

Ольга ДЕХАНОВА

## ТОТ САМЫЙ ДОМ

Сравнительный анализ внутреннего пространства  
дома Ашеро́в и дома Рогожина

В 1852 г. Ш.Бодлер в биографическом очерке “Эдгар Э́ллен-Поэ”<sup>1</sup> впервые познакомил русских читателей с творчеством этого загадочного американца-романтика. Почти девять лет спустя, в Предисловии к “Трем рассказам Эдгара Поэ”, опубликованным в № 1 журнала *Время* (1861 г.), Достоевский впервые дал серьезную и глубокую оценку его творчества. В небольшой по объему статье ему удалось изумительно точно определить то, что является сутью литературных приемов и творческих принципов Э.По. Достоевский увидел в нем не только автора романтических “ужасов”, как это было принято среди его современников, но, прежде всего тонкого психолога: “Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою пронизательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!” (19; 88). Он обратил внимание читателей на свойственную Э.По “силу подробностей”; на то, как последовательно, не пренебрегая мелочами, разрабатывает он любую деталь сюжета, разрабатывает так, чтобы она представляла пред читателем как нечто им до тех пор незамеченное, нечто не только вещественное, но духовно значимое и абсолютно необходимое для полного впечатления достоверности. Сам Э.По так формулировал этот принцип “единства впечатления”: Если уже первая фраза не содействует достижению общества эффекта, то, значит, писатель потерпел неудачу с первого шага. Во всем произведении не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не служило бы успеху заранее установленного замысла<sup>2</sup>. И потому, возможно, ассоциативное мышление, умение улавливать связь вещей, взаимоотношения природы и человека — одна из ярких черт таланта Э.По.

Сравнивая в Предисловии особенности творчества Гофмана и По, Достоевский отдавал несомненное предпочтение идеалам Гофмана, в которых



“есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку (19; 89). Однако это не помешало ему увидеть и восхититься удивительной способностью Э.По реалистически объяснять самые фантастические явления: “В Поэ если и есть фантастичность, то какая-то материальная, если бы только можно так выразиться. Видно, что он вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях” (19; 89).

Профессиональное литературное мастерство По не просто затронуло Достоевского как художника и мыслителя, но нашло свое развитие и продолжение в его творчестве (19; 281 – 283 и 25; 397 – 400). Наиболее изучена в этом плане тема пограничного состояния человека между снами и явью, жизнью и смертью. Зыбкость границ между реальным и ирреальным всегда занимала По. В предисловии к “Беренике” он писал: “Реальная жизнь, как она есть, стала казаться мне видением и не более как видением, зато безумнейшие фантазии теперь не только составляли смысл каждодневного моего бытия, а стала для меня поистине самим бытием, единственным и непреложным”<sup>3</sup>. Развитие этой концепции, порождающей чувство раздвоения создания, прослежено М.Виднэс в рассказе “Двойник”, в фельетоне “Петербургские сновидения в стихах и прозе”<sup>4</sup> (там же о роли женского образа как “зеркала” для героя, о жанровой однородности “Черного кота и “Записок из подполья”), в Примечаниях В.А.Туниманова к рассказу “Сон смешного человека” (25; 397 – 400). Вариацией темы раздвоения личности является известный рассказ По “Вильям Вильсон”. А.Ковач проследил развитие этой темы Достоевским в рассказе “Двойник”, но в сфере более социально-этической, нежели “физиологической”, с точки зрения признания ложных средств утверждения человеческой личности<sup>5</sup>. Художественные приемы описания По фантастических явлений нашли свое воплощение в блестящей сцене “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”<sup>6</sup>. Эти параллели можно продолжать, их очень много.

Рассказ “Падение дома Ашеров”, о котором пойдет речь, считается по праву одним из шедевров По, поразительным концентратом всех традиционных мотивов романов ужасов. А.Н.Николюкин отмечал, что “Краткость и точность в подборе слов для нагнетания общего мрачного колорита повествования выражены здесь с исключительной даже для По последовательностью, зримо воссоздающей “атмосферу печали”, окружающую дом Ашеров”<sup>7</sup>. Рассказ этот, написанный По в 1839 году, входил практически во все сборники, издававшиеся при жизни писателя. (Первый – “Гротески и арабески”, 1840 г.; последний – “Рассказы”, 1845 г.) На русский язык он был переведен впервые в 1881 г. (№ 11 “Литературного журнала”). Однако три из семи рассказов, упомянутые Достоевским в Предисловии, были переведены на русский язык в 90-х годах (“Разговор с мумией” – в 1895 г., а “Месмерическое откровение” и “История с воздушным шаром” – в 1896 г.). Это говорит о том, что он был знаком с ними по французским переводам и в первую оче-



редь по переводам Ш.Бодлера. Такова же, вероятно, история знакомства Достоевского и с этим, наиболее совершенным с точки зрения формы и впечатления, рассказом Эдгара По.

Традиционные черты романтического “дома с тайной”, атмосфера роковой предопределенности, архитектурный фон как активная составная часть эволюции сюжета и психологического портрета героя — все это невольно возникает в памяти при описании Достоевским дома Рогожина. В связи с этим необходимо упомянуть работу Р.Казари “Купеческий дом: историческая действительность и символ у Достоевского и Лескова”<sup>8</sup>. Автор, исследуя хронотоп купеческого дома на примере дома старика Карамазова, купца Самсонова и дома Рогожина в романах Достоевского и дома Измайловых (“Леди Макбет Мценского уезда”) Лескова, прослеживает соотношение между героями и их домами. Купеческий дом, отгороженный от всего окружающего мира толстыми стенами, заборами, рассматривается, в частности, как эквивалент готического замка в западноевропейской литературе. Это позволяет автору в аспекте проблемы функциональности архитектуры в литературном тексте поставить в один ряд с Достоевским и Лесковым также и По. Продолжая в какой-то мере эту тему, попробуем взглянуть на дом Рогожина непосредственно с позиций влияния литературного наследия По на творчество Достоевского, проанализировав жанровую структуру рассказа “Падение дома Ашеров” и описание дома Рогожина в романе “Идиот”.

Сюжетная линия повествований строится на пространственном перемещении героев снаружи внутрь. Отталкиваясь постоянно от материально-вещественных деталей, ощущений, чувств, ассоциации конкретизируются постепенно в нравственные категории, создающие психологические портреты героев.

Князь приезжает в Петербург в конце ноября, в “потрясающую нервы оттепель” (кстати, герой Э.По приезжает в замок в нескончаемый пасмурный осенний день. Упадническое состояние погоды, ее хандра и капризы — самый удобный повод для печального и жуткого повествования). Еще только при приближении к дому входящих в него начинают одолевать тягостные предчувствия, неприятно навязчивые ощущения:

У Э.По: “Едва я его увидел, мною, не знаю почему, овладело нестерпимое уныние... Открывавшееся мне зрелище — и самый дом, и усадьба, и однообразные окрестности — ничем не радовало глаз ... от всего этого становилось невыразимо тяжело на душе ... Сердце мое наполнил леденящий холод, томила тоска, мысль цепенела, и напрасно воображение пыталось ее подхлестнуть... Отчего, же это, подумал я, отчего так угнетает меня один вид дома Ашеров”<sup>9</sup> (с.76).

У Достоевского: “он (князь — О.Д.) сам удивился своему необыкновенному волнению; он и не ожидал, что у него с такою болью будет биться сердце. Один дом, вероятно по своей особенной физиономии, еще издали стал при-



влекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: “Это, наверно, тот самый дом”. И далее: “...он чувствовал, что ему почему-то будет особенно неприятно, если он угадал” (8; 170).

В обоих случаях нравственный дискомфорт еще более подчеркивается необъяснимостью ощущения, изначально придавая повествованию некий мистико-пророческий смысл.

Еще один взгляд снаружи – описание самого дома.

У Э.По: “Поражала невообразимая древность этих стен. За века слиняли и выцвели краски. Снаружи все покрылось лишайником и плесенью... Прекрасная соразмерность всех частей здания странно не соответствовала видимой ветхости каждого отдельного камня... снаружи вовсе нельзя было заподозрить, будто дом непрочен. Разве только очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера” (с. 778).

У Достоевского: “Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого. Некоторые, очень, впрочем, немногие дома в этом роде, выстроенные в конце прошлого столетия, уцелели... почти без перемены. Строены они прочно, с толстыми стенами и с чрезвычайно редкими окнами; в нижнем этаже окна иногда с решетками... Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну...” (8; 170).

Нетрудно увидеть, что Достоевский выделяет в рогожинском доме черты, сближающие его с родовым замком, крепостью, ибо только так он представлял себе (по романам ужасов) дом, наделенный страшной тайной.

Следующий композиционный элемент, начинающий движение – молчаливый проводник героя в недра дома:

У Э.По: “Отсюда неслышно ступающий лакей безмолвно повел меня бесконечными темными и запутанными переходами в “студию” хозяина” (с. 78).

У Достоевского: “Отворивший князю человек провел его без доклада и вел долго” (8; 170).

В последующих подробных описаниях интерьеров постоянно переключаются “запутанные переходы” и “маленькие клетушки”, “крючки и зигзаги”, залы с рыцарскими трофеями и парадная зала со стенами “под мрамор”, черный, чуть поблескивающий паркет дома Ашеров и штучный дубовый пол в доме Рогожина вызывают однозвучную слуховую ассоциацию; многочисленные лестницы замка уменьшаются, становясь двумя, тремя ступенями вверх или вниз в доме Рогожина.

Так завершается описание места действия, на фоне которого уже просматриваются характеры действующих лиц, объединенных одной общей идеей: физическое и душевное состояние предопределяется окружающей обстановкой, образом жизни. Их психологические портреты, неразрывно связанные с внутренним пространством дома, точны и однозначны.



Э.По использует три эквивалентных мотива в тексте рассказа, своеобразную трехчастную вертикальную структуру, последовательно раскрывая психологическую суть образа Родерика.

В то время, когда о герое Э.По еще не сказано ни слова, постоянно повторяющееся сочетание природных элементов уже вызывает в подсознании образ гнетущего страха и безысходности;

“Я уже всерьез верил, будто самый воздух над этим домом ... какой-то особенный... пропитан духом тления, исходящим от полумертвых деревьев, от серых стен и безмолвного озера, – все окутали тлеворные таинственные испарения” (с. 78).

Этот же набор растительных, природных элементов использован при описании странной болезни Родерика. Навязчивая идея ожидания чувства ужаса, чувства страха непосредственно связана с его домом:

“весь облик родового замка и даже дерево и камень, из которого он построен, за долгие годы обрели таинственную власть над душой хозяина: предметы материальные – серые стены, башни, сумрачное озеро... – в конце концов повлияли на дух всей его жизни” (с. 81).

Идея эта, вся проникнутая чувством неизбежности и бесполезности борьбы с мистической властью предметов (или с собственным Я?), представляется уловкой затухающего сознания, мучительной попыткой сохранить человеческое достоинство.

Эта идея становится верой, убеждением, философией, составляя третий, завершающий мотив – рассуждение Родерика о чувственном восприятии растений. Причем следствие из этой теории прямо упирается в образ дома, завершая тем самым семантический круг: “Эта вера его была связана... с серым камнем, из которого сложен был дом его предков. Способность чувствовать, казалось ему, порождается уже самым расположением этих камней, их сочетанием, а также сочетанием мхов и лишайников, которыми они поросли, и обступивших дом полумертвых деревьев – и, главное, тем, что все это, ничем не потревоженное, так долго оставалось неизменным и повторялось в недвижных водах озера” (с.84).

В психологическом плане Родерик представляет собой интровертированную личность с ананкастическими (педантическими) чертами характера. Полная погруженность в мир своих представлений и нереальных идей, множество мыслей, возникающих при интровертированной акцентуации, рождает проблемы, требующие ответа или решения. Но именно невозможность отодвинуть от себя проблему, разорвать круг навязчивых идей, нарушение способности принять решение – характерна для ананкаста. Родерик несет на себе печать неизбежности самоуничтожения: его дух не в состоянии бороться с чудовищами, порожденными его разумом.

Аналогично, в виде трех семантически отмеченных элементов текста дан психологический портрет Рогожина, имеющий в качестве отправной и



конечной точки внутреннее пространство дома. Примечательно, что мотив “озера” адекватно замещен присутствием портрета отца. Проекция образа начинается, как и в рассказе Э.По, уже в первом описании дома: “И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома было бы трудно объяснить” (8; 170).

Слова князя далее почти повторяют слова “от автора”, но перестановка акцентов изменяет смысл фразы. Психологическая персонификация уже очевидна: “Твой дом имеет физиономию всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни, а спроси, почему я этак заключил, — ничем объяснить не могу” (8; 172).

Третий, завершающий элемент психологического портрета Рогожина построен по принципу трех зеркал, расставленных вокруг портрета его отца, и отображающих в фокусе своем с последовательной убедительностью психическое состояние самого Рогожина.

Первое — это описание “от автора”: человек “лет пятидесяти... со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытым и скорбным взглядом” (8; 173).

Эти три определения, ассоциативно возникающие еще при описании дома, являются ключевыми.

Продолжая и развивая их далее, князь Мышкин, опираясь на наследственные черты и образ жизни, дает описание альтернативного развития характера Рогожина: “если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы молча один в этом доме с женой, послушною и бессловесною, с редким и строгим словом, ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая” (8; 178).

К.Леонгард<sup>10</sup>, исследуя примеры акцентуированных личностей в художественной литературе, отмечал, что натура Рогожина по замыслу Достоевского носит наследственное параноическое начало с сильнейшими эгоистическими устремлениями: “... и уж так бы ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всем страсть, все ты до страсти доводишь” (8; 178).

Страсть — последний, самый важный элемент характера Рогожина, отражающий с необычайной ясностью всю его мучительную, болезненную сущность. Будь то любовь или деньги — не важно. А главное то, что все чувства доведены до крайности, и это инстинктивно, как смертельную опасность, чувствует Настасья Филипповна: “У тебя, Парфен Семеныч, сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу, улетел, если б у тебя тоже ума не было, потому что у тебя большой ум есть” (8; 178).



Не любовь, но болезненная страсть к Настасье Филипповне, почти неотличимая от ненависти, нормальна и естественна для характера Рогожина. В психологическом плане — это блестяще описанное Достоевским развитие ненависти-любви. Только комбинация почти эпилептоидной возбудимости и параноического аффекта, по мнению К.Леонгарда, психологически последовательно приводит к совершению преступления. Таким образом, главное действующее лицо рокового “дома с тайной” не только эмоционально созвучно окружающей его обстановке, но, главное, его психическое состояние на момент повествования реально объясняет и оправдывает любые, самые неожиданные повороты сюжета.

Нельзя также не отметить, что кроме главного героя в обоих домах проживает еще и загадочное, молчаливое женское существо, состоящее в самом близком родстве с хозяином. Это леди Мэдилейн и мать Рогожина — обе никогда не покидающие пределы дома и живущие особой, полупризрачной жизнью, почти приближающейся к смерти. Обе больны, больны давно, некий неопределенный физический недуг постепенно затрагивает рассудок.

Все это как бы заранее выводит образ из активного повествования, придавая ему определенный символический смысл. Они как бы неотъемлемая часть дома, его душа. Обе они неразрывно связаны с личностью главного героя, являясь своего рода той последней спасительной соломинкой, за которую отчаянно-безнадежно пытается ухватиться главный герой. Этот персонаж, характерный для сентиментальных готических романов, является своего рода катализатором трагической развязки. Сознательно или невольно преступив последний нравственный барьер, герой предопределяет свою гибель.

И, наконец, хочу отметить еще один семантически важный элемент внутреннего пространства дома Родерика Ашера и Рогожина — картину. Оба автора практически одинаково используют ее возможности как некоего сакрального центра, инструмента для понимания основной идеи.

Предвосхищая описание самой картины, Э.По как бы уточняет ее сюжетное назначение, подчеркивая ее символизм определением “чистая идея”: “Небольшое полотно изображало бесконечно длинное подземелье или туннель с низким потолком и гладкими белыми стенами, ровное однообразие которых нигде и ничем не прерывалось” (с. 82). Ощущение полной отчужденности от внешнего мира передается глубиной этого странного подвала, залитого ярким светом ниоткуда, придающим ему “неожиданное и жуткое великолепие”. Идея, формирующаяся на уровне подсознательно-ассоциативного впечатления, проецирует вовне внутреннюю драму Родерика. Последний, болезненный отпрыск вымирающего древнего рода концентрирует в себе результат печальной диалектики интеллектуально-духовного начала — утонченного и изысканного у его предков, но ставшего изощренным, извращенным и болезненно однобоким. Величие духа и могущество Короля-разу-



ма, сохраняясь десятилетиями в неактивной форме, так же нежизненны, как и род Ашеров.

Ровная бесконечность надежно огражденного от воздействия извне подземелья не допускает присутствия даже тени близких или любимых существ. Отсутствие любви, сострадания, даже самой потребности в этих чувствах делает бесполезными любые интеллектуальные совершенства и саму жизнь. Гораздо более сложен образ картины — “копии с Г.Гольбейна” — в доме Рогожина. Можно было бы сказать с достаточной степенью условности, что эта картина помещена в доме Рогожина, чтобы ее там увидел князь и что князь пришел к Рогожину, чтобы встретиться с ней. В связи с этим интересно отметить, что в тексте нигде нет описания князя Мышкина, так сказать, “в интерьере”. То есть описания некоего замкнутого пространства, несущего отпечаток личности его обитателя, чем никогда не пренебрегал Достоевский. И потому приход князя Мышкина в дом Рогожина в высшей степени не случаен. Эта картина выражает идею безверия, бессмысленности жизни, всемогущества материального над духовным. Вместе с Христом на картине умирает надежда на спасение человечества. Исчезает оправдание подвига Христа. Именно созерцание этой картины производит такое разрушительное воздействие на душу Рогожина, являясь сущностью его дома. Но этим значение картины не исчерпывается. С Христом ассоциируется в романе образ Мышкина. Он тоже пришел к людям с целью спасти их. Но вскоре выявляется невозможность этого, и судьба князя совпадает с судьбой Христа на картине Ганса Гольбейна. Это — символ его жизненного пути и его неудачи. Сюда, в этот дом вернется князь в конце своего пути, растерзанный и замученный, как Христос Гольбейна.

Обе картины, как мы видим, выражают прежде всего идею смерти, становящуюся символом всего дома. И эта, прежде всего, духовная смерть, страшная своим трагическим всемогуществом над человеком. Как смерть в греческих трагедиях, здесь она предопределена роком и не зависит от героя. Но в отличие от Э.По, Достоевский, проведя читателя через темную бездну ужаса и безысходности, оставляет надежду. Князь Мышкин, воскликнувший в испуге: “Да от этой картины у иного еще и вера может пропасть!” (8; 182), находит в себе безграничное терпение, любовь и веру в людей: “Откройте русскому человеку русский Свет... Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет пред изумленным миром” (8; 453). Примечательно, что сказано это было не в доме Рогожина, несущем печать неизбежной гибели личности всех его обитателей, а в гостиной Епанчиных. Но это уже начало другой, не менее интересной темы.

Проведенный анализ позволяет расширить рамки хронотопа “дом” в романе “Идиот”. Готический замок со своими непреложными законами раз-



вития сюжета, адаптированный к русской архитектуре, может занять свое место в типологическом ряду наравне с “купеческим домом” или “большим домом” из волшебных сказок.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бодлер Ш. Эдгар Эллиен-Поэ, Пантеон, 1852, № 9. С. 1 — 34.

<sup>2</sup> Рое Е.А. The Complete Works, vol. XIII, p. 153.

<sup>3</sup> По Э.А. Полное собрание рассказов, М., 1970. С. 66.

<sup>4</sup> Виднэс М. Достоевский и Эдгар Аллан По, Scando-Slavica, 1968, vol. XIV, p. 21 — 32.

<sup>5</sup> Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского “Двойник”/Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976, вып. 2. С. 57.

<sup>6</sup> Кийко Е.И. К творческой истории “Братьев Карамазовых”/Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985, вып. 6. С. 75.

<sup>7</sup> Николюкин А.Н. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По/Полное собрание рассказов, М., 1970, с. 719.

<sup>8</sup> Казари Р. Купеческий дом; историческая действительность и символ у Достоевского и Лескова/Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988, вып. 8. С. 87.

<sup>9</sup> Э.По. Рассказы, М., 1980.

<sup>10</sup> Леонгард К. Акцентированные личности, К., 1989. С. 305 — 307.