

Н. В. ЧЕРНОВА

## «КРАСНАЯ ГОСТИНИЦА» БАЛЬЗАКА: МОТИВЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТЕКСТАХ ДОСТОЕВСКОГО

Связь «корневой системы» творчества Достоевского с конкретными явлениями западной литературы вообще и французской в частности неоднократно привлекала внимание исследователей.<sup>1</sup> Предлагаемая работа — еще один шаг в этой области.

Документальных подтверждений тому, что Достоевский читал «Красную гостиницу» Бальзака, нет.<sup>2</sup> Впервые новелла «L'auberge rouge» была опубликована в 1831 году в августовских номерах «Revue de Paris», в 1832 году вошла в «Новые философские сказки» (издание Госселена), а в 1846 году включена автором в пятнадцатый том «Человеческой комедии» (второй том «Философских этюдов»). Первый перевод новеллы на русский язык под заглавием «Красный трактир» появился в 1833 году в «Сыне Отечества»,<sup>3</sup> и в том же году вышло ее отдельное издание.<sup>4</sup>

Достоевский мог познакомиться с новеллой и в оригинале (в его библиотеке было полное собрание сочинений любимого автора<sup>5</sup>), и в русских переводах. Впервые связь «Красной гостиницы» с творчеством Достоевского была отмечена И. Лапшиным, который сопоставил лишь один мотив новеллы (желание преступления у героя как начало преступления) с линией «Иван—Смердяков».<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Из литературы по теме «Достоевский и Бальзак» следует отметить наиболее значительные работы: *Гроссман Л. П.* 1) Достоевский и Бальзак // Русская мысль. 1914. № 1; 2) Библиотека Достоевского. Одесса, 1919. С. 27—63; 3) Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 64—115; *Fanger D.* Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol. Cambridge, Mass., 1967; *Резник Р. А.* Достоевский и Бальзак // Реализм в зарубежных литературах XIX—XX веков.: Межвуз. науч. сб. Саратов, 1975. Вып. 4. С. 153—203.

<sup>2</sup> Утверждая, что Достоевский читал этот рассказ, И. Лапшин ссылается на устное указание А. Л. Бема, см.: *Лапшин И.* «Красный кабачок» Бальзака и «Братья Карамазовы» Достоевского // Воля России. Прага, 1927. Кн. 2. С. 72.

<sup>3</sup> Красный трактир. Повесть Бальзака // *Сын Отечества*. 1833. Ч. 162. С. 3—63.

<sup>4</sup> Красный трактир. Повесть. СПб., 1833.

<sup>5</sup> *Balzac H. de.* Œuvres complètes: 20 vol. Paris, 1856; *Balzac H. de.* Œuvres complètes: 24 vol. 1869—1876, см.: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1922. С. 32.

<sup>6</sup> *Лапшин И.* «Красный кабачок» Бальзака и «Братья Карамазовы» Достоевского. С. 66—77.

Вслед за Лапшиным Л. П. Гроссман указал на сходство мотива «мысленного преступления» в новелле Бальзака и в «Братьях Карамазовых» (Проспер—Дмитрий), а также на сходство аргументации персонажа Бальзака и Раскольникова в рассуждениях о праве убить ничтожество ради счастья других людей.<sup>7</sup>

Вероятно, вопрос может быть поставлен значительно шире. Одно из важных направлений в исследовании творчества Достоевского обозначено в названии известной статьи А. Л. Бема «Достоевский — гениальный читатель»: прочитав Бальзака в юности, Достоевский в течение всей своей творческой жизни оставался под впечатлением ошеломивших его открытий великого француза в разгадке «тайны человека», ощущая «вселенское» в его характерах. Находясь под обаянием тем, сюжетов и образов Бальзака, Достоевский, однако, преодолевает натуралистическое и физиологическое, сентиментальное, «готическое» у своего учителя; в соответствии с собственными этическими принципами, с ярко выраженной христианской, православной концепцией мира и человека он нередко спорит с Бальзаком.

Сюжет новеллы прост. На обеде у парижского банкира немецкий коммерсант Герман рассказывает о страшном преступлении: тридцать лет назад в Германии в гостинице был убит и ограблен фабрикант — его нашли с отрезанной головой. Подозрение падает на Проспера, одного из двух друзей-французов, ночевавших в гостинице вместе с фабрикантом. В тюрьме перед казнью Проспер рассказал Герману свою историю: он действительно намеревался убить, но в последнюю минуту удержался от преступления. Во время рассказа Германа один из гостей, молодой человек, от лица которого ведется повествование, догадывается, что настоящий убийца, ставший знаменитым банкиром Тайфером (в его дочь влюблен повествователь), присутствует за общим столом. Чтобы не стать сообщником совершенного некогда преступления, рассказчик бежит от своей любви, путешествует, а возвратившись, устраивает дома «суд» из друзей, которые должны решить, жениться ему на дочери преступника или нет. За женитьбу голосуют профессионалы-юристы, против — молодые люди, «еще подвластные чарам невинности».<sup>8</sup> Рассказ заканчивается вопросом, стоило ли вообще герою узнавать, что отец его невесты — убийца.

Новелла Бальзака появилась практически одновременно с «Красным и черным» Стендаля (1831), вскоре после «Хроники времен Карла IX» П. Мериме (1829) и «Последнего дня приговоренного к смерти» В. Гюго (1829), в ту же пору, когда и в живописи

---

<sup>7</sup> Гроссман Л. П. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1935. Т. 1. С. 10—11.

<sup>8</sup> Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 19. С. 70. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома — римской цифрой, страницы — арабской.

обостряется интерес к трагическим и кровавым сюжетам: «Плот Медузы» Т. Жерико (1819, художник делал этюды с отрубленных голов в морге), «Резня на Хиосе» Э. Делакруа (1823). Во французской художественной культуре 1820—1830-х годов происходит процесс осмысления еще живых воспоминаний о гильотине террора, о бесчисленных жертвах наполеоновских войн, подчас это причудливо сочетается с картонными страхами готических романов, с «карнавализацией» недавнего чудовищного прошлого: в осмыслении трагедии в ее социальном сегодняшнем аспекте есть привкус романтизации минувшего.

В этом отношении новелла Бальзака может рассматриваться как своего рода модель для исследования подобных художественных структур. Оснований для этого множество: почти современный интертекст, вплетенный в «готическую» ткань рассказа; действие, происходящее во время наполеоновских войн и к тому же в Германии (традиционная декорация кровавой романтической новеллы); сюжет, граничащий со сказкой или легендой (ср. с «Рассказом об отрубленной руке» В. Гауфа или с «Эликсиром долголетия» Бальзака — 1830); натурализм убийства, несомненно отмеченный некоторым карнавальным гиньолем, который делает преступление скорее предлагаемым обстоятельством для развития психологической драмы; случайное разоблачение истинного виновника; этический, больше характерный для философского этюда, чем для художественного произведения, суд (новелла включена в «Философские этюды» «Человеческой комедии»); наконец, финальная фраза, благодаря которой и открывается имя убийцы: «— Дурак! Зачем было спрашивать, не уроженец ли он (преступник. — Н. Ч.) города Бове?» (XIX, 74), с одной стороны заставляющая вспомнить парадоксально-иронические концовки новелл Мериме, с другой стороны открывающая путь к вечным проблемам и вопросам высокого социального реализма XIX в.

Игра ярмарочными и глубоко психологическими мотивами, остро, но не очень последовательно выстроенная Бальзаком, сквозь оптику Достоевского воспринимается в иных масштабах. Бальзака занимает простая и жесткая этическая схема: искушение, победа над искушением, несправедное наказание и воздаяние. Однако важнейшая нравственная проблема, как ни парадоксально, смещена в самый конец и никак не развита: нужна ли истина, приносящая горе? И именно эта проблема правды, лжи, цены правды, страдания, сострадания привлекает Достоевского. Бальзак показывает путь от романтического, «мечтательного» преступления к его логическому просчету и к страху перед преступлением. У него преступление задумывается одним, а совершается другим персонажем, у Достоевского — одним и тем же (Раскольников). Кроме того, Достоевский развивает намеченную Бальзаком тему богатства, исключая из нее аспект преступления («Подросток»), а в образ Раскольникова вносит иные мотивы Бальзака о завоевании мира (Растиньяк,

«убить (...) мандарина» — II, 393) и комплексы Наполеона, связанные, скорее, с героем Стендаля — Жюльеном Сорелем («Красное и черное»).

«Мечтательство» Проспера чревато преступлением и материализуется в теорию, в которой мерещатся будущие «выкладки» Раскольникова: «Сами его мысли были, конечно, уже преступлением (...). Он задался вопросом, зачем жить этому старому немцу» (XIX, 51—52). Общим является и натурализм в изображении насильственной смерти, и описание психологического состояния Проспера и Раскольникова во время преступления: внимание фиксируется на звуке, время измеряется мгновением, образ-символ Бальзака («бледный луч луны» — XIX, 52) у Достоевского драматизирован (яркий лунный свет и «огромный, круглый, медно-красный месяц» — 6, 213). Уникальная психологическая ситуация, когда в момент убийства Проспер «машинально попросил помощи у Бога» (XIX, 53), вызывает определенные ассоциации с рассказом Мышкина о преступнике, убившем со словами: «Господи, прости ради Христа!» (8, 183). Нож, занесенный над жертвой, вызывает у Проспера и у Мышкина видение «внутреннего света» (XIX, 53; 8, 194—195). И Проспер, и Дмитрий Карамазов в последнее мгновение перед преступлением одерживают победу над «чертом» (XIX, 53; 14, 425—426). Катарсические ощущения Алеши Карамазова в главе «Кана Галилейская» и Раскольникова в эпилоге сопоставимы с переворотом в душе Проспера, когда он «в радостном, восторженном порыве возблагодарил Бога» (XIX, 53—54). Отмечу также близость сюжетных и художественных ходов: у Тайфера лицо-маска (XIX, 40, ср. со Ставрогиным), двойственность убийцы (хороший муж и отец), психологическая дуэль (игра в кошки-мышки) между повествователем и Тайфером по модели «палач—жертва» (ср.: Порфирий—Раскольников), приводящая к разоблачению убийцы.

Гроссман первый отметил связь мотива «Хотел убить, но не повинен! Не я!» (Митя Карамазов, 15, 579—580) с «Красной гостиницей». Однако это суждение нуждается в развитии в связи с темой невинно осужденного, суда и судебной ошибки. Приговор суда противопоставлен у обоих писателей христианскому отношению к осужденному как к «несчастному». Главное доказательство невинности Проспера — сон о детстве: «Нет, я не мог отсечь голову этому человеку, раз я видел во сне, что играю в горелки» (XIX, 58). Вспомним слова Алеши об одном «хорошем», «святом» воспоминании, вынесенном из детства, которое спасет на всю жизнь (15, 195), рассказ Герценштубе на суде о Мите в детстве (15, 106—107), а также названия книги двенадцатой («Судебная ошибка») и главы («Медицинская экспертиза и один фунт орехов») в романе «Братья Карамазовы».

Разумеется, принципиальная разница, отличающая писателя психолога 1870-х годов, заключается в отсутствии точного указания на то, кто есть подлинный убийца. Сюжет и психология героев

Бальзака абсолютно рациональны и прозрачны, в то время как Достоевский предлагает читателю четыре модели: Митя — осужденный убийца и Митя — невинный; Иван — невинный и Иван — потенциально не освобожденный от подозрения (не юридического, но авторского и читательского). К этому надо прибавить еще двух возможных убийц: Ивана как организатора преступления и Смердякова. Таким образом, из всех вовлеченных в убийство персонажей ни один не является ни виновным, ни невинным. Именно поэтому «Братья Карамазовы» смогли стать и стали почвой для построения практически игровых моделей-перевертышей, где носитель добра оборачивается носителем зла, что говорит, разумеется, не о справедливости этих построений, а о создании Достоевским некой сюжетной и психологической конструкции, которая, по определению, допускает все. В переложении вины на Алешу есть лишь одна и несомненная правда, которую определил еще Бальзак. Ее можно сформулировать примерно так: там, где сотворено зло, не бывает невинных. В мире Достоевского «всяк за всякого виноват». В конце концов и Проспер, замысливший и продумавший до мелочей несовершенное преступление, является как бы генератором зловещих идей, которыми насыщается атмосфера, где возрастает умысел другого, ибо «идеи носятся в воздухе». Разумеется, триада «Иван—Дмитрий—Смердяков» гораздо сложнее, но «алгебраическая модель» выстраивается во французской литературе в первой трети XIX в.

Своеобразным эпилогом новеллы Бальзака стала глава, где описан еще один суд за обедом избранных самим героем «порядочных людей» (своего рода двойник суда над Проспером) с целью путем голосования решить вопрос, жениться ли ему на дочери преступника. Заметим сразу, что в отличие практически от всех текстов Бальзака этот сюжет не является ни жизнеподобным, ни фантастическим («Неведомый шедевр», «Шагреновая кожа»), а чисто умозрительным, условным и в принципе писателю не свойственным. Он словно бы открыто заявляет читателю: такого не бывает. Это одна из немногих сцен у Бальзака, которая напрямую смыкается с теми явлениями мировой литературы, которые оформятся лишь через столетие — например, Дюрренматт. При этом следует признать, что художественная сторона отрывка, возможно и сознательно, никакой ценности не имеет и остается чисто социально-этической риторикой. У читателя создается впечатление, что суд «порядочных людей» выносит неправильное решение, руководствуясь прагматическим, корыстным расчетом. Таким образом, торжествует абстрактная мораль и совершенно мнимая справедливость, поскольку «живая жизнь» — любовь молодых людей — из расклада полностью исключается и утверждается, что суд, по определению, решить нравственную проблему не может. Откровенно ироническим является и обращение героя к «Толковому словарю различных вопросов совести». Выход из тупика намечен лишь открыто циничным сужде-

нием одного из судей касательно того, что причиной беды является заложенное в природе нравственности стремление знать правду. Только умение закрыть глаза на правду может снять мучительные вопросы и избавить от нравственных страданий.

В этом своеобразном философском этюде, которым и кончается новелла Бальзака, есть немало основополагающих позиций, которые прочитываются у Достоевского. Это и его реакция на реальные судебные процессы: невозможность решить этическую проблему административным путем и найти адекватную юридическую формулу для наказания, а также суждение о том, что нет двух нравственностей — что нравственно для человека, то должно быть нравственно и для члена общества; и в творчестве — несовместимость нравственных и прагматических суждений, несправедливость любого человеческого суда, невозможность знания истины и, наконец, сомнение в том, что знание способствует справедливости. Отсюда один шаг до основополагающего убеждения Достоевского в том, что осуждение, суд и приговор могут быть полностью произведены человеком лишь над самим собой и что Божественное начало — совесть — есть единственный окончательный суд. Этот вывод остался за пределами новеллы Бальзака, но внутри ее были поставлены кардинальные вопросы справедливости и нравственного правосудия, весьма близкие к тем, на которые своим творчеством отвечал Достоевский.

И последний сюжет на острую этическую тему в «Красной гостинице», который может быть рассмотрен как источник чрезвычайно близких Достоевскому и его творчеству идей и мотивов. Это казнь, отношение к ней осужденного, зрителя и повествователя в самых разных аспектах — от трагедии до натурализма и почти до гиньоля. Не только три этих аспекта, но и шокирующее их смешение, в общем характерное для эпохи Бальзака, в совершенно ином масштабе и размахе, несомненно, есть и у Достоевского. В теме приговоренного к смерти Бальзак не стал отказываться от романтической формулы героя с гордо поднятой головой. Важнее другое: перед смертью Проспер обращается к «живой жизни», а от нее — к тому, что сейчас принято называть вопросами экзистенциальными: «Но существует ли будущая жизнь? <...> С чем же я уйду отсюда? <...> Ах, должен же быть Бог, иначе все это слишком глупо!» (XIX, 60—62). Это пограничная ситуация, определенная потом Достоевским: «Бытие только тогда и начинает быть, когда ему грозит небытие» (24, 240). И хотя сомнения героя Бальзака в вопросе о существовании «будущей жизни» и Бога сопровождаются авторским комментарием: «Весь восемнадцатый век сказался в этом вопросе» (XIX, 60), что отсылает читателя к просветительским взглядам на проблему веры и в первую очередь к Вольтеру («Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать»), все-таки приход героя перед смертью к этой проблеме, конечно же, знак ее первостепенности в этике Бальзака.

Достоевский придает осужденному на смерть из рассказа Мышкина ощущения, противоположные своим в день собственной казни: у того мысль о его «новой природе» в «такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили» (8, 52). Проспера мысль о своей «будущей жизни» бросает в братские объятия к незнакомому человеку, в тюрьме, в последний миг бытия. Это «два существа», сошедшие в «бесконечности» и решающие «последние», «пороговые» вопросы, принужденные «хотя бы погибнуть, но примкнуть опять к людям», образовавшие подлинное братство накануне физической смерти. Это финал вставной новеллы о преступлении. Суд и казнь не описываются рассказчиком. И думается, не случайно: обретение истины свершилось, и это главное. Однако Герман сообщает: «Я был свидетелем казни (<...>). Бедный юноша не отрывал от меня взгляда. Казалось, он уже жил только во мне!» (XIX, 63). А. А. Ухтомский писал о «доминанте» Достоевского на другого. Особенно это проявилось в отношении Достоевского к смертной казни. Он присутствовал на казнях террористов, возмущался поведением Тургенева, во время казни Тропмана отвернувшегося в последнюю минуту и, как полагал Достоевский, сосредоточенного на себе «в виду отрубленной головы» другого.<sup>9</sup> И Герман, и Мышкин, оба смотрят в глаза казнимому «ровно за минуту до смерти» (8, 55), когда равноценное человеческое существование подходило к концу и последний взгляд на казнимого являл собою жест христианского милосердия.

Исследователи отмечали «странности» в рассказе Мышкина о смертной казни, преувеличенный и даже нездоровый интерес его к этой теме.<sup>10</sup> Скорее, это есть выражение «вселенской отзывчивости» князя. Однако в разработке этой темы «мерещится» еле уловимый «карнавальная» оттенок. Действительно, тема обсуждается вроде бы с самыми неподходящими для этого собеседниками — с лакеем с дамами, которых князь видит впервые; в самом неподходящем месте — в приемной генерала Епанчина, а потом в светской гостиной; и наконец, в самое неподходящее время и обстановке — после сытного завтрака, за кофе, сразу после разговора про осла, когда еще не отзвучал хохот девиц Епанчиных, а также в игривом контексте замечания Аглаи: «Вам покажи смертную казнь и покажи вам пальчик, вы из того и из другого одинаково похвальную мысль выведете» (8, 53). В рассказ Мышкина о смертной казни врываются «карнавальные» нотки, напоминающие лямшинскую марсельезу, мерещится атмосфера площадная, с нарочитой двусмысленностью,

---

<sup>9</sup> Подробно об этом аспекте отношения Достоевского к смертной казни см.: Буданова Н. Ф. История «обращения и смерти» Ришара, рассказанная Иваном Карамазовым // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 115—119.

<sup>10</sup> См. об этом, например: Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 107—108.

игрой слов, каламбурами, просторечьем, «карнавальной анатомией», натурализмом. Кстати, первая «отскочившая от палачова топора» (1, 258) голова в творчестве Достоевского принадлежит его «карнавальному» герою Прохарчину-«пульчинелю».

В. А. Туниманов указал на один из источников темы отрубленной головы в творчестве писателя — заметку 1834 года «Продолжение жизни после обезглавления» (9, 433), которую Достоевский мог запомнить с отрочества. Обозначив «карнавальный» подтекст смертной казни у Достоевского, выскажу предположение, что гиньольная окраска темы отрубленной головы могла внедриться в творчество Достоевского именно из французского искусства. Маску Гиньоля как персонажа французского кукольного театра, пользовавшуюся не меньшей известностью, чем Петрушка в России, создал Л. Мурге, открывший в 1804 году собственный театр гиньоля в Лионе. Интересно, что Мышкин предваряет два своих рассказа о смертной казни — и с лакеем, и с Епанчиными — одной и той же фразой, почти дословно повторяющейся: «Я во Франции видел, в Лионе. Меня туда Шнейдер с собою брал» (8, 19); «Я в Лионе видел, я туда с Шнейдером ездил, он меня брал. Как приехал, так и попал» (8, 54). Контекст театральный («видел», «попал»), как и в вопросе Аглаи: «Что же, вам очень понравилось? Много назидательного? Полезного?» (8, 54). Особенно популярен был театр гиньоля во время июльской революции 1830 года. Гюго в «Последнем дне приговоренного к смерти» пишет о веселых карнавальных хороводах вокруг гильотины, а также о целом гильотинном жаргоне. В «Отце Горио» Бальзака Вотрен-Коллен называет гильотину на манер каторжников «Вдовой», там же даны названия головы в арго — «Сорбонна» (у живого человека) и «чурбан» (отрубленная голова — II, 453, 440). Известно, что после поражения Французской революции аристократки в память о погибших на гильотине знатных дамах (вспомним еще одну отрубленную голову в романе «Идиот» — у мадам Дюбарри) завели моду носить красные бархотки на шее, своего рода «след гильотины».

Сравним с темой отрубленной головы в «Красной гостинице»: убийца усмехается, глядя на жертву, чья «толстая шея отличалась молочной белизной, которую так подчеркивал черный галстук» (XIX, 48). Шутка и смерть сопрягаются и дальше в типично «карнавальной анатомии»: герои смеются над своими подушками, у фабриканта под головой — баул с золотом и бриллиантами, у Проспера — шкатулки с хирургическими инструментами. И наконец, ужасная метафора в финале — образ еще одной «отсеченной головы» (XIX, 73) убийцы Тайфера в качестве приданого к свадьбе его дочери. Эта кровавая метафора удваивается: отрубленная голова фабриканта и ее «двойник» — отрубленная голова убийцы. Но и это еще не все. Судьи, решая вопрос о том, жениться или нет герою на дочери убийцы, используют для голосования «урну» — бильярдную плетеную корзинку с узким горлом, в кото-



рую бросают шары, как головы, — красный (цвет крови) и белый. Это можно рассматривать как своеобразный метонимический перенос, когда в результате суда множатся отрубленные головы — на этот раз влюбленных молодых людей. Так двоится и множится зло: от отрубленных голов фабриканта, Проспера, преступника Тайфера, его дочери, повествователя — до поместий мадемуазель Тайфер, где «стоит целая лужа крови, и наследство ее бабушки настоящее Хацельдама» (XIX, 73). Погруженное в библейскую историю убийство одного человека сопрягается с мировым, космическим злом. Как тут не вспомнить топор, запущенный во Вселенную и ставший спутником Земли, из рассказа Ивана Карамазова.

К сказанному можно было бы добавить много других соприкасающихся тем, деталей, особенностей поэтики Бальзака и Достоевского. Подчеркнутая эмблемность и символичность, особенно ярко проявляющиеся в художественном пространстве и времени. Само место действия новеллы Бальзака (в разных переводах — «гостиница», «харчевня», «кабачок») соединяет в себе пространство трактира, где происходят важнейшие события, встречи героев (ср. с Достоевским, у которого в кабаках герои говорят о «последних» вопросах бытия), с пространством жилища героев с его особой «геометрией»: комната с перегородкой, зала с двумя выходами, двор с высоким забором. Пространство гостиницы с множеством мух тесно и зловонно, во дворе страшная скученность (ср. с устойчивыми символами у Достоевского: муха, дом-«Ноев ковчег»). Символика пространства определяется категориями «открытости—закрытости»: красная гостиница как место преступления (впервые герои видят ее в лучах заката с высокого утеса как дьявольское место) и пространство за ее пределами, связанное с выходом через окно: берег, река, горы, ясное небо, чистый воздух, звезды, космос, где герой переживает очищение и отказывается от преступных замыслов. Возвращение в гостиницу символизирует возвращение на место, где преступление все-таки свершилось. Так же символично и время, которое в кризисных точках катастрофически сгущается и измеряется у обоих писателей минутами и мгновениями (перед преступлением), или растягивается (последняя ночь перед смертью), или обозначается тиканьем стенных часов, которое запечатлевается в сознании преступника (Проспер и Раскольников). Другие общие символические хронотопы — светская гостиная, где герои рассказывают о преступнике и о смертной казни и где происходят «конклавы», разоблачения, кризисные события, или камера смертника в последнюю его ночь, или судебная зала, где выносится приговор. Пейзаж тоже обозначен общей эмблемой — «косые лучи заходящего солнца» (XIX, 44), связанной у обоих писателей с райской гармонией, с «золотым веком». Символика красного цвета как цвета крови, преступления, дьявольских сил дана у обоих писателей чисто в романтическом ключе (у Достоевского, например: «красноватая жидкость», плеснувшая в глаза Го-

лядкину, дом с красными занавесками в «Неточке Незвановой», красная лестница в гостинице и красная Мейерова стена в «Идиоте»). У обоих — внимание к разработке оттенков красного цвета: у Бальзака гостиница на закате «была окрашена в красный цвет и выделялась большим багровым пятном...» (XIX, 45); ср. у Достоевского — видение на Неве в «Слабом сердце»: Нефедевич смотрит в даль, «вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгляном небосклоне» (2, 48). Следует отметить также общее в подчеркнуто символической разработке некоторых мотивов.

Мотив двойничества. Герои-двойники: Проспер — теоретическое преступление, его друг — кровавая практика, а также рассказчик, который может стать преступником вдвойне, женившись на дочери убийцы или рассказав ей правду об отце. Родные луга, которые вспоминает Проспер перед смертью, и «тридцать арпанов луга», которые он мечтал купить на деньги фабриканта, замышляя преступление в теории, превращаются на практике в поместья Тайфера с «лужей крови», в поле крови, купленное Иудой за тридцать сребреников. Другая мечта Проспера — разбогатеть в результате убийства и стать уважаемым человеком — воплощается в известности преступника Тайфера, которого как богатого банкира принимают в лучших домах. И наконец, мечта Проспера «жениться на девице из Бове» материализуется в невесту рассказчика — дочь уроженца Бове. Думается, тема двойничества здесь имеет у Бальзака ярко выраженный романтический акцент: контраст мечты и реальности, разлад между ними.

Мотив денег, связанный с мечтой (глиняная копилка матери Проспера и мечта его отца купить землю), с родственниками (желание Проспера помочь матери), смертью (смерть матери Проспера). Ср., например, с разработкой этого мотива в «Преступлении и наказании» и в раннем рассказе «Господин Прохарчин», где в образах сна Прохарчина сопрягаются две темы — родственники и деньги.

Сны. Для обоих писателей характерен особый интерес к природе сна, к его механизму, когда прослеживаются разные фазы сновидения — от дремоты, фантастических образов, грез, бреда до пробуждения, причем у Бальзака акцентирован почти медицинский аспект. Герои Бальзака и Достоевского засыпают под стук капель, под тиканье маятника стенных часов. Сны героев напрямую связаны с преступлением, а пробуждаясь, они сталкиваются с кошмаром в действительности как продолжением сна наяву: Проспер видит труп, Раскольников — Свидригайлова как материализацию своего ужаса из сна. Сон в детстве служит оправданием для героя. Преступлением маркированы и общие у персонажей Бальзака и Достоевского болезни, связанные со сном, — лунатизм, галлюцинации, летаргия. Вообще все известные медицинские определения в адрес героев Достоевского как сборища людей больных, нервноболевных, сумасшедших, кликуш, эпилептиков, бесноватых, юродивых,

калек, парализованных и т. д. весьма характерны и для персонажей Бальзака. Достоевского могло заинтересовать повышенное внимание Бальзака к медицине, который ставил своим героям диагнозы как врач, часто напрямую связывая болезнь тела с болезнью духа: Тайфер страдает нервной болезнью, сопровождающейся приступами, похожими на эпилептические, названы лекарства. Намечена тема возмездия: у дочери Тайфера истерики и нервные припадки.

Некоторые особенности композиции и повествовательной системы рассказа Бальзака не были чужды Достоевскому. Действие в новелле Бальзака начинается в светской гостиной, рассказ ведется от первого лица. Повествователь надменно отделяет себя и свой стиль изложения от стиля второго повествователя — Германа, вследствие чего и выступает в роли переводчика с немецкого во вставной новелле о преступлении (XIX, 41). Не скрываются претензии повествователя на звание писателя, открыто заявлен прием редактора, литературного обработчика (ср. у Достоевского: Горянчиков—повествователь—сибиряк-издатель). Вставная новелла о преступлении в красной гостинице — главный сюжет рассказа — обрывается внезапно, и действие опять переносится в гостиную, где присутствует настоящий убийца. Ироничный повествователь, упоенный игрой своего ума и собственным литературным талантом, превращается в персонажа, разоблачающего убийцу из вставной новеллы, а затем — в трагического героя-жертву и одновременно в потенциального преступника. Суд над рассказчиком тоже можно рассматривать как вставной эпизод, создающий смешение стилей повествования, а главное — предоставляющий читателю свободу в выборе собственной точки зрения в решении нравственного вопроса. Для новеллы Бальзака очень характерен прием «конклава», который создает несколько кульминаций, придавая динамизм сюжетному действию: скандалы в гостинице, светской гостиной, на суде. Открытый финал, связанный с постановкой острой этической проблемы, — тоже излюбленный прием Достоевского. Наконец, общее в художественном методе, в подходе к человеку у обоих писателей, рассматривающих человека как «тайну», с вечным противоборством в нем добра и зла, что в «Красной гостинице» выражено иронически: «Злодеи не могут всегда злодействовать» (XIX, 39).

Впрочем, количество схожих позиций ничего не доказывает и не опровергает. Данная работа не столько предлагает выводы, сколько формулирует проблему, за которой открывается ряд других проблем. Единственно, что несомненно: в предложенном аналитическом поле есть возможности для изучения корневой системы творчества Достоевского и тем самым дальнейшего его осмысления.