

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.9>

Прийма Иван Федорович

Диккенсовская канва в романе Достоевского

Цель статьи - выявление новых параллелей между "Холодным домом" Ч. Диккенса и "Братьями Карамазовыми" Ф. М. Достоевского. Научная новизна состоит в оригинальном анализе текстов, благодаря которому между романами удается установить много общих черт - от ряда героев до постройки основных сюжетов. Полученные результаты показали, что Достоевский заимствует у Диккенса общеевропейские литературные архетипы. При этом философская основа "Братьев Карамазовых" уникальна: фигура Великого Инквизитора становится центром "высшего сюжета", которого нет в английском романе. Теорию упадочной аристократии, с ее "дендизмом", противопоставленной ценностям простого народа, нельзя признать элементом диккенсовского влияния, так как Достоевский пришел к подобной теории раньше.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/6/9.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 55-70. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

7. **Ефремова Т. Ф.** Новый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/rus/efremova/178506.html> (дата обращения: 09.05.2020).
8. **Исупов К. Г.** Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): в 2-х кн. / под ред. В. А. Келдыш. М.: ИМЛИ РАН, 2000. Кн. 1. С. 69-130.
9. **Кумбашева Ю. А.** Мотив сна в русской лирике первой трети XIX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2001. 22 с.
10. **Лермонтов М. Ю.** Избранное. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1981. 576 с.
11. **Лермонтов М. Ю.** Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. 388 с.
12. **Новикова М. В.** Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин): дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2018. 231 с.
13. **Осьмухина О. Ю.** Литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. 288 с.
14. **Толковый словарь русского языка** [Электронный ресурс]: в 4-х т. / под ред. Д. Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru> (дата обращения: 09.05.2020).
15. **Толшин А. В.** Значения и свойства маски в карнавале и маскарade // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. № 41. С. 62-69.
16. **Чагинская Е. А.** От слова к образу: юродивый как инверсия соблазна // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1 (1). Ч. 2. С. 143-159.
17. **Шершеневич В. Г.** Листы имажиниста. Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1996. 528 с.

Masquerade Motif in M. Yu. Lermontov's and V. Shershenevich's Creative Work

Novikova Marina Vladimirovna, Ph. D. in Philology

Milovanova Anna Igorevna

Bugakova Nadezhda Borisovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor

Voronezh State Technical University

litra.novikov@yandex.ru; imilov19@mail.ru; ya_witch@mail.ru

The article conducts a comparative analysis of V. Shershenevich's and M. Yu. Lermontov's creative work. The study aims to give consideration to the masquerade motif and identify the role that a mask plays as an integral attribute of a masquerade ball. Although the masquerade theme in itself is not new to literary criticism, an attempt to find commonalities and differences in how this motif is reflected in the lyric poetry of the presented poets is undoubtedly new, which makes the work novel. The attained results have shown that the masquerade is evaluated negatively by the poets since it presents itself as one of the ways helping the society to escape responsibility, to hide one's true face behind a mask.

Key words and phrases: poetry; masquerade motif; mask; lyrical hero; harlequinade; buffoonery; Lermontov; Shershenevich.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 13.05.2020

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.9>

Цель статьи – выявление новых параллелей между «Холодным домом» Ч. Диккенса и «Братьями Карамазовыми» Ф. М. Достоевского. Научная новизна состоит в оригинальном анализе текстов, благодаря которому между романами удастся установить много общих черт – от ряда героев до постройки основных сюжетов. Полученные результаты показали, что Достоевский заимствует у Диккенса общеευропейские литературные архетипы. При этом философская основа «Братьев Карамазовых» уникальна: фигура Великого Инквизитора становится центром «высшего сюжета», которого нет в английском романе. Теорию упадочной аристократии, с ее «дендизмом», противопоставленной ценностям простого народа, нельзя признать элементом диккенсовского влияния, так как Достоевский пришел к подобной теории раньше.

Ключевые слова и фразы: Достоевский; Диккенс; «Холодный дом»; «Братья Карамазовы»; Великий Инквизитор; дендизм.

Прийма Иван Федорович, к. филол. н.

Институт русской литературы Российской академии наук, г. Санкт-Петербург

priima-ivan@yandex.ru

Диккенсовская канва в романе Достоевского

К проблеме влияния Ч. Диккенса на Ф. М. Достоевского неоднократно обращалась и отечественная, и мировая наука, однако к предметному анализу диккенсовских мотивов у русского романиста исследователи пришли не сразу. Можно даже сказать, что выводы их опережали (и до сих пор опережают) доказательства. Поэтому *актуальность* настоящего исследования состоит не только в проверке аргументированности уже прозвучавших заключений, но и в поиске новых, более доказательных параллелей в творчестве двух писателей.

Еще в 1920-е годы о заимствованиях Достоевского заговорил Б. Г. Реизов, сначала обративший внимание на французское влияние (Жорж Санд) [13], а позднее разобравший пример проникновения характера и эпизодов

«Записок Пиквикского клуба» в «Село Степанчиково» [12]. Если Реизов указывал на необходимость дальнейших исследований такого проникновения, то, например, Л. П. Гроссман в те же годы не видел какого-то серьезного воздействия и относил Диккенса лишь ко второй по значению группе влияющих [12, с. 260].

Пока, с одной стороны, влияние не фиксировалось и вопрос не изучался, с другой, наоборот, следовали смелые выводы, что «констатированное... сходство (характеров мисс Уордль в “Пиквике” и Татьяны Ивановны в “Селе Степанчикове”. – И. П.) следует объяснить... не случайным совпадением, а несомненным влиянием»; что «Диккенс несомненно явился учителем Достоевского и в мастерстве композиции большого романа, в ведении интриги»; что «урбанизм Диккенса, столь родственному творчеству нашего писателя, также не мог пройти для него бесследно» [Там же, с. 260, 269]; наконец, о том, что «Достоевского, как художника, создали два взгляда на книгу и лишь один – в природу: впечатления от прочитанного входили в его творчество главным компонентом», и что он в ряде аспектов «подчинен чужим, и именно западным образцам» [13, с. 95-96]. Позднее Реизов пересмотрел столь радикальный подход: по-прежнему констатируя сходство Достоевского с западными авторами «в сюжетах, во взаимоотношениях персонажей, в их психологии и характеристиках, и даже в отдельных деталях», он теперь справедливо отмечал, что «на основании этого сходства нельзя говорить о прямой зависимости. <...> От произведения, прочитанного художником, остается какой-то след, эмоция, смутный образ, проблема, может быть, и прежде тревожившая сознание. Вокруг концентрируется огромный материал познанного и пережитого. <...> Отделить то, что пришло к писателю от данного произведения, от массы других, или возникло вне всяких литературных ассоциаций, часто бывает невозможно» [14, с. 71-72]. Итак, проблема заключается именно в *доказательном* анализе возможных переключек.

Серьезное развитие темы было осуществлено в 1960-х гг. И. М. Катарским. Он, в частности, указал на общую для Диккенса и Достоевского тему «судьбы обездоленного ребенка» на примере Неточки Незвановой и Илюши Снегирева, с одной стороны, и метельщика Джо и Нелли Трент – с другой. Катарский напоминал, что сходство двух писателей выявляла еще современная Достоевскому критика и что уже А. В. Дружинин осторожно сравнивал детские образы «Неточки Незвановой» с детьми в «Домби и сыне» [5, с. 358, 368-369]. Между тем Катарский подмечает, что «если реализм Диккенса был чужд психологической углубленности», то в раннем Достоевском «уже предчувствуется глубокий и тонкий психолог» с «повышенным интересом к человеческому страданию», который часто сосредотачивает внимание на «болезненных явлениях психики, на раздвоенности» [Там же, с. 366]. Исследователь указывает и на то, что в период создания «Бедных людей» Достоевский следует скорее гоголевской, нежели диккенсовской традиции, а затем, в «Двойнике» и «Хозяйке», еще более удаляется от кажущегося сходства. Сравнивая образы мечтателя из «Белых ночей» с мечтателем Хамфри из «Лавки древностей», Тарвидропа из «Холодного дома» – с князем из «Дядюшкина сна», лицемерного проповедника Чедбенда из того же романа – с обликом Фомы Опискина, он все же полагает наиболее явным воздействие Диккенса на «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон», «Униженных и оскорбленных», а также на «Преступление и наказание» [Там же, с. 367, 383]. При этом сходство обнаруживается не только в характерах, но и в сюжетных линиях и стилистической манере. Эти общие черты, считает он, – не только следы влияния, но и «результат сходства жизненных наблюдений и близости художественных целей обоих писателей», среди которых подмечен близкий обоим «антиаристократизм» [Там же, с. 370-374, 387].

Г. М. Фридендер в 1964 г. анализирует привычную параллель Нелли в «Униженных и оскорбленных» и Нелли из «Лавки древностей». Отметив, что и тот и другой автор много писали о детях, исследователь утверждает, что у Достоевского «психологическое своеобразие Нелли, сложная диалектика ее внутреннего мира, отличающая ее от детских персонажей Диккенса, обрисованных однолинейно, раскрываются особенно ярко» [17, с. 198].

Продолжая данную тему, Т. Сильман в 1970 г. заметила, что поиск первоисточника литературного образа зачастую шаток, поскольку сам первообраз может являться результатом заимствования. При неоднократном проведении сопоставления между Нелли Трент из «Лавки древностей» и героиней «Униженных и оскорбленных», которую Достоевский уже самим ее именем Нелли открыто ставит в параллель с диккенсовской героиней, не учитывалось то, что и Нелли Трент, в свою очередь, явилась результатом воздействия на Диккенса гётевского «Вильгельма Мейстера» с его образом Миньоны. К этому же произведению, чрезвычайно популярному в Англии в 1820-30 гг., восходят многие другие черты «Лавки древностей» [15, с. 142-146].

На Западе весьма широко к разбираемому вопросу подошел в 1965 г. Д. Фангер. Называя Достоевского «наследником Диккенса», исследователь сравнивает, находя много близостей, писательские манеры двух авторов; в тематическом плане сосредотачивается на их отношении к городу (которое, как мы сказали выше, исследовал в 1920-30-х Б. Г. Реизов). Близка, по мнению Фангера, и обрисовка обоими преступлений, смертей и убийств – в частности, в «Холодном доме» и в «Преступлении и наказании»: «Диккенс старался сочетать социальную обусловленность преступлений с разбором их более психологических типов, так что подход его оказывается ближе к подходу Достоевского... особенно в аспекте размытия той грани, что отделяет преступника и ненормального человека от человека обычного и нормального. Делая это, он пришел, как и Достоевский, к увязыванию убийства (любимого преступления у обоих), при помощи сети второстепенных связей, с общим ориентированным на смерть направлением современного города» [19, р. 127, 132, 261].

В 1970 г. появляется работа А. Вильсона «Диккенс и Достоевский». Вильсон отмечает, что, «как и Шекспир, Достоевский не останавливался перед заимствованиями. Оригинальность же его состоит в видоизменении и придании национального характера общемировым, с его точки зрения, идеям и истинам». Автор подробно разбирает в своей работе два случая «заимствования»: Нелли из «Лавки древностей», чьим парфразом стала Нелли Валковская, и Стирфорда из «Дэвида Копперфильда», который возродился в «Бесах»

в образе Ставрогина. Первую параллель, как нам уже известно, провели задолго до Вильсона российские исследователи. Вторая же представляется новой и не лишенной основания. Кажется, именно для облегчения «доказательства» таких неожиданных параллелей Вильсон отмечает, что «Достоевский всегда сознавал разницу между своей собственной мучительной концепцией русской души и диккенсовским (относительно) спокойным живописанием того, что часто раздражало Достоевского бесстрашием английского благодушия» [23, р. 43, 44]. Таким образом, исследователем проводится мысль о заимствованиях как о присущей с давних времен разным литературам (Шекспир, Достоевский и т.п.) *национальной адаптации универсальных образов*, о придании им местного колорита с последующим развитием на новой почве.

В 1973 году выходит монография Н. Лари «Достоевский и Диккенс. Исследование литературного влияния». Обобщив опыт предшественников, Лари сумел привести немало нового в анализ проблемы. Считая неоспоримым факт серьезнейшего воздействия Диккенса на Достоевского, исследователь высказывает неожиданную для российской науки точку зрения: «...и чувствуется, что факт этого влияния – важный факт, подтверждающий, что *величайший развлекательный писатель* Англии (England's greatest entertainer) – *серьезный писатель*» (курсив автора статьи. – И. П.). Отметив, таким образом, *обратное посмертное влияние* в контексте Диккенс – Достоевский, Лари далее обзревает, кажется, все возможные случаи воздействия английского писателя на русского, – даже те, что представляются сомнительными: здесь и «характеристика Мармеладовых в духе Микоберов (из “Жизни Дэвида Копперфильда”. – И. П.)», и, «конечно же, Нелли из “Униженных и оскорбленных”, вышедшая из маленькой Нелл», и самоубийство Джонаса Чезлвита (в «Жизни и приключениях Мартина Чезлвита»), уподобляемое самоубийству Кириллова в «Бесах»; и едва ли выдерживающее критику упоминание образа Пиквика, который «помог Достоевскому определиться с его новой концепцией – Идиота и явился ему как попытка написать христианский идеал (человека)» [21, р. 1-4, 10, 53]. Здесь и Настасья Филипповна, уподобляемая в своей гордости Эдит Домби («Домби и сын»), и генерал Иволгин, якобы уходящий корнями в мистера Доррита («Крошка Доррит»), и уже знакомый нам, восходящий к образу Стирфорда, Ставрогин [Ibidem, р. 56, 94]... В конце перечисления реальные элементы сходства размываются, так как подаются в слишком общих чертах и бездоказательно.

В книгу Лари перекочевали и ранние рассуждения Б. Г. Реизова (позднее пересмотренные последним) в духе того, что, уже начиная с «Бедных людей», «материалы для работы его (Достоевского) воображения предоставляли книги» [Ibidem, р. 14]. Такой подход оставляет в стороне всю сложную судьбу Достоевского, сумма переживаний которого превосходит аналогичную диккенсовскую сумму (исключая, пожалуй, лишь его тяжелое детство). Под сомнение ставится реализм как творческий метод русского писателя.

При всем этом монография Лари оставила глубокий след в литературоведении. Именно после ее выхода И. М. Катарский в своей поздней работе «Достоевский и Диккенс» заговорил о сходстве характеров Микобера и Мармеладова, оговариваясь, правда, что «трагический пафос образа Мармеладова далеко превосходит все созданное в той же области Диккенсом» [6, с. 281]. На Западе за Лари последовала в 1981 г. книга Л. Мак-Пайк «Диккенс Достоевского. Исследование литературного влияния». Идя по проторенной дороге, Мак-Пайк рисует в книге знакомые параллели (не затрудняя себя доказательствами): Нелли из «Лавки древностей» и Нелли Валковская; Стирфорд и Ставрогин; Пиквик и князь Мышкин и т.д. Сам процесс параллелизма Мак-Пайк характеризует следующим образом: «Русский (Достоевский. – И. П.) заимствовал, переоформлял, расширял искусство англичанина (Диккенса. – И. П.), которого считал одним из своих учителей». Подобно Лари, Мак-Пайк констатирует и «обратное влияние» Достоевского на Диккенса: «В прочтении Диккенса Достоевским мы обнаруживаем того Диккенса, который невидим для глаза критика, сосредоточившегося на одном лишь английском авторе» [22, р. 1-2]. «Метод “обратного влияния”» (“reverse influence”) в исследовании контекста Диккенс – Достоевский был положительно воспринят и Элен Чансес [18, р. 575].

На наш взгляд, однако, проблема заключается не столько в «обратном», сколько в прямом влиянии, в аспекте которого давно назрел вопрос идейной и текстовой *доказательности*. Сегодня, почти век спустя после начала научных изысканий, можно задаться вопросами: все ли параллели отысканы? Все ли они подтверждены текстологически и логически? Учитывая проникновение стандартных европейских сюжетов в творчество многих авторов, во всех ли разбираемых случаях мы можем утверждать, что *основное* воздействие оказано именно Диккенсом, а не другим писателем? Или научный поиск превратился в голословные заявления о «новых сходствах» и справедливо общее наблюдение Э. Чансес, что «исследователи Достоевского привыкли к заголовкам, демонстрирующим формулу о Достоевском и (имярек) авторе, чье влияние на Достоевского подтвердилось» [Ibidem]?

Действительно, несмотря на соблазнительную схожесть, пары, подобные вышеперечисленным, требуют основательных аргументов. Так, весьма шатким представляется сходство князя Мышкина с мистером Пиквиком – как внешнее, так и внутреннее. Не только облик, но и характеры их несхожи, не говоря уже о фабуле двух произведений. Остается одно: их природная доброта, простодушие и доверчивость. Но эти признаки свойственны огромному ряду персонажей, иные из которых стоят к мистеру Пиквику куда ближе, чем князь Мышкин, – о чем речь пойдет ниже. К тому же Достоевский в романе открыто отсылает читателя к предтечам своего образа – сервантесовскому Дон Кихоту и пушкинскому «Рыцарю бедному» [4, т. 8, с. 157, 207-210], подчеркивая рыцарственное служение героя своему идеалу – ту черту, которую Диккенс в Пиквика не закладывал. Если сравнить «фельетонную» судьбу создания «Пиквика» с планами по подготовке «Идиота», станет ясным, что Диккенс не ставил перед собой и столь масштабной задачи – «*изобразить вполне прекрасного человека*» [Там же, т. 28 (II), с. 241].

Весьма шаткими выглядят попытки обнаружить диккенсовское влияние уже на стадии «Бедных людей». Во-первых, нет реальных сведений о знакомстве Достоевского той поры с творчеством Диккенса; во-вторых, подобные утверждения пренебрегают фактом мощнейшего воздействия, оказанного на раннего Достоевского Гоголем, который подошел к проблеме «маленького человека» *раньше* Диккенса. В «Дневнике писателя» находим свидетельство самого Достоевского о высочайшей проникнутости его гоголевским творчеством, многократном чтении гоголевских произведений вслух в компании друзей. Все это происходило как раз в период создания «Бедных людей» [Там же, т. 25, с. 29].

К тому же, разворачивая мысль Т. Сильман, следует констатировать, что сам Диккенс находился под мощнейшим влиянием литературных предшественников и современников. Сложно не согласиться с фактом заимствований английского писателя у О. Бальзака: так, к Диккенсу напрямую перекочевал сюжет из «Евгении Гранде» о двух братьях, один из которых обанкротился и на этой почве ушел из жизни, а второй, скряга и делец, скуп и бездушно встречает осиротевшего юного племянника, пытаясь спровадить его подальше. Сюжет этот становится основополагающим в «Жизни и приключениях Николаса Никльби». Помимо него, Диккенс заимствует и сами *характеры* – образ бездушного французского дельца Феликса Гранде служит основой для образа столь же бездушного английского дельца Ральфа Никльби.

Очевидные черты столь оригинального и столь, казалось бы, неотъемлемого от Англии мистера Пиквика находим опять-таки во французской литературе – у «философа» Панглоса из вольтеровского «Кандида» (1759 г.). Панглос путешествует вместе с учеником Кандидом и попадает в различные ситуации, приключения и беды, грозящие разрушить его наивную веру в науку, поколебать внутренний мир. И Панглоса, и его спутника отличают наивность и оптимизм. Своим оптимизмом эти добряки способны перебороть самые безвыходные ситуации, даже смерть. В середине повествования Панглос умирает от рук инквизиции: так сказать, «спускается во ад», как позднее спустился в него (во Флитскую тюрьму) мистер Пиквик. «Воскресая» к концу произведения, Панглос, как и Пиквик, выходит из «ада» непеременившимся и способным спасти своей верой других. Несмотря на изобретаемые автором титулы (доктор, философ), Панглос не очень умен и лишен практического смысла. Его заменяют ему не столько «научные» концепции, сколько бесконечная доброта и терпеливость. Мистер Пиквик, по сути, является развитием данного образа на английской почве при весомой доле английского юмора – хотя и юмором своим, порой весьма циничным, Диккенс весьма похож на Вольтера.

Но вернемся в Россию. Благодаря знанию языка Достоевский был знаком с французской литературой лучше, чем с английской (в 1843 г. перевод бальзаковской «Евгении Гранде» стал его первой литературной работой). Да и в целом нельзя отрицать первенствующего влияния (хронологического и «количественного») французской литературы на русских писателей XIX в. Именно поэтому в «Братьях Карамазовых» прежде всего прочитывается сюжет «Скупого» Мольера – когда лишенный денег сын ссорится с ростовщиком-отцом и желает ему смерти: не из-за денег (это вторая причина), а из-за девушки, в которую и Клеант, и Гарпагон влюбились оба.

Приняв во внимание эти коррективы, поставим перед собой следующие *задачи*: отследить возможные реминисценции в последнем романе Достоевского, по сумме факторов уходящие корнями в творчестве Диккенса; если таковые обнаружатся, выявить параллелизм конкретных образов и сюжетов; определить сходство и отличие двух романов на идейном уровне; наконец, установить степень важности этих заимствований для Достоевского. В качестве *метода*, помимо компаративного, будем использовать текстологический анализ, при котором текст рассматривается как инструмент, а разбору подвергается прежде всего макроструктура, тесно связанная с уникальной авторской картиной мира. В анализе, направленном на философскую и религиозную составляющие текста, мы намерены опираться на *теоретическую базу*, заложенную в достоевистике Н. Велимировичем и И. Поповичем, предполагающую исследование образов неразрывно с духовным кредо художника. *Практическая значимость* нашего исследования будет состоять в пополнении числа аргументированных русско-английских литературных связей (что может быть использовано в учебных пособиях и курсах), а также в дифференцировании «заимствований» и собственных высокооригинальных сюжетов Достоевского (необходимом при комментировании его сочинений).

Разбирая значимость параллелей, будем иметь в виду, что Достоевский не вуалировал очевидных ему реминисценций и даже пользовался ими сознательно, сделав одним из своих приемов *опору на притчу*: т.е. опору на известный библейский или литературный сюжет (ср., например, уподобление главных персонажей «Братьев Карамазовых» героям «Разбойников» Шиллера). Сознательно отсылая читателя к тому или иному чужому персонажу, писатель давал дополнительные, а иногда и первоначальные штрихи к портрету своих героев. Именно такой намеренной отсылкой к Диккенсу является, по нашему мнению, образ Нелли-Елены в «Униженных и оскорбленных», где реминисценция призвана дорисовать портрет маленькой сироты; задать, не пускаясь в длинные описания, его базовые свойства, дабы затем поставить героиню не просто в иные декорации, но в абсолютно иные жизненные коллизии, служащие оригинальному замыслу, то есть вселить в этот персонаж совершенно новую «идею».

Нельзя сбрасывать со счетов и того, что Достоевский восторженно пропагандировал творчество ряда своих литературных предшественников, в частности Жорж Санд и того же Диккенса. Наряду с пропагандой среди друзей и корреспондентов, писатель печатно призывал русских художников *учиться* у Диккенса. В статье «По поводу выставки» (1873 г.) Достоевский сперва формулирует то, чего недостает русским художникам: «...нашим крупным талантам, мне кажется, суждено надолго, может быть, остаться для Европы совсем неизвестными; и даже так, что чем крупнее и своеобразнее талант, тем он будет и неузнаваемее. Между тем мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может

быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников. А, однако, как типичен, своеобразен и национален Диккенс! <...> Наш жанр еще до Гоголя и до Диккенса не дорос. <...> Наш жанр на хорошей дороге, и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться. Ведь и Диккенс – жанр, не более; но Диккенс создал “Пиквика”, “Оливера Твиста” и “Дедушку и внучку” в романе “Лавка древностей”; нет, нашему жанру до этого далеко; он еще стоит на “Охотниках” и “Соловьях”. “Соловьев” и “Охотников” у Диккенса множество на второстепенных местах. Я даже думаю, что нашему жанру в настоящую минуту нашего искусства, сколько могу судить по некоторым признакам, “Пиквик” и “Внучка” покажутся даже чем-то идеальным, а сколько я заметил по разговорам с иными из наших крупнейших художников – идеального они боятся вроде нечистой силы» [Там же, т. 21, с. 69, 74, 75].

Отметим, что Достоевский здесь делит диккенсовские персонажи (точнее, художественные персонажи вообще) на образы высокого и низкого порядка: на *рабочие* образы, т.е. достоверные, но второстепенные, и на образы *главные* – главные не только по роли в повествовании, но и по своей «идеальности», т.е. по ответственности той или иной *идеи*, заложенной художником. Аналогичную мысль (правда, на примере Гоголя) Достоевский уже развивал несколькими годами ранее. Позднее, в «Идиоте», писатель будет рассуждать о персонажах двух уровней – «обыкновенных», или «ординарных», с одной стороны, и, с другой – «типах, чрезвычайно редко встречающихся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности» [Там же, т. 8, с. 383-384], т.е. именно о тех, кого в 1873 г. назовет «идеальными».

Достоевский объясняет боязнь художниками «идеального» образа (воспринятого ими как «не-реалистический») предрассудком или недостаточностью художнического образования, своего рода болезнью роста. Художники боятся «идеальничать», потому что боятся солгать, изменить жизненной правде, и стремятся «изображать действительность как она есть». Однако такой действительности, по утверждению Достоевского, «никогда на земле не бывало». Действительность всегда будет отображаться художником так, «как отражается она в его *идее*, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу *идее* и не бояться идеального». Человек отнюдь не всегда на себя похож, и портретисту следует отыскать «главную *идею* его физиономии». Дар художника измеряется умением «приискать и захватить этот момент», когда субъект «наиболее на себя похож», доверяя при этом «скорее своей *идее (идеалу)*, чем предстоящей действительности». Главный вывод, который делает Достоевский, звучит следующим образом: «*Идеал* ведь тоже *действительность*, такая же законная, как и текущая действительность» [Там же, т. 21, с. 75-76] (курсив автора статьи. – И. П.).

Обе эти мысли (об образах второго и первого ряда и об идеальности образа) тесно связаны. Если второстепенные персонажи не обязательно должны наделяться *идеями* – им достаточно простой жизненной правды («жанровости»), – то центральным характерам без идеи не обойтись. Путь к созданию высокохудожественного произведения лежит через самобытные образы первого, высшего, ряда. Этого, по мысли Достоевского, и достигает Диккенс в лучших своих творениях, создавая на материале обычной «жанровости» «идеальных» персонажей. Вывод о творческом методе английского писателя несомненно перекликается с творческой манерой самого Достоевского: «Ведь Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многообразии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности» [Там же, с. 76].

Как и в рассуждении о Гоголе, писатель трактует идеальный образ, создаваемый Диккенсом, как квинт-эссенцию многочисленных образов и свойств. Несложно понять, что одним из этих абстрактных лиц, увиденных художником в «многообразии наблюдаемой действительности», может стать и лицо из книги, обладающее жанровой правдивостью. Совокупность этих лиц служит созданию образа высшего порядка, который является уже глубоко авторским, безошибочно узнаваемым. Второстепенные (точнее сказать, базовые) свойства образа, как мы видели на примере вольтеровского Панглоса, достаточно легко транспонируемы. Описанный Достоевским механизм создания художественных образов помогает разобраться и в проблеме заимствований, которые сознательно или подсознательно осуществлял сам писатель.

Отыскивая следы диккенсовского влияния чуть не во всех романах и повестях Достоевского, исследователи чаще всего обходят стороной «Братьев Карамазовых». Это закономерно: роман этот – вершина творчества писателя, наиболее сложное, самобытное и одновременно наиболее «почвенное» его творение. В нем нет той урбанистической среды, той лихорадки и крайней бедности большого города, которая сближает многие произведения Достоевского с диккенсовскими. Герои «Карамазовых», за исключением поляков и сознательного «западника» Миусова, выписаны Достоевским как чисто русские, даже наиболее характерные национальные типы. Роман писался тогда, когда у автора окончательно кристаллизовалась в «Дневнике писателя» сумма суждений о русско-славянской православной идее и ее носителе – славянском «всечеловеке», антипode человека западного [7, с. 337-340]. Отсюда и практически полное отсутствие выявленных перекличек. Лари вскозь проводит неубедительную и малозначимую параллель между кольцами на пальцах следователя в «Карамазовых» и кольцами у Джона Уэммика – клерка мистера Джеггера из «Больших ожиданий» [21, р. 139]. У Катарского Илюша Снегирев попадает в общий сравнительный ряд страдающих детей, которых исследователь уподобляет маленькой Нелли из «Лавки древностей». Катарский, кстати, отмечает, что «роль Диккенса для творчества Достоевского, как и для русской литературы в целом, в 1860-1870-х годах несколько ослабела» [6, с. 278]. Действительно ли поздний Достоевский отходит от высочайшей оценки английского писателя и его влияния? В 1880 г., намечая круг чтения для дочери Н. Л. Озмидова, Достоевский пишет: «Диккенса пусть прочтет всего без исключения». В том же году, отвечая другому лицу о чтении для сына, писатель, наряду с Евангелием, Деяниями Апостольскими и «всем русским классическим», рекомендует ряд

иностранных имен, среди которых и Диккенс, и уточняет: «Диккенса и Вальтер-Скотта можно давать уже 13-летним детям» [4, т. 30 (1), с. 212, 237-238]. Думается, что сознательное *следование* Диккенсу в разобранных выше аспектах сохранилось и на самом позднем этапе творчества Достоевского. Это мы и постараемся показать на опыте сопоставления последнего его романа с диккенсовским «Холодным домом».

Роман «Холодный дом» (в оригинале «Мрачный дом» – “Bleak house”) выходит в 1852-1853 г. и уже в следующем году переводится на русский язык. Есть основания утверждать, что роман был одним из любимых у Достоевского. Именно его, наряду с другими четырьмя диккенсовскими романами, Достоевский рекомендует в приведенном выше письме [Там же, с. 238]. Хороший (авторизованный Диккенсом) французский перевод «Холодного дома» находился в личной библиотеке Достоевского [2, с. 218]. Знакомство же с русским переводом произошло, по нашим расчетам, еще в 1854 г. «Отечественные записки», в которых вышел перевод, были одним из редких журналов, к которым Достоевский имел доступ в Семипалатинске. В их третьем номере за 1854 г. публиковалась поэма А. Н. Майкова, на которую Достоевский написал ему восторженный отзыв [11, с. 38, 46-47, 60]. Естественно, печатавшийся в том же журнале новый роман Диккенса не мог не привлечь его внимания.

Совершенно несхожие на первый взгляд сюжетные линии, среда, круг персонажей и идей «Холодного дома», казалось бы, никак не позволяют сравнить его с «Братьями Карамазовыми». Однако более пристальное рассмотрение выявляет точки соприкосновения, и не только в том смысле, что «Холодный дом», как и «Братья Карамазовы», относится к наиболее зрелым, идейно цельным и многоплановым романам Диккенса, как верно констатировала В. Топер [16, с. 340].

В «Холодном доме» исследуются сословный конфликт и конфликт поколений. Состарившееся, деградирующее и уходящее со сцены аристократическое сословие Диккенс рисует с иронией, зачастую карикатурно. «Это отмирающий мир, и порождения его болезненны, ибо в нем нечем дышать» [3, т. 17, с. 20], – пишет он. Эмблемой этого мира выступает сэр Лестер Дедлок, баронет. Однако в Дедлоке, наряду с достойными сатиры чертами, читатель находит немало симпатичных человеческих свойств: он последователен в своем аристократизме, высокопорядочен, чтит супружескую верность. Очевидно, что не он является центром «зла» в романе. Роль эта достается его «другу», дельцу Талкинхорну. Талкинхорн – «поверенный сэра Лестера Дедлока, и он, как говорят, “верный человек”, но верность эта чисто деловая, бесчувственная – он никого не любит, только очень дорожит выгодами, привилегиями и славой, которыми пользуется как хранитель тайн многих знатных семейств. <...> Его призвание – узнавать чужие тайны и пользоваться властью, которую они дают ему»; «У него, без сомнения, есть состояние. <...> Разумеется, платят ему щедро, и в высшем обществе он принят почти как равный» [Там же, т. 18, с. 112, 186] – такие характеристики получает этот персонаж в романе.

Своеобразной параллелью Талкинхорну у Достоевского выступает Федор Павлович Карамазов. Далекий от высшего света, Федор Павлович тем не менее – представитель аристократии, «родовой дворянин», даже, по шутливому замечанию Ракитина, «великий и древний дворянин» [4, т. 14, с. 77, т. 15, с. 125]. При этом, как и Талкинхорн, он все же – периферийное порождение аристократии, находящееся скорее *при* ней и знаменующее ее трансформацию в капиталистические формы. Старик Талкинхорн, богатый и принимаемый аристократией за своего, тоже скорее *гость* и *приживальщик* в имениях своих клиентов. Несмотря на рафинированность, он не родовой землевладелец, а прежде всего делец, причем зачастую грязный делец.

Приживальщиком у богатых крепостников (в своей начальной фазе), а позднее скорее грязным дельцом, чем помещиком, предстает и старик Карамазов. Оба персонажа несут худшие качества элиты, но далеко обскакали ее в деловом отношении и почти начисто лишены присущих ей остатков благородства. Старость и анахронизм своих персонажей Диккенс и Достоевский подчеркивают схожим образом. Так, некоторые черты домашней обстановки Карамазова ветхостью и анахронизмом напоминают место обитания Талкинхорна, у которого «жилище его смахивает на него самого. И он и оно *обветшали*. <...> Мистера Талкинхорна окружают тяжелые, *старомодные*, с широкими спинками, набитые волосом кресла красного дерева, сдвинуть которые нелегко; *старинные* столы с веретенообразными тонкими ножками, покрытые пыльными суконными скатертями; полученные в подарок гравированные *портреты носителей громких титулов*» [3, т. 17, с. 176] (курсив автора статьи. – И. П.). Сравним это с описанием жилища Карамазова: «Эта зала была самая большая в доме комната, с какою-то *старинною* претензией меблированная. Мебель была *древнейшая*, белая, с красною *ветхою* полупелюковой обивкой. В простенках между окон вставлены были зеркала в вычурных рамах *старинной* резьбы, тоже белых с золотом. На стенах, обитых белыми бумажными и во многих местах уже треснувшими обоями, красовались два большие *портрета* – одного какого-то князя, лет тридцать назад бывшего *генерал-губернатором* местного края, и какого-то *архиерея*, давно уже тоже почившего» [4, т. 14, с. 113] (курсив автора статьи. – И. П.).

При аналогичных описаниях жилищ в других романах Достоевского (флигель Кириллова в «Бесах» [Там же, т. 10, с. 91] и даже кабинет Рогожина в «Идиоте» [Там же, т. 8, с. 172]) не встречается такой совокупности вещей *устарелых и вчерашних*. Как и у Карамазова, у Талкинхорна очень мало прислуги. Оба персонажа любят пить в одиночку: один смакует старый портвейн, запасы которого хранятся у него в погребе [3, т. 17, с. 397], другой – большой любитель «коньячка». Отчужденность от жизни обоих подчеркивается и их одеждой (старомодной и несменяемой у Талкинхорна и старой, затасканной у Карамазова), и, конечно, их возрастом – с тем нюансом, что Карамазов – «безвременный старик», не по годам «страшно состарившийся» [4, т. 14, с. 21, 159-160, 255].

Контрастом их *изношенности* выступает упорство, с которым оба продолжают творить свои тайные дела. Талкинхорн на судах пускает пыль «в глаза непосвященным» и известен как «бездушный» поверенный, доводящий людей «до белого каления». Из-за грязных дел он неприятен и внешне: это «черная фигура,

смахивающая на какого-то великана-грача. <...> На лице у него обычная, лишенная всякого выражения маска» [3, т. 17, с. 214-215, 283, 397]. Федор Павлович, в свою очередь, – из тех «дрянных и развратных» людей, которые, несмотря на бестолковую развратность, «умеют отлично обделывать свои имущественные делишки, и только, кажется, одни эти». Он «никогда не переставал заниматься помещением своего капитала и устраивал делишки свои всегда удачно, хотя, конечно, почти всегда подловато». В наружной несимпатичности Карамазов не уступает Талкинхорну: «Кроме длинных и мясистых мешочков под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми, кроме множества глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике, к острому подбородку его подвешивался еще большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек». Добавим, что «римский нос» Карамазова, как и собственная характеристика его физиономии («настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка») [4, т. 14, с. 7, 12, 22], свидетельствует о том же, о чем и аллегорический римлянин на потолке кабинета Талкинхорна (зачастую единственный его молчаливый собеседник), – персонаж покрылся пылью веков, он своего рода живой мертвец. При разнице характеров, характеристика, которую Диккенс дает Талкинхорну, вполне применима к Федору Павловичу: «Талкинхорн, этот сухарь, этот увядший человек, который живет среди людей, но не желает с ними знаться, который состарился, не изведав веселой юности, и так давно привык вить свое тесное гнездо в тайниках и закоулках человеческой души, что начисто позабыл о ее прекрасных просторах» [3, т. 18, с. 203]. Итак, представители отмирающего сословия, старые злодеи-дельцы, обозначены. Теперь обратимся к противоположной стороне, вступающей с ними в коллизию.

Первый подозреваемый. Одураченный сын Митя постоянно угрожает Карамазову-отцу, так что последний после очередных угроз и побоев всерьез собирается посадить «разбойника Митьку» в тюрьму: «Я бы, если бы захотел, скрючил его и мог бы за вчерашнее сейчас засадить». Избиение отца на почве ревности было лишь эпизодом, но долговая тюрьма уже давно готовилась Мите в случае обострения споров по имуществу, для чего отцом собирались его векселя. Цель «раздавить как таракана» Митю в смысле материальном не оставляет старика до конца жизни. Федор Павлович – ростовщик, и даже «прежде всего ростовщик», как характеризует его прокурор Ипполит Кириллович [4, т. 14, с. 158-159, т. 15, с. 125].

Схожие ярость и угрозы в «Холодном доме» расточает в адрес Талкинхорна одураченный им отставной драгун – сержант Джордж, в котором узнаем черты Мити Карамазова. Талкинхорн через подельников-ростовщиков, вроде старика Смоллуида, использует долговые расписки Джорджа, чтобы «скрючить» его и добиться выполнения своих требований (получение письма, необходимого для шантажа). Джордж, доведенный Талкинхорном до неистовства, говорит о нем следующее: «Это прескверный человек. Это человек, который пытается людей медленной пыткой. Души в нем не больше, чем в каком-нибудь старом ржавом карабине. <...> Я у него во власти. Это я про него говорил, когда сказал давеча, что меня могут вышвырнуть вон отсюда со всеми потрохами. Он вечно держит меня в неизвестности, – живешь, будто на доске качаешься. И в покое не хочет оставить, и добить не добивает. Если мне нужно внести ему проценты, или попросить отсрочки, или вообще поговорить с ним по делу, он не желает меня видеть, не желает слышать... отсылает к Мельхиседеку в Клиффордс-Инн; а Мельхиседек отсылает меня из Клиффордс-Инна обратно к нему, Талкинхорну... <...> Э, да что там говорить – я теперь чуть не полжизни провожу у его дверей; все стою, дожидаюсь да время теряю. А ему что? Ничего!» [3, т. 18, с. 79, 275-276].

Сравним этот монолог с отзывами Мити о Федоре Павловиче: «Недостойная комедия, которую я предчувствовал, еще идя сюда... Батюшке нужен лишь скандал, для чего – это уж его расчет. У него всегда свой расчет. Но, кажется, я теперь знаю для чего... Бесстыдник и притворщик! <...> Ложь все это! Снаружи правда, внутри ложь! <...> ваш поверенный, пошел вот к этой самой госпоже... и стал ей предлагать от вашего имени, чтоб она взяла имеющиеся у вас мои векселя и подала на меня, чтобы по этим векселям меня засадить, если я уж слишком буду приставать к вам в расчетах по имуществу. <...> Зачем живет такой человек! – глухо прорычал Дмитрий Федорович, почти уже в исступлении от гнева, как-то чрезвычайно приподняв плечи и почти от того сгорбившись, – нет, скажите мне, можно ли еще позволить ему бесчестить собою землю...» [4, т. 14, с. 66-69].

Чувства обоих отставных военных (Джорджа и Мити), мало смыслящих в денежных и юридических вопросах, накалены тем, что злодей-делец сумел оплести их, держит в денежной кабале и навязывает свои требования. И Джордж, и Митя оба опасаются, что могут не совладать с собой, оба высказывают в адрес злодея смертельные угрозы, что позднее переведет их в разряд подозреваемых. Джордж: «Он меня так изводит, так раздражает, что, пожалуй, доведет до того... Ну, да ладно! Чушь... я немного забылся. <...> Но если бы такой случай представился, а я бы до того дошел, до чего он меня частенько доводит... ему бы недобровать, сэр!» [3, т. 18, с. 275-276]. Митя: «Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет своим лицом в ту самую минуту. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь. Вот и не удержусь...» [4, т. 14, с. 112].

У Джорджа и Дмитрия схожие судьбы. Джордж в юности «сбился с пути – завербовался в солдаты, да так и пропал без вести». Он появляется в романе как «отставной кавалерист» [3, т. 17, с. 118, 385]. Про Дмитрия мы узнаем, что «юность и молодость его протекли беспорядочно: в гимназии он не доучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился...». Часть событий романа относится ко времени, когда Митя «прапорщиком стоял»; в основной же части он «отставной поручик» [4, т. 14, с. 11, 101, 400]. Как и в случае с Джорджем, военная карьера не помогла ни его достатку, ни чинам.

Портретирование подозреваемого. Внешность Джорджа характерная – это «смуглый и загорелый мужчина лет пятидесяти, хорошо сложенный и красивый, с вьющимися темными волосами, живыми глазами

и широкой грудью». У него «мускулистые, сильные руки». Автор отмечает «его мускулистую фигуру», «его широкие движения, которым нужно как можно больше свободного пространства», «его звучную речь», его «воинственный» вид и «тяжелую походку» [3, т. 17, с. 384-385, т. 18, с. 70].

Митя, хотя и моложе Джорджа чуть не вдвое, весьма схож с ним внешне: У Мити «богатырская рука»; Митя – «двадцативосьмилетний молодой человек, среднего роста и приятного лица, казался, однако же, гораздо старше своих лет. Был он мускулист, и в нем можно было угадывать значительную физическую силу. <...> Темно-русые волосы его были коротко обстрижены и зачесаны как-то височками вперед. Шагал он решительно, широко, по-фрунтовому. На мгновение остановился он на пороге и, окинув всех взглядом, прямо направился к старцу, угадав в нем хозяина. Он глубоко поклонился ему и попросил благословения» [4, т. 14, с. 63, 95]. Сравним у Диккенса: «Мистер Джордж встал, снова поклонился мне по-военному, простился с опекуном и тяжелой поступью вышел из комнаты». Характерные армейские движения, четкие и увесистые, присущи обоим персонажам. Про Джорджа говорится, что «походка у него ровная и твердая – к ней очень пошли бы бряцанье тяжелой сабли и громкий звон шпор» [3, т. 17, с. 385, 445]. Мите, в свою очередь, военная поступь не изменяет до самого конца – он и в залу суда входит «своими длинными аршинными шагами, прямо до неподвижности смотря перед собою» [4, т. 15, с. 93].

Примечательно, что почти все штрихи к портрету Джорджа можно отнести и к Мите, но не наоборот, поскольку Джордж – персонаж второго ряда, тогда как Митя – один из *главных героев* и потому значительно многоплановой и сложнее. Вполне могут быть перенесены на Митю характеристики, которые дают Джорджу героини «Холодного дома»: «красивый, грубовато-добродушный мужчина, с открытым лицом»; «До чего вы беспокойный, до чего неловкий...» [3, т. 17, с. 441, 493].

И Джордж, и Митя наивны, и в самых неуместных случаях предполагают в собеседниках друзей. Вот как Джордж пытается общаться с прожжённым ростовщиком Смоллуидом, подручным Талкингорна: «Слушайте, мистер Смоллуид, – говорит кавалерист, решив вести деловые переговоры с солдатской прямоотой, отчего сразу приобретает уверенность в себе. <...> – Я рад, что вы в хорошем расположении духа потому, что сам хочу покончить с этой историей по-хорошему. Вот мой друг Бегнет, и вот я сам. Будьте так добры, мистер Смоллуид, давайте сейчас же уладим дело, как всегда» [Там же, т. 18, с. 74]. Ту же прямодушную наивность обнаруживает (чтобы испытать затем столь же сильное разочарование) Митя в разговоре с купцом Самсоновым: «Благороднейший Кузьма Кузьмич...», «главное дело, чтоб это кончить “даже сегодня же”», «я вижу по вашим почтенным глазам, что вы поняли...»; а затем и на следствии: «Вы, Николай Парфеныч, искуснейший, как я вижу, следователь, – весело рассмеялся вдруг Митя, – но я вам теперь сам помогу. <...> Но к делу, господа, я готов, и мы это в один миг теперь и покончим» [4, т. 14, с. 334-335, 414].

Джордж может быть самокритичен, до самоуничтожительности: «Должно быть, я от природы бродячее животное. <...> мне уж теперь никогда не остепениться и не войти в колею», – говорит он о себе. – «Насчет камня, что ж, это правильно сказано. Я и вправду не лежу на месте, а все качусь да качусь, а когда, бывало, скатывался на чужую дорогу, так ни разу не прикатил туда ничего хорошего; это я знаю». Джордж признает, что в юности «причинил немало беспокойств своей родне», и считает себя «блудным сыном, в лучшие свои годы только прожигавшим жизнь» [3, т. 17, с. 18, 67, 390, 494]. Покаянные и самоуничтожительные мотивы в высшей степени характерны и для Мити: «...разве я не клоп, не злое насекомое?». Митя кается Алеше в том, что «любил разврат, любил и срам разврата. Любил жестокость»; что «бурбон я был ужаснейший»; укоряет себя сам за «мои подлые слова и мой подлый тон, всегдашний мой подлый тон»; «низкий сладострастник и с неудержимыми чувствами подлое существо», «удержаться не мог, как животное» [4, т. 14, с. 100-110].

В минуту откровения, например в своих «Исповедях», Митя предстает любителем поэзии. Не лишен лирической струи и Джордж: «А вы не помните этого мотива, мистер Смоллуид? – добавляет он и насвистывает мотив, отбивая такт пустой трубкой по столу. <...> Это похоронный марш из “Саула”. Под этот марш хоронят военных, и лучше всего закончить наш разговор этой музыкой». Вообще, Джордж любит выражаться иносказательно. Вот что сообщает он о тяжело больном друге Гридли: «...он кончает свой последний поход, мисс... когда я сидел сегодня у постели Гридли, мне чудилось, будто я слышу бой барабанов, повязанных траурным крепом». «Что это такое?.. Холостой заряд или пуля... осечка или выстрел?» [3, т. 17, с. 393, 449, т. 18, с. 62] – рассуждает он в другой сцене о письме с требованием немедленно погасить долг. Любит «аллегорически говорить» и Митя: «...достойный станет на место, а недостойный скроется в переулок навеки – в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок», – так рисует он последствия ухода Кати к Ивану. «Тут один забор... один высокий забор и страшный на вид, но... завтра на рассвете, когда “взлетит солнце”, Митенька через этот забор перескочит...» [4, т. 14, с. 100, 358], – сообщает он о задуманном самоубийстве.

Джордж, по собственному определению, «бродяга» и живет «по-походному, как цыган» [3, т. 17, с. 499]. «Караульная» жизнь Мити на задах сада Карамазовых, его выезд в Чермашню и затем в Мокрое как нельзя лучше подходят под эти определения. У обоих типажей наблюдается резкая перемена настроений: оскорбления сменяются покаянием; резкость в общении сочетается с желанием примирения, способностью к самопожертвованию. Главное же (что немаловажно для развития сюжета): оба персонажа, в силу армейской неотесанности и грубоватых манер, простодушны и ничего не понимают в денежных делах, документах и расписках; путаются в них. «Извольте видеть, сэр, – объясняет кавалерист, – человек я не деловой и никакими делами не могу заниматься иначе, как по долгу военной службы. <...> Всего час или два назад я говорил мистеру Смоллуиду, что, когда меня впутывают в такие истории, мне чудится, будто меня душат. Вот и сейчас у меня такое чувство» [Там же, с. 489-490], – говорит Джордж опутавшему его Талкингорну.

Между Джорджем и Талкингорном возникает *денежная коллизия*: последний через близкого ему Смоллуида припирает Джорджа долговыми расписками с целью получить нужный себе документ. Как и в денежном

споре Мити с Федором Павловичем, установить правоту сторон крайне сложно: ведь Джордж действительно расписался в долговом обязательстве, как и Митя, который подписал отцу «окончательную бумагу».

Неспособность Джорджа рассчитаться ставит под угрозу других людей – семью его армейского друга Бегнета, который выступил поручителем при займе. Джордж поэтому считает себя неблагодарным и «готов со стыда сгореть» [Там же, т. 18, с. 69]: ведь друг может серьезно пострадать. Схожим образом и Митя – «подлец» перед Катей [4, т. 14, с. 443], поскольку не отправил деньги по ее поручению. Итак, по сюжету, и Джорджу, и Мите катастрофически требуются деньги; и тот и другой считают, что с деньгами их надули; и тот и другой находятся со своими соперниками в серьезной размолвке, и там и здесь, помимо страданий от собственной бедности, возникают моральные переживания из-за потенциальных потерь близких людей.

Иными словами, у читателя появляются основания полагать, что оба персонажа замышляют зло против будущих жертв. Интрига доводится обоими авторами до предела: в роковую ночь несостоявшиеся убийцы оказываются *на месте преступления*: Митя – у дома отца, Джордж – у дома Талкинхорна. Есть сходство и в декорациях ареста «убийцы». Если в «Братьях Карамазовых» это кутеж, устроенный Митей в Мокром, то в «Холодном доме» – празднование дня рождения в семье Бегнетов. Джордж является на праздник как ближайший друг и «горячо поздравляет» именинницу, однако все отмечают, что с ним что-то неладно:

«– Джордж, старый друг! – восклицает миссис Бегнет, глядя на него с любопытством. – Что с вами стряслось?»

– Что со мной стряслось?

– Ну да! Вы какой-то бледный, Джордж, – бледней, чем всегда, да и вид у вас совсем расстроенный. <...>

– Я не знал, что я бледный, – говорит кавалерист, проводя рукой по лбу, – не знал и что лицо у меня расстроенное; если так, извините» [3, т. 18, с. 309-310].

Джордж объясняет расстройство смертью помещенного к нему мальчика Джо, однако читатель вправе думать, что для потерянного вида есть другие причины. Арест происходит в самый разгар праздника: «Кто-то действительно пришел, – к великому удивлению маленького общества, – и уже заглянул в дверь. Это человек с острыми глазами, живой, пронизательный, и он сразу ловит все устремленные на него взгляды». Арестовать Джорджа приходит человек, *ему знакомый* и от которого он, хотя и осведомлен о его официальных функциях, не ожидает подвоха. Окружающие слабо понимают, что происходит. Именинница своими невольными «показаниями» лишь подкрепляет подозрения агента, жалуюсь ему, что «Джордж нынче прямо сам не свой – чем-то расстроен». Агент Баккет, выведя Джорджа на улицу и затащив «в какую-то харчевню, ведет его в отдельную комнату, закрывает дверь» и объявляет об аресте. Когда он сообщает Джорджу об убийстве и о том, что подозрение падает на него, «кавалерист опускается в кресло, которое стоит сзади него, и на лбу его выступают крупные капли пота, а по лицу разливается мертвенная бледность» [Там же, с. 313-319]. В целях экономии места мы не приводим здесь параллелей из «Братьев Карамазовых».

Арестовав Джорджа, инспектор сразу же учиняет ему *допрос*. На требование инспектора сказать, где он был вчера в десять часов вечера, Джордж признается: «Господи, да ведь вчера вечером я был там!». Факт признания не удивляет инспектора, как не удивляет арестовавших и аналогичное признание Мити в Мокром. В обоих романах еще до ареста собрано достаточно свидетельств виновности подозреваемых. В частности, в «Холодном доме» инспектор сообщает следующее: «Я это знал, Джордж... Я это знал. А также – что вы там бывали частенько. Люди видели, как вы околачивались в конторе Талкинхорна, не раз слышали, как вы перепирались с ним» [Там же, с. 320]. Заявления очевидцев оказываются в двух романах почти идентичными, но в обоих случаях решающим становится признание подозреваемого, что он был на месте преступления в предполагаемое время убийства.

Джордж с Митей раскаиваются в «грехе»: они оказались на месте преступления оттого, что сами *намеревались* совершить его, и поражены тем, что неведомая сила совершила его за них. Находясь под этим сильным впечатлением, подозреваемые неспособны дать следствию обдуманного ответа в свою защиту. Отсюда и скорое смирение, и смущение за свой арестантский облик: «Мистер Джордж уже пришел в себя и стал навтыяжку, как солдат. – Пойдемте, – говорит он. – Я готов. <...> Не могу я смотреть в лицо всем встречным, когда у меня эти штуки на руках, – настаивает мистер Джордж. – Ради Бога, надвиньте мне шляпу на глаза» [Там же, с. 320-321].

Подобно Мите, Джордж заключается после допроса в тюрьму. Это, однако, не мешает посещать его многим лицам (друзья, затем мать). Отметим, что он, как и Митя, не верит в целесообразность найма адвоката (что предлагают друзья), считая, что достаточной причиной оправдания на суде явятся правдивые ответы.

Мнения прочих героев по поводу ареста тоже схожи в обоих случаях: «Я не могу этому поверить. Не то что не верю или не хочу верить. Просто не могу!» – говорит Джарндис, перечислив добрые качества Джорджа. Эстер также не верит в виновность Джорджа и готова что-то сделать, чтобы переломить ход событий. Однако и она, и Опекун прислушиваются к мнению Вудкорта, которому тоже дорог Джордж: «И я не могу (поверить. – *И. П.*), – сказал мистер Вудкорт. – И все-таки, несмотря на все, что мы думаем и знаем о нем, нам лучше не забывать, что против него собраны кое-какие улики. К покойному он относился враждебно. Ничуть этого не скрывал – говорил об этом многим» [Там же, с. 349]. Сравним это с расхождением во мнениях героев «Карамазовых». Алеша абсолютно уверен в невинности Мити: «Ни единой минуты не верил, что ты убийца». Катя же сомневается: «Да убил ли он? Он ли убил?» [4, т. 15, с. 36-37] и т.д.

Джордж в тюрьме больше всего переживает, как бы друзья не подумали, что он преступник, и посылает к ним бывшего подручного – сказать, «что он не виновен, в чем и дает самую торжественную клятву» [3, т. 18, с. 350]. Сравним это с трепетным вопросом Мити: «Алеша, говори мне полную правду, как пред Господом Богом:

веришь ты, что я убил, или не веришь?», а также с клятвами Мити до суда и на суде: «Клянусь Богом и Страшным судом Его, в крови отца моего не виновен!» [4, т. 15, с. 36, 178]. Джордж чувствует огромное облегчение, узнав, что друзья уверены в его невиновности: «У меня прямо гора с плеч свалилась, уверяю вас, мисс и джентльмены. <...> Теперь для меня уже не так важно, чем все это кончится» [3, т. 18, с. 351]. Ср. у Достоевского: «Спасибо, тебе! – выговорил он протяжно, точно испуская вздох после обморока» [4, т. 15, с. 36].

Обнаруженные параллели позволяют заключить, что Достоевским используется сценический ход, ранее использованный Диккенсом. На сцене появились злой делец (скупой и бездушный старик) и попавший в его руки «отставной гусар» – человек горячий, сильный и благородный, но мало смыслящий в деньгах. Он опутан ростовщиком, доведен до нищеты и вверг в денежные беды своих друзей. Попытки договориться со стариком не приносят результата, его обманы приводят гусара в негодование, он публично угрожает ростовщику расправой, а после убийства его оказывается главным подозреваемым и помещается в тюрьму. Он невиновен в убийстве, но считает арест наказанием за свои помыслы. Степень сходства сюжетов и образов высокая. Скорее всего, имеет место реминисценция Достоевского, вызванная неоднократным прочтением и внутренним переосмыслением диккенсовского «Холодного дома». Однако у Достоевского данный сюжет усложнен, так как накладывается по крайней мере на еще один, более важный – готовящееся *отцеубийство* на почве *ревности* в результате влюбленности отца и сына в одну женщину.

Второй подозреваемый. Как и позднее в «Братьях Карамазовых», мотивы устранить ненавистного старика обнаруживаются в «Холодном доме» *по крайней мере еще у одного лица*. Как мы уже говорили, Талкингхорн ведаёт делами многих аристократических семейств, в том числе семейства Дедлоков. В целях оградить от посягательств этот славный род и в ожидании денежной награды от его главы, Талкингхорн шаг за шагом приближается к раскрытию тайны миледи Дедлок. Он шантажирует ее, обещая раскрыть мужу тайну ее добрачной связи и незаконнорожденной дочери. Поставив условием полное подчинение своей воле и не объявив о дне огласки тайны, Талкингхорн возбуждает в миледи смертельную ненависть. Она мечтает о его смерти и проговаривается о своем желании прилюдно. Желание миледи Дедлок отдаленно напоминает желание Ивана Карамазова, в котором он «оставляет за собою... полный простор» [Там же, т. 14, с. 132].

За подобные желания Иван и леди Дедлок и расплачиваются после смерти, соответственно, старика Карамазова и Талкингхорна: Иван мучается от «самого подлого поступка изо всей своей жизни» – когда в ночь перед отъездом он «тихонько, как бы страшно боясь, чтобы не подглядели за ним, отворял двери, выходил на лестницу и слушал вниз» – не идет ли Дмитрий с целью совершить убийство [Там же, с. 251]; а также после смердяковского признания, от страха перед судом общества. Для леди Дедлок, в свою очередь, ударом явилось подметное письмо с обвинением ее в убийстве; ее мучат угрызения совести и страх: «А врагом ее он действительно был, и она часто, часто, часто желала его смерти. Он враг и теперь, даже в могиле. Тяжелое обвинение свалилось на нее как новая пытка, которой ее подвергает его безжизненная рука. И, вспомнив о том, что в тот вечер она тайком подходила к его дверям... она трепещет, словно рука палача касается ее шеи» [3, т. 18, с. 420-421].

В «Холодном доме» чувство тревоги и вины переходит с леди Дедлок на ее незаконнорожденную дочь Эстер – весьма тонкочувствующую натуру. Услышав об убийстве, она начинает переживать за мать: «...человек, который давно относился настороженно и подозрительно к ней, человек, которого она не любила и всегда боялась, как опасного и тайного врага, теперь был устранен неожиданно и насильственно, и это показалось мне чем-то таким ужасным... Как страшно было думать, что, быть может, моя мать когда-нибудь желала смерти этому старику, так внезапно выброшенному из жизни!». Узнав в описаниях женщины, виденной в ночь убийства, свою мать, Эстер приходит в ужас – ее посещает мысль, что мать могла быть убийцей: «Я содрогнулась: такого ужаса я ни до, ни после этого не испытывала и, надеюсь, не испытаю и впредь» [Там же, с. 348-349, 358]. Схожим образом Алеша страдает за Ивана, возможно, прозревая духовным оком его муки и степень вины. Свидетельством глубокого сочувствия звучит формула утешения: «Не ты убил отца, не ты!» [4, т. 15, с. 40].

Настоящий убийца. К счастью для Джорджа, следствие в романе Диккенса раскрыло имя настоящего убийцы. Ею оказалась особа *лакейского звания*. Это бывшая горничная миледи, француженка, мадемуазель Ортанз. Частично она служила и у Талкингхорна: он нанимал ее для своих целей, позднее она приходила к нему просить постоянного места. Горничной Ортанз, как и «лакеем» Смердяковым, владеет не столько денежный мотив, сколько комплекс неполноценности, убежденность в недооценке собственных талантов и вытекающая отсюда ненависть к «господину» и окружающим его лицам. Предметом злости Ортанз является, помимо Талкингхорна, миледи Дедлок, легко заменившая ее на скромную девушку Розу, и сама Роза; Смердякова злит не только Карамазов-отец, но и слуга Григорий, а также все молодые Карамазовы, оказавшиеся на более высокой ступени жизненной лестницы.

Знаменателен конец обоих слуг-убийц: при аресте Ортанз инспектор Баккет удерживает ее от попытки *покончить с собой* – выброситься из окна [3, т. 18, с. 396-397]. Попытку самоубийства более удачно реализует Смердяков после признания Ивану. В обоих романах убийца воспользовался присутствием на месте преступления других потенциальных «убийц» для отвода от себя подозрений. Смердяков тонко внушает следовательно, что преступником, по всем повадкам, был Митя; Ортанз пишет подметные письма, внушая, что убийца – леди Дедлок. И здесь и там настоящий убийца видит (или слышит) пришедших на место преступления остальных «покушающихся», тогда как они не имеют понятия о его присутствии. Способ получения алиби у Смердякова и Ортанз тоже схож: ими запланированы «очевидцы», готовые подтвердить их присутствие в другом месте. Смердяков якобы лежал в припадке падучей под надзором Григория и его жены (на самом же деле – вернулся на свое место, совершив преступление). Схоже и мадемуазель Ортанз: «Но где же находилась она в ночь убийства? – продолжает мистер Баккет. – В театре. (Как я впоследствии узнал, она действительно была в театре, – была и до того, как совершила убийство, и после)» [Там же, с. 396].

Портретирование убийцы. Конечно, неразумно было бы ожидать внешнего сходства между Смердяковым и Ортанз; его и нет. Однако некоторые похожие черты можно разглядеть. Ортанз – «женщина с неприятным, хотя и красивым лицом»; она «была бы красивой, если бы не ее кошачий рот и неприятно напряженные черты лица»; «слишком бойкие глаза» [Там же, т. 17, с. 209, 326, 413]. Смердяков тоже недурен собой и «человек еще молодой, всего лет двадцати четырех», но – «вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца» [4, т. 14, с. 114-115]. В обоих гнездится некое уродство, при всей их молодости и благопристойной внешности.

Основное сходство, однако, заключается в характерах. Ортанз часто смотрит на окружающих «недоброжелательно», «с вызывающим и самоуверенным видом» [3, т. 17, с. 326, 336], быстро находя повод невзлюбить их. Схоже и Смердяков: «...характером он был... надменен и как будто всех презирал» [4, т. 14, с. 114]. Ортанз издевается над деревенской девушкой Розой, заранее ненавидя в ней конкурентку по должности; Смердяков насмехается и подавляет интеллектом бесхитростного Григория. Ортанз говорит о себе: «...я очень богата ненавистью» [3, т. 18, с. 207]. Она не одинока в ней: «...презрительно усмехнулся Смердяков и вдруг опять... уставился на него с каким-то исступленно-ненавистным взглядом» [4, т. 15, с. 58]. При всей ненависти к окружающим, Ортанз, как и Смердяков, «одевается со вкусом». Она «не только умеет делать все, что ей надлежит делать по должности, но говорит по-английски почти как англичанка» [3, т. 17, с. 209-210]. Смердяков тоже отлично справляется с должностью повара и на всякий случай учит французские вокабулы. В обоих случаях перед нами развитой и прогрессивный тип слуги. Что самое интересное, и Ортанз, и Смердяков долгое время слышат за преданных слуг. Когда Ортанз что-то не по нраву, она скрывает свою злость и «наблюдает за происходящим, крепко стиснув губы» [3, т. 17, с. 336]. Про Смердякова сам Федор Павлович свидетельствует: «Да не украдет он, вот что, не сплетник он, молчит, из дому сору не вынесет, кулебяки славно печет» [4, т. 14, с. 122].

Однако начало всем грехам – гордость: «...этот неожиданный тон, совсем какой-то небывало высокомерный, с которым этот бывший его лакей обращался теперь к нему, был необычен» [Там же, т. 15, с. 59], – пишет Достоевский про Смердякова. «Для гордых натур, пожалуй, нет ничего более нестерпимого, чем гордость других людей», – отмечает Диккенс про Ортанз. «Она до черта гордая и горячая... такая горячка и горячка, каких мало», – говорит хорошо знающий Ортанз человек. Несмотря на благородную речь, скрывать свои чувства Ортанз порой не в состоянии: «...лицо ее дышало мрачной энергией, вызывая в моем уме образы женщин на парижских улицах во времена террора». При всем этом «Ортанз не дура. Башка у нее работает на славу» [3, т. 17, с. 337, 415]. Не дурак и Смердяков: «...можно ли это всё выдумать в таких попытках-с? Заранее все обдуманно было», – рассказывает он Ивану о преступлении, и тот изумляется: «Нет, ты не глуп, ты гораздо умней, чем я думал...» [4, т. 15, с. 66].

Итак, еще один сюжет из «Братьев Карамазовых», в котором обнаружилось сходство с «Холодным домом», – сюжет о слуге-убийце. Портретного сходства героев мы на этот раз не находим, но присутствует сходство характеров. Нет и прямого наложения жизненных ситуаций, однако сюжетные ходы близки: «верный», а на самом деле злобный и мнящий о себе слуга, убивает господина, причем убивает прежде всего из-за сословной ненависти, а не ради грабежа. Будучи умственно развитым, слуга обеспечивает себе алиби, совершая убийство с таким расчетом, чтобы вина пала на другого *потенциального* «убийцу», и подготовив «очевидцев» собственной непричастности. Оказавшись под угрозой разоблачения, убийца-слуга прибегает к самоубийству.

Перейдем к другим, менее заметным, параллелям двух романов, рассматривая литературное повествование как сложное сплетение сюжетов разных уровней. Первый, низший, уровень – очерково-бытописательный, который играет ознакомительную роль, повествуя о месте действия, главных героях, их предыстории. Второй уровень, пользуясь терминологией Достоевского, назовем «жанровым», или (что характерно для многих крупных произведений) драматически-развлекательным. Он заключает жизненную интригу, позволяющую завлечь читателя и держать его внимание на протяжении всего действия. Такому повествованию воистину необходима «жанровость», потому что, интригуя читателя, оно одновременно подталкивает его в привычное русло определенного жанра, которым может выступать и притча, и сказ, и анекдот. У Диккенса, как и у Достоевского, этот уровень обычно представлен либо развлекательным (юмореска, комедия, гротесковая пьеса с комическими персонажами), либо детективным жанром (криминальная история, детектив, «страшное убийство»).

Наконец, третий уровень – идейно-философский, или духовный, сюжет: тот идеологический посыл, который едва приметно, но постоянно внедряется в читателя с помощью двух первых уровней. Это не статичная «главная мысль произведения», а идеи в их действии, соударении, взаимной борьбе, выявляющиеся в поступках персонажей, в общем ходе событий и авторских отступлениях. Жанр как категория на данном уровне отсутствует, уступая место идеологии, философии, религиозному кредо. Высшее творчество художника, как его рисует Достоевский, и есть создание «идеальных типов» (т.е. *основанных на какой-либо идее*), поэтому не случайно, что собственное творчество Достоевского исследователи характеризовали как «огненную борьбу идей» [20, s. 102-103]. Идеи могут отождествляться с героями, осознаваться или не осознаваться ими, вступать в конфликты с другими идеями (героями). Личная душевная драма у «носителя идей», таким образом, может переплетаться с драмой идейной, и тогда мы вынуждены разделять сюжеты, говоря о сюжете идейно-философского уровня.

Приняв такие критерии, мы закономерно отнесем оба разобранных выше сюжета ко второму, развлекательно-драматическому, уровню. Они, совершенно очевидно, служат развитию детективной интриги. В принципе, это те самые «Соловьи» и «Охотники» (а также отставные служивые, коварные ростовщики и слуги-убийцы), про которых Достоевский писал, что их «у Диккенса множество», – но «на втростепенных местах».

При этом «Пиквика», «Оливера Твиста» и т.п. Достоевский ставил на другой уровень: эти произведения, точнее эти герои, тоже будучи «жанром, не более», – *выходят* за его границы, творя новые, «идеальные» образы, к созданию которых Достоевский и призывал художников.

Каков же *философский сюжет* в каждом из романов? Что объединяет «Холодный дом» и «Братьев Карамазовых» в *идейном* плане? Где роднящие их «идеальные типы»? Ведь Митя Карамазов лишь одной своей частью соответствует Джорджу, вернее, расхожему образу экс-гусара. В его исповедях перед Алешей, в его признаниях Груше и движениях души в «последнюю ночь» в Мокром, в его тюремных размышлениях про «дитё» – среди героев «Холодного дома» аналогов ему нет. И вообще, параллелей *третьего иконного слоя* в двух романах не так много; те же, что удается отыскать, вовсе не так схожи, и поиск их вполне может быть признан натяжкой.

В «идеальном слое» сходство романов прослеживается в противопоставлении общественных элит – истинной и ложной: аристократии номинальной, полностью выродившейся, «отмирающей» [3, т. 17, с. 20] (представленной у Диккенса в образах Талкинхорна, Дедлоков и их круга; у Достоевского же – в образах Федора Павловича и Миусова) и нарождающейся христианской аристократии Духа, той подлинной элиты, представителями которой у Диккенса выступают хозяин Холодного дома филантроп Джарндис, опекаемая им сирота Эстер, врач Вудкорт, у Достоевского же – старец Зосима, Алеша, отец Паисий, Митя, Грушенька и др.

Как Алешу Карамазова в его отношениях к старцу Зосиме, так и сироту Эстер Саммерсон можно назвать *духовным чадом* своего Опекуна, старшего друга и руководителя, мистера Джарндиса. От природы добрая и сострадательная Эстер берет у Джарндиса живые уроки деятельной любви и милосердия, причем не абстрактной «телескопической филантропии», пародийно обрисованной в образе миссис Джеллиби с ее африканским проектом (ср. у Достоевского: мадам Хохлакова с «любовью к человечеству» и «золотыми приисками»), но любви как жизнеустроения ближних (ср. помощь Эстер в счастливом замужестве Кедди Джеллиби у Диккенса и заботу Алеши о братьях, отце, Лизе Хохлаковой; хлопоты Эстер о нищем мальчике Джо и хлопоты Алеши о бедном Илюшечке). И Алеша Карамазов, и Эстер Саммерсон являются сколь незаметными, столь и эффективными духовными *«деятелями»* («пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся») [4, т. 14, с. 5]. Следует отметить, что из всех положительных женских характеров Диккенса, включая Крошку Доррит, именно образ Эстер Саммерсон являет собой не просто врожденную добродетельность и трудолюбие, но осознанное и мудрое следование христианским заповедям. В образах Эстер и Алеши (при всей их внешней несхожести), в их *новой деятельности*, в излучаемых ими любви и добре и лежит, как представляется, наибольшая идейная близость романов двух писателей.

Однако добротолубие героев Диккенса лишено той глубинной основы, которую передает своему ученику старец Зосима. С сожалением приходится отметить, что, как и в других своих романах, Диккенс исповедует в «Холодном доме» принцип «добрых денег» (Джарндис), противопоставляемых «злым деньгам» (Талкинхорн, Смоллуид). «Добрым деньгам» так или иначе подчинены все положительные герои «Холодного дома». Крайний полюс добра, учитель любви к ближнему Опекун Джарндис – отнюдь не бессребреник, а богатый филантроп, ценящий деньги весьма высоко. Поэтому такие сцены, как получение Эстер «подарка» от Опекуна – когда ей «преподносят» в качестве горничной спасаемую от бедности девочку Чарли, – диссонируют с общим христианским пафосом «Холодного дома». *Правильное использование денег* Опекуном определяет и окончательную счастливую судьбу Эстер с ее возлюбленным, а с ними и ряда других положительных персонажей. Бессребреничество же представлено в «Холодном доме» карикатурно – в лице «ребячествующего» мистера Скимпола, по поводу которого звучит сентенция о том, что люди, якобы не хотящие ничего понимать в деньгах, на самом деле отлично в них разбираются и просто намерены жить за чужой счет.

В противоположность этому роль «добрых денег» в жизни положительных героев «Братьев Карамазовых» (Зосима, Алеша) сведена к минимуму. В целом деньги в романе преимущественно представлены как зло: это предмет страсти и поклонения (Федор Павлович), раздора и вождения (Федор Павлович и Митя), постоянного соблазна и беспутной жизни (Митя), бедности и вынужденной «продажности» (штабс-капитан Снегирев), несбывшихся желаний (госпожа Хохлакова и Митя), обмана (Трифон Борисыч), соблазнения человека (старик Самсонов и Грушенька) и т.п. Даже заведомо «добрые деньги», жертвуемые на благодеяние (Катина помощь Снегиревым), получают некоторый отрицательный оттенок, поскольку дарятся во многом из ложного благородства, а отчасти из желания покрыть грех Мити, в чувстве к которому Катя руководствуется, опять же, не искренней любовью, а гордостью. Деньги, выделенные для «спасения Мити» (для его бегства в Америку), и вовсе можно считать соблазном, так как они готовятся Иваном в убеждении, что брат его – «изверг и убийца» [Там же, т. 15, с. 121], и служат скорее для прикрытия грехов самого Ивана (желания смерти отца и получения дополнительной доли в наследстве). При этом отнюдь не известно, спасительно ли для души Дмитрия готовящееся Иваном и Катей бегство.

Выявив сходство в элементах фабулы и некоторых типажах двух романов, мы все яснее замечаем отличие «Братьев Карамазовых» от «Холодного дома», которое обнаруживается не только в смене национальной почвы, колорита, аксессуаров. В романе Достоевского куда сильнее, чем в диккенсовском, развит именно тот *идейно-философский, духовный* компонент: в нем борются носители *идей* более высокого порядка, чем идея о закате английской аристократии.

В «Дневнике писателя», который создавался непосредственно перед «Братьями Карамазовыми» и послужил «полигоном» для романа, Достоевский обнародовал теорию *мировых религиозных идей*, выделяя римско-католическую, германско-протестантскую и славянско-православную идеи [10, с. 145-147]. Разработка теории была основательной, растянулась на несколько глав; сами открытые идеи, по мнению писателя, являлись универсальными, так что мы вправе думать об использовании этой теории и в романе. Как следует

из «Дневника», наиболее резкий конфликт возникает между католической и православной идеями, в силу их противоположности. Именно римское папство явилось отцом европейского социализма, коммунизма и атеизма. «Франция и в революционерах Конвента, и в атеистах своих, и в социалистах своих, и в теперешних коммунарах своих – всё еще в высшей степени есть и продолжает быть нацией католической вполне и всецело, вся зараженная католическим духом и буквой его» [4, т. 25, с. 7]. Эта точка зрения перенесена и в роман. Рассматривая повествование в таком аспекте, мы обнаружим, что поэма о Великом Инквизиторе – вовсе не «вставной» кусок и не просто неотъемлемая часть романа, а подлинный отрицательный центр его.

«То, что Европа веками пытается решить с помощью человека, Православие решило и решает с помощью Богочеловека, – подытоживал мысли русского писателя Иустин Попович в монографии “Философия и религия Достоевского”, вышедшей вслед за трудом Николая Велимировича “Ницше и Достоевский”. – Европейский человек из гордости не захотел уподобиться Богочеловеку; наоборот, Богочеловека уподобил себе... пока не пришел к окончательному безумию: к гордому догмату о непогрешимости человека, синтезирующему в себе дух Европы. <...> Европейский человекобог вытеснил Богочеловека; католицизм санкционировал человекобожие. <...> Проанализировав душу Европы до ее первооснов, Достоевский открыл, что тайна ее – дьявол. Одна и та же тайна скрывается в творцах человекобога и в римо-католицизме. Это для Достоевского нерушимая аксиома, неопровержимая часть его символа веры, которая побуждает его изречь окончательный, страшный суд католицизму» [8, с. 155-156, 167].

Главное зло в романе Достоевского актуализируется, таким образом, не вокруг старика Карамазова (как это было бы в стандартном, «диккенсовском» варианте), а вокруг вымышленного идеала Ивана – католического Великого Инквизитора, воплощения идеи земного бога и гордого всемирного судии. Поэтому основной коллизией романа в высшем смысле его является духовная брань – борьба «исповедников» католической, инквизиторской идеи (Иван, Катя) и идеи православной, неосудительной (старец Зосима, Алеша, к концу романа – Митя). По сути, мы говорим о вере и ее исповедниках (сознательных или полусознательных), или об «идеях» как потусторонних средоточиях их веры. Эти средоточия – стоящий за Алешей Христос, «вживую» виденный им в Кане Галилейской, и направившийся к Нему любимый старец Зосима, гость на Его пиру. В это Алеша «верил, верую, и хочу веровать, и буду веровать» [4, т. 14, с. 308]. За Иваном же маячит «вымышленный» им Великий Инквизитор (Иван, однако, уверен в его существовании: «Я тебе прямо говорю, что я твердо верую, что этот единый человек и не оскудевал никогда между стоящими во главе движения» [Там же, с. 238]), который тоже посылает ему через видения «гостя» и «приживальщика» – черта.

Если Великий Инквизитор строит свои планы на макроуровне (все человечество), то Иван пробует навести суд (или, в его понимании, справедливость) на микроуровне. В потустороннем мире Иван давно уже осудил на смерть своего отца и теперь ждет, когда его приговор исполнится, причем исполнится чужими руками, так как прилюдно он сохраняет маску добропорядочного сына и даже «защищает» отца от Мити. Однако приговор уже изречен:

«– Боже сохрани! – воскликнул Алеша.

– А зачем “сохрани”? – все тем же шепотом продолжал Иван, злобно скривив лицо. – Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [Там же, с. 129].

Это не просто желание Ивана, а своего рода «моление», акт его веры, который достигает духовного центра, и убийство совершается, совершается, правда, неожиданным для Ивана образом (посредством Смердякова); однако он чувствует, что это дело его веры и проповеди, ставшей реальностью. Алеша противостоит Ивану молитвенно-словесно – в спорах о человеческих судьбах, о зле и добре, об искуплении. Некоторые его вопросы могут быть прямо адресованы Великому Инквизитору: «Брат, позволь еще спросить: неужели имеет право всякий человек решать, смотря на остальных людей, кто из них достоин жить и кто более недостойн?» [Там же, с. 131]. Поскольку это не физическая борьба людей, а брань против «мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных» [1, с. 563], то ее бывает непросто отследить в романе, тем более что Достоевский намеренно создавал его в реалистической манере, не уходя в романтизм или фантастику. Именно поэтому пир в Кане Галилейской – Алешин сон; черт – «кошмар» Ивана и т.п.

Ответом «на всю эту отрицательную сторону», на невиданной силы «отрицание Бога, какое положено в “Инквизиторе”», сам Достоевский считал одну из книг романа («Русский инок») или же указывал, что «ответом служит весь роман» [4, т. 27, с. 48, т. 30 (1), с. 75, 122]. Действительно, одним из таких «ответов» служит Митя, с которым по ходу повествования совершается *переход* из одной идеи в другую; от католической идеи инквизиции (немедленного суда над людьми) – к православной идее неосуждения («О, идите мимо, проходите, не помешаю!..»), собственного покаяния (за «дитё») и, наконец, готовности пострадать за чужие грехи: «Пусть уж так будет решено теперь – из всех я самый подлый гад! <...> Принимаю казнь не за то, что убил его, а за то, что хотел убить». Это смыкается с учением старца Зосимы: «Воистину всякий пред всеми за всех и за всё виноват» [Там же, т. 14, с. 262, 377, 458].

Таких коллизий высшего уровня в романах Диккенса мы не находим, хотя, разумеется, находим в них противопоставление *настоящего христианина* – христианину *уклонившемуся от Англиканской церкви*, например, в научно-технический прогресс (Томас Грэдграйд в «Тяжелых временах»); в начетничество и фарисейство (Пексниф в «Мартине Чезлвите»); в диссидентство – методизм или другую секту (миссис Набблс в «Лавке древностей»); в бизнес (Домби-отец в «Домби и сыне») и т.п. В лицеизрении же духовных противоречий *протестантизма и католицизма* Диккенс (даже в «Барнеби Радже») не поднимается

над традиционными взглядами, запечатленными в сожжении чучела Гая Фокса. Здесь, в частности, и кроется одна из причин «обратного влияния» Достоевского на Диккенса.

Предчувствуя высокую оригинальность своего основного «духовного сюжета», Достоевский помечал в записях: «Инквизитор... В Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*» [Там же, т. 27, с. 86]. Косвенным подтверждением его слов являются современные английские сценические постановки «Поэмы о Великом Инквизиторе», а также ее автономные печатные издания. Представляется, что одна из целей таких изданий – критика католицизма. Но ведь эту задачу, в ряду других, ставил перед собой и Достоевский.

Впрочем, еще одну идеологически близкую «Карамазовым» мысль в «Холодном доме» можно отследить: первенство ее, однако, принадлежит на этот раз не Диккенсу, а Достоевскому, точнее говоря, «всему славянофильству, всему духу и направлению “партии” нашей» [Там же, т. 26, с. 133]. В «Холодном доме», как уже говорилось, достигает своего апогея критика аристократии. Диккенс упрекает аристократические круги Англии в *дендизме*: «...избранный и блестящий круг все-таки заражен Дендизмом и – Дендизмом гораздо более опасным, проникшим вглубь и порождающим менее безобидные причуды, чем удушение себя галстуком-полотенцем или порча собственного пищеварения». «Дендизм» у Диккенса, как и «европейничанье» («западничество») у Достоевского, – то зло, в силу которого высшие классы оторвались от народа: «...эти леди и джентльмены готовы повернуть вспять стрелки на Часах Времени и вычеркнуть несколько столетий из истории, лишь бы превратить Простой народ в нечто очень живописное и преданное аристократии», то есть, довершая мысль Диккенса, вернуть народ в состояние вассальной зависимости. Некоторые «леди и джентльмены именно в этом новейшем вкусе, и они вносят Дендизм... даже в Религию. Томимые мечтательной и неудовлетворенной жаждой эмоций, они за легким изысканным разговором единодушно сошлись на том, что у Простонародья не хватает веры вообще...», – пишет Диккенс. – «Несомненно, существует и Народ – множество статистов, которых иногда угощают речами, в уверенности, что эти статисты будут испускать восторженные клики и петь хором, как на театральной сцене...» [3, т. 17, с. 211-213].

Итак: *английский народ маловерен и исторически пассивен, – считают аристократы, погрязшие в дендизме, и они неправы, –* в эту мысль укладываются социорелигиозные суждения Диккенса. Однако Ф. И. Тютчев, И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, а чуть позднее и И. С. Аксаков с Ф. М. Достоевским подошли к данной проблеме раньше и предложили намного более глубокую ее разработку: *русский народ не просто обладает исторической ролью и верой, но более крепок и истинен в ней, чем аристократия, которой необходимо учиться у народа, – поскольку именно он является носителем православия, носителем истинного образа Христа, Которого господствующие классы утеряли, приняв идею европеизма, романо-германского западничества (т.е. на духовном уровне – ересь римо-католицизма, а затем его деривата, протестантизма)*. Эта теория была уже ясно сформулирована в России к моменту выхода «Холодного дома», – в частности, в трактатах Ф. И. Тютчева “La question Romaine” (1850 г.); И. В. Киреевского – «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» (1852 г.); А. С. Хомякова – «По поводу статьи И. В. Киреевского “О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России”» (1852 г.); «Несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях...» (1853 г.) и т.д. Стихотворные и публицистические начатки ее можно отследить у славянофилов еще с 1820-х годов [9, с. 166].

У Достоевского тоже наблюдается проявление этих идей, в дальнейшем складывающихся в окончательное кредо. В «Петербургской летописи» (1847 г.) он рисует типаж, который впоследствии будет назван «западником» или «европейцем», и передает его отношение к исторической роли русского народа. Речь идет о французе, заявившем, что в Петербурге нет «*ничего национального* и что весь город – одна смешная карикатура некоторых европейских столиц». Достоевский пишет в ответ: «Конечно, уже известно, что такое взгляды иностранцев на современное состояние России; как-то упорно не поддаемся мы до сих пор на обмерку нас европейским аршином. <...> Это писал француз, то есть человек умный, как почти всякий француз, но верхом взгляд и исключительный до глупости; не признающий ничего нефранцузского – ни в искусствах, ни в литературе, ни в науках, ни даже в народной истории и, главное, способный рассердиться за то, что есть какой-нибудь другой народ, у которого своя история, своя идея, свой народный характер и свое развитие» [4, т. 18, с. 24-25]. Эти мысли Достоевского, подкрепленные православным патриотизмом и антизападничеством времен Крымской войны [11, с. 35-41], преобразились вскоре в почвенничество, а затем и в славянофильство.

Конечно, диккенсовское недовольство «дендизмом» могло включать и дополнительные смыслы, в частности, *генетическую* оторванность от народа высшей английской аристократии, любой представитель которой имел французские корни. Отсюда у писателя, как и у многих англичан, предубежденность к французам вообще – как к нации победителей, которые навязали Англии свой лексикон и, будучи подавляющим меньшинством, сохранили аристократические привилегии. Однако подобные умонастроения можно лишь *угадывать* в его беллетристике (например, в «Повести о двух городах»). Стройных национально-религиозных убеждений, которые дали бы себя знать в литературе (хотя бы на уровне антикатолических рассуждений князя Мышкина в «Идиоте»), Диккенс не выработал. Оттого и религиозной коллизии – не как внешнего фактора, а как соударения типов, сложившихся под действием тех или иных религиозных идей; или же проникновения в существо самих этих идей (например, идеи католической, которую Англия отвергла и на государственном уровне, и в большинстве народной массы), – мы у Диккенса не находим. Конфликт оторванной от народа, погрязшей в «дендизме» аристократии не объяснен с духовной точки зрения, и главные герои «Холодного дома» остаются вне его. Между тем в «Братьях Карамазовых» важнейшим фактором является «заражение» родового аристократа Ивана духом западничества-католицизма; его духовный конфликт с традиционным православием русского народа и выдвигающейся из него *новой христианской «элитой»* в лице старца Зосимы, Алеши, Мити, Грушеньки.

Безусловно, в двух романах можно отыскивать и другие параллели, ведь Диккенс и Достоевский – открыто-христианские писатели, жившие почти в одно и то же время, а разбираемые романы – крупнейшие и сложнейшие в их творчестве. Можно, например, подвергнуть разбору судебный сюжет «Холодного дома», обличения автором Канцлерского суда – и искать в нем сходство с «Судебной ошибкой» в «Братьях Карамазовых»; или говорить о том, что слуга Смердяков своей эпилепсией напоминает служанку Гусю, тоже страдающую от эпилептических припадков... Но тогда мы опустимся на уровень тех *минимальных* схожестей, которые можно отыскать в двух *любых* крупных произведениях, целиком пренебрегая при этом личным опытом каждого из писателей.

Резюмируя всё сказанное выше, сделаем *выводы*. Как и большинство европейских романистов, Достоевский пользуется при создании романов универсальными европейскими сюжетами, которые начинают фигурировать в его произведениях анонимно, наравне с библейскими притчами, былинными сказками и мифами. В то же время у множества приписываемых ему «заимствований» отсутствует доказательная база. Анализируя возможные параллели «Холодного дома» и «Братьев Карамазовых», мы с помощью подробного анализа текста постарались доказать, что Достоевский заимствует у Диккенса два сюжета и некоторые образы «второго ряда», занимающие места рядом с заимствованиями у других писателей (например, у Мольера). Сходство образов и сюжетных линий, перенятых у Диккенса, – более высокое, чем в других случаях, что можно объяснить близостью взглядов и писательской манеры. Таково, например, сходство отставного сержанта Джорджа с отставным поручиком Митей Карамазовым, а заодно и сюжета, согласно которому бывший военный, обманутый дельцом, обещает с ним расправиться и, не будучи виновным, попадает в тюрьму после его убийства. Позаимствованные сюжеты и образы, к которым можно отнести и образ слуги-убийцы (представленный у Диккенса горничной Ортанз, у Достоевского – поваром Смердяковым), попадают в разряд *общеευропейских архетипов*, используемых в «Братьях Карамазовых» как материал для строительства собственных оригинальных образов и *высшего сюжета*, практически отсутствующего в романе Диккенса. Отыскать первоисточник этих образов зачастую невозможно. Так, образ скупого ростовщика уходит корнями не только в произведения Диккенса – Бальзака – Мольера и т.д., но и, в русском варианте, – в гоголевский «Портрет», далее – в древнерусскую повесть «О некоем купце-лихоимце», а та, в свою очередь, в евангельскую притчу «О богатом и Лазаре». Идеи английского писателя об аристократии, с ее «дендизмом», поставляемой в контекст народа как носителя здравых начал, нельзя в данном случае признать объектом для заимствования, поскольку в русской литературе, в том числе у Достоевского, подобные взгляды («западническая» аристократия / русский народ-богоносец) сформировались раньше, чем у Диккенса. Обнаруженное нами сходство двух романов, как представляется, открывает перспективы для новых литературоведческих исследований.

Список источников

1. **Апостол Павел.** Послание к Ефесянам // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. Л.: Принт, 1990. Т. 2. С. 560-563.
2. **Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание** / под ред. Н. Ф. Будановой. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
3. **Диккенс Ч.** Полное собрание сочинений: в 30-ти т. М.: Художественная литература, 1957-1963. Т. 17. 564 с.; Т. 18. 580 с.
4. **Достоевский Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 8. 511 с.; Т. 10. 519 с.; Т. 14. 511 с.; Т. 15. 623 с.; Т. 18. 371 с.; Т. 21. 551 с.; Т. 25. 472 с.; Т. 26. 518 с.; Т. 27. 463 с.; Т. 28 (II). 616 с.; Т. 30 (I). 456 с.
5. **Катарский И. М.** Диккенс в России. Середина XIX века. М.: Наука, 1966. 428 с.
6. **Катарский И. М.** Достоевский и Диккенс (1860-1870-е годы) // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1976. Т. 2. С. 277-284.
7. **Поповић Ј. Сп.** Достоевски о Европи и Словенству. Београд: Просвета (издаје Манастир Телије), 1981. 368 с.
8. **Поповић Ј. Сп.** Философија и религија Ф. М. Достоевскога. Сремски Карловци, 1923. 195 с.
9. **Прийма И. Ф.** О наследии Алексея Степановича Хомякова (к концепции Б. Ф. Егорова) // Славистика. Slavic Studies. 2019. Књ. XXIII. Св. 2. С. 156-180.
10. **Прийма И. Ф.** Славянская идея в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского. СПб.: Береста, 2020. 336 с.
11. **Прийма И. Ф.** «Славянская идея» Ф. М. Достоевского и славянофильская лирика 1830-1850 гг. // История и культура. 2013. Вып. 11. С. 31-80.
12. **Реизов Б. Г.** К вопросу о влиянии Диккенса на Достоевского // Язык и литература. 1930. Т. 5. С. 253-270.
13. **Реизов Б. Г.** О западном влиянии в творчестве Достоевского // Известия Северо-Кавказского государственного университета. 1927. Т. 1. С. 95-104.
14. **Реизов Б. Г.** «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского и проблемы зарубежной литературы // Русская литература. 1972. № 2. С. 62-76.
15. **Сильман Т. И.** Диккенс: очерки творчества. Л.: Худож. литература, 1970. 376 с.
16. **Топер В.** Из архива редактора. Рецензия на перевод романа Ч. Диккенса «Холодный дом» // Мастерство перевода – 1966. М.: Советский писатель, 1968. С. 337-362.
17. **Фридлендер Г. М.** Романы Достоевского // История русского романа: в 2-х т. М. – Л.: Наука, 1964. Т. 2. С. 193-269.
18. **Chances E.** [Review:] MacPike, Lorelee. Dostoevsky's Dickens: A study of literary influence // Slavic Review. 1982. Vol. 41. Iss. 3. P. 575-576.
19. **Fanger D.** Dostoevsky and romantic realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge: Harvard University Press, 1965. 307 p.
20. **Grivec F.** Fjodor M. Dostojevskij in Vladimir Solovjev // Bogoslovni vestnik. Ljubljana, 1931. Zvezek II/III. S. 97-142.
21. **Lary N. M.** Dostoevsky and Dickens. A study of literary influence. L. –Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973. 172 p.
22. **MacPike L.** Dostoevsky's Dickens: A study of literary influence. Totowa, N. J.: Barnes & Noble Books, 1981. 223 p.
23. **Wilson A.** Dickens and Dostoevsky // Dickens memorial lectures: Kathleen Tillotson, Sylvere Monod, Angus Wilson. L., 1970. P. 41-60.

Dickens's Outline in Dostoevsky's Novel

Priima Ivan Fedorovich, Ph. D. in Philology

*Institute of the Russian Literature of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg
priima-ivan@yandex.ru*

The article aims at finding new parallels between Charles Dickens's "Bleak House" and Fyodor Dostoevsky's "The Brothers Karamazov". After a thorough research of literature on the issue, the author, analysing the texts in a completely new way, finds much in common between the two novels: from certain characters to the basic plot construction. The obtained results show it was widespread European archetypes that Dostoevsky borrowed from Dickens. "The Brothers Karamazov's" philosophical foundation is unique: the figure of Grand Inquisitor becomes a centre of a "wider plot" – the one the English novel does not have. The theory of declining aristocracy with its "dandyism" opposed to ordinary people's values cannot be admitted a part of Dickens's influence for Dostoevsky came to a similar theory before him.

Key words and phrases: Dostoevsky; Dickens; "Bleak House"; "The Brothers Karamazov"; Grand Inquisitor; dandyism.

УДК 82(091)

Дата поступления рукописи: 15.04.2020

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.10>

Цель исследования – раскрыть проблему взаимоотношений человека и природы в рассказах «Гассан и его Джеджи», «Мэри», «Мой Марс», «Липа и пальма» И. С. Шмелева. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении главного принципа изображения произведений – противопоставление детского и взрослого мировосприятий, выявление различий в восприятии природы героем-ребенком и взрослым персонажем. **Полученные результаты** показали, что детство осмысливается автором периодом гармоничного сосуществования с миром природы. Для мировоззрения взрослого человека характерно отчуждение от природного бытия. Исследование может представлять интерес для специалистов, изучающих творчество И. С. Шмелева.

Ключевые слова и фразы: проблема «человек и природа»; рассказы о детстве; раннее творчество; И. С. Шмелев; детское и взрослое мировосприятия.

Шестакова Елена Юрьевна, к. филол. н.

*Центральная библиотека имени Н. В. Гоголя, г. Северодвинск
shestackova.lena2013@yandex.ru*

Проблема «человек и природа» в ранних рассказах о детстве И. С. Шмелева

Актуальность темы статьи обусловлена пристальным вниманием исследователей к творчеству И. С. Шмелева в последние десятилетия. Определены следующие **задачи** исследования: во-первых, раскрыть своеобразие авторского постижения темы детства и внутреннего мира ребенка; во-вторых, выявить особенности противопоставления детского и взрослого мировосприятий в текстах; в-третьих, рассмотреть своеобразие восприятия мира природы героем-ребенком и взрослым персонажем. **Методами исследования** стали интерпретация, сопоставление, наблюдение и обобщение. **Теоретической базой** исследования явились труды М. М. Дунаева, М. Журинской, В. Т. Захаровой, А. М. Любомудрова, Л. В. Ляпаевой, Е. А. Осьминой, О. Н. Сорокиной, Л. А. Спиридоновой. **Практическая значимость** работы заключается в расширении представлений о многогранности творчества писателя, а ее результаты могут быть использованы в изучении курса русской литературы в вузах и школах.

В отечественную литературу И. С. Шмелев вступает как автор ряда произведений, в которых тема детства и образ ребенка обретают глубокий философско-этический смысл. В некоторых из них («Гассан и его Джеджи», 1906; «Мэри», 1907; «Мой Марс», 1910; «Липа и пальма», 1912) писатель обращается к проблеме человек и природа, размышлению о различном восприятии мира природы взрослым человеком и ребенком.

Сюжето- и смыслообразующим принципом рассказа «Гассан и его Джеджи» (1906) становится духовная антитеза детского и взрослого мировосприятий. Начало произведения изобилует описаниями картин природы, увиденных рассказчиком, от чьего лица ведется повествование. Перед читателем проходит череда образов – «теплый июльский вечер», солнце, собирающееся «опуститься в морскую пучину», «легкая зыбь на вечерней заре» [9, с. 3]. Картина мирного, умиротворяющего пейзажа открывается рассказчику: «Тянуло холодком. Небольшие баркасы и шхуны едва покачивались, шурша друг о друга боками. Пахло смолой, водорослями и соленой свежестью моря. Солнце все ниже и ниже... Скоро с далекого запада двинется ночная синева волн» [Там же]. Повествователь стремится передать личные впечатления, используя цветописную образность («ночная синева волн», «потемнело море», «густая зелень акаций»), необычные сравнения и метафоры («солнце стало приплюснутым, как каравай хлеба на громадном синем блюде»; «солнце приняло вид яйца,