

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+821.133.1.0+82.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(4Фра)+83

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75>

<https://elibrary.ru/PMKQGD>



© 2025. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Роман В. Гюго «L’homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1

© 2025. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit* in Dostoevsky's *Demons*. Article 1

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Благодарности: Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта №25-1800009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов».

Аннотация: В статье представлены первые наработки в исследовании места и роли романа В. Гюго «Человек, который смеется» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. В работе осмысливаются некоторые особенности изучения текстов, упоминаемых русским писателем в его произведениях. Предлагаются стратегии исследований таких текстов. Особое внимание уделяется небольшому пред-

словую от автора к французскому роману, в котором сообщаются основная идея произведения и дальнейшие планы писателя по ее развитию, и двум предварительным главам, в которых рассказчик отображает центральные темы и мотивы всего произведения. Анализируется сцена в «Бесах», в которой упоминается книга Гюго. Сцена рассматривается в качестве ключа, позволяющего приблизиться к пониманию тех целей, с которыми этот текст вводился в русский роман. Также рассматривается ключевая для французского романа идея о двух разнонаправленных способах действия человека в мире: действия, производимого человеком с самим собой, и действия, насильственно изменяющего мир вокруг. Делаются предположения о возможных отражениях этой темы в русском романе.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, В. Гюго, «Бесы», «Человек, который смеется», бродяжничество, компрачикосы, свобода, животные, зверь, творение, Божий мир.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 58–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Ilyeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: T.G.Magaril-Ilyeva@yandex.ru

Acknowledgments: The research was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009 “Characters’ Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky’s Mature Works (1859–1881).”

Abstract: The article presents the initial findings of a study on the place and role of Victor Hugo’s novel *L’homme qui rit* in Dostoevsky’s *Demons*. The work reflects on some specific aspects of studying texts mentioned by the Russian writer in his works. Strategies for researching such texts are proposed. Particular attention is paid to a short author’s preface to the French novel, which states the main idea of the work and the writer’s further plans for its development, and to two preliminary chapters where the narrator outlines the central themes and motifs of the entire work. A scene in *Demons* mentioning Hugo’s book is analyzed. This scene is considered as a key to understanding the purposes for which this text was introduced into the Russian novel. The key idea of the French novel concerning two oppositely directed modes of human action in the world is also examined: action performed by a person upon themselves, and action that forcibly changes the world around them. Assumptions are made about possible reflections of this theme in the Russian novel.

Keywords: Dostoevsky, Victor Hugo, *Demons*, *L’homme qui rit*, vagrancy, comprachicos, freedom, animals, beast, creation, God’s world.

For citation: Magaril-Ilyeva, T.G. “Victor Hugo’s Novel *L’homme qui rit* in Dostoevsky’s *Demons*. Article 1.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (31), 2025, pp. 58–75. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75>

Итак, надеемся, что публика на нас не посетует за то, что мы предлагаем ей
вещь так всем известную... *по названию*.

(Из предисловия Ф.М. Достоевского к роману В. Гюго
«Собор Парижской Богоматери»)

Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif.

C'est à lui que je dédie mes œuvres¹.

(Из черновиков к предисловию романа В. Гюго «Человек, который смеется»)

Ф.М. Достоевский с самого начала творческого пути включал в свои произведения тексты других авторов в качестве значимых элементов создаваемого им художественного мира. Существует немало исследований, посвященных анализу этих текстов, однако до сих пор многие даже прямо названные им произведения не изучены в достаточной степени. Примечательно, что, казалось бы, естественно возникающий при соприкосновении с творчеством писателя вопрос — *можем ли мы считать, что действительно прочли роман Достоевского, не прочтя все упоминаемые в нем произведения?* — по-настоящему настойчиво начал ставиться только в последние годы². Признать тот факт, что автор рассчитывал на обязательное хорошее знакомство публики с указанными им текстами, так как вводил их с целью высказать/изобразить идею/образ, иными средствами в требующейся ему полноте не выражаемые, — сложно. Тем более что многие введенные произведения упоминаются однократно и без прямых пояснений, способных обеспечить однозначность интерпретации их роли в тексте Достоевского. Знаменитое замечание русского писателя — «пусть потрудятся сами читатели» (удивительно созвучное замечанию Гюго, приведенному в эпиграфе к статье) —

¹ Нет иного читателя, кроме читателя вдумчивого.

Это ему я посвящаю свои произведения.

(Перевод мой. — Т.М.-И.)

² Так, например, в ходе работы над коллективной монографией «Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (см.: [Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024]) Т.А. Касаткина на различных конференциях поднимала данную тему, вызывавшую каждый раз активную дискуссию, что свидетельствует о неочевидности и полемичности этой проблемы в исследовательской среде.

оказывается буквальным и самым точным указанием единственно возможного способа чтения его романов.

Данная статья открывает серию работ, посвященных анализу места и роли романа В. Гюго «L'homme qui rit» («Человек, который смеется», 1869) в «Бесах» (1871–1872) Ф.М. Достоевского. В статье предпринята попытка описать некоторые «трудности»³, которые в рамках *моего* исследовательского опыта возникают при столкновении со столь кратко упоминаемыми текстами, намечаются возможные в этом случае стратегии исследования, а также предлагаются для рассмотрения наблюдения, которые на данном этапе сделаны.

Начать мне хотелось бы с того, что может показаться слишком очевидным и потому излишним. Речь идет о феномене восприятия текста, с которым мне приходилось сталкиваться в процессе как своей работы, так и на конференциях при обсуждении с коллегами. Его можно назвать иллюзией знакомства с текстом. В данном случае я имею в виду не те тексты, которые абсолютным большинством современных читателей никогда и не были прочитаны (в первую очередь — многотомные истории, естественно-научные работы⁴), а те, которые входят в условную «обязательную программу». Прочтенный несколько (или много) лет назад текст остается в сознании как знакомый и освоенный на достаточном уровне, чтобы проскочить отсылку Достоевского, отнестя ее, например, к создаваемому автором культурно-историческому контексту. Если же мы помним фабулу и основные образы, то начинаем сопоставлять сюжетные ходы и героев, что также не приближает нас к пониманию цели упоминания Достоевским данного текста, а даже удаляет, так как создает видимость понимания⁵.

³ Которые, в том числе, приводят к невозможности с полной серьезностью поставить в качестве фундаментальной проблемы обозначенный выше вопрос.

⁴ Недаром работы Николая Подосокорского, посвященные историческим сочинениям в творчестве Достоевского, с поражающей регулярностью начинаются со слова «впервые» (см., например: [Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024, с. 84, 99, 137]).

⁵ Подчеркну, что я ни в коем случае не предполагаю, что исследователи, специально занимающиеся текстами, упоминаемыми Достоевским в его произведениях, могут недостаточно хорошо их изучить и помнить. В первую очередь я здесь говорю о читателях и исследователях, занимающихся другими темами и, возможно, не задумывающихся о подобных проблемах восприятия.

Есть и другого рода «опасность» при такой иллюзии знания текста, которая, однако, свидетельствует скорее о читательской честности — при попытке осмыслить причины упоминания того или иного текста создается ощущение (особенно в случае, когда автор не оставил прямых указаний, а лишь положил книгу на стол героя), что читателю в своей трактовке не на что опереться и что интерпретаций может быть бесконечное множество, а верифицировать их нечем. То есть наших воспоминаний оказывается недостаточно для выстраивания обоснованного толкования, не сводящегося к личным ассоциациям.

Главная проблема иллюзорного чтения состоит в том, что нам действительно оказывается неясно, зачем нужно прочесть все книги, упоминаемые автором, так как мы не можем оценить то приращение глубины понимания произведения Достоевского, которое возникает при настоящем знакомстве с упоминаемым текстом.

Выход может быть только один — не доверять своей памяти, а верить писателю, над каждым словом которого размышляет весь мир. Безусловно, свежее знакомство с упоминаемым произведением не является гарантией его понимания именно так, как это предполагал Достоевский, но без этого шага никакое понимание невозможно.

Вышеописанные сложности, связанные с краткостью упоминания некоторых текстов, в полной мере относятся к положению романа Гюго в «Бесах». «L'homme qui rit» возникает единственный раз, скорее в качестве предмета интерьера — ведь нам известно только то, что это книга была на столе Степана Трофимовича, герои же не говорят и не размышляют о ней. Мне удалось найти лишь одно исследование, специально посвященное данной теме, работу Натальи Викторовны Черновой [Чернова, 2012], в которой рассматривается ряд образов и мотивов, связывающих текст Достоевского с французским романом. В работах более общего характера, посвященных роману «Бесы» в целом или связям творчества Гюго и Достоевского, насколько мне известно, данная тема подробно не рассматривалась.

Воспользуемся собственным советом и внимательно прочтем первую страницу «L'homme qui rit». Текст французского романа предваряется небольшим предисловием от автора, в котором сообщается основная идея произведения и дальнейшие планы писателя по ее развитию: «Книгу эту собственно следовало бы озаглавить „Аристократия“. Другую, которая явится ее продолжением, можно

будет назвать “Монархия”. Обе они, если только автору суждено завершить этот труд, будут предшествовать третьей, которая замкнет собою весь цикл и будет озаглавлена “Девяносто третий год”»⁶ [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 5].

Второй из планируемых романов не был написан, а завершающий цикл текст был опубликован в 1874 году и стал последним романом французского писателя.

Если судить по черновикам к предисловию, то для Гюго идея связи эпох была крайне важна, он тщательно подбирал средства ее описания (см.: [Hugo, 1907]). Кроме того, можно отметить, что для французского читателя, даже современного, понимание, что «L'homme qui rit» предвворяет собой «Quatre-vingt-treize» («Девяносто третий год», 1974), является общим знанием, которое у русского современного читателя скорее отсутствует. Таким образом, перед нами произведение о явлениях, связанных на каком-то уровне с французской революцией⁷. Одного этого уже достаточно для того,

⁶ «Le vrai titre de ce livre serait *l'Aristocratie*. Un autre livre, qui suivra, pourra être intitulé *la Monarchie*. Et ces deux livres, s'il est donné à l'auteur d'achever ce travail, en précéderont et en amèneront un autre qui sera intitulé: *Quatre-vingt-treize*» [Hugo, 1869, p. 6]. В статье роман цитируется по переводу Б. Лившица, опубликованному в 15-томном Собрании сочинений В. Гюго. В случаях, когда данный перевод оказывается не точен, мы обращаемся к первому русскому переводу романа Марка-Вовчка 1869 года.

⁷ Говоря об уровнях связи, я хочу акцентировать тот факт, что Гюго не стремился описать исключительно социальный или политический план, но размышлял о законах движения человеческой души и духа. Приведу несколько цитат из черновиков к роману:

«Si l'on demande à l'auteur de ce livre pourquoi il a écrit *l'Homme qui Rit*, il répondra que, philosophe, il a voulu affirmer l'âme et la conscience, qu'historien, il a voulu révéler des faits monarchiques peu connus et renseigner la démocratie, et que, poète, il a voulu faire un drame» [Hugo, 1907, p. 541].

«Dans l'intention de l'auteur, ce livre est un drame. Le Drame de l'Âme. D'une part ce monstre, la matière, la chair, la lange, l'écume, le dénuement, la faim, la soif, l'opulence, la puissance, la force, l'infirmité, la mutilation, l'esclavage, l'affront, la chaîne, le supplice, la souffrance, la jouissance, la pesanteur, la gravitation, l'évolution sociale et humaine ; de l'autre ce lutteur, l'Esprit.

Ce livre est aussi une histoire. Le poète dramatique sans l'historien et sans le philosophe n'existe pas.

Ce livre, envisagé à un certain point de vue, beaucoup plus restreint il est vrai que le premier ci-dessus, pourrait être intitulé : *l'Angleterre après sa révolution et avant la nôtre*» [Hugo, 1907, p. 541].

«Le sujet de ce livre, pour ceux qui voudront bien lire ces volumes avec attention, est humain. Il est philosophique, et non historique. Si ce livre se rattache à quelque chose, c'est au côté éternel de l'homme, et non au côté passager. L'action sans doute, et c'est la loi du drame comme c'est la loi de la vie, se passe dans un pays et dans un temps, mais

чтобы увидеть, насколько неслучайно именно это произведение оказалось включено в художественный мир «Бесов», в основу которых легла тема возникновения и характера деятельности революционных движений, — тема бывшая не только остро актуальной в момент создания романа, но и глубоко личной для самого Достоевского, начиная с его юности⁸. Исторический аспект данной темы заслуживает отдельного исследования, так как обнаруженное сходжение стречневых тем двух романов не является объяснением того, как предложенные авторами ракурсы взгляда на заявленные темы соотносятся между собой.

Сейчас же мне бы хотелось сосредоточить свое внимание на первых двух главах французского романа, в которых концентрированно

elle se passe surtout dans l'âme humaine. Le reflet d'histoire spéciale qui nous éclaire tous nous localise, mais ne nous circonscrit pas. L'infini du cœur n'est d'aucun siècle. L'homme n'est point date» [Hugo, 1907, p. 549].

⁸ В Дневнике писателя за 1873 год Достоевский прямо описал ощущаемую им личную связь с происходящими событиями: «И почему вы полагаете, что Нечаевы непременно должны быть фанатиками? Весьма часто это просто мошенники. “Я мошенник, а не социалист”, — говорит один Нечаев, положим, у меня в моем романе “Бесы”, но уверяю вас, что он мог бы сказать это и наяву. Это мошенники очень хитрые и изучившие именно великодушную сторону души человеческой, всего чаще юной души, чтоб уметь играть на ней как на музыкальном инструменте. Да неужели же вы вправду думаете, что прозелиты, которых мог бы набрать у нас какой-нибудь Нечаев, должны быть непременно лишь одни шалопаи? Не верю, не все; я сам старый “нечаевец”, я тоже стоял на эшафоте, приговоренный к смертной казни, и уверяю вас, что стоял в компании людей образованных. Почти вся эта компания кончила курс в самых высших учебных заведениях. Некоторые впоследствии, когда уже всё прошло, заявили себя замечательными специальными знаниями, сочинениями. Нет-с, нечаевцы не всегда бывают из одних только лентяев, совсем ничему не учившихся.

Знаю, вы, без сомнения, возразите мне, что я вовсе не из нечаевцев, а всего только из петрашевцев. Пусть из петрашевцев (хотя, по-моему, название это неправильное; ибо чрезмерно большее число, в сравнении с стоявшими на эшафоте, но совершенно таких же, как мы, петрашевцев, осталось совершенно нетронутым и необеспокоенным. Правда, они никогда и не знали Петрашевского, но совсем не в Петрашевском было и дело во всей этой давнопрошедшей истории, вот что я хотел лишь заметить).

Но пусть из петрашевцев. Почему же вы знаете, что петрашевцы не могли бы стать нечаевцами, то есть стать на нечаевскую же дорогу, в случае если б так обернулось дело? Конечно, тогда и представить нельзя было: как бы это могло так обернуться дело? Не те совсем были времена. Но позвольте мне про себя одного сказать: Нечаевым, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но нечаевцем, не ругаясь, может, и мог бы... во дни моей юности.

Я заговорил теперь про себя, чтоб иметь право говорить о других» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 129].

присутствуют важнейшие концепты и образы всего произведения. Приведенные ниже наблюдения представляют собой лишь первые подступы к осмыслению грандиозного сооружения, возводимого французским романистом.

Итак, Гюго не ограничивается кратким предисловием от автора (PRÉFACE) и выделяет две предварительные главы (DEUX CHAPITRES PRÉLIMINAIRES), которыми открывает первую часть романа, однако не включает их в первую книгу, с которой начинается повествование о приключениях главного героя. Таким образом, эти главы оказываются вынесенными за пределы основного сюжета. Среди больших романов Гюго подобным образом часть глав вынесена в «Les Travailleurs de la Mer» («Труженики моря», 1866) — и там за пределами книг оказывается подробное описание особой среды, в которой разворачиваются события романа.

В предварительных главах «L'homme qui rit» речь идет о двух «явлениях», плотно встроенных в исторический контекст, встреча с которыми, как мы потом узнаем из романа, определила судьбу главного героя Гуинплена, — Урсус и компрачикосы (эти имена вынесены в названия самих глав).

В первой повествуется о необычной и глубинной связи человека, чье имя — название животного — Урсус, и дикого зверя, которого зовут «человек» — Гомо; рассказывается об их нелегкой бродяжьей жизни и о том, чем они на эту жизнь зарабатывают. Уже по ходу дальнейшего чтения романа читатель узнает, что Урсус («Медведь») — это не только воспитатель волка, но и тот, кто усыновил и воспитал, сделав уличным артистом, мальчика с обезображенным лицом, и слепую Дею, спасенную Гуинпленом девочку, ставшую ему сестрой, другом и возлюбленной.

Вторая глава посвящена описанию тех, кто своим страшным ремеслом создавал уродов для развлечения и услаждения знати. Именно компрачикосам в результате интриги был передан сын лорда Кленчарли, чтобы навсегда утратить свой истинный облик и стать уличным артистом Гуинпленом.

В этих главах раскрывается ряд важных для романа тем и мотивов. Текст Гюго насыщен внутренними рифмами, взаимными отражениями, его язык символичен. Но в начале обратимся к внешнему довольно очевидному сюжету, заявленному уже в упомянутом выше предисловии, — страшное закабаленное состояние человека, «задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков

и общественных предрассудков» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 28] (слова Достоевского из предисловия к переводу «Notre Dame de Paris»). Или как сказано в главе о компрачикосах: «Что начертываемъ мы этими нѣсколькими предварительными страницами? Главу самой страшной книги, книги, которую можно озаглавить такъ: эксплуатація несчастныхъ счастливыми» [Гюго, 1869, с. 20]⁹.

Однако, если присмотреться, то в романе повествуется не только об угнетении слабых сильными, но и о тех оковах, которые на протяжении веков надевала на себя аристократия. Каждый шаг титулованной особы был строго регламентирован. Рассказчик тонко иронизирует над этим: «принцесса Генриетта разъ забылась до того, что увидала во снѣ курицу; по истинѣ большое непрличіе и распушенность для особы королевскаго двора. Кто принадлежитъ къ королевскому двору, тотъ не долженъ мечтать о птичьемъ и скотномъ (когда ты принадлежишь к великому, то не должен даже мечтать о низком. — Т.М.-И.)»¹⁰ [Гюго, 1869, с. 23]. В кибитке Урсуса были начертаны два длинных перечня, один из них, озаглавленный «Единственное, что следует знать всем», был посвящен «важнейшим» характеристикам различных английских титулов, а второй — «Утешение, которым должны довольствоваться те, кто ничего не имеет» — представлял собой опись имущества знатных особ. Несмотря на гротескность и комичность этих списков, в них обнажаются те колеи, из которых на протяжении столетий не могла выбраться и аристократия.

Самой же большой угрозой для подобной ригидной системы оказываются те, кто находится вне ее, а именно — бродяги. Рассказчик в первых двух главах постоянно возвращается к этой идее и переговаривает ее на разные лады. По мнению повествователя, власть готова закрыть глаза на прирученного волка, на компрачикосов (чтобы сохранить свое ремесло, они все же должны сообра-

⁹ «Qu'ébauchons-nous dans ces quelques pages préliminaires? un chapitre du plus terrible des livres, du livre qu'on pourrait intituler: l'Exploitation des malheureux par les heureux» [Hugo, 1869, p. 53].

¹⁰ «Madame Henriette une nuit s'oublia jusqu'à voir en songe une poule, grave inconvenance en effet dans une personne de la cour. Quand on est de la grande, on ne doit point rêver de la basse» [Hugo, 1869, p. 60]. Т.А. Касаткина отметила, что, судя по всему, эта история, которую *пересказывает* Гюго, послужила в «Идиоте» прообразом сна Александры Епанчиной о 9 курицах, не просто разозлившего Лизавету Прокофьевну, но приведшего к их «формальной ссоре». История эта впервые могла бы внятно объяснить происходящее.

зовываться с законом или настроением короля), но только не на бродяг: «Английские законы, направленные против бродяг, всегда отличались крайней суровостью. Казалось, в своем средневековом законодательстве Англия руководилась принципом: *Homo errans fera errante pejor* [бродячий человек страшнее бродячего зверя (лат.)]. Один из специальных статутів характеризует человека, не имеющего постоянного местожительства, как существо “более опасное, чем аспид, дракон, рысь и василиск” (*atrocior aspidе, dracone, lynce et basilico*)» [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 41]¹¹.

Гуинплен сбегает от своей новой жизни лорда, чтобы вернуться к свободной жизни с Урсусом и Деей: «Они были странствующими ангелами, в достаточной мере людьми, чтобы ступать по земле, и недостаточно крылатыми, чтобы улететь на небо» [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 615].

Мы кратко наметили одну из важных тем романа Гюго, описываемую им как исторический феномен, но раскрываемую и как онтологическую проблему человека.

Обратимся к «Бесам». Нам известно, что роман Гюго, посвященный осмыслению истоков революции, проблемам угнетения человека, лежит на столе Степана Трофимовича, что, кажется, гармонично дополняет портрет либерала 40-х годов. Однако можно предположить, что такое суждение о книге могло бы скорее принадлежать самому Степану Трофимовичу — не даром он как будто воссоздает в себе образ, напоминающий Урсуса, который был философом, ученым и поэтом, покоровшимся внешним обстоятельствам, но тонко иронизирующим над ними. Достоевский, как и Гюго, ставили перед собой более сложные задачи. Так, являясь не просто предметом, а художественным образом, книга не просто лежит на столе, но вписана в конкретную сцену романа. И если других отсылок к ней нет, то мы можем поставить вопрос, почему именно здесь нам необходимо было узнать об этой книге¹²?

¹¹ «Les lois contre les vagabonds ont toujours été très rigoureuses en Angleterre. L'Angleterre, dans sa législation gothique, semblait s'inspirer de ce principe: *Homo errans fera errante pejor*. Un de ses statuts spéciaux qualifie l'homme sans asile “plus dangereux que l'aspic, le dragon, le lynx et le basilic” (*atrocior aspidе, dracone, lynce et basilico*)» [Hugo, 1869, p. 71].

¹² С анализа сцены начинается свое исследование и Н.В. Чернова, однако связывает ее с эпизодом из французского романа, в котором Гуинплен произносит речь в палате лордов, а затем осмеянный возвращается к Урсусу. Предположу, что Достоевский сопоставляет не сцены и конкретных героев, и даже не мотивы, но выстраивает связь на уровне идей. Однако, стоит заметить, что Гуинпленом мог чувствовать себя сам

Вспомним сцену, в которой появляется французский роман. Степан Трофимович ожидает от Варвары Петровны разъяснения ситуации касательно его возможной женитьбы, та же в свою очередь абординует его постоянно меняющимися указаниями о необходимости, по ее мнению, манере приема Кармазинова. Волнение Верховенского, обнаруживаемое в данной сцене, обусловлено тем, что после получения его согласия на спешное и неожиданное предложение жениться на Дарье Шатовой, Варвара Петровна погружает его в полную изоляцию: не допускает до дома, письма возвращает и ничего не объясняет. Именно такое возвращенное письмо и лежит под романом Гюго. Степан Трофимович напрямую сталкивается с тем (и оказывается крайне возмущен), что он как бы и не живой человек, личность, а орудие для урегулирования сложных ситуаций, которое достанут, когда это будет необходимо — до тех же пор оно должно спокойно «лежать» на своем месте. Нераспечатанное письмо — это письмо, чье содержание оказалось неважным и не стоящим того, чтобы его раскрыли и прочли. В этот момент и начинается бунт Степана Трофимовича.

Стоит отметить, что форму, которую принимает бунт героя, можно назвать смешной и нелепой — оскорбленный, он хочет бросить все, взять лишь нищенскую коробку и пойти бродяжничать (как будто ребенок, который вредит себе назло матери). Но если только мы учитываем французский текст, под которым лежит возвращенное нераспечатанное письмо, то выбранный Степаном Трофимовичем путь оказывается единственным годным средством противостоять системе, в которой человек мыслится лишь как орудие, но не существо высшего порядка, в которой негодные внешние атрибуты возводятся в ранг несущей конструкции, что, собственно, и выражала Варвара Петровна в своих письмах о Кармазинове (они «обличали ее суетное и честолюбивое волнение» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 72]). Все это заставляет Степана Трофимовича искать пути перемены собственной судьбы: «неужели вы можете предположить, что я, Степан Верховенский, не найду в себе столько нравственной силы, чтобы, взяв мою коробку, — нищенскую коробку мою! — и взвалив ее на слабые плечи, выйти за ворота и исчезнуть отсюда навеки, когда того потребует честь и великий принцип независимости? Степану

Степан Трофимович, и тогда мы можем говорить о наличествующей разнице между точкой зрения героя и виденьем автора.

Верховенскому не в первый раз отражать деспотизм великодушием, хотя бы и деспотизм сумасшедшей женщины, то есть самый обидный и жестокий деспотизм, какой только может осуществиться на свете, несмотря на то что вы сейчас, кажется, позволили себе усмехнуться словам моим, милостивый государь мой! О, вы не верите, что я смогу найти в себе столько великодушия, чтобы суметь кончить жизнь у купца гувернером или умереть с голоду под забором! Отвечайте, отвечайте немедленно: верите вы или не верите?» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 73]. Размышляя о дальнейшей судьбе Степана Трофимовича, хроникер отмечает: «Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея; а в подорожной какая идея? В подорожной конец идеи... Vive la grande route, а там что Бог даст» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 481]. Именно свободный бродяжий путь приведет Степана Трофимовича к давно позабытому Евангелию, к той Вести, которая в конце пути вновь стала ему слышна.

Безусловно данный сюжет требует дальнейшей разработки. В рамках статьи мне хотелось лишь показать, каким образом сцена, в которой упоминается какая-то книга, может послужить отправной точкой для понимания важных смыслов, привлекаемых автором посредством обращения к ней.

Помимо общих исторических сведений о ситуации в Англии конца XVII века, в первых главах французского романа затрагиваются фундаментальные проблемы, лежащие в основе каждой человеческой жизни, — пути взаимодействия с миром, с Творцом и его творением, понимание своего места и роли в мироздании. Так, по ходу чтения у нас складывается представление о наличии двух разнонаправленных способов действия человека в мире, которые условно можно описать так: действие, производимое человеком с самим собой, и действие, насильственно изменяющее мир вокруг. То, какой способ выбирает человек, и шире — народ, определяет не только его судьбу, но и ход всей человеческой истории.

В главе о компрачикосах прямо описывается тот тип отношения к миру и человеку, который позволил во времена Иакова одним братьям продать другого брата в рабство¹³, а в Европе XVII века

¹³ «Для всеобнимающего взгляда истории *Comprachicos*’ы имѣють связь съ великимъ фактомъ рабства. Иосифъ, проданный братьями, представляетъ главу ихъ

появиться мастерам создавать живых монстров: «Природа — это наша канва. Человѣкъ всегда желалъ что-нибудь прибавить отъ себя къ дѣлу божественнаго творца. Человѣкъ выправляетъ твореніе божіе; иногда украшаетъ его, иногда безобразитъ». Далее описывается один из распространенных вариантов поправления творения, демонстрирующий не только допустимое отношение к человеку в ту историческую эпоху, но, как оказывается, и к животному. Можно отметить, что, несмотря на предыдущую апелляцию к творению, шкала возвышения и унижения человека или животного соотнобразуется с условно эволюционистской картиной мира, когда предполагается, что есть вектор развития от обезьяны к человеку: «Придворный шутъ былъ, попыткой приблизить человѣка къ обезьянѣ. Прогрессъ не впередъ, а назадъ. Попятное произведеніе искусства. Въ то же самое время обезьяну старались сдѣлать человѣкомъ. Барбъ, герцогиня Клевлендская и графиня Сусемтонская, держала при себѣ пажемъ обезьяну. <...> Обезьяны, возведенныя въ должности, представляли противовѣсъ людямъ, обращеннымъ въ животныхъ и звѣрей. Это смѣшеніе и уравниеніе, совершавшееся по хотѣнію великихъ міра, выдавалось особенно рѣзко на собакѣ и карликѣ. Карликъ никогда не оставлялъ собаки, которая всегда была больше его. Собака была двойникомъ карлика. Они были, какъ два связанные вмѣстѣ ошейника» [Гюго, 1869, с. 21]¹⁴.

Образ связанных между собой собаки и карлика не случаен, он отсылает к паре Урсуса и Гомо. С одной стороны, его можно рассмотреть в качестве карикатуры. Так, в первой главе рассказчик описывает, как в непогоду волк и человек вместе впрягались в повозку, чтобы тащить ее по грязи, поровну разделяя трудности. С другой стороны, этот образ призван раскрыть колоссальную разницу между

легенды» [Гюго, 1869, с. 20]. «Pour le grand regard de l'histoire, qui voit les ensembles, les comprachicos se rattachent à l'immense fait Esclavage. Joseph vendu par ses frères est un chapitre de leur légende» [Hugo, 1869, p. 52].

¹⁴ «La nature est notre canevas. L'homme a toujours voulu ajouter quelque chose à Dieu, L'homme retouche la création, parfois en bien, parfois en mal. Le bouffon de cour n'était pas autre chose qu'un essai de ramener l'homme au singe. Progrès en arrière. Chef-d'oeuvre à reculons. En même temps, on tâchait de faire le singe homme. Barbe, duchesse de Cleveland et comtesse de Southampton, avait pour page un sapajou. <...> Ces singes montés en grade faisaient contrepoids aux hommes brutalisés et bestialisés. Cette promiscuité, voulue par les grands, de l'homme et de la bête, était particulièrement soulignée par le nain et le chien. C'était comme deux colliers accouplés» [Hugo, 1869, p. 55].

тем, когда действие производится над другим как над объектом для удовлетворения собственных низменных желаний и тем, что может сделать человек, работая с собой, и с другим, пусть даже зверем, как с равным.

На подобных взаимных отражениях во многом строится повествование в предварительных главах. Приведем еще несколько примеров. В главе о компрачикосах среди прочих «рецептов» создания монстров описывается человек-петух: «Однимъ изъ торжествъ этого искусства было образовать “пѣтуха” для короля Англіи. Существовалъ такой обычай, что въ палатахъ короля: долженъ былъ находиться человѣкъ, который пѣлъ пѣтухомъ. Этотъ бдитель, въ то время, какъ всѣ спали, бродилъ по дворцу и испускалъ въ извѣстные промежутки крикъ, раздающійся обыкновенно на птичникахъ; кромѣ того онъ кукарикалъ столько разъ, сколько требовалось для означенія текущихъ часовъ. Этотъ человѣкъ, обреченный въ пѣтуха, въ дѣтствѣ подвергался операциі въ устьѣ пищевого горла, и эта операциа входитъ въ число описываемыхъ докторомъ Кенквестомъ»¹⁵ [Гюго, 1869, с. 22–23]. Об Урсусе же мы знаем, что он был чревовещателем: «Урсус воспроизводил всякие птичьи голоса: голос певчего дрозда, чирка, жаворонка, белогрудого дрозда — таких же скитальцев, как и он сам»¹⁶ [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 10]. Заметим, что он не просто воспроизводил голоса птиц, работая с возможностями собственного тела, но ощущал их сродными себе по духу.

Примечательно, что даже медиком Урсус стал, чтобы усовершенствовать себя: «Кромѣ того, фокусникъ-мизантропъ, желая разнообразить себя, или себя дополнить, занимался медициною» [Гюго, 1869, с. 2]¹⁷. Искусство же компрачикосов было направлено

¹⁵ «Un de ces triomphes, c'était de faire un coq pour le roi d'Angleterre. Il était d'usage que, dans le palais du roi d'Angleterre, il y eût une sorte d'homme nocturne, chantant comme le coq. Ce veilleur, debout pendant qu'on dormait, rôdait dans le palais, et poussait d'heure en heure ce cri de basse-cour, répété autant de fois qu'il le fallait pour suppléer à une cloche. Cet homme, promu coq, avait subi pour cela en son enfance une opération dans le pharynx, laquelle fait partie de l'art décrit par le docteur Conquest» [Hugo, 1869, p. 58].

¹⁶ «Il reproduisait toutes sortes de cris d'oiseaux, la grive, le grasset, l'alouette pépi, qu'on nomme aussi la béguinette, le merle à plastron blanc, tous voyageurs comme lui» [Hugo, 1869, p. 14].

¹⁷ «De plus ce bateleur misanthrope, soit pour se compliquer, soit pour se compléter, était médecin» [Hugo, 1869, p. 13].

не просто на других, но на изуродование одного человека в угоду другому.

Метафорой идеи двух направлений человеческих устремлений и действий может служить описание печи Урсуса: «Эта печка имѣла два отдѣленія; въ одномъ Ursus варилъ алхимію, въ другомъ картофель»¹⁸. Чуть ниже рассказчик поясняет: «Его покорность человеческой судьбе была такова, что он, как выше упомянуто, питался картофелем, который в ту пору считался поганой пищей, годной лишь для свиней да каторжников» [Гюго, 1869, с. 6]¹⁹.

Приведу еще одну цитату, которую можно рассмотреть как своеобразную рифму к рассуждению о стремлении человека поправить творение: «Онъ [Урсус] очень мрачно и брюзгливо глядѣлъ на божій міръ. Онъ ничѣмъ и никѣм не былъ доволенъ, ни умиротворенъ. Пчела дѣлаетъ медъ, но это не мѣшаетъ ей жалить; распустившаяся роза не служитъ препятствіемъ желтой горячкѣ и другимъ эпидемическимъ болѣзнямъ. По всей вѣроятности, Ursus очень критически относился къ Творцу вселенной [Гюго, 1869, с. 17]. Il disait: Évidemment, le diable est à ressort, et le tort de Dieu, c'est d'avoir lâché la détente»²⁰ (Он говорил: очевидно, дьявол прикреплен к пружине, и вина/ошибка Бога, что он спустил курок — Т.М.-И.). Божий мир для Урсуса — это не пространство его манипуляций, но живая реальность, с которой он должен соотноситься, и, даже будучи не удовлетворенным ею, уважать и учитывать ее.

Вернемся к «Бесам». Нельзя не отметить, что помимо стремления Степана Трофимовича предъявить миру черты, присущие Урсусу, он в действительности является воспитателем большей части молодого поколения героев романа и даже одного «зверя» (его первый и главный воспитанник, бывший ему скорее другом и

¹⁸ «Ce poêle avait deux compartiments; Ursus dans l'un faisait cuire de l'alchimie, et dans l'autre des pommes de terre» [Hugo, 1869, p. 23].

¹⁹ «Son acceptation de la destinée humaine était telle, qu'il mangeait, on vient de le voir, des pommes de terre, immondice dont on nourrissait alors les pourceaux et les forçats. Il mangeait cela, indigné et résigné» [Hugo, 1869, p. 23].

²⁰ «Ursus était le mécontent de la création. Il était dans la nature celui qui fait de l'opposition. Il prenait l'univers en mauvaise part. Il ne donnait de satisfecit à qui que ce soit, ni à quoi que ce soit. Faire le miel n'absolvait pas l'abeille de piquer; une rosée épanouie n'absolvait pas le soleil de la fièvre jaune et du vomito negro. Il est probable que dans l'intimité Ursus faisait beaucoup de critiques à Dieu. Il disait: Évidemment, le diable est à ressort, et le tort de Dieu, c'est d'avoir lâché la détente» [Hugo, 1869, p. 45].

сопричастником бурных переживаний, повзрослев и вернувшись в дом матери, оказывается «зверем, выпустившим когти»).

Однако, если Гюго разводит образы Урсуса и компрачи́ков, то Достоевский скорее сводит их в образ Степана Трофимовича. Будучи любимым наставником для многих, своего собственного сына он не воспитывал, видел-то всего два раза. Именно эта краткость соприкосновения²¹ и то, как оно было осуществлено, превратило маленького Петрушу в морального калеку. Разглядев его уже повзрослевшим, Степан Трофимович в ужасе прокричит, буквально цитируя роман Гюго, на что в своей статье указала Н.В. Чернова: «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. У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки. Il rit toujours» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 171]. (Недаром о компрачи́ках говорится, что им «превосходно удавалось вытравить с человеческого лица Образ Божий»²² [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 32].) Не видя в Петруше, который крестил подушку, живого мальчика, который нуждался в отце (Отце), Степан Трофимович говорит о нем как о неодушевленном предмете: «quelque chose dans ce genre» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 75]. Да и из Европы, где он родился, его отправляют как посылку: «Птенца еще с самого начала переслали в Россию» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 11]. Примечательно и слово «птенец», учитывая, что отец его будет называть исключительно Петрушей. С одной стороны, это имя отсылает к образу ярморочного петрушки — куклы, созданной для забавы толпы. В контексте романа Гюго эта игрушка и есть то, во что компрачи́ксы превращали живых детей. С другой стороны, мы помним и о страшной операции по созданию человека-петуха. Через эти образы можно рассмотреть в отталкивающем образе Петра Верховенского — беззащитного ребенка, превращенного в куклу, шута собственным отцом.

Таким образом, Достоевский усложняет поверхностный романтический образ воспитателя и либерала, показывая его обратную сторону — казалось бы, самые привычные отношения людей,

²¹ «Ils achetaient des enfants, travaillaient un peu cette matière première, et la revendaient ensuite» [Hugo, 1869, p. 61] («Они покупали детей, слегка обрабатывали это сырье, а затем перепродавали его» [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 35]).

²² «Certains vivisecteurs de ces temps-là réussissaient très bien à effacer de la face humaine l'effigie divine» [Hugo, 1869, p. 56].

которые легкомысленно даже не учитываются ими, могут по сути оказаться страшным действием компрачиков по отношению к их жертвам. Писатель показывает, какие уродливые формы принимает такое взаимодействие и в воспитанниках, и в брошенных куклах, разделить которых уже довольно трудно, ведь не только пугающая улыбка Петруши, но и лицо-маска Ставрогина отсылают к результатам работы компрачиков («Сделать навсегда маской собственное лицо человека — что может быть остроумнее этого?»²³ [Гюго, 1953–1956, т. 10, с. 36]).

Страшнее же всего то, что этим созданиям оказываются недоступны другие способы сообщения с миром. Ставрогин внушает Шатову и Кириллову противоположные идеи, глубоко затронувшие и переформатировавшие весь их духовный состав, но не из высоких убеждений, как все же это делал его воспитатель, а скорее в качестве эксперимента. Верховенский младший калечит души людей и превращает их в марионеток. Можно сказать, что одним из ключевых приемов, используемых писателем для создания образа одержимых бесами, является обращение к образам, отсылающим к действиям компрачиков и результатам этих действий.

Примечательно, что и сам Степан Трофимович в каком-то смысле скроен под образец. Варвара Петровна создавала его по портрету поэта Кукольника. Рассказчик специально подчеркивает, что созданный ею идеальный образ не имеет отношения к реальному человеку: «попалась эта картинка Варваре Петровне в первый раз, когда она находилась, еще девочкой, в благородном пансионе в Москве. Она тотчас же влюбилась в портрет, по обыкновению всех девочек в пансионах, *влюбляющихся во что ни попало*» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 19]. Можно предположить, что и само имя «идеального образца», Кукольник (тот, кто создает куклы и управляет ими), указывает на характер отношений героев.

Представленные размышления о некоторых образах двух романов являются предварительными набросками тех путей, в направлении которых можно выстраивать дальнейшую работу.

Список литературы

1. Гюго, 1953–1956 — Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит, 1953–1956.

²³ «Vous masquer à jamais avec votre propre visage, rien n'est plus ingénieux» [Hugo, 1869, p. 64].

2. Гюго, 1869 — Гюго В. Человек, который смеется / под ред. Марка-Вовчка. СПб.: Тип. А.А. Краевского, 1869. 430 с. разд. паг.
3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Касаткина, Корбелла, Магарил-Ильяева, Подосокорский, 2024 — Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н. Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>
5. Чернова, 2012 — Чернова Н.В. «Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. № 29. С. 161–175.
6. Hugo, 1869 — Hugo V. L'Homme Qui Rit. Paris: Librairie internationale, 1869. T. 1. 381 p.
7. Hugo, 1907 — Hugo V. L'Homme qui rit // Œuvres complètes de Victor Hugo edition dite «de l'Imprimerie nationale»: en 45 v. / publ. par Paul Meurice, Gustave Simon et Cécile Daubray. Ollendorff, 1907. V. 9. T. VIII. 627 p.

References

1. Hugo, Victor. *Sobranie sochinenii: v 15 tomakh* [Collected Works: in 15 vols]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1953–1956. (In Russ.)
2. Hugo, Victor. *Chelovek, kotoryi smeetsia* [The Man Who Laughs]. Ed. by Mark-Vovchek. St. Petersburg, Tip. A.A. Kraevskogo Publ., 1869. 430 p. (In Russ.)
3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
4. Kasatkina, T.A., Corbella, C., Magaril-Iliaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [Books in the Book. The Role and Image of the Book in Dostoevsky's Novel The Idiot]. Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>
5. Chernova, N.V. “Chelovek, kotoryi smeetsia’ Giugo v romane Dostoevskogo ‘Besy’” [“The Man Who Laughs by Hugo in Dostoevsky's Novel Demons”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 29, 2012, pp. 161–175. (In Russ.)
6. Hugo, Victor. *L'Homme Qui Rit*, vol. 1. Paris, Librairie internationale, 1869. 381 p. (In French)
7. Hugo, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo edition dite “de l'Imprimerie nationale”: en 45 v.*, vol. 9, t. VIII: L'Homme qui rit. Publ. par Paul Meurice, Gustave Simon et Cécile Daubray. Ollendorff, 1907. 627 p. (In French).

Статья поступила в редакцию: 15.07.2025

Одобрена после рецензирования: 22.08.2025

Дата публикации: 25.09.2025

The article was submitted: 15 July 2025

Approved after reviewing: 22 Aug. 2025

Date of publication: 25 Sept. 2025