

«всемерно воспитывать патриотизм» (стоит заметить, что патриотизм Фома Фомич трактовал очень широко, обнаруживая отступление от него даже в форме бакенбардов) (3, 56);

облагородить по возможности и сферу бессознательного, в частности, изжить «неприличные» сновидения (3, 61);

вдохнуть в народное сознание некую объединяющую «возвышенную» идею (3, 62);

привить народу «мысль и идеал», которых пока он «совершенно лишен» (3, 66);

развить «бесмысленную, простонародную душу во что-нибудь возвышенное, поэтическое» (3, 74);

искоренить в народном искусстве безыдейность и аморализм.

Такова программа всеобщего облагораживания Фомы Опискина. Но если взглянуть в наше прошлое, то обнаружится очевидная связь таких облагораживаний с каждой из погромных политических кампаний, пережитых русским искусством. А в первых шеренгах погромщиков (иногда даже чуть впереди) неизменно выступал наш герой. Он успел воплотиться во множестве образов: Победоносцева и Жданова, Булгарина и Ермилова, Вишневого и Хренникова, графа Уварова и комсомольского принца Авербаха... Именно поэтому я и счел своим долгом осветить роль Фомы Фомича в истории отечественной культуры.

— Ну, а что же Фалалей? — возможно, спросите вы.

Он, говорят, со временем стал изрядным кучером, а еще рассказывают, что правнук его, тоже лихой плясун, служит сейчас в Государственном ансамбле песни и пляски Игоря Моисеева и имеет большой успех. Особенно за границей...

А. В. ТОИЧКИНА

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ ОБРАЗА ПРИРОДЫ

(«Отверженные» В. Гюго

в контексте творчества Достоевского 1860-х гг.)

О влиянии творчества В. Гюго на Достоевского писалось неоднократно.¹ Но представляется, что влияние романа Гюго «Отвер-

¹ Упомяну следующие работы: *Алексеев М. П.* Гюго и его русские знакомства // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31—32. С. 777—915; *Цейтлин А. Г.* «Преступление и наказание» и «Les Misérables» // Литература и марксизм. 1928. № 5. С. 20—58; *Бем А. Л.*: 1) Гюго и Достоевский // О Dostojevském: Sbornik stati a materialu. Praha, 1972. С. 131—149; 2) Перед ли-

женные» (1862) на творческие и религиозные поиски Достоевского 1860-х гг. все же требует дальнейшего изучения. «Отверженные» сыграли значительную роль в формулировке Достоевским его основных творческих идей этого десятилетия, повлияли на религиозно-философские и собственно художественные искания писателя.

Достоевский прочитал «Отверженных» Гюго летом 1862 г. во время заграничного путешествия. А зимой 1862/63 г. в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он сформулировал свое понимание идеала человека:² «...самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» (5, 79). Вторую принципиально важную для собственного творчества мысль писатель излагает в предисловии к издаваемому переводу романа Гюго «Собор Парижской Богоматери». Идея «восстановления погибшего человека» как основная для всей литературы XIX в. формулируется Достоевским тоже под влиянием Гюго, в частности романа «Отверженные». Эти две идеи и являются стержневыми для творчества Достоевского 1860-х гг.³

Итоговым произведением Достоевского этого десятилетия является роман «Идиот» (1868). Взгляд на этот роман, прочтение его в контексте сопоставления с романом Гюго «Отверженные» представляется существенным. Тем более что в романе «Идиот» в полной мере нашли свое художественное воплощение обе сформулированные в творческом диалоге с Гюго идеи: «положительно прекрасный

цом смерти: «Последний день приговоренного к казни» В. Гюго и «Идиот» Достоевского // Там же. С. 150—182; *Виноградов В. В.* Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 63—75; *Тамарченко Н. Д.* Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов: (Сборник научных трудов). Л., 1974. С. 23—41; *Фридлиндер Г. М.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 176—196; *Буданова Н. Ф.* Тема смертной казни у Ф. М. Достоевского в литературном контексте: (В. Гюго, И. С. Тургенев) // RES TRADUCTORICA. СПб., 2000. С. 248—259; *Brown N. V.* Hugo and Dostoevsky. Ardis, 1978; *Щенников Г. К.* Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: Две культурно-исторические модели // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 304—321.

² О своем понимании идеала Христа Достоевский писал в записи 1864 г.: «Маша лежит на столе...» (20, 172—175) и в наброске статьи «Социализм и христианство» (20, 191—194). И. Кириллова справедливо указывает на гуманистический характер понимания Достоевским Христа, отразившийся в записях Достоевского (см., например: *Кириллова И. А.* «Маша лежит на столе...» — утопические и христианские мотивы // Достоевский и мировая культура. М., 1997. Т. 9. С. 22—27).

³ Об этом пишут Г. М. Фридлиндер (*Фридлиндер Г. М.* Достоевский и мировая литература) и Н. Ф. Буданова (*Буданова Н. Ф.* «А поле битвы — сердца людей»: («Братья Карамазовы» и «Девяносто третий год») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 137—161).

человек» (князь Мышкин) и «восстановление павшего человека» (Настасья Филипповна). В известном письме к С. А. Ивановой от 1 (13) января 1868 г. из Женевы Достоевский писал: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел братья за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека» (28₂, 251). Безусловным идеалом человека является для Достоевского Христос. А среди «прекрасных лиц в литературе христианской» Достоевский упоминает Дон Кихота, Пиквика и Жана Вальжана. Дон Кихот «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон Кихот; но все-таки огромная) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора. Жан Вальжан, тоже сильная попытка, — но он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» (28₂, 251).⁴ Сопоставление героев и отрицание Достоевским их сходства провоцирует исследователя на типологическое сопоставление образов персонажей. Вместе с тем представляется важным провести не столько типологическое сопоставление образов героев, сколько обозначить переключки идей писателей, посмотреть на творчество Достоевского 60-х гг. в контексте творческого диалога двух художников. В данной статье рассматривается вопрос, как художественно осмысляется образ природы в романах писателей. Образ природы, принцип взаимоотношения человека и природы, воплощаемый в художественном мире обоих романов, чрезвычайно важен для понимания центральных творческих идей Гюго и Достоевского.

Первая книга «Отверженных» — «Праведник» (посвященная, как известно, епископу Мириэлю) — в свернутом виде содержит в себе решение основных религиозно-философских проблем романа. Образ природы и проблема отношений человека и природы, заданные в этой книге, принципиально важны для понимания и интерпретации религиозно-философской концепции произведения. Обозначу основные, с моей точки зрения, моменты в художественном осмыслении образа природы.

⁴ Т. А. Касаткина обратила особое внимание на то, что Достоевский подчеркивает своеобразие своего решения образа «положительно прекрасного человека»: *Касаткина Т. А.* Постановка романа «Идиот»: От Товстоногова к Женовачу. Эволюция образа главного героя // Достоевский и мировая культура. М., 1997. Т. 9. С. 175.

Гюго создает образ епископа Мириэля средствами духовной литературы:⁵ он описывает жизнь монсеньера Бьенвеню и его деятельность на посту епископа города Диня, как описывается в Евангелии жизнь Иисуса Христа, как в житиях и патериках описывается жизнь святых.⁶ Книга состоит из глав, каждая из которых составляет своего рода притчу из «жития» святого епископа. За реальным пластом повествования ясно очерчивается сакральный, символический смысл рассказываемого эпизода. Упомяну, к примеру, историю, как епископ, «обратив почтовую карету в милостыню для бедных», прибыл в Сенез верхом на осле.⁷ На негодующий взгляд мэра и смех горожан епископ ответил: «Господин мэр и вы, господа горожане, <...> мне понятно ваше негодование. Вы находите, что со стороны такого скромного священника, как я, слишком большая дерзость ездить на животном, на котором восседал сам Иисус Христос. Уверяю вас, я сделал это по необходимости, а вовсе не из тщеславия».⁸ Истории из жизни епископа перемежаются религиозно-философскими и богословскими размышлениями о человеке и его роли в мироздании.

Образ природы в первой книге — это прежде всего образ сада, который возделывает епископ. Сад, как известно, древний образ рая. И в «Отверженных» сад появляется в соответствующем контексте: это сад Мириэля и сад монастыря малый Пикпнос, спасающий Жана Вальжана и Козетту от преследований Жавера. В Люксембургском саду Мариус встречает Козетту, в саду на улице Плюме герои признаются друг другу в любви. Сад окружает дом Козетты и Мариуса после свадьбы. Описание сада в романе преломляет основную тему «Отверженных» — тему счастья человека и цены его обретения, тему земного рая любви и Царства Небесного. Именно поэтому в описании сада епископа звучит мотив Голгофы,⁹ а в описании сада

⁵ С. Брахман пишет о «двуплановости» повествования у Гюго: «За крутыми поворотами интриги возникают сказка, легенда, евангельская притча; за реальными людьми XIX века — героические образы Данте, Библии, античности» (Брахман С. «Отверженные» Виктора Гюго. М., 1968. С. 34).

⁶ Не случайно сам Гюго называл «Отверженных» «современным Евангелием» и даже собирался написать к роману философское введение в двух частях: «Бог» и «Душа» (см.: Там же. С. 32).

⁷ Эпизод этот перекликается с рассказом князя Мышкина в первой части «Идиота» о крике осла. Болезнь разрушает гармонию героя и природы. Крик осла становится отправной точкой в восстановлении единства внутренней жизни князя и окружающего мира, обозначает момент воссоединения его с миром природы и возрождения его духовных сил.

⁸ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1954. Т. 6. С. 18. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением буквой Г. и указанием арабскими цифрами тома и страницы.

⁹ «Сад <...> состоял из четырех аллей, расходившихся крестом (курсив мой. — А. Т.) от сточного колодца» (Г. 6, 33).

на улице Плюме — мотив ветхозаветного Эдема, земного рая (не случайно это сад Козетты, а не Жана Вальжана). Образ сада — образ рая души героя. Козетта перед смертью Жана Вальжана зовет его в свой сад. Но сад земного счастья не для него. Его удел — вечное блаженство ценой Голгофы. Этот путь предопределен встречей с епископом.

Образ сада — это образ, который обозначает идеальное сочетание конечного и бесконечного,¹⁰ материи и духа, гармонию разорванных миров. Именно поэтому епископ Мириэль каждый вечер гуляет в своем саду, именно в нем приобщаясь вечности: «Взволнованный зримым во мраке великолепием созвездий и незримым великолепием Бога, он раскрывал душу мыслям, являвшимся к нему из Неведомого. В такие мгновения, возносясь сердцем в тот самый час, когда ночные цветы возносят к небу свой аромат, весь светящийся, как лампада, зажженная среди звездной ночи, словно растворяясь в экстазе перед всеобъемлющей лучезарностью мироздания, быть может, он и сам не мог бы сказать, что совершалось в душе его; он чувствовал, как что-то излучается из него и что-то нисходит к нему. Тайственный обмен между безднами духа и безднами вселенной! Он думал о величии вездесущего Бога, о вечности грядущей — чудесной тайне; о вечности минувшей — тайне еще более чудесной; обо всем неизмеримом разнообразии бесконечного во всей его глубине; и, не пытаясь постичь непостижимое, он созерцал его. Он не изучал Бога, он поражался Ему. Он размышлял об удивительных столкновениях атомов, которые придают форму материи, пробуждают силы, обнаруживая их существование, создают своеобразие в единстве, соотношения в пространстве, бесчисленное в бесконечном и порождают красоту с помощью света. Эти столкновения — вечный круговорот завязок и развязок, отсюда жизнь и смерть» (Г. 6, 71). Тема красоты и безобразия (одна из основных как для «Отверженных», так и для «Идиота») непосредственно связана с образом сада и пониманием природы в романе Гюго. По Гюго, безобразное и прекрасное в природе сливаются в один целостный образ гармонии.¹¹ Епископ, рассматривая безобразного паука, говорит: «Бедное создание! Оно в этом не виновато» (Г. 6, 69). О цветах в своем саду он говорит: «Прекрасное столь же полезно, как и полезное. <...> Быть может, еще полезнее» (Г. 6, 34). Религиозное понимание смысла красоты раскрывается в образе сада и природы в целом. Даже смерть как проявление власти природы над человеком в романе приходит к героям вовремя, не нарушая гармонии мира. Мир человеческий, мир

¹⁰ С. Брахман отмечает, что «темой книги является бесконечность» // Брахман С. «Отверженные» Виктора Гюго. С. 32.

¹¹ Об этом Гюго писал еще в известном предисловии к «Кромвелю». Там же он указывал на тождество природы и поэзии: в поэзии, как и в природе, нет безобразного.

цивилизации отделен от целесообразной гармонии природы. И если с образом сада — шире — природы в романе связана тема рая, то с образом города как плода цивилизации связана тема ада (описание парижской клоаки во второй книге пятой части). Тема смертной казни, столь важная для романа «Идиот», звучит в «Отверженных» в той же тональности.¹² Епископ, став свидетелем казни, говорит: «Я не думал, что это так чудовищно. Преступно до такой степени углубляться в божественные законы, чтобы уже не замечать законов человеческих. В смерти волен только Бог. По какому праву люди посягают на то, что непостижимо?» (Г. 6, 26). Вопрос о грешной природе павшего человека поставлен в первой книге «Отверженных» (епископ размышляет об этом: «Как можно меньше грешить — вот закон для человека. Совсем не грешить — это мечта ангела. Все земное подвластно греху. Грех обладает силой притяжения» — Г. 6, 22). Но не только и не столько природа грешного человека оказывается главным источником болезней общества. Само общество порождает и стимулирует развитие болезней павшего человечества. Эпиграф романа и судьбы героев (что и отмечает в цитированном выше письме к С. А. Ивановой Достоевский) носят ярко выраженный социальный характер. Весь роман в целом является протестом против несправедливостей общественного устройства. Судьба красоты в мире трагична, ибо история Фантины становится в романе трагедией поруганной и растоптанной в обществе людей красоты (тема эта объединяет образы Фантины¹³ и Настасьи Филипповны, но в «Идиоте» получает совершенно иное решение, принципиально асоциальное¹⁴).

В творчестве Достоевского 60-х гг. тема природы звучит особому и глубоко трагично. Необходимо отметить, что Достоевский (по сравнению с Гюго) совсем иначе художественно решает эту тему. Идея природы, ее религиозно-философская интерпретация героем, становится тем исходным материалом, из которого рождается художественный образ природы в произведениях писателя 60-х гг. Гюго идет от образа к идее, Достоевский — от идеи к образу. В публицистических «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский, как и Гюго, разводит естественный закон нравственной природы че-

¹² На близость в интерпретации этой темы у Гюго и Достоевского указывает Н. Ф. Буданова в статье «Тема смертной казни у Ф. М. Достоевского...» С. 258.

¹³ Образы Фантины и Сони Мармеладовой сопоставляет А. Г. Цейтлин (*Цейтлин А. Г.* «Преступление и наказание» и «Les Misérables»). Необходимо, однако, обозначить различие в подвигах героинь: Фантина жертвует собой ради собственного ребенка, а Соня — ради детей мачехи. Христианский смысл подвига Сони обозначен Достоевским резче и глубже, как и противоречие между грехом и заповедью любви: Соня ценой греха (т. е. жертвуя спасением своей души) исполняет заповедь любви к ближнему.

¹⁴ А. Г. Цейтлин подробно пишет о противоположности творческих методов Гюго и Достоевского (там же).

ловека (потребность в самоотдаче, в любви к ближнему, в братстве) и закон цивилизации (глава «Ваал»). В повести «Записки из подполья» (1864) «закон природы» получает двойственное истолкование. В диалогическом слове героя расходятся две реальности: закон материи и закон духовной жажды человека.¹⁵ «Законы природы» — «каменная стена» — «математика» — «дважды два четыре» — это «законы», открытые позитивизмом: «Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешатся под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому дважды два — математика. Попробуй возразить» (5, 105). Но подпольный парадоксалист бунтует не только против «математики» позитивизма, но и против закона нравственного. И закон духовной потребности, подавляемый героем, оказывается сильнее его саморазрушительной инерции и рефлексии: «...а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (5, 100). Природа человека (по определению Достоевского, «существа переходного») — это борьба двух начал: духовного и материального. Преступление против духовного, нравственного закона бытия человека приводит к греху, который неизбежно заставляет человека страдать. Страдание ведет к исповеди и возрождению. Исповедальное слово подпольного героя как путь к покаянию («По поводу мокрого снега») обозначает способность его к «восстановлению», обозначает неумертвимость живой души человека, неистребимость его духовной жажды, вопреки всем законам материального мира,¹⁶ инерции и рефлексии. Образ природы в «Записках...» создается Достоевским как идейный комплекс героя, отпавшего от природы в ее божественном единстве с Богом. И сам образ «подполья» — «угла», в который забился парадоксалист, — указывает на другой (идеальный и чаемый) образ природы, в котором воплощается единство Бога и его творения.

¹⁵ Кэнноске Накамура обозначает двойственность самого Достоевского в отношении к природе и позитивистской науке. Анализируя известное письмо Достоевского к Н. Д. Фонвизиной, исследователь пишет: «<...> Достоевский видел себя одновременно в двух ипостасях: как человека, находящегося под властью истины естественных наук, и в то же время свидетеля, ощущающего правду на стороне Христа» (Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. С. 110).

¹⁶ Об этом я подробно писала в статье «„Записки из подполья“: Слово героя» // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. Т. 15. С. 42—65.

Необходимо отметить, что для художественного образа природы у Достоевского не имеет значения оппозиция «город—загород». Куда существеннее возникающее противопоставление человека и природы как следствие добровольного (а не предопределенного грехопадением прародителей) отпадения человека от Бога. Именно в этом контексте возникает в произведениях писателя двойственный образ города: как творение рук отпавшего по своей воле от Бога человека (образ «каменного мешка», в котором страдают герои Достоевского¹⁷) и как образ возможного рая — Нового Иерусалима¹⁸ — в котором обретается чаемая гармония.

В «Преступлении и наказании» (1866) можно обозначить два образа природы. Один возникает в теоретических построениях героя. В контексте идей Раскольникова двойственность в интерпретации «законов природы» обретает новые (по сравнению с размышлениями подпольного парадоксалиста) смысловые значения и оказывается в центре коллизии романа. Теория Раскольникова — это «арифметика», утверждение порядка общественной иерархии, закон истории. В художественном целом романа закон духовной природы («не убий»), против которого идет герой, следуя теории, оказывается сильнее логики истории и общественных отношений. Другой образ природы в романе — собственно художественный — противостоит идейному, теоретическому. Складывается он из эпизодических, но всегда ярких описаний (будь то описание островов, где случайно заснул герой в первой части (6, 45, 49), или «великолепной панорамы» города (6, 90) во второй части романа). Описания природы в романе создаются Достоевским как выражение субъективно-объективных состояний и переживаний героя. Так, «великолепная панорама» обозначает духовное единство мира, от которого по своей воле отпал герой. А «душный» Петербург, «каменный мешок» (комната героя описывается как «гроб»), в котором духовно гибнет Раскольников, — образ, художественно воплощающий внутреннее состояние героя, следствие его преступления и неизбежного наказания. В финале романа, в Эпilogue, возникает редкий для произведений Достоевского 60-х гг. образ при-

¹⁷ Не случайно Чеслав Милош указывал на сходство этого образа города у Достоевского с изображением городов в аду в трактате Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде, как слышал и видел Сведенборг» (Лейпциг, 1863): Милош Ч. Достоевский и Сведенборг // Иностранная литература. 1992. № 8—9. С. 291—292. Предположение Ч. Милоша о том, что Достоевский читал указанный трактат Сведенборга во время работы над «Преступлением и наказанием» кажется вероятным, хотя в библиотеке Достоевского сохранился титульный лист утраченного экземпляра трактата с дарственной надписью переводчика А. Н. Аксакова от 8 января 1877 г. (см. об этом: Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 134—135).

¹⁸ Своя трактовка «Нового Иерусалима» есть и в теории Раскольникова. См. об этом: Тихомиров Б. «Лазарь! Гряди вон». СПб., 2005. С. 242—248.

роды, в котором гармонически соединены духовная и материальная реальности: «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его.¹⁹ Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила» (6, 421). Гармонический образ природы возникает в повествовании в момент нравственного воскресения героя и обозначает внутреннюю потребность этого состояния. Природа и человек нравственны по существу. Преступление герой совершает против себя самого, против природы и общества. Восстановление духовной и нравственной целостности возможно только при внутреннем разрешении конфликта, душевном преображении Раскольникова. Дисгармония не предопределена грешной природой человека, она — следствие свободы его выбора, его волеизъявления.

В «Идиоте» (1868), по замечанию Мережковского, наиболее двойственном романе Достоевского, трагизм дисгармонии человека и природы максимально заострен писателем. И образ природы в романе целиком и полностью подчинен задаче художественного выражения глубины трагедии отпавшего от божественной гармонии человека. Идея природы и ее художественный образ в «Идиоте» составляют исключительное внутреннее единство. «Закон природы» (материи) — это болезнь князя Мышкина и Ипполита Терентьева, это сама смерть, поглотившая даже Христа (интерпретация в романе картины Гольбейна «Христос во гробе»). Смертная казнь в «Идиоте» — это не только плод извращенного цивилизацией нравственного принципа отношения к человеку (как у Гюго), это образ природы, беспощадно убивающей своих детей. Показательно здесь слово «машина». Мышкин описывает гильотину: «Человека кладут и падает этакий широкий нож, по машине, гильотиной называется, тяжело, сильно... Голова отскочит так, что и глазом не успеешь мигнуть» (8, 19—20). В «Необходимом объяснении» Ипполита один из образов природы, приговорившей человека к смерти (речь идет о картине Гольбейна «Христос во гробе»), — образ «громоздкой машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и

¹⁹ Вопрос о смысле ветхозаветных отсылок в данном описании природы требует отдельного рассмотрения в контексте темы Ветхого Завета в творчестве Достоевского. Однако хотелось бы указать, что сам характер вневременного, внеисторического описания не предполагает отсылки к событию грехопадения — трагической отправной точки библейской истории.

бесценное существо — такое существо, которое одно и стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно» (8, 339). На «машине» едет в подвенечном платье Настасья Филипповна с Рогожиным в Петербург, чтобы обвенчаться со смертью. В художественном мире романа она тоже «приговоренная к смерти». В «исповеди» Ипполита дается целый ряд образов, концентрирующих в себе религиозно-философское понимание природы в романе («Мейерова стена», «пресмыкающийся гад», видение Рогожина,²⁰ картина Гольбейна, «тарантул», «провидение»). Этому ряду образов в исповеди, с одной стороны, противостоит, а с другой — смыкается с ним образ природы — «источника жизни»: солнце, «павловские деревья», «пир». У Гюго нет художественного образа такого драматического столкновения человека с природой, как у Достоевского: «Для чего мне ваша природа, ваш павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш, и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!» (8, 343). Конфликт этот не только проблема Ипполита. Князь Мышкин говорит о швейцарской природе: «Мне всегда тяжело и беспокойно смотреть на такую природу в первый раз; и хорошо, и беспокойно» (8, 50). А в Павловском парке (после ночной исповеди Ипполита) он вспоминает, как мучился он, созерцая красоту и гармонию швейцарской природы: «Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать.<...> И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он все это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту „мушку“ Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце

²⁰ Образ Рогожина становится символом «темной и немой силы» неминуемой смерти не только в исповеди Ипполита, но и в письмах Настасьи Филипповны к Аглае.

билось почему-то от этой мысли...» (8, 351—352). Жан Вальжан у Гюго отвергнут обществом. Герой Достоевского ощущает себя отвергнутым природой.²¹ «Положительно-прекрасный» герой Достоевского отторгнут от гармонии мира не по своей воле, а в силу греховности падшего естества человека (и человечества в целом). Этот конфликт и становится стержнем трагедийной коллизии в романе. Исток трагедии князя Мышкина заключается в замысле Достоевского.

Необходимо отметить сходство и различие образов и судеб героев Гюго и Достоевского. Жана Вальжана и князя Мышкина объединяет исключительность жизненных ситуаций, которая предопределена у одного каторгой, у другого болезнью. Оба они находятся в большей или меньшей степени вне общества. Доброта, милосердие, сострадание являются определяющими чертами обоих характеров. Гюго заставляет своего героя во имя любви к ближнему пожертвовать обретенным именем и положением в свете (история дядюшки Шанматье), своим личным счастьем (история Козетты). Но этот скорбный путь освещен для Жана Вальжана личностью епископа и крестным подвигом Христа. Уход из жизни героя озаряет свет двух подсвечников епископа — свет вечной жизни, а во мраке ночи стоит «некий ангел с широко распростертыми крыльями, готовый принять отлетевшую душу» (Г. 8, 317). Князь Мышкин тоже жертвует собой (хотя в его характере нет ничего героического — Достоевский показывает только личную жизнь героя), возможностью личного счастья (любовью к Аглае) и своей жизнью (ради одной попытки спасти Настасью Филипповну). Но подвиг его в романе не спасителен, и в финале его ждет безумие. И такой финал в полной мере соответствует замыслу Достоевского.

Достоевский и Гюго верили в положительную и нравственную по существу природу человека, верили в человека. Жан Вальжан — жертва общества, Раскольников — жертва своего заблуждения (теории). Воскресение, «восстановление» падшего героя является в их произведениях закономерным торжеством истинной нравственной природы человека. Но в «Идиоте» Достоевский поставил задачу

²¹ Князь говорит Лизавете Прокофьевне: «Я знаю, что я... обижен природой». Даже гимн князя божьему миру («...я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать... а сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на божью зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» — 8, 459) прерывается припадком. Образ природы у Достоевского в максимальной степени подчинен задаче выражения субъективного состояния героя, его внутреннего конфликта. Так, в «Идиоте» нет самостоятельного образа Павловского парка, хотя большая часть действия романа происходит в Павловске и парк играет определенную роль в развитии сюжетной линии любви князя к Аглае.

художественно воплотить образ «положительно-прекрасного человека». Еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский, формулируя свое понимание идеала человека, делал упор на «натуру»: «Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать всё и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился. Как же это сделать? <...> Сделать никак нельзя, а надо, чтоб оно само собой сделалось, чтоб оно было в натуре, бессознательно в природе всего племени заключалось, одним словом: чтоб было братское, любящее начало — надо любить. Надо, <...> чтоб потребность братской общины была в натуре человека, чтоб он с тем и родился или усвоил себе такую привычку искони веков.<...> Любите друг друга, и все сие вам приложится. Эка ведь в самом деле утопия, господа! Всё основано на чувстве, а н а н а т у р е (разрядка моя. — А. Т.), а не на разуме.<...> Как вы думаете? Утопия это или нет?» (5, 80). Именно такой установкой на изображение положительного «по натуре» героя объясняется отсутствие церкви в романе. Эта же установка предопределила и внутренний трагический конфликт произведения. Ибо именно в образе «положительно-прекрасного» (по натуре) человека наиболее остро и драматически вскрывается степень подчиненности природы человека греху, подчиненности и зависимости, предопределенной самой психофизической организацией павшего человека. В болезни князя Мышкина (а в подготовительных материалах к роману говорится о том, что болезнь — это грех,²² т. е. это выраженное на физическом уровне присущее всем нам состояние подвластности греху) Достоевский обозначает не только проблему героя: не случайно он вкладывает в уста Мышкина свои личные ощущения — переживания припадков падучей. В пятой главе второй части в размышлениях Мышкина перед припадками глубина духовного раздвоения доведена до предельной степени. Конфликт раскрывается на глубинном, духовном уровне бытия героя. «Мгновения высшего синтеза» оказываются неотделимы от тяжелой душевной болезни.²³ И думается, что в таком описании болезни своего героя Достоевский указывает в целом на духовную нищету и слабость человека XIX в.²⁴ (века «пороков и

²² «Князь говорит про людей грешных: „Все больные, за всеми уход нужен“» (9, 221).

²³ Среди различных трактовок эпилепсии героя в достоевсковедении укажу на две противоположные по смыслу интерпретации болезни князя Мышкина. Т. А. Касаткина в своих работах рассматривает болезнь князя как одержимость бесом. Н. Н. Соломина-Минихен, напротив, как «священную болезнь» (см. ее статью «Я с человеком прошусь» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 353—358).

²⁴ О значении проблемы веры и неверия в связи с образом современного человека пишет А. Гачева, см.: Гачева А. «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...»: Достоевский и Тютчев. М., 2004. С. 101—134.

железных дорог», когда «связующей нити не стало» — 8, 315) и указывает на примере лучшего из его представителей. Вскрывая глубину внутреннего отпадения современного человека от Бога,²⁵ нищету и слабость человечества, Достоевский указывает и на тот подвиг, к которому способен человек даже в этих условиях.

Достоевский, «поставив на натуру» («рискнул как на рулетке: „Может быть, под пером разовьется!“») — 28, 241), фактически лишил своего героя возможности реального действия (опыт христианской церкви закономерно остался за пределами романа). Единственное, что осталось князю, — это положить свою жизнь на алтарь любви к ближнему. Но, видимо, именно этот подвиг и хотел изобразить Достоевский — подвиг без награды и благодарности. Подвиг любви, которая не ищет своего, но и не спасает. Такой подвиг, как считает Достоевский, все равно значим для мира и его духовного преображения (напомню слова Ипполита о значении единичной милостыни в исповеди и эпилоге романа, в котором обозначается та глубокая, «неисследимая черта» (9, 243), которую оставил князь в сердцах героев романа). По Достоевскому, отрицательный потенциал образа князя Мышкина, вскрываемый в романе, не только не отменяет положительного значения героя, но работает на его утверждение. Способность человека по натуре к подвигу самопожертвования и самоотдачи, по мысли писателя, безусловно свидетельствует о его величии и достоинстве (вне зависимости от результатов этого подвига и даже от противного: чем меньше результат, тем значимее подвиг, ибо он самодостаточен).

С образом природы у Гюго и Достоевского неразрывно связана тема красоты,²⁶ тема трагической судьбы красоты в мире. И для Гюго, и для Достоевского красота — глубоко религиозное явление, гармония сущностного и материального миров, явленная в конкретном образе. Красота природы и образы женской красоты у обоих писателей становятся свидетельством самой возможности явления

²⁵ Князь в разговоре с Ипполитом говорит: «<...>тогдашние люди (клянусь вам, меня это всегда поражало) совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь, в наш век, право, точно порода другая... Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, чувствительнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, — и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» (8, 433).

²⁶ Упомяну следующие работы о проблеме красоты в творчестве Достоевского: *Зеньковский В. В.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // *Зеньковский В. В.* Русские мыслители и Европа. М., 2005. С. 266—278; *Розенблюм Л. М.* «Красота спасет мир»: (О «символе веры» Ф. М. Достоевского) // *Вопросы литературы.* 1991. № 11—12; *Киноста Т.* Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования.* СПб., 1994. Т. 11. С. 96—101.

в этом мире живой гармонии духа и материи, залогом возможности осуществления идеала в реальных земных условиях. Трагедия красоты, в частности женской красоты, — в несоответствии образа гармонии миру, в котором он явлен (история Фантины, ее любви и материнства, судьба Настасьи Филипповны). Достоевский, уходя от социальной стороны проблемы, акцентирует именно духовный, религиозный смысл трагедии. Князя Мышкина в лице Настасьи Филипповны поражает страдание. На настойчивый вопрос генеральши Епанчиной: «Так вы такую-то красоту цените? <...> То есть именно такую? <...> За что?», князь отвечает: «В этом лице ... страдания много...» (8, 69). Крест страдания неизбежно становится уделом красоты в этом мире. Вместе с тем «загадка» красоты — ее двойственность, необъяснимость ее роли в спасении мира — уже в «Идиоте» вполне обозначена. Дальнейшее художественное решение проблемы красоты (губительной и спасительной в равной мере) получает в «Братьях Карамазовых».

Достоевского и Гюго (при различии творческих методов) объединяют не просто общие темы и идеи. Они оба были сыновьями XIX в., оба страстно верили в человека и будущее человечество, видели смысл своей жизни в борьбе за лучшее и достойное существование своих народов и человечества в целом. И для Достоевского, и для Гюго художественное творчество было религиозным и общественным служением, и этому служению они отдавались целиком. Диалог идей, воплощенных в художественных образах их произведений, концентрированно выражает дух и верования эпохи, для деятелей которой собственно гуманистические идеи были неразрывно связаны с христианскими убеждениями.

Е. А. ГАРИЧЕВА

ТЕМА БЕЗУМИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО И ПОЛОНСКОГО

Один из основных мотивов творчества Достоевского и Полонского — это мотив безумия. В романтической концепции безумие воспринималось как постижение Откровения, что не исключало влияния разума и фантазии.¹ По мнению Ж. Деррида, в классическую эпоху общим основанием разума и безумия является Логос.²

Среди героев Достоевского и Полонского немало безумцев: Голышкин, Иван Карамазов, Хромоножка, князь Мышкин, Ильин (ро-

¹ Шеллинг Ф.-В.-И. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 205.

² Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. С. 53.