
ДОСТОЕВСКИЙ И В. ГЮГО

1

Одна из особенностей Достоевского состояла в том, что он не смотрел на свою художественную работу как на плод одних лишь собственных творческих усилий, но видел в ней продолжение коллективной работы писателей разных стран и эпох, проявление общих по своему смыслу тенденций и закономерностей развития национальной и мировой литературы. Взгляд этот получил отражение в постоянном настойчивом сопоставлении Достоевским героев своих произведений, своего писательского метода с персонажами и методом других писателей: Пушкина, Гоголя, Шекспира, Сервантеса, Лесажа, Шиллера, Бальзака, Ж. Санд. Свои романы, произведения своих предшественников и современников Достоевский любил вводить в один широкий исторический контекст, рассматривая их как звенья в решении общих задач, которые история человечества выдвинула перед литературой разных народов и стран.

Представление о единстве литератур разных народов, опирающееся на общность проблем, поставленных перед ними историей человечества, преломилось в отношении Достоевского к крупнейшим писателям — его современникам.

Прежде чем выступить со своим оригинальным опытом русского социального романа-трагедии, Достоевский переводит «Евгению Гранде» Бальзака. Формулируя в начале 60-х годов свою теорию фантастичности современной жизни, Достоевский обращает внимание русского читателя на близкие его эстетическому средо тенденции повеллистки Э. По. Работая над «Идиотом», он читает сочинение Э. Ренана о Христе, «Мадам Бовари», «Дядю с верблюдами».

Во всех перечисленных случаях речь меньше всего может идти о том, что традиционная история литературы привыкла обозначать термином «литературное

влияние». Речь идет о другом: о сознательном интересе Достоевского к литературным явлениям времени, которые, по его убеждению, ставили проблемы, сходные с теми, которые занимали его мысль, давая такое их решение (в одних случаях близкое ему, а в других случаях далекое или даже враждебное), к которому он как художник и мыслитель не мог остаться нейтрален.

Внимательное изучение балзаковского романа — истории молодой девушки, пережившей глубокую психологическую драму в окружающем ее мрачном царстве скупости и расчета, — было для молодого русского романиста подготовительной школой на пути к созданию «Бедных людей». В «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский глубоко и проникновенно рассказал о том огромном восхищении, которое испытывали он и другие русские «мечтатели» 40-х годов, читая романы Ж. Санд с их горячей верой в человека, в высоту его нравственных возможностей и задатков, способных к развитию и совершенствованию, но скованных неблагоприятными общественными условиями. Но особый интерес Достоевского на протяжении всей его жизни среди писателей Франции XIX века вызывал автор «Последнего дня осужденного», «Собора Парижской богородицы» и «Отверженных».

Духовная близость между автором «Отверженных» и создателем «Преступления и наказания» часто бросалась в глаза уже современникам Достоевского. По свидетельству последнего, поэт Ф. И. Тютчев в разговоре с ним сопоставил однажды оба эти романа, отдав при этом предпочтение творению русского романиста (Письма, I, 164)¹. Сам Достоевский в предисловии к «фантастической повести» «Кроткая» (1876) указал на близость творческого метода, примененного в этой повести, к творческому методу Гюго в «Последнем дне осужденного» — «самом реальнейшем и самом правдивейшем» из всех произведений Гюго, по оценке русского писателя (24, 6). А в письме, направленном в мае 1879 года Президенту Международного литературного конгресса в Лондоне, Достоевский назвал В. Гюго «великим поэтом», гений которого с его детских лет оказывал на него неизменно «могучее влияние» (Письма, IV, 55, 380).

Имя Гюго завоевало известность в России уже в

¹ См. об этом также заметку в записной тетради Достоевского 1875—1876 гг. (24, 119).

конце 20-х — начале 30-х годов¹. Роль его как главы тогдашних французских романтиков в борьбе с авторитетами и традициями классицизма не могла не вызвать горячего сочувствия русских романтиков. Восторженным поклонником Гюго был один из главных поборников романтизма в русской литературе пушкинской поры, издатель журнала «Московский телеграф» (1826—1834) Н. А. Полевой. Более сдержанно отнесся к французскому поэту, драматургу и романисту-романтику (как это видно из отзывов о Гюго в поэме «Домик в Коломне», статьях и письмах к Е. М. Хитрово) Пушкин, воспринимавший его творчество, как и многие другие русские современники, в русле того направления, которое получило во Франции и России 30-х годов название «неистовой школы»². Тем не менее слава Гюго в России 30-х годов быстро росла. Его основные произведения становились в это десятилетие почти сразу же после их появления на французском языке и в оригинале и в переводах достоянием русского читателя. В 1830 году вышел русский перевод «Последнего дня осужденного», в 1833 году — «Гана Исландца». Точно так же вскоре после появления французского оригинала печатаются в русских журналах в 30-х годах — один за другим — переводы драм Гюго. Сложнее обстоит дело с «Собором Парижской богородицы». Отрывки из этого романа появились в русском переводе уже в год его выхода в свет и продолжали публиковаться в следующем³. Но полный русский перевод романа не смог тогда появиться из-за цензурных препятствий⁴.

Если в начале 30-х годов, в период расцвета русского романтизма, В. Гюго быстро завоевал в России широкое признание, то в 40-х годах, по мере движения русской литературы к реализму, слава его заметно па-

¹ О восприятии Гюго и истории издания его главнейших произведений в России XIX века см.: Алексеев М. П. В. Гюго и его русские знакомства. — Лит. наследство. М., 1937, т. 31-32, с. 777—915.

² Отношение Пушкина к Гюго охарактеризовано Б. В. Томашевским в статьях «Пушкин и французская литература» и «Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово» (в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960).

³ См.: Московский телеграф, 1831, ч. 40; Телескоп, 1832, ч. 7.

⁴ Об отношении к творчеству В. Гюго царской цензуры и о цензурной истории его произведений в России XIX века см. публикацию И. Айзенштока и Л. Полянской «Французские писатели в оценке царской цензуры» (Лит. наследство. М., 1939, т. 33-34, с. 783—795).

дает. Показательна та эволюция, которую пережил в своем отношении к Гюго В. Г. Белинский. В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский восторженно отозвался о «Гане Исландце» (см.: Белинский, 1, 33), а в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) писал о «Последнем дне осужденного» как о произведении, полном «ужасной, раздирающей истины» (там же, 269). Но к началу 40-х годов прежние восхищение уступает место в статьях критика значительно более сдержанным оценкам романов и драм Гюго. «Гюго, Сю, Жансен, Бальзак, Дюма, Жорж Занд и другие возникли и преходят на наших глазах и готовятся к смене», — писал критик в 1841 году (Белинский, 4, 420). И хотя изменение отношения Белинского к кумирам русской романтической критики было в начале 40-х годов в известной мере вызвано его временным «примирением с действительностью», сопровождавшимся отказом от юношеского романтического радикализма, Белинский после осуждения своих «примирительных» настроений уже не возвращается к прежним своим эстетическим симпатиям. Твердо став на революционные позиции и высоко отзываясь в конце жизни о французской литературе, ее революционных и социалистических идеалах, Белинский и в это время сохраняет то сдержанное отношение к Гюго-романтику, которое сложилось у него в конце 30-х годов. «Посмотрите на Виктора Гюго, — заявлял он в 1845 году, — чем он был и чем он стал! Как страстно, как жадно, с какою конвульсивною энергиею стремился этот человек, действительно даровитый, хотя и несколько не гениальный, сделаться представителем в поэзии национального духа своей земли в современную нам эпоху! И между тем, как жалко ошибся он в значении своего времени и в духе современной ему Франции! И теперь еще высятся в своем готическом величии громадное создание гения средних веков — «Собор Парижской богородицы», а тот же собор, воссозданный Виктором Гюго, давно уже обратился в карикатурный гротеск, в котором величественное заменено чудовищным, прекрасное — уродливым, истинное — ложным... Франция, некогда до сумасшествия рукоплескавшая Виктору Гюго, давно обогнала и пережила его...» (Белинский, 8, 567—568; ср. там же, 140—142). Через два с половиной года в своей последней итоговой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский, хотя и с оговоркой, что деятель-

ность Гюго и других французских романтиков 30-х годов в последнее время получила «новое направление», более близкое к изменившимся общественным запросам, но-прежнему акцентирует то, что он считает общим эстетическим недостатком прозы французских романтиков: «И что составляет главный характер этих произведений, не лишенных, впрочем, своего рода достоинств? — преувеличение, мелодрама, трескучие эффекты. Представителем такого направления у нас был только Марлинский, и влияние Гоголя положило решительный конец этому направлению» (там же, 313).

Новая волна широкого общественного и эстетического интереса к творчеству В. Гюго поднимается в России с 50-х годов. Этому способствует несколько причин. Главные из них — общественный подъем, который Россия переживает после смерти Николая I, а вместе с тем эволюция и самого французского поэта. Недавний либеральный романтик стал видным деятелем демократической левой, а после бонапартистского переворота 1852 года — политическим эмигрантом, врагом и смелым обличителем империи Наполеона III. Гневная, разящая лирика «Возмездий» и других поэтических произведений Гюго 50-х годов, его политические речи и статьи, памфлет «Наполеон Малый», «История одного преступления», изгнание поэта и его связь с Герценом обновляют интерес русского читателя к творчеству поэта. Гюго воспринимается теперь русским обществом не как дерзкий литературный бунтарь и экспериментатор (так было в 30-е годы), но как один из виднейших представителей европейской демократии и связанной с ее идеями демократической литературы 50-х годов. Этот новый интерес к Гюго — политическому поэту, смелому социальному романисту и мыслителю достигает апогея в 1862 году, после выхода «Отверженных». Отрывки из них в год публикации романа сразу же появляются в нескольких русских газетах и журналах, но вскоре печатание романа приостанавливается по указанию Александра II.

Интерес Достоевского к Гюго, который он испытывал на протяжении всей жизни, зародился рано¹.

¹ См. об отношении Достоевского к Гюго: Гроссман Л. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919, с. 118—120; Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1981, с. 176, 266; Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964, т. 1, с. 300; т. 2, с. 178, 179; Письма, I, с. 467 (примечание А. С. Долинина); Цейтлин А. Г. «Преступление и наказание» и «Les misérables». — Литература и

Вскоре после поступления в Инженерное училище, 9 августа 1838 года Достоевский, рассказывая брату Михаилу о книгах, прочитанных во время учений в летних лагерях под Петергофом, называет «Виктора Гюго кроме Кромвеля и Гернани» (Письма, I, 47). А в конце октября того же года в другом письме к брату будущий писатель страстно полемизирует с напечатанной в журнале «Сын отечества» статьей французского критика Д. Низара о Гюго: «О, как низко стоит он во мнении французов. Как ничтожно выставляет Низар его драмы и романы. Они несправедливы к нему, и Низар (хотя умный человек), а врет» (там же, 51). Из другого письма к М. М. Достоевскому, от 1 января 1840 года, видно, что наибольшее восхищение Федора Михайловича в ранние годы вызывали не романы и драмы, а лирика Гюго. Сопоставляя Гюго с Гомером, Достоевский видит их близость в «младенческом первобытии в бога поэзии». В этом смысле второй из них выражает, по словам молодого Достоевского, дух древней, первый же — «как лирик, чисто с ангельским характером, с христианским, младенческим направлением поэзии» — дух новейшей, европейской цивилизации (там же, 58).

В 1848—1849 годах Достоевский, по свидетельству своего приятеля А. П. Милюкова, читал на одном из собраний литературного кружка петрашевца С. Ф. Дурова «несколько стихотворений Пушкина и Виктора Гюго, сходных по основной мысли или картинам, и при этом мастерски доказывал, насколько наш поэт (Пушкин. — Г. Ф.) выше как художник»¹.

Новый период в отношении Достоевского к Гюго обозначается с 1860 года. Весной этого года, когда Достоевский обдумывал «Записки из Мертвого дома», его старший брат печатает в журнале «Светоч» свой перевод «Последнего дня осужденного»². Публикацию этого

марксизм, 1928, № 5, с. 20—58; Бем А. Л. Гюго и Достоевский. — «Blavia», т. XV, 1937—1938, с. 73—86; Виноградов В. В. Из биографии одного «неистового» произведения. — В его кн.: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 63—75; Fridlender G. Les notes de Dostoïevski sur V. Hugo. — «Dostoïevski. Cahiers de l'Herne». Paris, 1973, p. 288—294; см. также: 7, 355, 404—405; 9, 407, 429, 430, 433, 449; 15, 463.

¹ Милюков А. П. Литературные встречи и знакомства. СПб, 1890, с. 179.

² Светоч, 1860, № 3, с. 79—165. Впервые «Последний день осужденного» был переведен в России еще в 1830-х годах, но с тех пор не перепечатывался.

перевода накануне появления книги Достоевского о его испытаниях на каторге вряд ли можно считать случайностью. Напрашивается предположение, что самый выбор «Последнего дня осужденного» был подсказан для перевода М. М. Достоевскому его младшим братом, перечитавшим после возвращения из Сибири это раннее произведение Гюго и взглянувшего на него теперь новыми глазами. Стилистический анализ перевода позволяет предположить, что он был перед сдачей в печать просмотрен Ф. М. Достоевским и в отдельных местах, возможно, носит следы его стилистической правки.

В «Последнем дне осужденного» Гюго создал один из первых в европейской литературе XIX века образцов психологической новеллы, где основой драматического напряжения являются не внешние события, а движущие мысли отъединенного от людей, запертого в своей камере осужденного. Гюго выбрал своим героем преступника. И в то же время, подобно будущим героям Достоевского, преступник этот — не обычный убийца, но «уединившийся мыслитель», мысль которого от его мгновенных «сиюминутных» переживаний и частной судьбы непосредственно переносится к широким социальным проблемам, к общим вопросам бытия человека и общества. Прошлое, настоящее и будущее неотступно стоят перед ним, тревожат его ум и совесть. Поэтому своеобразная стенографическая запись противоречивого вихря его переживаний оказывается насыщенной глубоким драматизмом и общечеловеческой патетикой. Все это сближает ранний роман Гюго с эстетикой Достоевского и объясняет постоянный интерес к нему русского романиста. «Последний день осужденного» можно охарактеризовать как своеобразный творческий эксперимент в духе реализма, граничащего с «фантастическим» (если воспользоваться термином Достоевского). Герой поставлен здесь автором в необычные, исключительные условия: он ведет записки, по словам Достоевского, «не только в последний день свой, но даже в последний час и, буквально, в последнюю минуту» и при этом с редкой остротой и энергией фиксирует в них все свои переживания. Но эта «фантастическая форма рассказа», преднамеренно выбранная Гюго, не только не мешает глубине и правдивости его шедевра, но, напротив, усиливает впечатление от него: без нее он не мог бы придать своему рассказу присущего ему глубокого драма-

тизма, создать «самое реальнейшее и самое правдивейшее произведение из всех, им написанных» (24, 6).

«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!» — писал Достоевский в 1861 году о рассказах Э. По (19, 88). Но те же слова можно с равным правом отнести к «Последнему дню осужденного», как можно отнести их к «Бобку», «Кроткой» или «Сну смешного человека». В этом — одна из точек пересечения искусства двух великих писателей-романтиков — французского и американского — и «фантастического» реализма Достоевского¹.

Особую интенсивность интерес Достоевского к Гюго приобрел в 1861—1863 годах. В это время уточняется многое в эстетических взглядах русского романиста и начинают складываться черты того творческого метода, который получил свое выражение в романах и повестях Достоевского двух последних десятилетий. И именно в начале 60-х годов Гюго выступает в качестве автора «Отверженных» — грандиозной по широте охвата современной жизни и яркости символов-обобщений социально-гуманистической эпопеи, сразу же, в год ее выхода в свет, прочитанной Достоевским и поразившей его близостью многих основных тем и мотивов темам и мотивам собственного его творчества. Знакомство с «Отверженными» во Флоренции в 1862 году², совпадавшее с напряженными размышлениями Достоевского о дальнейшем его творческом самоопределении, способствовало новому углублению его творческих связей с Гюго. Приглядываясь к опыту Гюго — социального романиста, временами соглашаясь, а временами расходясь и споря с ним, Достоевский в следующие два десятилетия постоянно сознает близость своих художе-

¹ В записной тетради 1875—1876 годов Достоевский предваряет оценку, позднее выраженную в «Кроткой»: «Впечатления, описание которых час за часом, минута в минуту нам передал В. Гюго в бессмертнейшем произведении своем «*Condamné à mort*» (24, 128).

² См.: Страхов Н. Н. Воспоминания о Ф. М. Достоевском. — В кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883, т. 1, с. 244. О перечитывании Достоевским сочинений Гюго еще в Семипалатинске см.: Врангель А. Е. Воспоминания о Достоевском в Сибири. СПб., 1912, с. 32.

ственных задач и задач французского писателя в освещении вопросов исторической жизни эпохи.

Именно в 1861—1863 годах Гюго впервые предстает перед Достоевским во весь рост уже не как лирик и драматург, а как романист, и притом — один из наиболее выдающихся социальных романистов XIX века. Это новое понимание творчества Гюго, сложившееся у него в новых условиях, сперва под влиянием перечитывания «Последнего дня осужденного» и подтвержденное вскоре знакомством с «Отверженными», теснейшим образом связано с эволюцией творчества самого Достоевского в эти годы.

Сочетание чуткого отношения к проблеме добра и зла с вниманием к социальным вопросам, черты «фантастического» (по терминологии Достоевского) реализма, выраженные не только в пристрастии к необычным, «исключительным» характерам и обстановке, но и в тяготении к широким обобщающим образам-символам, к большим многогеройным композициям, построенным на основе полифонического переплетения и столкновения параллельно развивающихся судеб идеологически и психологически различных героев, контрастирующие «голоса» которых по-разному выражают и развивают одну общую, социально-гуманистическую тему, — таковы черты, роднившие в сознании Достоевского произведения знаменитого французского писателя-романика с его собственными сложными художественными исканиями. Этой «перекличкой» творческих концепций русского и французского романиста, при всей индивидуальной сложности и неповторимости их произведений, питался интерес Достоевского к Гюго.

В начале 1863 года Достоевский, как видно из письма его к А. П. Милюкову от 2 января 1863 года, собирается в одной из задуманных в этот период для «Времени» статей процитировать отрывок из «Отверженных». Для этого он запрашивает у Милюкова французский или русский текст романа (Письма, I, 313). Но указанная статья во «Времени» не появилась — либо из-за последовавшего вскоре прекращения журнала, либо потому, что роман Гюго к тому времени был запрещен в России цензурой.

Не имея возможности напечатать в журнале «Отверженных», Достоевский, еще до того как он написал указанное письмо Милюкову, заказывает Ю. П. Помещиковой перевод другого знаменитого, более раннего

романа Гюго «Собор Парижской богородицы», который печатается в четырех последних номерах «Времени» за 1862 год. Это был первый полный перевод «Собора Парижской богородицы» в России.

Еще до его появления А. А. Григорьев в статье «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики» назвал на страницах журнала этот «гениальный» роман «высокопоэтическим созданием», «колоссальным романом (до сих пор еще не переведенным по-русски)»¹. Возможно, что приведенные замечания Григорьева могли подсказать братьям Достоевским мысль о помещении во «Времени» перевода «Собора Парижской богородицы» или что мысль эта возникла в редакционном кружке «Времени» еще до появления статьи Григорьева, но, когда он ее писал, ему было известно о заказанном редакцией переводе романа.

Перевод «Собора Парижской богородицы» появился во «Времени» в момент, когда имя Гюго как автора только что напечатанных «Отверженных» было у всех на устах. Именно на это рассчитывали, по-видимому, братья Достоевские, решившиеся поместить в своем журнале хорошо известный русскому читателю еще с 30-х годов, хотя и не печатавшийся до этого в России полностью, роман Гюго. Но публикуя во «Времени» «Собор Парижской богородицы», издатели журнала, в особенности Ф. М. Достоевский, руководствовались не только соображением о том, что после появления «Отверженных» этот роман мог рассчитывать на новый интерес русского читателя. Достоевский стремился побудить публику в свете социальной проблематики «Отверженных» свежими глазами прочитать более ранний роман Гюго. Воспринятый в контексте «Отверженных» «Собор Парижской богородицы» уже включает в себе истоки проблематики позднейших произведений — в этом один из главных тезисов предисловия Достоевского. Интерпретации творчества Гюго романтической критикой 30-х годов, судившей о нем в исторической перспективе литературно-эстетической борьбы с классицизмом, Достоевский противопоставляет принципиально иное, более широкое истолкование общественного и этического смысла его произведений, ставшего очевидным после появления «Отверженных».

¹ Время, 1861, № 3. Критическое обозрение, с. 43, 49, 58.

Исходя в предлагаемой им интерпретации социально-гуманистических идей Гюго из «Отверженных» и радуясь их «всеобщему, почти всемирному успеху», Достоевский оценивает «Собор Парижской богородицы» как более раннее, менее отчетливое выражение той же великой идеи «оправдания всеми отринутых парий общества... Кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского... в котором просыпается, наконец, любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих» (20, 27).

Гюго писал в предисловии к «Отверженным»: «До тех пор, пока силою законов и нравов будет существовать социальное проклятие, которое среди расцвета цивилизации искусственно создает ад и отягчает судьбу, зависящую от бога, роковым предопределением человеческим, до тех пор, пока не будут разрешены три основные проблемы нашего века — принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариев, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества; до тех пор, пока в некоторых слоях общества будет существовать социальное удушение; иными словами и с точки зрения более широкой — до тех пор, пока будет царить на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными»¹.

К этим словам Гюго непосредственно восходит та формулировка «основной мысли» творчества и самого Гюго и всего близкого Достоевскому по духу искусства XIX века, которую Достоевский развивает в своем предисловии к «Собору Парижской богородицы».

«Его мысль, — пишет здесь Достоевский, — есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия, и этой мысли Виктор Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — *восстановление* погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества... Виктор Гюго чуть ли не главный провозвестник этой идеи «восстановления» в литературе нашего века. По крайней мере, он первый

¹ Гюго В. Собр. соч. в 15-ти тт. М., 1954, т. 6, с. 6.

заявил эту идею с такой художественной силой в искусстве» (20, 29).

Итак, не эстетическое утверждение и оправдание безобразного в искусстве, не уравнивание безобразия в правах с красотой, а «восстановление погибшего человека» — вот формула, которая, по Достоевскому, составляет подлинный внутренний стержень творчества Гюго. Так Достоевский определил то главное, в чем он видел духовное родство между Гюго-романистом и собой.

Полемизируя против подведения общего смысла творчества Гюго под формулу «le laid c'est le beau» (восходящую к Предисловию Гюго к его ранней драме «Кромвель»). Достоевский, как можно полагать, имел в виду не только Н. А. Полевого и других представителей французской и русской романтической критики, но и Белинского. Последний писал в 1844 году в рецензии на перевод драмы Гюго «Бургграфы»:

«Имя Гюго возбуждает теперь во Франции общий смех, а каждое новое его произведение встречается и провожается там хохотом. В самом деле, этот псевдоромантик смешон до крайности. Он вышел на литературное поприще с девизом: «le laid c'est le beau», и целый ряд чудовищных романов и драм потянулся для оправдания чудовищной идеи... его пресловутый роман «Nôtre Dame de Paris», этот целый океан диких, изысканных фраз и в выражении и в изобретении, на первых порах показался гениальным произведением и высоко поднял своего автора... Но то был не гранитный пьедестал, а деревянные ходули, которые скоро подгнили, и мнимый великан превратился в смешного карлика с огромным лбом, с крошечным лицом и туловищем. Все скоро поняли, что смелость и дерзость странного, безобразного и чудовищного — означают не гений, а раздутый талант, и что изящное просто, благородно и не натянуто» (Белинский, 8, 140). О том, что Достоевский относил Гюго, так же как и Бальзака, к числу писателей, перед которыми Белинский был «отчасти виноват», отзываясь о них без достаточного основания «свысока», вследствие того что писатели эти «не приходились под мерку нашей слишком уже реальной критики того времени», он писал еще в 1861 году (см. 19, 90).

Страстно защищая гоголевское направление, прокладывая путь писателям натуральной школы (в том числе

молодому Достоевскому), Белинский беспощадно боролся с запоздалыми последователями и эпигонами романтизма в России и на Западе. Но при этом логика борьбы со славянофилами и эпигонами романтизма увлекала его в 40-х годах нередко дальше, чем это диктовалось прямыми, непосредственными целями самой этой борьбы, побуждала односторонне-полюемически, а потому несправедливо оценивать романтизм в целом и творчество отдельных выдающихся его представителей. Поэтому Белинский в 40-х годах не только не смог разглядеть новые черты творчества Гюго этих лет, становление в его творчестве социальной темы; за Бальзаком-романтиком, посетителем светских салонов, он не сумел увидеть Бальзака-реалиста, гениального изобразителя жизни большого города, бесстрашного исследователя тайн буржуазной цивилизации и души современного ему человека, — таков смысл критических замечаний Достоевского. Таким образом, речь в данном случае шла для него не о критике западничества Белинского, а о стремлении углубить и развить основной эстетический принцип критика — принцип социального анализа жизни и литературы.

Интересно подчеркнуть и другое. Представители литературы и критики второй половины XIX и XX века воспринимали и воспринимают нередко до сих пор реалиста Бальзака, с одной стороны, и романтиков — Гюго и Ж. Санд, с другой (несмотря на дружбу, связывавшую этих писателей, и их взаимное уважение друг к другу), как идейно-художественных антагонистов. Достоевский же ни в молодые годы, ни позднее не противопоставлял их друг другу, платя равную дань восхищения Бальзаку и Гюго (или Бальзаку и Ж. Санд), и притом он ощущал (как видно из сопоставления его отзывов о них) родство глубинной гуманистической основы их творчества и общие его художественные черты. Отсюда — общая сочувственная оценка Гюго, несмотря на отчетливое понимание Достоевским также и многих слабых сторон его романтической эстетики: «У Виктора Гюго бездна страшных художественных ошибок, но зато то, что у него вышло без ошибок, равняется по высоте Шекспиру», — записал он в цитированной тетради (24, 119).

Вывод Достоевского о «восстановлении погибшего человека» как «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», сформулированный в предисло-

вни к «Собору Парижской богородицы», явился не только результатом теоретического осмысления творчества Гюго и других близких писателю великих явлений искусства и литературы, предшествовавших и современных ему. Вывод этот явился выражением собственной его творческой программы, осуществленной в ближайшие годы после написания предисловия к «Собору Парижской богородицы» в «Преступлении и наказании» и «Идиоте», при работе над которыми (как и над последующими своими романами) Достоевский, как мы уже знаем, не раз возвращался мыслью к идеям своего предисловия и к образам романов Гюго. Замысел романа-эпопеи дантовского масштаба, которая, «хоть к концу-то века», выразила XIX век и его идеалы «так же полно и вековечно», как «Божественная комедия» — «верования и идеалы» католического средневековья, получил дальнейшее развитие в работе над «Жизнем великого грешника» и «Братьями Карамазовыми».

Не случайно формулой «*парии* общества», примененной впервые к героям Гюго, Достоевский через несколько лет воспользуется в период работы над «Преступлением и наказанием», отнеся это определение в черновиках романа к Раскольникову и Соне, а одной из задач «Идиота» он будет считать изображение судьбы «*misérabl'ей*» (отверженных. — Г. Ф.) всех сословий (7, 185; 9, 242) ¹.

Исходя в своей работе художника в первую очередь из размышлений над «текущими» вопросами русской жизни, строя свои творческие концепции по иным, более сложным законам, чем Гюго, Достоевский в 60-х и 70-х годах внимательно присматривается к образам и творческим концепциям Гюго, то находя в них опору для себя, то вступая с французским писателем в идеологическую и творческую полемику. Так, можно предположить (хотя это всего-навсего гипотеза), что перечитывание в 1867 году «Отверженных», размышления над образами епископа Миррэля и Жана Вальжана ² сти-

¹ В подготовительных рукописях к «Идиоту» «идея» Мышкина обозначена теми же словами, какими сформулирована общая задача искусства XIX века в предисловии к «Собору Парижской богородицы»: «восстановить и воскресить человека» (9, 264; ср. 9, 275).

² О Жане Вальжане как о близкой ему «сильной» попытке воплотить образ «положительно прекрасного» человека Достоевский писал не раз (см.: Письма, II, 71; 24, 111, 133, 159, 166).

мулировали в этот момент работу Достоевского над поисками образа собственного идеального героя, русского «положительно прекрасного человека», каким должен был явиться, по замыслу романиста, Мышкин. В «Идиоте», «Бесах», «Братьях Карамазовых», как в более раннем «Преступлении и наказании», есть немало и других реминисценций, отдельных ситуаций и образов Гюго¹. Но важнее не эти (хотя иногда даже по своему очень существенные и интересные) разрозненные реминисценции, но стоящее за ними ощущение Достоевским родства и близости творчества двух писателей, которых одинаково ранила судьба русских и французских «парий общества», русских и французских «Гаврошей», и которые оба чувствовали себя прочно связанными не с богатыми верхними «десятью тысячами» общества своей родной страны, а с ее народом.

Проблема бедности и тесно связанная с нею проблема преступления, воплощенные в близких — и в то же время психологически глубоко несходных — образах Клода Ге и Жана Вальжана, с одной стороны, и Раскольниковова, с другой, вопрос об участи женщины, обреченной несправедливым общественным порядком на проституцию, поставленный в тех главах «Отверженных», которые посвящены Фаутине, а также в «Преступлении и наказании» и «Идиоте», судьба девочки и мальчика из социальных низов — Козетты и Нелли, Гавроша, Коли Красоткина и мальчика у Христа на елке; проблемы пролития крови и смертной казни преступника, идеологический «спор» между революционером 1793 года и епископом Мириэлем, между пламенным защитником прав человека — Анжольрасом, погибающим на баррикаде, и стоическим проповедником морали милосердия Жаном Вальжаном, между Ипполитом и князем Мышкиным, Иваном и Зосимой — спор,

¹ См. об этом: Виноградов В. В. Из биографии одного «ненстового» произведения, с. 63—75; Бем А. Л. Гюго и Достоевский, с. 73—86. Ср. его же статью в книге: *Mélanges dédiés à la mémoire de Prokop M. Hašcovéc par ses amis et ses élèves*. Врно, 1936, р. 44—64, а также другую указанную выше литературу вопроса. О возможном влиянии «Отверженных» на отдельные образы «Братьев Карамазовых» ср. также: Komarowitzsch W. Die Urgestalt der «Brüder Karamasoff». München, 1928, S. 503, 506, 513; Кийко Е. И. Из истории создания «Братьев Карамазовых». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976, т. 2, с. 125—129.

где каждый герой несет в себе, в авторском понимании, частицу высшей общечеловеческой правды и справедливости, — таковы темы, связывающие в единый узел, в понимании создателя «Униженных и оскорбленных» и «Преступления и наказания», творения Гюго и собственные его произведения. Отсюда его любовь к автору «Последнего дня осужденного» и «Отверженных» — писателю и гражданину — лирику, столь несхожему с ним по природе своего дарования, по судьбе и характеру и вместе с тем близкому своим глубоким демократизмом и гуманизмом, интересом к романтическому гротеску, «исключительному» и «фантастическому», к смещению «высокого» и «низкого» в жизни и искусстве.

2

В процессе дальнейшего изучения Достоевского исторически закономерно его биография и произведения будут выступать перед нами всякий раз в новых исторических связях и опосредованиях. При этом важно одно: чтобы эти связи и опосредования не искажали лик Достоевского, не уводили нас в сторону от верного понимания социально-исторического и философского смысла его произведений и их значения для нашей современности (как это — увы! — слишком часто случается в работах реакционно и идеалистически настроенных зарубежных исследователей, подходящих к Достоевскому предвзято и тенденциозно), а способствовали их верному, глубокому раскрытию и постижению, ибо всякое искажение и фальсификация идейно-художественного наследия Достоевского глубоко враждебны духу марксизма и социалистической культуры.

Творения Достоевского — огромный культурно-исторический синтез не только в том смысле, что создатель их поставил перед собой задачу «перерыть» в них все вопросы исторического прошлого, настоящего и будущего России и человечества, но и в том, что они представляют собой единственный в своем роде, предельно емкий, энциклопедический по охвату материала синтез разнообразных общественно-литературных и культурно-исторических традиций. На новом витке истории романы великого русского писателя впитали в свою художественную ткань многочисленные образы и мотивы

искусства и литературы русского и западноевропейского средневековья, драматургии и живописи Возрождения и барокко, западного и русского романтизма, которые Достоевский творчески преломил и переосмыслил в условиях новой исторической эпохи.

Достоевский любил подчеркивать, что одним из основных источников, питавших его творчество, были факты текущей газетной хроники. Гомер и создатели античной трагедии черпали свои сюжеты из мифологического предания, Шекспир — из средневековых хроник и новеллистики эпохи Возрождения, а зерном таких великих произведений русской литературы начала XIX века, как «Пиковая дама», «Шинель» или «Мертвые души» явился, как мы знаем, устный рассказ или анекдот. Скупые строки текущей газетной хроники и изложение судебных процессов 50—70-х годов играли для творчества Достоевского-художника во многом аналогичную роль. Они стимулировали работу его воображения и служили для него неисчерпаемым кладом жизненного материала при обдумывании сюжетов и образов будущих его произведений. Причем, не рискуя быть обвиненным в преувеличении, можно сказать, что газетные факты не были для Достоевского одним лишь богатейшим источником романтических образов и сюжетов: они помогали ему поверять свои художественно-идеологические концепции «живой жизнью».

За шестьдесят лет истории советской науки о Достоевском скопился огромный материал, позволяющий проследить процесс постоянного творческого взаимодействия между сменявшимися замыслами Достоевского-художника и материалом русской периодической прессы 60-х и 70-х годов. Итоги этого изучения подведены в комментариях к каждому из произведений Достоевского в полном собрании его сочинений. Тем не менее здесь по-прежнему остается широкое поле для дальнейшего изучения, дальнейших наблюдений и выводов. В подтверждение этой мысли сошлемся всего лишь на один пример.

В марте — апреле 1875 г. в Петербургском городском суде слушалось дело о подлоге завещания капитана гвардии Седкова, совершенном после смерти мужа его вдовой. Обвинителем вдовы Седкова выступал А. Ф. Кони, речи которого неизменно привлекали в это время интерес и внимание Достоевского. Отчет о деле

Седковой регулярно публиковался в конце марта — начале апреля петербургскими газетами¹.

Процесс Седковой и обвинительная речь на нем А. Ф. Кони дают в руки исследователей Достоевского интересный материал для изучения сложного художественного метода писателя. Это изучение с особенной наглядностью показывает, насколько наивны и ошибочны представления тех, кто полагал и продолжает полагать в наши дни, что художественные образы Достоевского можно психологически непосредственно свести к тому или иному единичному, «готовому» жизненному или литературному источнику.

Героиня судебного процесса, привлечшего пристальное внимание Достоевского, Софья Константиновна Седкова была вдовой гвардейского капитана, выгнанного сослуживцами из полка и после этого ставшего одним из самых энергичных и деятельных (по характеристике одного из свидетелей) петербургских ростовщиков². Еще во время службы в полку ее будущий муж ссужал своим сослуживцам деньги под проценты. Это послужило причиной его осуждения товарищами по полку и увольнения из гвардии. После изгнания из полка Седков, оставшись без средств, необходимых ему для его ростовщических операций, женился из-за денег на восемнадцатилетней девушке — сироте богатых родителей, отец которой разорился и которая после смерти отца и окончания института, испытал «невыносимую жизнь» у одной из своих родственниц, «вела себя не совсем безукоризненно»³. Став женой Седкова, она вскоре почувствовала себя глубоко несчастной из-за жестокости и равнодушия мужа и в результате решила покончить с собой, оставив ему письмо: «Прощай, милый! Если когда я против тебя дурно поступила, то я все искупила своею жизнью. Судьба»⁴. Но, задумав броситься в Фонтанку, Седкова не решилась осуществить это намерение, свыклась со своею новой жизнью и даже стала помощницей мужа в его ростовщических операциях, а после его смерти подделала его завещание в свою пользу.

¹ См.: Голос, 1875, № 87—99 (28 марта — 9 апреля); Судебные ведомости, 1875, № 67—70; Кони А. Ф. Собр. соч. М., 1967, т. 3, с. 307—334.

² Голос, № 90, 31 марта.

³ Там же, № 91, 1 апреля.

⁴ Там же.

Творческая история повести (или «фантастического рассказа», если следовать жанровому определению самого автора) «Кроткая», созданной в 1876 г. и опубликованной Достоевским в ноябрьском номере «Дневника писателя» за этот год, не раз привлекала внимание исследователей¹. Причем все они полагали, что лишь один центральный образ этой повести — образ внутренне цельной и непосредственной, созданной для любви и счастья и духовно просветленной своим страданием героини — был создан Достоевским под влиянием поразившей его воображение газетной заметки о самоубийстве швен Марьи Борисовой, выбросившейся из окна с образом божьей матери в руках. «Этот образ в руках — страшная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уже какое-то кроткое, смиренное самоубийство», — писал по поводу этой заметки сам Достоевский в предыдущем, октябрьском, номере «Дневника писателя», пересказывая ее и противопоставляя друг другу «два самоубийства» — Марьи Борисовой, покончившей с собой из-за невозможности найти работу, и девушки-аристократки, дочери Герцена (23, 144—146). Обращение к материалам процесса о подлоге завещания капитана Седкова свидетельствует, что творческая история «Кроткой» сложнее, чем было принято думать до сих пор. Заметка о самоубийстве Марьи Борисовой появилась в петербургских газетах 2 октября 1876 г., через полгода после судебного разбирательства дела вдовы Седкова. Между тем именно материалы этого дела подсказали, по-видимому, Достоевскому основные контуры биографии главного героя «Кроткой» — офицера, с позором изгнанного из полка и ставшего ростовщиком.

Итак, «Кроткая» — итог творческой работы, вобравшей в себя материал не одного, но по крайней мере двух, а скорее всего и целого ряда других, сегодня еще не известных нам газетных сообщений. При этом следует подчеркнуть, что повесть эта отнюдь не была для писателя простым откликом на «злобу дня». С самого

¹ См.: Долинин А. С. «Кроткая». — В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Л.—М., 1924, с. 423—438; Тупицманов В. А. Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского. Автореф. канд. дис. Л., 1966, с. 11—13; Гроссман Л. П. «Кроткая» (комментарий). — В кн.: Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 1958, т. 10, с. 517—520; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981, с. 164—170.

начала творческого пути Достоевского в центре внимания его стояли образы многочисленных «петербургских мечтателей», «уединившихся философов», в глубине души страстно тоскующих по любви и взаимопониманию, но в то же время глубоко уязвленных в своем самолюбии, а потому лелеющих в своем сознании жажду мести окружающим людям, желающих подчинить их своей власти и доказать таким образом свое превосходство над ними. Герой «Кроткой» — одновременно «философ» и ростовщик, мучитель и мученик — заключительное звено в истории разработки Достоевским целой галереи образов «озлобившихся», «подпольных» метителей обществу, генеалогию которых писатель склонен был вести от пушкинского Сильвио (в повести «Выстрел») ¹, лермонтовского Арбенина и Незнакомца (из драмы «Маскарад»). Еще в 1869—1870-х гг. среди планов Достоевского мелькают замыслы романа о герос-ростовщике, а также повести о сложных драматических взаимоотношениях мужа и жены, изводящих друг друга сомнениями и взаимным непониманием (см., например: 9, 119, 122—125). Свообразным вариантом образа «петербургского мечтателя», с детских лет оскорбленного окружающим обществом и мечтающего стать новым «Ротшильдом», чтобы доказать людям свою независимость и в то же время поразить их своим великодушием и душевным благородством, был Аркадий Долгорукий в «Подростке» (1876), с которым герой «Кроткой» связан сложными нитями внутреннего идейно-психологического сродства. Непосредственно перед тем, как писатель остановится на замысле «Кроткой», он весной 1876 г. обдумывал планы романов «Отцы и дети» и «Мечтатель», многие образы и ситуации которых также в определенной мере подготовляли «Кроткую» (см.: 17, 6—10). А характер героини этой повести явился определенным звеном в истории творческого воплощения Достоевским образа хрупкой, поработанной и униженной, но в то же время великой в своем страдании, гармонически цельной и стойкой души народной России.

Таким образом, в работе Достоевского над газетным материалом отчетливо проявлялась та же общая зако-

¹ Ср.: Поддубная Р. Н. Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978, т. 3, с. 51—56.

номерность, которая характерна для всех случаев обращения писателя (или шире — для обращения литературы определенной страны и эпохи, определенного направления) к тому или иному литературному или культурно-историческому источнику. Достоевский умел находить и выбирать в читаемых им номерах газет те возбуждавшие его пристальное внимание «странные» факты (Письма, II, 169—170), которые как бы сами шли «навстречу» его художественной мысли и для которых, как писатель сознавал, он один мог найти нужную психологическую разгадку. Он пользовался материалом газетной хроники не пассивно, но активно, отбирая из нее те характерные явления и факты русской жизни, которые способствовали творческому развитию и оформлению идей и концепций, на протяжении долгих лет уже прежде выношенных и выстраданных им. Благодаря подобному активному творческому усвоению эти явления и факты трансформировались под пером Достоевского, обретая символический и глубокий философский смысл, который они никогда не могли бы получить, как сознавал автор «Дневника писателя», под пером менее глубокого и требовательного наблюдателя.

И последнее, о чем следует упомянуть, говоря о «Кроткой». Как мы уже знаем, в предисловии к этой повести Достоевский указал, что необычная, «фантастическая» форма повествования, примененная в ней, — рассказ от лица мужа, пораженного обрушившимся на него страшным фактом самоубийства жены и под влиянием ее самоубийства изливающего в едином порыве читателю всю сложную историю их взаимных отношений, историю, подготовившую этот трагический финал, была в определенной мере подсказана писателю романом Гюго «Последний день осужденного». Однако, как нам представляется, параллель между этими шедеврами двух литератур — французской и русской — можно значительно расширить. Герой романа Гюго осужден законом за совершенное им преступление. Но и герой «Кроткой» — тоже преступник, хотя не перед лицом государственного закона, а перед судом своей совести и высшей, общечеловеческой праведности.

Таким образом, Достоевский не только воспользовался в своей повести сгущенно-драматической формой повествования, разработанной Гюго, но и расширил и переосмыслил философскую проблематику его романа.

Герой «Кроткой» не стал физическим убийцей. Но он совершил не менее страшное — моральное — убийство, заглушив человеческое начало в самом себе и из-за этого став причиной страданий и гибели другого человека, человека самого близкого и нужного ему на земле. И лишь став *двойным* убийцей — убийцей своей жены и своего собственного человеческого счастья, — герой «Кроткой» смог ощутить то великое зло, которое несет человечеству «обособление» и духовное одиночество, трагическое разъединение и разобщение людей. Призыв преодолеть это разобщение, разрушить воздвигнутые буржуазной цивилизацией перегородки на пути обретения людьми жизненно необходимого им взаимопонимания и единства, составляет идейно-художественный пафос «Кроткой», как и других произведений великого русского романиста.