

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СМЕЕТСЯ» ГЮГО
В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

Литературные пристрастия персонажей Достоевского – всегда мощнейшее средство характеристики героя, важный ключ к осмыслению художественных задач автора, сигнал для читателя и исследователя. При этом здесь всегда подстерегает соблазн слишком свободных трактовок. Особенно в случае с книгой-намеком, когда мотив хрупок, едва обозначен иногда лишь заглавием, как в ситуации с романом «Человек, который смеется» в «Бесах».¹

Роман Гюго «L'homme qui rit»² («Человек, который смеется») у Достоевского впрямую связан со Степаном Трофимовичем Верховенским, образом «сверхтяжелым» в смысле насыщенности литературными ассоциациями, и акцентирует бунт героя мощнейшим романтическим бунтарем Гуинпленом.

Книга Гюго оказывается у Степана Трофимовича, ожидающего прихода своего соперника Кармазинова, и становится знаком независимости героя, ломающего сценарий спектакля, задуманного Варварой Петровной: боясь, что Степан Трофимович «оконфузится», «проиграет» и тем самым унизит ее саму, она сознательно мстит бывшему кумиру, навязывая ему декорацию его комнаты и роль в предстоящей встрече. Гуинплен как нельзя лучше определил Степана Трофимовича, срывающего навязанную ему маску, напоминающего о собственном

¹ Доказательство запоминаемости этой литературной детали в «Бесах» – рецензия Д. И. Минаева на роман Достоевского, подписанная псевдонимом «L'homme qui rit» (12, 259).

² В статье – написание названия романа в орфографии Полного собрания сочинений Достоевского: «L'homme qui rit». Однако в прошлом веке чаще, а сейчас повсеместно используется каноническое название «L'Homme qui rit».

лице, достоинстве. Именно бунтом романтического героя с высокими принципами окрашено поведение Степана Трофимовича в этой сцене, где он провозглашает свободу, честь, великодушные, «великий принцип независимости», желание «отражать деспотизм» и, наконец, хочет уйти с «нищенской коробкой» (10, 73; ср. со стилистикой речи Гуинплена в палате лордов, после которой он решает бросить богатство, титул и возвратиться в свою ярмарочную повозку). Показательно, что оба героя, над которыми смеются, почти одинаково трагически реализуют эту мечту: Степан Трофимович в телеге с распространительницей Евангелия Софьей отправится по дороге в Спасов навстречу смерти, как и Гуинпен, встретившись со своими родными, шагнет из жалкой шлюпки в океан. Патетика размышлений Степана Трофимовича о своей «высокой задаче» сродни герою Гюго. Сама форма монолога Степана Трофимовича («Подлец я или нет...?» – 10, 73) близка к форме монолога Гуинплена, обвиняющего себя в сделке с совестью и предательстве близких. Та же жанровая общность прослеживается и в характере бунта романтического героя в речи Степана Трофимовича, направленного на разгадку тайн, срывание покровов, и в соответствующей стилистике, особой лексике – до романтических штампов («из своих уст и пред лицом неба» и т. д., 10, 73). Поэтому даже реакция Хроникера на Степана Трофимовича будет реакцией именно на романтического героя, демонстрирующего свою «нравственную силу»: «...мне ужасно хотелось засмеяться. Я был не прав» (10, 101). С точкой зрения Хроникера совпадает и авторская: комический эффект от патетической речи героя обостряется смешением в ней русского и французского языков. Степан Трофимович, как и Гуинпен, – человек, над которым смеются все и всегда, даже когда он говорит о самом высоком.

При этом, в отличие от романтического клише Гюго, у Достоевского не только несправедливое осмеяние «низкой» толпой «высокого» героя (осмеяние Дон Кихота), которое рождает сострадание к поверженному смехом, но и осмеяние как доказательство несостоятельности героя, как справедливый приговор. Его выносят брошенный отцом сын, возлюбленная, у которой он – приживал, ученики и кружок, где он – учитель, публика, перед которой он – оратор. Вина такого осмеянного героя и в том, что он наплодил смеющихся бесов, вина не только родственная, но и историческая.

Книга Гюго в «Бесах», напрямую связанная с образом отца Верховенского, сопрягается еще и с образом сына: Степан Трофимович настойчиво, пять раз, по-французски определяет Петрушу цитатой из названия романа Гюго: «Il rit. <...>. О карикатура! Помилуй, кричу ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? Il rit. Il rit beaucoup, il rit trop. <...> Il rit toujours»³ (10, 171).⁴ Рядом с определением сына как человека, который всегда смеется, в речи отца появляется приговор ему: карикатура на Христа. Чрезвычайно важно в этом контексте еще одно определение Гюго – «сатанинская смеющаяся маска Гуинплена»⁵ – и тот же мотив в словах Урсуса по адресу Гуинплена: «Ты исказил свои подлинные черты гримасой, украденной в преисподней. Ты похитил у дьявола его личину»⁶, которые могли в связи с Петрушей припомниться Достоевскому: сатана как пародия на Христа. Таким образом, оба, Степан Трофимович и Петруша, могут рассматриваться как ипостаси «человека, который смеется». Это ли не бесовщина: вечно смеющийся Петруша – карикатура на Христа – оказывается сыном «человека, который смеется». В фантастически-зловещем «родственном» двойничестве отца и сына мерещится линия от романтизма Гюго к психологическому фантастическому реализму Достоевского.

С этой точки зрения показательным сравнение трех героев, объединенных образом «человека, который смеется»: Гуинплена, Степана Трофимовича и Петруши. О хирургической операции, с помощью которой был обезображен Гуинплен (ее корни – в средневековой профессии «компрачикосов», делающих из детей уродов), подробно и натуралистично рассказывается в романе: по сюжету врач сознается перед смертью под пытками в причинении увечья герою, предъявлен даже подтверждающий операцию документ; подробно описано, сколько минут

³ «Он смеется <...>. Он смеется. Он смеется много, он слишком много смеется <...>. Он всегда смеется» (фр.).

⁴ Этот постоянный смех Петруши кажется Степану Трофимовичу кощунственным и словно бы противопоставленным идее Христа и самому Христу; ср. с Гюго: «Какое бремя для человеческих плеч – такой вечный смех! <...> Гуинплен смеялся вечно» (Гюго В. Человек, который смеется // Собр. соч. и писем: В 15 т. М., 1955. Т. 10. С. 271).

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 311.

лицевые мышцы героя могли выдержать серьезное выражение лица, а потом бесконтрольно растягивались в улыбку. Вполне возможно, что Достоевскому, которому не интересен подобный реалистической ход романа «ужасов», уже в подготовительных материалах к «Бесам» мерещится свой, принципиально иной – психологический фантастический портрет Степана Трофимовича «человека, который смеется», гораздо трагичнее из-за своей внутренней раздвоенности и из-за двойничества со своим страшным сыном:

Княгиня говорит К<нязю> про Гр<ановско>го: «Странно – они (отец и сын. – Н. Ч.) совсем друг на друга не похожи: Гр<ановский> и теперь – 57 лет – красавец, волосы – львиная грива, взгляд орлиный, рост, дума на лице, величественный жест, а тот (сын. – Н. Ч.) точно херувим, на потолке нарисованный. А между тем и сходство: у херувима вдруг делается чрезвычайно умное и серьезное лицо – как у отца, а у Гр<ановского> вдруг всё лицо прорывается каким-то смехом, мелькает ужасно, и из льва он вдруг обращается в херувима на потолке – точь-в-точь сын» (11, 75).

Это дьявольское двойничество отца и сына на основе смеха не вошло напрямую в окончательный текст, но отзвуки его проявляются не раз. Степан Трофимович говорит о сыне: «У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки» (10, 171). В улыбке сына – косвенное признание отцовской вины: трагический «l'homme qui rit» выродился в вечно смеющегося беса. И именно по отцу сын тоже – «человек, который смеется».

Родственное вырождение в смехе подтверждается сравнением смеха отца и сына. С точки зрения смеха Степан Трофимович – жертва, так как он осмеян всеми, особенно жестоко сыном. В отличие от отца, сын в этой модели – палач, сам осмеивает всех и вся, и его смех, пожалуй, самый зловещий в романе, раскрывает преступно-игровую природу образа бесашута. Смех же Степана Трофимовича выпадает из всеобщего бесовского смеха в романе и характеризуется или весьма положительно, или невинно, или как актерский. К концу же романа его смех исчезает, сменяясь просветленной улыбкой (радостной с Софьей – 10, 493, сдержанной в разговоре о Боге – 10, 505, и последней – умиленной – перед смертью – 10, 506). Вообще смех Степана Трофимовича уникален по сравнению со зловещим смехом остальных героев романа, что, очевидно, усиливает в этом образе авторское начало, выражая надежду на исцеление

от бесов и означая свет в финале романа. Самим характером смеха герой исключен из бесов.

Книга Гюго важна и в парадоксальности образа героя – в его высоте и комичности. Ею маркируется благородство Степана Трофимовича, поскольку образ этот строится на авторских идеалах и эстетике, связи с прошлой культурой, в отличие от современной «нигилятины», на высоком учительстве. Одновременно другими средствами тот же персонаж постоянно снижается до пародии на романтического героя – метод характеросложения любимейшего героя Достоевского – Дон Кихота. Показательна и коренная трансформация первоначального замысла (смерть Степана Трофимовича от поноса) в возвышенную смерть героя. Таким образом, Степан Трофимович – романтический герой, но одновременно и «герой нашего времени», и акцентирование этого персонажа романом Гюго, где главный герой – смех, как нельзя лучше определяет двуединую трагикомическую суть этого образа.

Важно и то, что книга названа по-французски: в речи Степана Трофимовича художественно значимо противопоставление в употреблении русского и французского языков (10 лет не читал Евангелия по-русски, вместо него – «Жизнь Иисуса» Ренана по-французски). Кроме того, введение героя через иностранную книгу у Достоевского чревато включением персонажа в традицию западноевропейского романа, что меняет стилистику образа: в эпизоде с книгой Гюго в Степане Трофимовиче как никогда усиливается патетика романтического героя «неистойвой литературы».

Умышленную «неразвернутость» эпизода с книгой Гюго – характерный для Достоевского пример провокации автором читателя для обращения к текстам-прототипам – можно сравнить, например, с введением книги В. Скотта «Сен Ронанские воды» в повесть «Неточка Незванова»⁷ или книги Флобера «Госпожа Бовари» в роман «Идиот»⁸ (ср. с противоположным

⁷ Чернова Н. В. «Какая-то тайна была в судьбе ее»: письмо в книге («Неточка Незванова») // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 396–410.

⁸ Чернова Н. В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. № 19. С. 192–202.

четким, развернутым и ясно сформулированным вводом книги «Что делать?» в роман «Бесы» как предмета спора отца с сыном, что связано с задачей острой идеологической полемики Достоевского с Чернышевским).

В связи с прототипами образов Верховенского-старшего и Кармазинова позволю себе высказать предположение о неслучайности появления именно книги Гюго перед встречей соперников-писателей в романе «Бесы». Среди наиболее пылких русских почитателей Гюго – Герцен⁹ и Кукольник,¹⁰ оба связанные с образом Степана Трофимовича (Герцен как прототип – 12, 224–225, Степан Трофимович похож на литографированный портрет Кукольника, в который влюбилась в юности Варвара Петровна). В свою очередь Тургенев (прототип Кармазинова) с его «германофильской закваской юношеского романтизма»¹¹ – известный «гюгофоб», как Мериме и «кружок пяти», с которыми он сблизился во Франции.¹² И тогда, может быть, выбор книги Гюго – знак высокой «литературности» бунта Степана Трофимовича, его намеренно провокативный «читательский» вызов Кармазинову. Вполне вероятно, что Степан Трофимович выступает здесь еще и как проводник авторских пристрастий в чтении, а также выразитель скрытой литературной полемики в читательских вкусах Достоевского и Тургенева.¹³ И именно

⁹ Объяснение Герцена в любви будущей жене – «через» героев романа «Собор Парижской богородицы», его личное знакомство с Гюго и публикации Гюго в «Колоколе», рецензия Герцена на роман «Отверженные», он – главный связной Гюго с Россией до самой своей смерти.

¹⁰ Под влиянием Глинки и романтического кружка Кукольника Даргомыжский написал оперу «Эсмеральда».

¹¹ *Алексеев М. П.* Виктор Гюго и его русские знакомства: Встречи. Письма. Воспоминания // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31/32. С. 868.

¹² Тургенев называл поэзию Гюго – «рвотное», был равнодушен к «Отверженным», Гюго, по его определению, – «напыщенный ритор»; его нарочитое неучастие в чествовании Гюго в 1881 г., до лично-мелочного неприятия (анекдоты Тургенева о крайнем невежестве Гюго, перепутавшего Шиллера с Гете, о любви Гюго к славе). Подробно о противоположном отношении к Гюго двух русских литературных партий см.: *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 777–932.

¹³ При этом Тургенев в отдельных чертах является прототипом не только Кармазинова, но и самого Степана Трофимовича. Однако Кармазинов с начала и до конца выдержан в резко памфлетном, пародийном стиле, а образ Степана Трофимовича при ироническом отношении к нему автора окрашен симпатией.

потому, что Степан Трофимович – выразитель и проводник авторских эстетических идеалов в романе, книга Гюго включается в пространство других эстетических пристрастий Достоевского («Сапоги ниже Пушкина», «Сикстинская Мадонна», «Рыцарь бедный...»)¹⁴ Кстати, и другая книга на столе Степана Трофимовича – «Что делать?», вызвавшая у героя остро негативную реакцию, тоже может быть воспринята как выражение авторских читательских антипатий именно через Степана Трофимовича; интересно заметить, что Чернышевский не любил Гюго.¹⁵

Выскажу предположение о том, что популярность Гюго как писателя и личности в России позволяет поставить вопрос не только о возможности влияния Гуинплена на создание образа Степана Трофимовича, но и о модели «романтической личности», которую в реальной жизни олицетворял Гюго и которая могла повлиять на формирование художественного образа героя Достоевского. Я имею в виду некоторые черты Гюго как личности в образе Степана Трофимовича, причем черты, вызывающие не только восхищение современников, но и иронию по отношению к нему как к уходящему типу «романтического героя» (патетика, ораторство, постановка вечных вопросов, высокое учительство, писательство, увлеченность историей, «политизированность», боязнь ссылки).¹⁶ Степан Трофимович с книгой Гюго как выразитель авторского эстетического кредо оказывается, с одной стороны, в жизненно реальном кругу русских гюгофилов, лично связанных с Достоевским (Панаев «брехал» «Собором Парижской богоматери», знал роман наизусть кусками, Аполлон Григорьев вспоминал о влиянии на «русских мечтателей» этого романа, Боткин в 1835 г. взобрался на башню собора в Париже с романом Гюго в руках), с другой

¹⁴ Поэтому содержание речи героя, поэтический строй, стиль становятся высокими, романтизированными в эпизоде с книгой Гюго: под ней записки Варвары Петровны – его единственной возлюбленной, Прекрасной Дамы, «хозяйки души», которую он не может простить за «подмену» себя Дашей (не случайно он одет как жених в этой сцене).

¹⁵ *Алексеев М. П.* Виктор Гюго... С. 855.

¹⁶ В этом контексте показательно нецензурное определение Гюго персонажем в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Ст<удент> говорит: “Victor Hugo говорит про последнюю страшную войну, а там – песни, искусство и проч. Старый пер<***>, больше ничего”» (11, 76).

стороны, Верховенский-старший противостоит в своих литературных пристрастиях оппонентам Достоевского в отношении Гюго (Греч, Чернышевский, Тургенев). Свой эстетический манифест («Сапоги ниже Пушкина») Степан Трофимович маркирует святым для Достоевского именем. Известна телеграмма Гюго в честь пушкинского праздника и ответное приветствие русских писателей. Интересно, что Гюго был известен в России еще и как враг Дантеса. Что касается сведений о Гюго, то Достоевский мог получать их из прессы, где печатались анекдоты о Гюго, беседы с ним русских корреспондентов, а также из общего русского круга знакомых Гюго и Достоевского, в котором присутствуют личности, чуть ли не самые духовно близкие Достоевскому или связанные с ним профессионально: А. П. Философова, которой в 1875 г. Гюго пришлет свою фотографию с автографом, а она ответит письмом в высоком евангельском стиле; В. Н. Андреевская, знакомая А. Ф. Кони, которая состояла в переписке с Гюго, а ее сын переводил его; М. А. Загуляев – рецензент «Бесов», франкофил, «русский француз», петербургский сотрудник газеты «Indépendance Belge», позже опубликовавший воспоминания о личных встречах с Гюго; в дневнике Е. А. Штакеншнейдер – запись об обыске у Загуляева и найденном у него письме Гюго, в ее салоне Лавров – страстный почитатель Гюго.¹⁷

Роман Гюго опубликован в 1869 г., в год начала работы Достоевского над романом «Бесы», действие которого привязано к реальному историческому времени – к 1869 г. Роман насыщен самыми злободневными новостями, в том числе и литературными: книга Гюго оказывается на столе Степана Трофимовича в год ее издания.¹⁸ Романы одного года, а разница принципиальная: один – романтический, погруженный в историю Англии XVIII в., другой – с сюжетом из современной жизни на «злобу дня», из газет, это остро «текущее», «русское». Однако при этом – глубинное их родство: Гюго интересуется далеко не только чужая история, но и поэтическое, нравственное осмыс-

¹⁷ Алексеев М. П. Виктор Гюго... С. 848–854, 889–893.

¹⁸ В библиотеке Достоевского – французское издание романа: *Hugo V. L'homme, qui rit*. Paris: Librairie internationale; Bruxelles; Leipzig; Livourne: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1869. Т. 1–4. См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 228.

ление современности,¹⁹ в свою очередь Достоевский прощается с романтизмом и упоминанием книги Гюго акцентирует жанр, общий авторский замысел, идею, поэтику своего произведения. Поэтому присутствие в романе «Бесы» только что прочитанной Достоевским книги любимого писателя приводит к выходу за пределы одного образа Степана Трофимовича Верховенского.

В определении общности жанра двух романов принципиальна мысль Достоевского о том, что «трагедия и сатира – две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» (24, 305).²⁰

«Бесы» как роман-сатира, с первых строк впрямую обозначенный шедевром жанра «Гулливвером» Свифта (10, 7), акцентирован также и Гюго:²¹ обличительный пафос романов-памфлетов (у Гюго – критика всей структуры общества и особенно социальной, у Достоевского – природа и корни нигилизма как русской болезни), смех как важнейший элемент поэтики, причем смех во всем многообразии – от трагического, очищающего и преображающего до дьявольского и балаганного.

В общности жанра романа-трагедии значимы не только развязки обоих произведений с просветлением в финале (Степан Трофимович об исцелении России, речь Гуинплена о гуманизме), но и то высокое лирическое начало, которое лучше всего сам Достоевский определил словами Версилова, как сцены из великой литературы, «пронзающие сердце» (13, 382).

Родственность жанра – и в традиции романа тайн, а также романтической мелодрамы, когда действие связано с раскрытием загадочного прошлого героев.

¹⁹ Конечно, перенесение места и времени действия романа Гюго с его остро современным социальным обличительным пафосом и гуманистическим напором в защите «униженных и оскорбленных» в Англию XVIII в. – это отчасти всего лишь дань романтической традиции классического исторического романа 1820-х гг. в духе В. Скотта.

²⁰ О синкретическом жанре романа «Бесы» см.: *Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 88–92; Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 113–171.*

²¹ Аналогично тому, как потом Достоевский прибегнет к «Последнему дню приговоренного к смерти» Гюго для объяснения «фантастичности» формы новеллы «Кроткая» – неправдоподобность, что приговоренный может писать в последнюю минуту, как муж рассуждать у трупа жены (см. предисловие к «Кроткой»).

Общность поэтики – в сходных типах героев, характероложении: герои-идеологи, «отверженные» и «униженные и оскорбленные», мечтатели, шуты, «дитя и старик» как бродячий сюжет.

Степан Трофимович и Урсус – оба объекты авторской симпатии, оба – Учителя, воспитатели детей, философы, ораторы и пророки, сочинители, ученые, титанические «неистовые» с вечными вопросами (Степан Трофимович о красоте, о Колумбе, о Гамлете, Урсус – о мироздании). И в то же время оба – шуты, гаеры. Общие мотивы – «слезинка ребенка» и «случайная семья»: Верховенские и фантастическая семья Урсуса с неродными детьми – незрячей, уродом и дядей-волком.

Слепая «святая» Дея и Хромоножка, обе жертвы; «готическая» inferнальность Джозианны и бесовство в Лебядкиной и Лизе Тушиной.

Шут-аристократ Баркильфедро, отличающийся от шутов Достоевского социальным происхождением, а психология шутовства – из одного корня: ненависть и месть «маленького» человека за свое унижение и даже за благодеяние, любовь-ненависть к жертве. Баркильфедро и Петруша Верховенский с тончайшей нюансировкой типа как шуты-«шпионы», шуты-«игроки» (оба с колодой карт), шуты-«палачи», всеильные шуты-«дьяволы», держащие в руках все нити интриги; эти персонажи, зловещие вершители судеб – хозяева сюжета. И даже общий зафиксированный акт продажи героем души шуту-дьяволу как бродячий сюжет («да» Гуинплена на вопрос Баркильфедро, готов ли он предать близких, и вербовка Петрушей «наших»).

Степан Трофимович и Гуинплен как осмеянные герои. Однако у Гуинплена – осмеянность романтического героя: знак победы, а не поражения. У Степана Трофимовича – осмеянность комическая до полной сниженности, как авторский приговор герою, не выполнившему своего предназначения, что не снимает трагедии высокого ухода героя.

При этом Гюго маркируется и прощание Достоевского с романтизмом, осознание невозможности изображения титанического героя в современной действительности, измелчания его в «герое нашего времени».²² Это относится и к патетической

²² Так, Эмма Бовари с ее космической тоской по идеалу изображена как провинциальная пошлая мещанка с адюльтером, а Ольга Ильинская,

стилистике романа Гюго: ребенок, над которым надругался весь мир, голым бредущий в ледяной пустыне, минующий виселицу с трупом, исклеванным вороньем, замерзшую женщину с полумертвым ребенком, ослепшим от холода, и в финале – воссоединившаяся под звездным небом семья – урод с мертвой возлюбленной, старик-отец и волк на шхуне, когда Гуинплен шагнет в ночное море, а последним звуком романа будет вой волка во вселенной.

Но одновременно именно неистовый Гуинплен позволяет Степану Трофимовичу с книгой Гюго в руках превратиться в глашатая принципов чести, благородства и справедливости, «высокого» бунтаря.²³

Б. Г. Реизов так комментирует высказывание Бальзака о том, что тайну изображения нравов он нашел в романе В. Скотта, заменив средневековых героев, паладинов, трубадуров, владельцев замков – чиновниками, столоначальниками, менялами, ростовщиками, сыщиками и химиками:

...дело было, конечно, не в замене одних персонажей другими <...>. Поэтика повести из современной жизни была как будто противоположна поэтике исторического романа, но она выросла на нем и из него возникла.²⁴

выбравшая Штольца вместо Обломова, ощущает отзвуки «мировой» грусти «Манфредов» и «Фаустов».

²³ Тоска современного прагматичного человека по «титаническому» герою становится сюжетообразующим элементом рассказа Сэлинджера «Человек, который смеялся»: застенчивый студент Нью-Йоркского университета, неудачник в жизни и любви, собирает вокруг себя детей и сочиняет для них героические истории из жизни Гуинплена, что превращает его в глазах детей в «Вождя». У Сэлинджера еще большая ирония по отношению к своему герою, чем у Достоевского: в рассказе студента убитый врагами Гуинплен воскрес, «захохотал гробовым голосом и аккуратно, даже педантично, выплюнул одну за другой четыре пули», отчего у убийц лопаются сердца и они замертво падают к ногам «человека, который смеялся» (*Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи: Повести. Девять рассказов.* М., 1983. С. 495). Однако объединяет Сэлинджера с Достоевским то, что их современные герои одновременно и возвышены героем Гюго: в жестоких мальчиках Сэлинджера пробуждается сострадание, они объединяются в братство, взрослеют, плачут. Пронзительный образ-символ у Сэлинджера: глядя вслед уходящему студенту, ребенок видит бьющийся на ветру обрывок тонкой алой оберточной бумаги, который очень похож на маску из лепестков мака на лице Гуинплена.

²⁴ Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 296.

То же и у Стендаля: в поисках новой литературы он видел спасение в «энергии», ставшей для него эстетической категорией, а обнаружил он ее у Данте, Байрона, Шекспира и Скотта, писателей не сводимых к одному знаменателю, к одной эстетике.²⁵

При этом подход к герою – общий у двух писателей: в предисловии к «Собору Парижской богородицы» Достоевский формулирует не только кредо Гюго – драматизм, реализм, граничащий с фантастикой, «восстановление погибшего человека» (20, 28), но и свою собственную задачу в литературе (общая эстетика). Как и общий подход к «отверженным» у обоих писателей, доверяющих восстановление рая только страдавшим (как Раскольников и Соня в эпилоге), в романе Гюго именно они представляют на балаганных подмостках спектакль «Побежденный хаос» – и только через любовь:

Ничего не могло быть более странного, чем этот рай, созданный двумя осужденными на муку существами. <...> Свой ад они превратили в небесный рай: таково твое могущество, любовь!²⁶

Отмечу мотивы романа Гюго как сквозные мотивы романа «Бесы»:

– общность знаменитой формулы Достоевского о борьбе в человеке «Бога и дьявола» с романтически динамичным определением Гюго («Сатана наносит Богу страшные удары кулаком»²⁷), напряженная разгадка «тайны человека», выраженная у Гюго пространно и афористично, в отличие от ее концентрированного воплощения в живых характерах Достоевского; особая планетарность.²⁸ Высказывание Гюго – «Народы, как и светила, имеют право на затмение»²⁹ – звучит как эпиграф к «Бесам»;

²⁵ Там же. С. 297–298.

²⁶ Гюго В. Человек, который смеется. С. 283.

²⁷ Там же. С. 251.

²⁸ Урсус: «...в нашей лачуге будет заключена отныне вся вселенная: мир человеческий, мир животный, мир божественный» (Там же. С. 274); Шатов – Ставрогину: «Мы два существа сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» (10, 195), Лебядкин – Ставрогину: «И солнце, говорят, потухнет...» (10, 207), Ставрогин – Кириллову: «Положим, вы жили на луне...» (10, 187), Федька о Петруше: «...астролом и все Божии планиды узнал...» (10, 205), повествователь о Федьке: «Этот с неба упавший человек...» (10, 206), Ставрогин как «солнце», по определению Петруши.

²⁹ Гюго В. Отверженные // Собр. соч. и писем: В 15 т. М., 1955. Т. 8. С. 82.

– бесовство, загадка, мистика. У Гюго – от «романа тайн» со всеми его атрибутами: тайна двух братьев, «пластическая» операция Гуинплена, его сказочное преобразование из нищего в лорда и пэра и т. д., а также полная, однозначная и реалистическая разгадка всех темных мест. Степан Трофимович с книгой Гюго на столе полемически скажет: «...я не хочу тайн...» (10, 73).³⁰ В романе Достоевского – другая природа таинственного: бесовская, некий «морок» нечистой силы, неподтвержденность единственной версии случившегося, создающаяся из обилия слухов, сплетен, версий, разных точек зрения как принципиальная стратегия автора по отношению к читателю, который может удовлетвориться точкой зрения толпы, героя, хроникера, собственной или – попробовать приблизиться к авторской. С другой стороны, в символическом, втором плане «Бесов» мерещится родственная природа романа Гюго:

Призрак забился в судорогах. Бурный ветер, разгулявшись в высоте, завладел мертвым телом и принялся швырять его во все стороны <...>. Чудовищный картонный паец, висевший не на тонкой веревочке, а на железной цепи! Какой-то злобный шутник дергал ее за конец и забавлялся пляской этой мумии. Она вертелась и подпрыгивала, угрожая каждую минуту распасться на куски.³¹

Как не вспомнить знаменитый образ движущегося маскарада на ниточках, управляемого хохочущим режиссером-кукольником из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», – бытие, руководимое не только божественной силой, власть рока в судьбе человека. Бесовство как мечта, программа нового мироустройства, вызов Творцу в перекраивании этики и эстетики: у Гюго – от профессионального выращивания уродов компрачикосами до клубов аристократии, где доблесть «отбить руку у Венеры Милосской»,³² и королевы, которая «с радостью бы сделала Аполлона горбатым, но оставила бы его богом».³³ Это ли не литературный прототип шигалевщины! Родственность и в изображении бесовства как космической вселенской силы:

³⁰ Другая отсылка к классике жанра – роману Э. Сю «Парижские тайны» – в повторном замечании Степана Трофимовича о «каких-то петербургских тайнах» (10, 97).

³¹ Гюго В. Человек, который смеется. С. 71.

³² Там же. С. 213.

³³ Там же. С. 218.

у Достоевского – бесовство в космосе, мироустройстве, в русской природе, в современной России, в человеке. Пассаж из романа Гюго звучит как стихотворение в прозе, явно созвучное в обрисовке природы бесовства одновременно пушкинскому эпиграфу к «Бесам» и роману Достоевского:

Ну и вьюга! <...> Ураган – это хоровод дьяволов, это бешеная свистопляска вампиров, все они скачут галопом и кувыркаются у нас над головой. Они мелькают в тучах: у одного – хвост, у другого – рога, у третьего вместо языка во рту пламя, у этого – крылья с когтями, у того – брюхо лорд-канцлера, а вон у того – башка академика. Каждого из них можно распознать по особому, им одним издаваемому звуку. Что ни порыв ветра, то новый адский дух; слышишь и видишь в одно и то же время, ибо этот грохот принимает зрительные формы.³⁴

Дьявольское *qui pro quo* Достоевского тоже сопоставимо с Гюго:

– лик и личина в Гуинплене, подмена его голоса – чревоущанием Урсуса, подмена возлюбленной (Джозианна вместо Деи) (ср.: Ставрогин как подменный жених в сознании Хромоножки);

– вообще мотив театра, лицедейства, масок – в самой природе двух романов: балаган с пьесой «Побежденный хаос» в духе Шекспира похож на театр «Глобус», где Урсус в одном лице – автор, режиссер и актер в медвежьей шкуре, Гуинплен – скоморох, покрашенный охрой, фигляр с «рыжей гривой»,³⁵ похожий на «мрачную маску античной Комедии»;³⁶ в «Бесах» – знаменитое «лицо-маска» Ставрогина или навсегда запоминающееся застывшее перебеленное лицо-маска ужаса у Хромоножки, Степан Трофимович всегда в «роли», Петруша – опытный режиссер спектакля с «нашими» – до литературной кадрили вверх ногами в масках;

– мотив толпы с развенчанием героя: Гуинплена-шута – ярмарочной публикой и трибуна с гуманистическими принципами – палатой лордов, и Степана Трофимовича – с речью о красоте на литературном празднике;

– пространство. У Гюго – пышно декорированное романтическое пространство (тюрьма с подземельями, кладбище, экзо-

³⁴ Там же. С. 169.

³⁵ Там же. С. 172.

³⁶ Там же. С. 171.

тический дворец Джозианны в ориентальном духе), но глубоко родственные Достоевскому символические константы пространства: открытость-закрытость, дорога со странничеством («Зеленый ящик» – повозка Урсуса цвета надежды с циркачами как «странствующий храм»³⁷ и символическая встреча Степана Трофимовича с народом в телеге, высокие смерти обоих героев в дороге). Даже общий топоним – Швейцария. Швейцарское пространство из письма Ставрогина характеризуется остановившимся временем, вечностью, закрытостью, отъединенностью от мира, теснотой, замкнутостью, отрицательной эмоциональной окраской, отсутствием надежды на возрождение:

Прошлого года я <...> записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает. Там я уже купил маленький дом <...> мы поедem и будем там жить вечно. Я не хочу никогда никуда выезжать. Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. <...> Я ничего от Ури не надеюсь; я просто еду. Я не выбирал нарочно угрюмого места (10, 513).

Вполне вероятно, что литературным пратекстом его могло быть швейцарское пространство отца Гуинплена, английского лорда Кленчарли, удалившегося по сходной со Ставрогиным, английским «принцем Гарри», причине от суеты света в Швейцарию в полуразвалившийся дом на берегу Женевского озера в самом глухом месте между Шильоном и Веве:

Его окружали овеваемые ветрами и одетые тучами суровые, сумрачные Альпы; он жил здесь, затерянный, в глубокой тени, отбрасываемой горами. Его редко встречал прохожий. Этот человек жил вне своей страны, почти вне своей эпохи.³⁸

Конечно, швейцарское пространство Кленчарли – это романтизированное пространство, в котором возникает

образ изгнанника <...> старика в одежде простолюдина, бледного, согбенного, вероятно уже близкого к могиле, который стоит в эту минуту над озером в печальном полумраке, не замечая холода и непогоды, или шагает по его берегу без цели, с неподвижным взором, с развевающимися по ветру седыми волосами, молчаливый, одинокий, погруженный в свои думы, – трудно было удержаться от улыбки. Этот старик был олицетворением безумия.³⁹

³⁷ Там же. С. 295.

³⁸ Там же. С. 182.

³⁹ Там же. С. 183.

Если вспомнить галлюцинации, от которых Ставрогин надеется вылечиться швейцарским воздухом, то это описание может быть воспринято как портрет Ставрогина в старости, если бы он не кончил жизнь самоубийством. Кстати, бурная юность лорда – страсти, женщины, удовольствия, незаконнорожденный сын – тоже вызывают ассоциации с юностью Ставрогина. Однако авторский приговор «удавленнику» Ставрогину – и в отказе от конца героя в романтическом пространстве. Кроме того, мрачный колорит швейцарских мест – Веве, Шильонский замок, Женевское озеро – мог особенным образом припомниться Достоевскому при чтении романа Гюго как путешественнику по этим местам в 1867–1868 гг., незадолго до появления этого романа и начала работы писателя над «Бесами». Известны отрицательные отзывы Достоевского о Швейцарии. Но самое главное: посвященные Швейцарии страницы романа Гюго не могли не напомнить Достоевскому его глубокое личное горе – смерть дочери Сони в 1868 г. Гуинплен, рожденный на берегу Женевского озера, между Лозанной и Веве, в младенчестве после смерти родителей был продан слугой и изуродован в два года, тайна его происхождения раскрылась благодаря найденным в Лозанне и Веве записям о рождении ребенка. Соня родилась как раз в этих местах, была зарегистрирована в метрической книге Женевы.⁴⁰ Достоевский просит у Каткова денег на переезд семьи в Веве, где климат лучше, думая о здоровье младенца. После смерти Сони в Женеве Достоевский с женой уезжают в Веве, откуда Анна Григорьевна пишет: «Каждый встретившийся ребенок напоминал нам о нашей потере».⁴¹ Кроме Веве в своих швейцарских письмах Достоевский упоминает Шильонский замок (еще один топоним, связанный с несчастным ребенком Гуинпленом) и, конечно, «Шильонского узника» Байрона. Известна отличная память Достоевского, связанная с впечатлениями литературными, в отличие от памяти «житейской». Без сомнения, когда через год Достоевский читал роман Гюго, он не мог еще раз не вспомнить о детском страдании, о «слезинке ребенка», и эти личные воспоминания и литературные

⁴⁰ Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 1994. Т. 2. С. 163.

⁴¹ Там же. С. 180.

«Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы»

ассоциации с романом Гюго могли усугубить мрачный колорит швейцарского пространства в «Бесах».

Разумеется, многое, о чем было сказано, может вызвать известное сомнение. Значительная часть приведенных суждений – более чем гипотетична, что продиктовано красноречивыми и провоцирующими совпадениями, латентными связями, скорее угадываемыми, чем четко читаемыми.

Так и частная деталь в «Бесах» – книга Гюго на столе Степана Трофимовича – может быть воспринята всего лишь как знак модного чтения. Гюго вернулся в Париж в 1870 г. (в год работы Достоевского над «Бесами»), после свержения Наполеона III, проведя 18 лет в изгнании, стал почти легендарной личностью, его называли «великим старцем», «мировым сердцем». Он очень популярен в России, каждая его новая книга, вышедшая в Париже, тут же переводилась. Сразу после опубликования в 1869 г. романа «L'homme qui rit» он начал переводиться для «Отечественных записок» и одновременно печатался в этом году в разных русских журналах под различными заглавиями: во «Всемирном труде» – «Аристократы», в «Деле» – «Смех сквозь слезы», в газете «Голос» – «Зубоскал». Посредственность многих поспешных переводов вызвала в прессе даже насмешки.⁴²

Но, может быть, книга Гюго в «Бесах» – знак не только моды.

Парадоксальным образом Достоевский остро современной проблематикой своего романа и после смерти окажется связанным с автором романтического произведения «Человек, который смеется»: в реальной жизни Гюго, будучи противником самодержавия и монархии, помогает революционному движению в России, своим авторитетом способствует отмене смертных казней русских революционеров, оказываясь на той же позиции, что Гаршин, Вл. Соловьев по отношению к перво-мартовцам, на позиции, которую мог бы разделить и Достоевский, если б остался жить.⁴³

⁴² Алексеев М. П. Виктор Гюго... С. 884.

⁴³ О выступлениях Гюго в защиту Л. Н. Гартмана, Г. М. Гельфман, революционеров в процессе «двадцати двух» см.: Там же. С. 896–900. В некрологе Гюго А. Х. Христофоров назвал его «олимпийцем чувств милосердия и любви» (Там же. С. 911).

Наталья Чернова

И в этом тоже можно усмотреть некое «странное сближение» двух романов-ровесников с такой разной художественной структурой и их авторов с противоположными политическими убеждениями. Но – с общим подходом к человеку и общими гуманистическими ценностями: недаром же монархист Достоевский назвал Каракозова «несчастливым слепым самоубийцей».

Словом, то, что кажется сейчас отчасти предположением, может быть бесполезным для контекстуального вхождения в роман Достоевского.