
Александра Тоичкина

**ПОЭТИКА СИМВОЛА
В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ
И В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» ДОСТОЕВСКОГО**

Во время работы над «Записками из Мертвого дома» Ф.М. Достоевский, судя по всему, перечитывал «Ада» Данте в переводе на русский язык Ф. Фан-Дима (псевдоним Е.В. Кологривовой). Подтверждения этому факту можно найти в публицистике Достоевского этого времени (в частности, в статье «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год», опубликованной во «Времени» № 10 за 1861, упоминаются гравюры Д. Флаксмана, которыми было проиллюстрировано первое в России издание «Ада» в переводе Ф. Фан-Дима). Подтверждает этот факт и анализ стилистического влияния перевода «Ада» на «Записки из Мертвого дома». Прделанная работа¹ позволяет поставить проблему значимости поэтики художественного символа «Божественной комедии» Данте (речь идет, в частности, об «Аде») для поэтики образов «Записок из Мертвого дома» Достоевского.

Сам Данте определяет художественный тип своих образов как аллегии (он пишет об этом в известном письме Кангранде делла Скала²). Но, безусловно, в художественной реальности «Ада» аллегии Данте перерастают в символы. А.Ф. Лосев так писал об образах трех зверей, которых встречает Данте в сумрачном лесу в начале «Ада» (пантеры, льва и волчицы): «Что перед нами здесь ярко художественные образы, об этом свидетельствует их яркая и пестрая раскраска. Что перед нами здесь также и символы, это ясно из тех бесконечных перспектив, которые порождает каждый такой образ и к преодолению которых Данте стремится. А что тут перед

нами также и аллегория, это ясно само собой, потому что дело здесь не в картине самих зверей, но в отвлеченном представлении самих пороков. Итак, перед нами органическое слияние художественности, символики, аллегоризма и мифологии»³. Сам Лосев в известной своей книге «Проблема символа и реалистическое искусство» стремился описать универсальную формулу символа. Он рассматривал символ как «порождающую модель действительности»: «символ есть такое обобщение, которое имеет свою собственную структуру, и структура эта есть закон конструирования отраженной в ней действительности, ее порождающая модель»⁴. «Подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения»⁵; «...символ в прямом смысле вообще не говорит ни о какой действительности, а только намекает на нее, только создает условия для ее понимания, только есть функция действительности, подлежащая разложению в бесконечный ряд, и только в результате этого разложения указывает нам на то или иное приближение не явно данных вещей к их явно данной, но чересчур общей функции символа»⁶. Символ, по Лосеву, является специфическим, отличным в существе своем от таких тропов, как метафора, метонимия и др., соединением идеи и образа. Универсальность определения Лосевым понятия символа не снимает вопроса о своеобразии его поэтики в ту или иную эпоху. Безусловно, для эпохи средневековья, и особенно для мира «Божественной комедии» Данте, характерна одна поэтика художественного символа, для эпохи реализма середины XIX века, в частности для творчества Достоевского, — иная.

Д.С. Лихачев пишет: «Средневековье пронизало мир сложной символикой, связывавшей все в единую априорную систему. На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова; одинаковы же были в огромном большинстве и самые символы, традиционно сохранявшиеся в течение веков и питавшие собой художественную образность литературы. <...> Средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий мира материального и “духовного”. Опираясь по преимуществу на богословские учения или на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в литературу сильную струю абстрактности. По самому существу своему они прямо противоположны ос-

новным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т.д., — основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве или четком выделении главного, на реально наблюдаемом, на живом и непосредственном восприятии мира. В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей, идеалистической богословской мыслью. Реальное миропонимание вытеснено в них богословской абстракцией, искусство — теологической ученостью⁷. В процессе «ломки» средневекового символизма с конца XIV века происходит внутренняя перестройка поэтики произведений: «Новые образы создаются по впечатлению, по сходству, они стремятся к наглядности, пытаются создать иллюзию реальности»⁸. Реализму же нового времени «свойствен в широкой степени индуктивный метод художественного познания действительности»⁹. <...> Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик»¹⁰. При этом, как справедливо указывает А.Ф. Лосев, «всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Символизм противоположен не реализму, но абстрактно-самодовлеющей образности, избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой»¹¹.

Конечно, поэтика «Божественной комедии» чрезвычайно сложная. Э.Р. Курциус писал об этом так: «Богатство персонажей “Комедии” объясняется мощнейшей и чрезвычайно результативной инновацией: гений Данте ввел в античный и средневековый оборот материал современной ему истории. Данте выводит на суд современных ему пап и императоров, королей и прелатов, государственных мужей, вождей и тиранов, женщин и мужчин — и из дворянского сословия и мещан — представителей ремесленных цехов и школ. Рядом с злодеями, убийцами и святыми свое место, к примеру, в поэме спокойно занимает и неизвестный ремесленник Бель-аква. Художники и поэты, философы и пустынные — все здесь представлены независимо от положения и веса в обществе. “Divina Commedia” — это одновременно и “Comédie Humaine”, для которой ничто человеческое не есть ни слишком высоким, ни слишком низким. Произведение Данте целиком трансцендентное. Но в каждом моменте его пронизывает дыхание истории, пристраст-

ность современности. Вневременность и временность здесь не только противопоставлены и сопоставлены, они еще и так тесно взаимодействуют и сплетаются, что отделить их уже невозможно. Бурное вторжение субъективного авторского восприятия истории во внутренний мир культуры латинского средневековья со всеми присущими ему эпическими, мифологическими, философскими и риторическими закономерностями как раз и есть тем стечением обстоятельств, из которых выросла “Божественная комедия”¹². Вместе с тем Курциус отмечает, что в «Аде» Данте использует в качестве композиционного принцип «идеального» числа¹³. Это сочетание «живого дыхания истории» и принципов средневекового символизма составляет одну из характерных особенностей поэтики поэмы Данте. Э. Жильсон во втором пояснении к своей работе «Данте и философия» («О двух родах символов у Данте») пишет о том, что «символические фикции (такие, как лев, рысь и волчица в первой песни “Ада” Данте — *A. T.*), как правило, облакаются одним простым смыслом, который остается однозначным во всех его многообразных приложениях со стороны поэта и который, следовательно, может обозначаться одним словом»¹⁴. Куда сложнее обстоит дело с реальными персонажами: «Реальные персонажи, которых Данте вводит в “Божественную комедию”, в некотором смысле тоже могут и должны рассматриваться как облеченные символическим смыслом. Это зримые и внушительные типы духовных реальностей, которые подчас превосходят реальных людей»¹⁵. Так «Данте символизирует человека-странника потому, что в действительности им является. За поэтическим вымыслом “Божественной комедии” мы обнаруживаем человека, рассказывающего свою собственную историю и свой собственный человеческий опыт — опыт освобождения от порока действием божественной благодати <...>»¹⁶. В случаях с фикциями «смысл творит символ». Если же речь идет об образах Вергилия, св. Бернарда и других, то «здесь уже не смысл творит символическое бытие, а символическое бытие творит свой собственный символ. Коротко говоря, каждый из них символизирует прежде всего именно то, чем сам и является»¹⁷.

Э.Р. Курциус указывает на то, что Данте «избирает для своей поэзии познавательную функцию и ставит себя в оппозицию схоластической философии». Он изображает в «Комедии» своего рода «аппарат спасения». Провожатые Данте — Вергилий, Беатриче и св. Бернар — символизируют три вехи на пути спасения: разум, веру

и любовь¹⁸. Символическая природа образа необходима Данте как писателю для втягивания читателя в мир «Комедии»¹⁹. Его задача не только художественно описать путь переживания и изживания собственной греховности, исцеления и перерождения собственной души в странствии по мирам иным, но и заставить читателя пройти изображенный поэтом путь спасения души. «Один-единственный человек, одиноко противопоставив себя целому тысячелетию, изменяет его историю. Любовь, порядок, спасение — вот что было фокусными акцентами его внутренних видений, сгустками света, в которых сосредоточено величайшее напряжение. Действуют они согласованно и одновременно, осеняются друг другом, формируются в очертания созвездий, которые разворачиваются в фигуры, хоры, вереницы духов, наставления и предвестия. Всеохватность его внутренних видений распространяется на мировую безмерность, от всех бездн до наивысших вершин потусторонности. Это требует величайшей системы координации. Каждый момент его переживания мифически и профетически усилен и переосмыслен, спроектирован на каждый момент материального бытия. <...> Возводится строение языка и мысли — всеохватно многогранное и нерушимое, как само мироустройство. Носителем мысли Данте стала терцина — метрическая форма, которая объединяет в себе принцип бесконечного, соединенного с поступью взаимосвязи при неуклонной дисциплине. Цель и итог произведения в целом: целостный охват и взаимное проникновение внутреннего мира Данте и космического внешнего; взаимное согласование души и мира»²⁰.

Прежде чем обратиться к анализу поэтики символических образов Дантового «Ада», необходимо еще раз остановиться на специфике средневекового понимания иносказаний. Отступление это необходимо для того, чтобы избежать путаницы в определениях метафоры, аллегории, сравнения и других тропов и фигур в их отношении к символу. Сам Данте в «Пире» и в уже упомянутом письме к Кангранде указывает на четыре уровня познания смысла художественного произведения, в частности, буквальный, аллегорический («истинный»), моральный (тропологический), анагогический (сверхсмысл, который раскрывает символическое значение образа)²¹.

«В “Пире” Данте особенно настаивает на том, что буквальный смысл всегда должен предшествовать остальным, так как “в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же

аллегорического...»²². В «Божественной комедии» Данте, в соответствии с требованиями средневекового искусства, все уровни поэтики образа в конечном итоге подчинены требованию указания на анагогический (символический) смысл сочинения, и задача читателя в конечном итоге — приобщиться вечности, постигая символический план произведения поэзии.

Образ ада у Данте, как известно, складывается из целой серии образов-видений, данных как бы в живом восприятии путников, Данте и Вергилия. Данте нужно спуститься на самое дно адской бездны для того, чтобы подняться в чистилище. В чистилище направление движения вверх по крутому склону горы. Данте с Вергилием поднимаются вверх для того, чтобы он смог оказаться в раю. Оппозиция верх-низ для рая уже не столь существенна. Рай — это особое состояние души, и образы-видения рая светonosны, предельно лишены материальной осязательности. Образы-видения ада, напротив, осязаемо материальны. Главная идея, пронизывающая образную систему «Ада», — справедливость наказания. Но при этом важнейшими для поэта моментами при изображении греха и возмездия остаются и сострадание к наказуемым, и ужас пред торжеством справедливого суда. Задача Данте-художника заставить читателя при прочтении «Божественной комедии» пережить своего рода катарсис (ужас и сострадание), который должен не только потрясти, но и изменить жизнь души человека. Какими художественными средствами поэт добивается этого?

Рассмотрим внутренний поэтический строй избранных образов «Ада». В третьей песни «Ада» — еще до переправы с Хароном — Данте и Вергилий приходят в «обитель безумных». Вот образ места их мучений:

«Там, в беззвездном пространстве, раздавались стенания, плач и страшные вопли. Вначале я не выдержал и заплакал.

Мы ближе, — слышим: говор различных наречий, ужасные хулы, вопли отчаяния и бешенства, удушливые и пронзительные крики и всплески рук;

Все это сливалось в ужасный гул, который порывисто клубился там, как клубится песчаная степь, вздымаемая набегом урагана.

Отуманенный неведением, я воскликнул: — Учитель, что слышу? Кто эти души, преданные столь жестоким страданиям? —

“Здесь, отвечал он, страдают души людей, жалких между смертными. При жизни они не заслужили ни хвалы, ни порицания, теперь

Они сопричислены к сонму тех недостойных ангелов, которые, не изменив Господу, не были его верными слугами и помышляли только о себе.

“Небеса их отвергли, да не омрачится чистота небес, самый Ад не отверзся перед ними, — преступление гнушалось их ничтожеством”.

— Учитель, спросил я, на какие же мучения осуждены они? Что причиною этих страшных воплей? — “Я объясню тебе это в немногих словах, отвечал он;

“Для них уже нет надежды замогильной; их настоящее так низко и мрачно, что они завидуют и худшей доле.

“Мир забыл об них; для них нет ни милосердия, ни казни, — их удел презрение. Но что говорить о них? Взгляни и иди дальше”.

Тогда увидел я знамя: будто увлекаемое вихрем, оно несло так быстро, что казалось, ничто не в состоянии было его удержать;

Вслед за ним неслись бесчисленные сонмы теней; я с трудом поверил бы, что смерть пожала такое множество душ.

Одна из этих теней показалась мне знакомою: вглядываюсь — и узнаю в ней того, кто опозорил себя высоким отречением²³.

Тогда я понял и убедился, что эти толпы состояли из недостойных душ, равно отверженных и Господом и его врагами.

На земле жизнь их была лишь простое прозябание, а теперь эти жалкие создания, нагие, были преданы на непрерывное терзание крылатых насекомых.

Под жалами ос и мух струилась кровь по лицам несчастных и, сливаясь с их слезами, стекала к ногам, где отвратительные черви пресыщались ею»²⁴.

Образ круга мучений в «Аде» состоит из картины (буквально и натуралистически написанной) места наказания, самого вида казни, в данном случае — насекомых, диалогов Вергилия — Данте, Данте и грешных душ, объясняющих суть и принцип наказания. В каждом эпизоде, описанном в «Комедии», Данте встречает знакомых и известных людей, даже в рассматриваемом преддверии ада он видит не просто сонм погибших и даже адом не принятых душ, но различает среди них душу отрекшегося папы. Этот ход художника сразу связывает теснейшим образом в сознании читателя (особенно читателя-современника) два мира — земной и вечный. Необходимо отметить еще один момент: образ наказания в аду у Данте не находится в прямом соотношении с видом греха²⁵ (ска-

жем, в известных апокрифах эта связь была прямая: в аду лжецы лижут раскаленные сковороды и т.д.). Образ наказания — это образ бесконечных мучений физического плана, от насекомых ли, от бесконечного дождя, тесноты раскаленных гробниц, огненного дождя, нападений бесов и тварей и др. Одним из источников традиции изображения адских страданий как физических является в культуре Библия. Так, в Новом Завете, в притче о богатом и Лазаре душа богача, находясь в аду, страшно страдает от жажды (Ев. от Луки, 16: 23—31). В основе такого изображения — древнее религиозное понимание души как материальной субстанции (только более тонкого плана, чем тело). Душа способна физически страдать как в теле, так и без него, в мире ином²⁶.

Вот как описывается лес, «где не было ни одной тропинки», в тринадцатой песни (круг насильников над собой):

«На деревьях — не зеленые листья, но мрачного цвета, не гладкие ветви, но сучковатые и кривые, и не плоды росли, но ядовитое терние.

Лесные трущобы там страшнее и неприступнее логовищ между Чечины и Корнето, куда из обитаемых мест укрываются дикие звери.

Там свивают гнездо свое отвратительные Гарпии, изгнавшие Троян с островов Строфадских печальным предзнаменованием будущих бедствий.

Крылья у них широкие, лице и грудь человеческие, костистые лапы и огромное чрево покрыты перьями. Они сидят на странных деревьях и вопят. <...>

Уже окрест себя со всех сторон я слышал стенания, не видя стеньящих: пораженный изумлением, я остановился.

Учителю вероятно показалось, что я приписывал эти стенания теням, укрывавшимся от наших взоров в лесной трущобе,

Потому он сказал: “Твои настоящие мысли изменятся, если ты сломишь веточку с одного из этих деревьев”.

Тогда я протянул немного руку и сломил ветку с большого колючего дерева и вслед за тем древесный пень вскричал: “За что увечишь ты меня?”

И облившись черною кровью, он снова завопил. “За что терзашь 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, разоженный 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» (145—147).

Данный эпизод, как известно, восходит к «Энеиде» Вергилия (Эн., 3, 13—56). Но сам принцип построения образа, как неоднократно указывалось, — к «Метаморфозам» Овидия. Преобразование, слияние и переход одного естества в другое становится у Данте художественным средством изображения разрушительной для образа души силы греха. Грех искажает образ Божий души. В песни двадцать пятой Данте изображает грешника, превращающегося в змея, и указывает на принципиальное отличие изображаемых им метаморфоз от иного рода превращений у его предшественников:

«Да умолкнет Лукан, повествуя о бедствиях Сабелла и Назидия и да внимают он моему свидетельству!

Да умолкнет Овидий, повествуя о Кадме и Аретузе! Если стихом своим превратил он одного в змея, а другую в источник, я не завидую:

Он никогда не обменял природы двух существ, так чтобы два создания обменялись своею плотью.

Так обменялись человек и змей: последний раздвоил свой хвост, а раненный сжал ноги;

И ноги и лядвей его до того сжались, что скоро не оставалось малейшего признака их разделения» (303).

В создании образа для Данте чрезвычайно важны эпитеты, сравнения, метафоры, перифразы²⁷. Он кропотливо выписывает до мельчайших подробностей картину видения. Ибо для него важно, чтобы читатель, остановившись на буквальном образе, проник в его аллегорический и моральный смысл, а ряд образов, объединенных сюжетной канвой путешествия, должен вывести читателя к пониманию символического смысла произведения. Вот как описывается ледяное озеро в последнем круге ада (песнь тридцать вторая):

«Это заставило меня обернуться и я увидел перед собою, у ног — озеро, ледяная поверхность которого больше походила на стекло, чем на воду.

Никогда зимою течение Дуная в Австрии или Танаиса под холодным небом не было одето столь плотным покровом,

Какой разостлан был здесь. Если бы горы Таберник и Пьетрапана обрушились на него, он не затрещал бы под ними.

Подобно тому, как лягушка квакает, высунув из пруда морду, в ту пору, когда деревенская девушка мечтает о жатве,

Так скорбные и бледные тени погружены были в лед до той части тела, на котором выступает признак стыда; зубы их щелкали словно клев аиста.

Лица их были склонены долу, уста свидетельствовали о холоде, а взоры о скорби душевной» (386—387).

Далее идут диалоги Данте с грешниками, и в тридцать третьей песни история графа Уголино, переданная в его монологе. Речевые характеристики персонажей являются еще одним чрезвычайно важным образным средством, которое использует в «Комедии» Данте. Тщательное изображение буквального плана образа пронизано символическими деталями. Курциус хорошо показывает, как работает на символический смысл поэмы числовая символика, вводимая в образный строй «Ада». Данте приписывает каждой группе грешников определенное число примеров. Каждое из этих чисел имеет символическое значение. Так, в первом круге «Ада» приводится 9 образов-примеров сластолюбцев (Семирамида, Дидона, Клеопатра, Елена, Ахилл, Парис, Тристан, Паоло и Франческа). Но символическое число 9 — это и число Беатриче. «Вся система Данте очерчена в первых двух песнях “Ада”, и именно на нее опирается вся конструкция “Комедии”. Беатриче можно рассматривать именно в этом контексте. Госпожа Девятка становится космической потенцией, святость которой придают две каждый раз высшие потенции. Показать иерархию небесных сил, которые вмешиваются в исторические процессы, — такой замысел в целом, очевидно, сроднен с гностицизмом, если и не генетически, то хотя бы как умозрительная конструкция, как схема интеллектуальной ментальности. <...> Его Беатриче — совсем не возвращение утраченной в молодости любви. В этой женской фигуре воплощено наивысшее спасение — эманация Бога. Только так без кощунства можно проинтерпретировать ее появление в похвале триумфу, где она стоит рядом с самим Христом»²⁸. Конечно, числовая символика, как и другие художественные средства по-разному функционируют в трех частях «Комедии». Но цель их одна — они работают на утверждение глубоко религиозного смысла произведения: утверждения справедливости Божественного порядка устройства

мира в единстве земного и вечного измерений истории, торжество воли Бога в земной истории и судьбе каждого конкретного человека. Весь «Рай» насыщен любовью. И Бог предстает в конце как воплощение любви к человеку, любви, которая движет историей рода людского. Любовь — основа и смысл Божественного миропорядка. Это и является высшим, анагогическим, смыслом, которому подчинена образная система поэмы, той символической идеей, на которую указывает и к которой ведет весь образный строй сочинения Данте.

Конечно, совершенно иначе функционирует символ в поэтике произведения писателя Нового времени, в частности, Достоевского. В «Записках из Мертвого дома» писатель использует художественные принципы Данте в изображении русской каторги 40—50-х годов XIX века. Он переносит принципы изображения загробных видений поэта средневековья в настоящее для него время, изображает современную ему действительность каторжной жизни, известную ему из личного горького опыта. И если Данте необходимо все время убеждать читателя в достоверности его путешествия в загробный мир, то Достоевскому, наоборот, необходима дистанция во избежание излишнего в художественном произведении документализма и автобиографизма в образе каторги. Достоевскому необходим образ повествователя, образ Горянчикова, который позволяет ему как художнику создать произведение, смысл которого заключается совсем не в очерке жизни русской каторги его времени. Произведение Достоевского глубоко символично. Но поэтика символа функционирует в данном случае в совершенно другой художественной системе и несет в себе иные интенции и смыслы, чем у Данте.

Достоевский избирает для своего произведения жанр «записок» (один из своих любимейших жанров). В повести он изображает впечатления жизни героя-повествователя, приговоренного к десяти годам каторги за убийство жены. Предметом изображения является слово героя. И весь сюжет разворачивается на уровне этого слова. В двух частях произведения описание первого года жизни Горянчикова в условиях острога дается в ретроспективе событий последующих девяти лет каторги. Отсылки к временным пластам впечатлений находят концентрированное выражение в главе «Побег» второй части. Там есть длинное отступление: «Записывать ли всю жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по по-

рядку, кряду, все, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно бы, разумеется, еще написать втрое, чем до сих пор написано. Но такое описание поневоле станет наконец слишком однообразно. <...> Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я прожил в эти годы, **в одной наглядной и яркой картине**» (4; 220). Одним из принципиально значимых временных измерений в изображаемой наглядно картине становится «вечность» (не случайно эпитет «вечный»²⁹ оказывается одним из наиболее значимых в повести). «Вечность» указывает на вневременной смысл изображаемой картины острожного ада. Христианский контекст сюжетного развития действия дается в плане *вечно-временного измерения* и является принципиально важным для понимания смысла произведения. Как известно, первая часть заканчивается изображением празднования в остроге Рождества Христова, конец второй, «Выход из каторги», тоже приходится на зиму, но ассоциируется с «воскресением из мертвых» (4; 232), т.е., фактически, с Пасхой. В целом же время в произведении охватывает годовой круг (состоящий из десяти кругов, проведенных героем на каторге): мы видим зиму, весну, лето и снова зиму; упоминаются праздники Рождества, Пасхи и Петрова дня. Достоевский переносит развитие сюжета из пространственной плоскости во временную, и в основу действия в «Записках» кладет «сюжет прозрения» (Арпад Ковач) героя. В повествовательной плоскости сюжет воплощается в развитии слова Горянчикова. Задача Достоевского — провести не только Горянчикова, но и читателя через ад Мертвого дома и вывести их к идее «воскресения падшего человека».

Важно рассмотреть, какими художественными принципами пользуется Достоевский при создании «наглядной и яркой картины» острожного ада. Само требование «наглядности» отсылает нас к дантовской буквальности в изображении сцен и портретов. Обобщенные описания жизни каторжников в целом³⁰ сменяются индивидуальными портретами, их историями, сценами в казарме, на работах, в бане, изображениями острожного театра, госпиталя, острожных животных и т.д. Существенным художественным средством (как и у Данте) является у Достоевского речевая характеристика каторжных. Вставные повести (особое место среди них занимают «Рассказ Баклушина» и «Акулькин муж») расширяют рамки изображения острога в повести до картины жизни России в целом.

Вот один из портретов каторжника из дворян: «Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына. Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства. Преступление было разыскано только через месяц. Сам убийца подал объявление в полицию, что отец его исчез неизвестно куда. Весь этот месяц он провел самым развратным образом. Наконец, в его отсутствие, полиция нашла тело. На дворе, во всю длину его шла канавка для стока нечистот, прикрытая досками. Тело лежало в этой канавке. Оно было одето и убрано, седая голова была отрезана прочь, приставлена к туловищу, а под голову убийца положил подушку. Он не сознался; был лишен дворянства, чина и сослан в работу на двадцать лет. Все время, как я жил с ним, он был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. Это был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный в высшей степени человек, хотя совсем не глупец. Я никогда не замечал в нем какой-нибудь особенной жестокости. <...> В разговорах он иногда вспоминал о своем отце. Раз, говоря со мной о здоровом сложении, наследственном в их семействе, он прибавил: «Вот *родитель мой*, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь». Такая зверская бесчувственность, разумеется, невозможна. **Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление** <...> Арестанты слышали, как он кричал однажды ночью во сне: “Держи его, держи! Голову-то ему руби, голову, голову!”» (4; 15—16). Физическое здоровое сложение в описании сочетается с нравственным искажением души. И в портрете это передано чрезвычайно ярко и выпукло: на фоне буднично-жуткой истории убийства с отрезанной головой отца, под которую положена подушка, и спрятанного в канавке для нечистот телом дается описание превосходнейшего и веселейшего расположения духа преступника и его рассуждения о наследственном крепком здоровье. Крики во сне выдают вроде бы бессознательные терзания души, кричащей о содеянном и страдающей от совершенного отцеубийства. История убийства отца указывает нам на одну из важнейших символических идей Достоевского, художественно развернутую во многих его произведениях. Есть социально-исторический аспект

проблемы отцов (особенно в дворянском сословии). Он связан с утратой духовных и исторических корней господствующим в русской жизни сословием. В «Записках из Мертвого дома» эта тема воплощается во второй части в госпитальных сценах в связи с темой изощренных наказаний поручиков Жеребятникова и Смекалова. Эпизод с «выдумкой» Смекалова, который заставлял наказуемого читать молитву «Отче наш» и на словах «на небеси» кричал «поднеси» и давал команду солдатам к порке (к общей для всех участников экзекуции радости и веселью), указывает на религиозный смысл общественной проблемы «отцов» народа. Утрата веры в Бога дворянским сословием делает его несостоятельным «отцом», господином народа русского. История же отцеубийцы из дворян в «Записках» получает неожиданный оборот в 7-й главе второй части («Претензия»). В отступлении «От издателя» сообщается о ложности обвинения дворянина в совершении отцеубийства и приводятся факты его оправдания. Сообщение это маркируется следующим образом: «Прибавлять больше нечего. Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе. Мы думаем тоже, что если такой факт оказался возможным, то уже самая эта возможность прибавляет еще новую и чрезвычайно яркую черту к характеристике и полноте картины Мертвого дома» (4; 195). «Поворот» в истории «отцеубийцы» не снимает проблемы, на которую указывает тема «отцов» в повести, так как эта тема воплощается в других сценах повести и поддерживается на разных уровнях поэтики текста произведения. Оправдание «отцеубийцы» чрезвычайно значимо для Достоевского, ибо оно указывает на другую символическую идею — идею оправдания и неприговоренности человека, даже оказавшегося обитателем Мертвого дома. Вопрос о справедливости приговора и обвинения (как в социальном, так и в религиозном плане) тоже, конечно, заострен в данном случае максимальным образом.

Галерея портретов в «Записках» пестрит разнообразием и оригинальностью: в каторгу попадают разные люди, в том числе и нравственно чистые и прекрасные (портрет Алея в первой части). Вопрос о мере и степени наказания в повести то и дело перерастает в вопрос о его справедливости и целесообразности. Каторга представляется как концентрированное выражение язв общественной

жизни России. И социальная сторона проблемы автором не снимается в произведении, хотя и отступает на второй план по отношению к главной, глубоко религиозной по сути, идее произведения.

Особое место в повести занимают картины жизни арестантов. И самой известной из этого ряда картиной является описание бани, в которую отправляется острог накануне праздника Рождества. Еще Тургенев отметил в письме Достоевскому, что «картина бани просто дантовская»³¹. Но эта «дантовская» по стилю изображения картина несет свою, оригинальную по отношению к Данте, поэтологическую и идейную нагрузку в целом текста «Записок».

«Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад. Представьте себе комнату шагов в двенадцать длиною и такой же ширины, в которую набилось, может быть, до ста человек разом, и уж по крайней мере, наверно, восемьдесят, потому что арестанты разделены были всего на две смены, а всех нас пришло в баню до двухсот человек. Пар, застилающий глаза, копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу. Я испугался и хотел вернуться назад, но Петров тотчас же ободрил меня. Кое-как, с величайшими затруднениями, протеснились мы до лавок через головы рассевшихся на полу людей, прося их нагнуться, чтоб нам можно было пройти. Но места на лавках все были заняты. <...> На всем полу не было местечка в ладонь, где бы не сидели скрючившись арестанты, плескаясь из своих шаек. Другие стояли между ними торчком и, держа в руках свои шайки, мылись стоя; грязная вода стекала с них прямо на бритые головы сидевших внизу. На полке и на всех уступах, ведущих к нему, сидели, съежившись и скрючившись, мывшиеся. Но мылись мало. Простолюдины мало моются горячей водой и мылом; они только страшно парятся и потом обливаются холодной водой — вот и вся баня. Веников пятьдесят на полке подымалось и опускалось разом; все хлестались до опьянения. Пару поддавали поминутно. Это был уже не жар; это было пекло. Все это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон. Все были в каком-то опьянелом, в каком-то возбужденном состоянии духа; раздавались визги и крики. У окошка в предбаннике, откуда подавали воду, шла ругань, теснота, целая свалка. По-

лученная горячая вода расплескивалась на головы сидевших на полу, прежде чем ее доносили до места. Нет-нет, а в окно или приотворенную дверь выгянет усатое лицо солдата, с ружьем в руке, высматривающего, нет ли беспорядков. Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; все загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги; а в довершение Исай Фомич гогочет во все горло на самом высоком полке. Он парится до беспамятства, но, кажется, никакой жар не может насытить его; <...> он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля³², покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал» (4; 98—99).

Т.А. Касаткина обращает внимание на наглядность картины ада: «Петров реагирует взглядом — причем, не отводя или опуская глаза, а именно оглядывая все вокруг, как бы сверяя действительность с тем, что о ней сообщают. Молчит он, как представляется, по двум причинам. Во-первых, они и так находятся в аду (не когда-то попадут, а вот теперь, сейчас находятся, и не в одной только бане) — и что можно сказать человеку, который находясь в каком-то месте, не решается опознать его, но говорит, что “оно очень похоже на то самое место”. Ведь “оглядывание” Петрова — это лишь резюме наглядного ада, представленная нам здесь Достоевским»³³. Трудно согласиться с заключениями исследовательницы. Оговорки Горянчикова в описании бани, конечно, очень важны для Достоевского (в начале описания «я думал, что мы вошли в ад», в конце «если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место»). Они обозначают принципиальный для произведения момент неравенства потустороннего (вечного) ада и изображаемого ада острожной жизни. Но картина бани не является и метафорой: слишком буквальное идет уподобление образа бани образу ада (на что живо и отреагировали современники). Буквальность образа как отсылка к символической идее сказывается в са-

мом способе художественного изображения данного пространства. Скажем, комната в двенадцать шагов длиною и столько же шириною обозначает квадрат. Квадрат, как известно, в искусстве символ земного измерения; символика числа 12 может трактоваться в данном случае по-разному³⁴: во временном плане как количество месяцев в году, т.е. указание на тот самый год из десяти лет, в который и укладывается все повествование в «Записках из Мертвого дома». Можно прочесть эту деталь в описании ада бани как символ наказания в виде вечности пребывания в замкнутом земном пространстве. В тексте эта возможность временного символического прочтения данного числа поддерживается повтором числа («час двенадцатый» — время, когда Горянчиков слышит рассказ Шишкова: 4; 165) в рассказе «Акулькин муж», который в рамках поэтики «Записок» непосредственно соотносится со сценой мытья каторжных в бане. Это маркируется автором в рассказе двойным упоминанием бани (Филька Морозов перед тем, как уйти в солдаты, каждый день в бане моется; в баню прибегает Шишков после убийства Акульки) и следующим за баней еще одним образом «омовения ног». Еще одно возможное прочтение символика числа 12 — отсылка к Апокалипсису: «Эсхатологический образ церкви как “небесного Иерусалима” пронизан символикой числа 12, прямо соотношенного с числом двенадцати апостолов»³⁵. При таком толковании образ бани-ада должен прочитываться в соотношении с образом грядущего рая. И вопрос, на который читатель должен ответить, вчитываясь в образ, состоит в том, как же достигим в этом мраке земного ада Новый Иерусалим? Картина бани в целом — это образ-символ, отсылающий нас к основному, по критериям Данте, анагогическому смыслу «Записок» Достоевского. Петров ничего не говорит, но он реагирует на слова Горянчикова действиями: «Петров объявил, что вымоет меня с ног до головы, так что “будете совсем чистенькие”, и усиленно звал меня париться. Париться я не рискнул. Петров вытер меня мылом. “А теперь я вам *ножки* вымою”, — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уж не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном “ножки” решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами, вероятно, потому, что у других, у настоящих людей, — ноги, а у меня еще только ножки» (4; 99). Т.А. Касаткина справедливо указывает на отсылку в тексте

к евангельской сцене омовения ног Христом ученикам, в частности, Петру. Она интерпретирует эту сцену как проступание в ад Царства Божия и как возможность мгновенного преобразования ада в рай: «Стоит Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами — своей бескорыстной любовью и служением — и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним»³⁶. «Петров молчит и потому, что этот внутренний образ пока остается не увиденным Горянчиковым»³⁷. Точнее было бы сказать: Петров отвечает Горянчикову сценой омовения, которая указывает на смысл картины острожного ада: смысл возможности очищения/омовения от греховной скверны. Одна из главных идей произведения, на которую указывает образный ряд «Записок» и сам сюжет «прозрения» героя-повествователя, — необходимость принятия страданий во очищение души. И смысл этот оказывается доступнее простонародью, чем каторжным из дворян. Собственно, уменьшительная форма «ножки», несколько раз маркированная автором в эпизоде, объясняется буквально в самом тексте повести спецификой в отношениях между дворянами и простыми каторжниками в остроге. Представляется произвольной и натянутой попытка Т.А. Касаткиной объяснить эту значимую для текста деталь через икону «Омовение ног»³⁸. Слово «ножки», кроме всего прочего, имеет и свою историю в текстах Достоевского. Но если мы попытаемся проанализировать это слово в контексте отсылки к евангельской сцене омовения ног, то окажемся перед авторским противопоставлением (а не отождествлением) сцен омовения ног Христом ученику и Петровым Горянчикову. Их сопоставление нельзя прочитать буквально: убийца Петров вовсе не Христос, как и Горянчиков не апостол Петр. «Ноги» — это в традиционном толковании Евангелия³⁹ символ духовной состоятельности человека, его способности предстать перед Богом, пред Богом ходить и ему достойно служить. Именно поэтому у Горянчикова в понятиях Петрова не ноги, а «ножки». Так, в представлениях народа религиозность дворянского сословия слаба и несостоятельна по сравнению с народной верой, купленной страданиями. Оговоренная отсылка к евангельской сцене нужна Достоевскому для указания на символический смысл произведения: «Кто может сказать, что выследил глубину этих погибших сердец и прочел в них сокровенное от всего света?» (4; 15). В сцене в бане на символическом уровне обозначается одна из важнейших идей произведения: земной ад не ве-

чен, приговор не окончателен и принятое в нем страдание может быть очистительным и искупительным в измерении вечности. Мгновенное преображение невозможно — Достоевский это знает⁴⁰. Но он видит в народе, причем в самой «погибшей» его части, спасительную способность страдание принять и страданием очиститься⁴¹.

Самым, пожалуй, трагическим воплощением темы страдания и цены очищения им является в «Записках» вставная повесть «Акулькин муж». Тема чистоты, внешней и внутренней⁴², проходит через все госпитальные сцены второй части и становится одной из центральных во вставном рассказе «Акулькин муж» (в отличие от рассказываемой Баклушиным в «Записках» истории его преступления, «Акулькин муж» маркируется автором в жанровом плане именно как рассказ: само определение вынесено под название главы и выделено курсивом). В годовом цикле «Записок», маркированном автором христианскими праздниками (Рождество — Пасха — Петров день), рассказ во временной хронологии соотносится со Страстной Пятницей (следующая, 6 глава «Летняя пора» начинается с «приближения святой недели», — 4; 173). Трагическая история Акульки представляет собой наглядную картину торжества бесправия, жестокости и насилия в русской жизни, особенно в отношении женщин — самой бесправной и незащищенной части населения. Тем не менее, главным героем повести является сам рассказчик: не случайно, повесть названа «Акулькин муж» и представлена в рассказе от первого лица. Горячиков дает такую характеристику героя-рассказчика: «Рассказчик Шишков был еще молодой малый, лет под тридцать, наш гражданский арестант, работавший в швальне. До сих пор я мало обращал на него внимания; да и потом во все время моей острожной жизни как-то не тянуло меня им заняться. Это был пустой и взбалмошный человек. Иногда молчит, живет угрюмо, держит себя грубо, по неделям не говорит. А иногда вдруг ввяжется в какую-нибудь историю, начнет сплетничать, горячится из пустяков, снует из казармы в казарму, передает вести, наговаривает, из себя выходит. Его побьют, он опять замолчит. Парень был трусоватый и жидкий. Все как-то с пренебрежением с ним обходились. Был он небольшого роста, худощавый; глаза какие-то беспокойные, а иногда как-то тупо задумчивые. Случалось ему что-нибудь рассказывать: начнет горячо, с жаром, даже руками размахивает — и вдруг порвет али сойдет на

другое, увлечется новыми подробностями и забудет, о чем начал говорить. Он часто ругивался и непременно, бывало, когда ругается, попрекает в чем-нибудь человека, в какой-нибудь вине перед собой, с чувством говорит, чуть не плачет <...> На балалайке он играл недурно и любил играть, а на праздниках даже плясал, и плясал хорошо, когда, бывало, заставят <...> Его очень скоро можно было что-нибудь заставить сделать <...> Он не то чтоб уж так был послушен, а любил лезть в товарищество и угождать из товарищества» (4; 166). Горянчиков на каторге изучает людей, исследует природу человека. Это исследование и составляет сюжет произведения. Шишков — тип человека из простонародья, который раскрывается в исповедальном слове, в рассказе о своем преступлении — убийстве собственной жены. Достоевскому важно показать его в момент рассказа, так как даже в таком «пустом и взбалмошном» мужичке в его слове открывается потребность в исповеди-очищении-прощении и искуплении греха. Принципиально значимо наблюдение о внутренней необходимости в исповеди для самого героя: «ему хотелось рассказывать. <...> Он, может быть, и замечал, что Черевину почти дела нет до его рассказа, но, кажется, хотел нарочно убедить себя, что слушатель его — весь внимание, и, может быть, ему было бы очень больно, если б он убедился в противном» (4; 166). Эта исповедь напоминает Горянчикову «горячешный сон в лихорадке, жару и бреду» (4; 165), но это исповедь-исследование души человека. Как известно и как уже упоминалось выше, рассказ от первого лица является любимой формой повествования у Достоевского. Именно эта форма будет им использована при исследовании типов подпольного героя в «Записках из подполья» и ростовщика в «Кроткой». Шишков принадлежит к этому же ряду героев, но это тип из простонародья. Он, по большей части, не отдает себе отчета в движениях собственной души. В описании Акульки, поданном в слове героя, обозначается вся сложная гамма его чувств к ней. Ведь способен же он был прочувствовать взгляд ее при случайной встрече, когда он незаслуженно обидел ее: «В то время и я раз повстречал Акульку, с ведрами шла, да и кричу: “Здравствуйте, Акулина Кудимовна! Салфет вашей милости, чисто ходишь, где берешь, дай подписку, с кем живешь!” — да только и сказал; а она как посмотрела на меня, такие у ней большие глаза-то были, а сама похудела, как щепка» (4; 168). Способен он и прощение на коленях просить, когда убеждается в невинности и чис-

тоте оклеветанной Акульки. Способен жалеть ее. Но при этом он совершенно не может справиться с обуревающими его страстями и дурными наклонностями, пьянством, грубостью, малодушием. Он бьет Акульку, вымещая на ней свою личностную и мужскую несостоятельность. Он и убивает ее, одержимый ущемленным мужским самолюбием, после ее признания в любви к Фильке Морозову. Сцена убийства Акульки, конечно же, в высшей степени символична: она отсылает нас к библейскому образу закланного агнца, пророческому ветхозаветному свидетельству о грядущем искуплении мученической смертью грехов рода человеческого Господом Иисусом Христом⁴³: «Версты три бором проехали, я лошадь остановил: “Вставай, говорю, Акулина; твой конец пришел”. Она смотрит на меня, испужалась, встала передо мной, молчит. “Надоела ты мне, говорю; молись Богу!” Да как схвачу ее за волосы: косы-то были такие толстые, длинные, на руку их замотал, да сзади ее с обеих сторон коленками придавил, вынул нож, голову-то ей загнул назад да как тилисну по горлу ножом... Она как закричит, кровь-то как брызнет, я нож бросил, обхватил ее руками-то спереди, лег на землю, обнял ее и кричу над ней, рева-реву; и она кричит, и я кричу; вся трепещет, бьется из рук-то, а кровь-то на меня, кровь-то — и на лицо-то и на руки так и хлещет, так и хлещет. Бросил я ее, страх на меня напал, и лошадь бросил, а сам бежать, бежать, домой к себе по задам забежал, да в баню: баня у нас такая старая, неслужащая стояла; под полок забился и сижу там. До ночи там просидел» (4; 172). Упоминание бани отсылает нас к выше рассмотренной сцене мытья каторжных в бане и задает новый уровень прочтения идеи очищения в повести. Не случайно подчеркивается, что баня «неслужащая стояла». Кровь невинной Акулины заливает лицо и руки Шишкова. И он инстинктивно, бессознательно бросается в баню. Но баня не может дать ему очищения, ни в буквальном, ни в высшем, символическом, смысле. Связь с острожной сценой в бане поддерживает и еще один эпизод с сюжетом омовения ног. Черевин, собеседник Шишкова, в ответ рассказывает ему эпизод из своей семейной жизни: «Я тоже этак свою жену с полюбовником раз застал. Так я ее зазвал в сарай; повод сложил надвое. “Кому, говорю, присягаешь?” Да уж драл ее, драл, поводом-то, драл-драл, часа полтора ее драл, так она мне: **“Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить”**. Овдотьей звали ее» (4; 173). Наглядная картина указывает на идею истинного искупления, на запредель-

ность страданий народных, особенно наиболее бесправной и незащищенной его части. Недорезанная Акулька «встала и тоже домой пошла. Так ее за сто шагов уж от того места потом нашли» (4; 172). Эти сто шагов недорезанной мужем Акулины в сторону дома — это и полнота и запредельность страдания и терпения. А отсылка к библейской истории — стремление указать на возможный высший искупительный смысл этого запредельного страдания.

Достоевский идет в своем художественном творчестве иным (по сравнению с Данте) путем исследования человека и мира. Если Данте творил в рамках средневекового канонического искусства, в пределах уже созданной богословской, натурфилософской системы представлений, в контексте выработанной в культуре системы символов, то Достоевский как писатель Нового времени отталкивался от наблюдений над непосредственной действительностью и создавал свое символическое прочтение ее. А это значит, что мы не можем мерять его творчество определенной системой готовых символов и их значений, пусть даже выработанной в столь близкой ему культурной традиции, как христианская. Для того чтобы понять писателя, мы должны отталкиваться от того, как, где и зачем он использует отсылки к известным в культуре символам, что хочет этим сказать, какой символический смысл творит своим произведением, создаваемым образом действительности.

Конечно, Достоевский, как и другие великие писатели-реалисты, владел и пользовался выработанными в культуре символами. Как пишет Ю.М. Лотман, «“Алфавит” символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера. Однако наиболее значима *система отношений*, которую поэт устанавливает *между* основополагающими образами-символами. Область значений символов всегда многозначна. Только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот “поэтический мир”, который составляет особенность данного

художника»⁴⁴. Достоевский, используя в своей творческой лаборатории художественные принципы Данте, создает свое совершенно оригинальное изображение ада Мертвого дома — ада, созданного людьми для людей. Смысл созданного Достоевским символа многозначен, но все его значения лежат в плоскости исторической эпохи Достоевского, с ее верой в человека и в возможность его духовного воскрешения. Художник ставил своей задачей выразить «стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, “Божественная комедия” выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов» (20; 29).

У Данте символ творит реальность произведения, а у Достоевского реальность творит символ. Один идет дедуктивным путем в познании действительности, а другой — индуктивным. Соответственно, поэтика символа у каждого из художников функционирует в соответствии с требованиями искусства его эпохи. И если поэтика «Комедии» Данте подчинена задаче прославления Бога и справедливости Его, то в «Записках из Мертвого дома» в центре внимания человек, вера в него, в его способность страдание принять и им очиститься.

Примечания

¹ Сошлюсь на мою статью «Образ ада в “Записках из Мертвого дома” Ф.М. Достоевского (к теме Достоевский и Данте)» // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. — М. ; Иркутск, 2011. — Вып. 25: Ф.М. Достоевский: О творчестве и судьбе. К 190-летию со дня рождения. — С. 161—175.

² Мир Данте. В трех томах. — М., 2002. — Т. 2. — С. 355.

³ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 208.

⁴ Там же. — С. 158.

⁵ Там же. — С. 145.

⁶ Там же. — С. 158.

⁷ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб., 1997. — С. 148—149.

⁸ Там же. — С. 153.

⁹ Д.С. Лихачев опирается на тезис Г.А. Гуковского.

¹⁰ Там же. — С. 284—285.

¹¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. — С. 190.

¹² **Curtius E.R.** *Europäisches und Lateinisches Mittelalter.* — München, 1978. — S. 370. *Перевод мой* — А.Т.

¹³ Там же. — S. 374.

¹⁴ **Жильсон Э.** *Данте и философия.* — М., 2010. — С. 348.

¹⁵ Там же. — С. 349.

¹⁶ Там же. — С. 349.

¹⁷ Там же. — С. 350.

¹⁸ **Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 376.

¹⁹ «“Герой” “Божественной комедии” — ученик. Его учителя — Вергилий и Беатриче: рассудительность и милость, знание и любовь, императорский и христианский Рим. Наивысшие функции и обретения разума для Данте сосредоточены в учении, в чтении, в усвоении книжной предвечной истины. Поэтому знание про письменность и книжность могут стать для него носителями выражения наивысших творческих и человеческих моментов. Сам автор выразительно рекомендует свою “Комедию” для чтения и учения. Читателю следует ее “на своей лавке” (*Par.*, 10, 22) изучать как *lezione* (*Inf.*, 20, 20), как учебный текст, она должна обеспечить ему плод духовный (*Inf.*, 19, 29) и пищу (*Par.*, 10, 25). Данте часто обращается к читателю, более того, всегда к отдельно взятому читателю (*Inf.*, 22, 118; *Inf.*, 34, 23; *Purg.*, 33, 136; *Par.*, 5, 109; *Par.*, 10, 7; *Par.*, 22, 26), которого побуждает к личным со-размышлениям (*or pensa per te stesso*; *Inf.*, 20, 20)» (**Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 329—330).

²⁰ Там же. — S. 383.

²¹ **Голенищев-Кутузов И.Н.** *Творчество Данте и мировая культура.* — М., 1971. — С. 304—306.

²² Там же. — С. 306.

²³ Папа Целестин V, который был избран в 1294 г., 79 лет от роду, и через пять месяцев, тяготясь своим саном, сложил его с себя.

²⁴ «Божественная комедия» Данте Алигьери. Ад. С очерками Флаксмана и итальянским текстом. Перевод с итальянского Ф. Фан-Дима. Введение и Биография Данте Д. Струкова. М., 1842. — С. 27—31. Далее в тексте статьи после цитаты указываю номер страницы по этому изданию.

²⁵ С.С. Аверинцев пишет о логико-аллегорическом типе связи между виной и видом кары в «Божественной комедии» Данте (**Аверинцев С.С.** *Ад // Мифы народов мира: В 2 т.* — М., 1991. —Т. 1. — С. 39).

²⁶ См. об этом: *Размышления о бессмертной душе. О естестве и назначении души.* Составил архимандрит Иоанн (Крестьянкин). — Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1999; **Фома Аквинский.** *Учение о душе.* — СПб., 2004.

²⁷ Подробно рассматривает роль сравнений, перифраз и метафор для образного ряда «Ада» Данте **И.Н. Голенищев-Кутузов:** *Указ. соч.* — С. 297 и далее.

²⁸ **Curtius E.R.** *Op. cit.* — S. 381—382.

²⁹ К примеру, преступники «особого отделения» «сами считали себя вечными и срока работ своих не знали» (4; 11, см. также 4; 49 и далее).

³⁰ К примеру, «“Черт трое лаптей сносил, прежде чем нас собрал в одну кучу!” — говорили они про себя сами; а потому сплетни, интриги, бабьи наговоры, зависть, свара, злость были всегда на первом плане в этой крошечной жизни. Никакая баба не в состоянии была быть такой бабой, как некоторые из этих душегубцев» (4; 13).

³¹ **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. — М. — Л., 1961—1968. — Т. 4. — С. 319—320.

³² Сцена в бане предваряется историей Исаия Фомича. Он поет песню, «какой-то нелепый и смешной мотив, единственную песню, без слов, которую он пел в продолжение всей каторги. Потом, познакомившись ближе со мной, он уверял меня под клятвою, что это та самая песня и именно тот самый мотив, который пели все шестьсот тысяч евреев, от мала до велика, переходя через Чермное море, и что каждому еврею заповедано петь этот мотив в минуту торжества и победы над врагами» (4; 95). Т.А. Касаткина справедливо указывает на значимость образа Исаия Фомича для понимания сцены в бане. Но трудно согласиться с ней в том, что песня Исаия Фомича — предвестие появления в тексте сцены «омовения ног». (**Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных старорусских чтений 2006 года. — Великий Новгород, 2007. — С. 151.) Скорее в сцене в бане эта деталь становится апофеозом нагнетаемого адского колорита сцены. Необходимо отметить и то, что сцена в бане обрамлена, с одной стороны, историей Исаия Фомича, с другой — историей Баклушина. Так что смысл ее необходимо прочитывать как минимум в контексте этих двух историй.

³³ **Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича. — С. 143. См. также: **Касаткина Т.А.** Рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского // «Грядите с Богом!» Преподобный Серафим Саровский и духовность русской литературы XIX века. — М., 2008. — С. 318—343.

³⁴ В.Н. Топоров писал о том, что Достоевский, «десакрализуя и дегармонизуя архаичные представления о числах, вместе с тем строит новую символическую систему, вторично семантизируя члены числового ряда (ср. роль 4 или 7 в его произведениях)» (**Топоров В.Н.** Числа // Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1991. — Т. 2. — С. 631).

³⁵ **Аверинцев С.С.** Двенадцать апостолов // Мифы народов мира. — М., 1991. — Т. 1. — С. 356.

³⁶ **Касаткина Т.А.** «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане... — С. 146—148.

³⁷ Там же. — С. 147.

³⁸ Там же.

³⁹ См., например: Святое Евангелие от Луки с толкованиями блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. — М., 2004. — С. 227—228. См. также толкование евангельского эпизода омовения ног Христа учени-

кам: Святое евангелие от Иоанна с толкованием блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. — М., 2004. — С. 496—498.

⁴⁰ «Не бывает таких скороспелых переворотов. Сознать вину и родовой грех еще мало, очень мало; надобно совсем от него отступить. А это не так скоро делается» (4; 155).

⁴¹ Напомню историю об арестанте, который совершил неудачное покушение на майора: «Умирая, он говорил, что не имел ни на кого зла, а хотел только пострадать. Он, впрочем, не принадлежал ни к какой раскольничьей секте. В остроге вспоминали о нем с уважением» (4; 29). Наиболее драматично воплощается тема страдания во вставной повести «Акулькин муж».

⁴² «И хотя в палате, кроме тяжелого запаха, снаружи все было по возможности чисто, но внутренней, так сказать подкладочной чистотой у нас далеко не щеголяли» (4; 136). См. также описание больничного халата (4; 135—136). Тема чистоты остается значимой на протяжении всего текста «Записок». Так, в преддверии приезда генерала в острог плац-майор «усиленно смотрел за чистотой и благообразием» (4; 183), а ко дню приезда «у нас все было вымыто, выглажено, вылизано. Арестанты выбриты заново. Платье на них было белое, чистое» (4, 184).

⁴³ Исаии 53:7.

⁴⁴ **Лотман М.Ю.** Символ — «ген сюжета» // **Лотман М.Ю.** Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1999. — С. 123.