

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/PWCUII>
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Фра)52

ОБРАЗ СТЕПАНА ТРОФИМОВИЧА В КОНТЕКСТЕ РОМАНА В. ГЮГО «L'HOMME QUI RIT»

© 2026 г. Т.Г. Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 мая 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-354-373>

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов», <https://rscf.ru/project/25-18-00009/>) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Чтобы понять причину появления романа Гюго в «Бесах» на столе Степана Трофимовича Верховенского, следует определить, какие задачи ставит перед собой Гюго, создавая роман «Человек, который смеется», и как он их решает. Одним из важных сквозных образов романа является образ хаоса, который вводится и раскрывается автором на разных планах повествования. На символическом уровне Гюго показывает, что задача души состоит в преодолении хаотических низших природных сил и устремлении к небесным духовным сферам. В качестве одного из возможных отражений идеи преодоления хаоса на уровне внешнего сюжета в статье рассматривается тема бродяжничества как способа радикального выхода из угнетающей, чудовищной государственной системы. Далее, с опорой на выявленные идеи и образы французского романа, анализируется образ Степана Трофимовича, который, осознав свое угнетенное положение приживальщика у Варвары Петровны, заявляет о бунте, выражающемся в желании уйти бродяжничать. Делается предположение о связи на архетипическом уровне его образа с образом самого Гюго, проведшего в изгнании двадцать лет, а также с его героем, лордом Кленчарли. Показывается, как Достоевский из подобных отсылок к различным «добровольным» изгнанникам строит образ «либерала» и как раскрывает проблемные точки этого типа людей, выбравших движущей силой своего существования борьбу с неким внешним противником.

Ключевые слова: В. Гюго, Ф.М. Достоевский, «Человек, который смеется», «Бесы», образ Степана Трофимовича, «Побежденный хаос»

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. <https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

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

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. Образ Степана Трофимовича в контексте романа В. Гюго «L'homme qui rit» // Studia Litterarum. 2026. Т. II, № 3. С. 354–373. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-354-373>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE IMAGE OF STEPAN TROFIMOVICH IN THE CONTEXT OF VICTOR HUGO'S NOVEL *L'HOMME QUI RIT*

© 2026. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 16, 2026

Approved after reviewing: May 04, 2026

Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009: "Characters' Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky's Mature Works (1859–1881)" (<https://rscf.ru/project/25-18-00009/>).

Abstract: In order to understand the reason for the presence of Hugo's novel in *The Devils* on Stepan Trofimovich Verkhovensky's table, we should establish the problems that Hugo sets for himself when creating the novel *L'homme qui rit* (*The Man Who Laughs*) and understand how he solves them. One of the main recurring images in the novel is that of chaos, which is introduced and developed by the author on different narrative levels. On a symbolic level, Hugo shows that the soul's goal is to overcome the chaotic, lower forces of nature and strive towards the celestial spiritual spheres. As one of the possible reflections of the idea of overcoming chaos at the level of the external plot, the article analyses the theme of vagrancy as a radical way of exiting the monstrous, oppressive system of the state. Further, on the basis of the ideas and images of the French novel, the figure of Stepan Trofimovich is analyzed. As the hero becomes aware of his depressing situation as Varvara Petrovna's sponger, he announces his rebellion, which is expressed as a desire to take to the road as a vagrant. The article suggests an archetypal connection between this image and the image of Hugo himself, who lived for twenty years in exile, and that of his hero Lord Clancharlie. It is shown how Dostoevsky builds the image of a "liberal" using such references to different "voluntary" exiles and how he develops the problematic aspects of this kind of person, who finds in the struggle with an external enemy the driving force of his existence.

Keywords: Victor Hugo, Fyodor Dostoevsky, *L'homme qui rit* (*The Man Who Laughs*), *The Devils*, the image of Stepan Trofimovich, *Conquered Chaos*

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. <https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

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

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. "The Image of Stepan Trofimovich in the Context of Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 354–373. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-354-373>

Роман В. Гюго «Человек, который смеется» (1869) упоминается в «Бесах» (1871–1872) Ф.М. Достоевского один-единственный раз — именно эта книга лежит на столе Степана Трофимовича, когда он впервые поднимает бунт против тирании, учиненной над ним Варварой Петровной: под эту книгу с возмущением и обидой он кладет возвращенное ею нераспечатанным его собственное письмо. Данная сцена в ее связи с французским романом была проанализирована в статье¹ [4]. В этой же работе были рассмотрены краткое введение от автора и «предварительные» главы «Человека, который смеется», т. е. те фрагменты текста, в которых Гюго «настраивает» взгляд читателя, обозначая центральные смысловые линии своего произведения и ракурс их рассмотрения.

Эта статья продолжает выявление задач, которые ставил перед собой французский писатель при создании своего произведения и формулировку которых он, в частности, вырабатывал в подготовительных материалах к предисловию, — а также философских идей, лежащих в основе романа. Дело в том, что, не определив фундаментальные философские предпосылки произведения, пусть даже мельком упомянутого Достоевским в романе, мы не сможем понять, с какими идеями и образами писатель «взаимодействует»: как вводит их в свой текст и как трансформирует, чтобы точнее выразить свою мысль. То есть мы не сможем ответить на вопрос: зачем этот текст здесь упомянут? В отсутствие целостного анализа выявленные нами сходные образы или сюжетные ходы двух произведений не могут быть проинтерпретированы, так как нет понимания, выразителями каких идей они служат, ведь

¹ См. также работу Н.В. Черновой [7], единственную, насколько нам известно, специально посвященную анализу роли романа Гюго в «Бесах» Достоевского.

в разных текстах внешне похожие элементы могут быть обусловлены принципиально разными авторскими задачами (см.: [2, с. 252–259]).

Таким образом, во второй части статьи с опорой на выявленные идеи и положения философии Гюго будет проанализирован образ Степана Трофимовича.

В момент своего появления «Человек, который смеется» не имел широкого успеха у публики. Гюго отмечал в качестве причин провала, во-первых, неверно выбранные издателем стратегии публикации и распространения книги, а также тот факт, что сам он, создавая свой роман, который называл лучшим своим произведением, хотел заставить читателя «думать над каждой строчкой», отсюда, по его мнению, и гнев публики на автора [14, p. 590].

Предварительная же подготовка к написанию романа была колоссальной: Гюго изучал как географию Лондона, так и его историю, скрупулезно собирая огромное досье. В сопроводительной статье в издании 1907 г. отмечается, что старый Лондон, «китайскую головоломку странно переплетенных улиц и переулков», писатель знал лучше, чем турист 1688 г., — памятники, гавани, церкви, кладбища, тюрьмы, клубы, пивные, театры, палатки передвижных артистов, цыган и дрессировщиков животных. Он был в курсе размеров кораблей, стоимости валют, правил повешенья и эффективности индульгенций. В течение более чем двух с половиной месяцев он жил в старой Англии, вникая в обычаи, нравы и идеи аристократии² [14, p. 577].

Когда большая часть романа уже была написана, Гюго задумался о необходимости составить предисловие. Из подготовительных материалов видно, как писатель тщательно продумывал его, надеясь задать точный вектор для восприятия своего текста, сориентировать будущего читателя и в то же время для себя самого выявить и сформулировать фундаментальные идеи романа. Вот, например, один из таких набросков к «предварительной» главе о компрачикосах: «Для тех читателей, которые захотят с вниманием

2 Тексты, входящие в 15-томное Собрание сочинений (М., 1953–1956) [10], цитируются по данному изданию (роман «Человек, который смеется» опубликован в переводе Б. Лившица), эссе из сборника «Post-scriptum de ma vie» цитируются по русскому изданию 1902 г. [11], материалы, не входящие в эти издания, переведены мной. — Т.М.-И.

прочсть эти тома, сюжет раскроется как общечеловеческий. Он философский, а не исторический. Речь в этой книге идет о вечной, а не о преходящей стороне человека. Конечно, действие — и это закон драмы, как и закон жизни — происходит в какой-то стране и в какое-то время, но гораздо важнее, что оно происходит в человеческой душе. Подсвечивающий нас всех отблеск конкретного периода истории помещает нас в определенное место, но не заключает нас в нем. Беспредельность сердца не принадлежит никакому веку. Человек не дата» [14, р. 549].

Таким образом, задумывая трилогию³, охватывающую различные исторические эпохи двух разных стран, Англии и Франции, Гюго стремился не описать с документальной точностью конкретный исторический период в конкретной стране по скрупулезно подготовленным материалам⁴, но выявить то, что обуславливает те явления, которые, в частности, приводят человека в нечеловеческое состояние, делают его рано или поздно чудовищем моральным или физическим.

По мнению Гюго, многовековые государственные системы неизбежно приходят к периоду косности и деградации составляющих их элементов. Чтобы поддерживать свое существование на условно устойчивом уровне, подобные системы вынуждены вырабатывать все более сложные конструкции правил и норм, регламентирующие все большее количество областей, чтобы гарантированно иметь возможность контролировать потенциальные угрозы их стабильности. Человек вынужден приспосабливаться к все ужесточающимся и усложняющимся законам, оставляющим ему все меньше собственной воли и свободы. Сильные мира сего, чувствуя безграничность доступной им власти, теряют ощущение каких бы то ни было ограничений (этических и физических) в реализации собственных желаний. В этом про-

3 В небольшом предисловии от автора сообщается, что роман «Человек, который смеется» является первым из планируемой трилогии. Второй роман должен был бы носить название «Монархия», а третий — «Девяносто третий год». Мысль о необходимости создать трилогию также постоянно фигурирует в подготовительных материалах.

4 В декабре 1868 г. Гюго написал своему издателю (когда тот в объявлении о выходе романа назвал его историческим), что хотя исторические романы и драмы — прекрасные жанры, и это блестяще продемонстрировали Вальтер Скотт и Дюма, сам он никогда не создавал исторических произведений. «Когда я пишу историю, я не принуждаю своих исторических персонажей делать ничего, кроме того, что они сделали или могли бы сделать, их характеры предзаданы, я же стараюсь как можно меньше добавлять вымысла. Мой метод — изображать реальные вещи через выдуманных персонажей» [14, р. 590].

цессе искажаются (становятся чудовищами) как система государственный власти и ее представители, так и подъяремный народ.

Результатом старения обществ становится их деформация. Все в них в конечном итоге превращается в чудовище: правительство, цивилизация, богатство, нужда, закон. Король — предмет тератологии, сеньор — опухоль, священник — паразит. Все догмы, королевская власть, закон, Библия выхолащиваются, превращаются в химеры. Фантазии о всемогуществе доходят до создания реальных чудовищ, жертв моральных чудовищ. Оба пола перенимают пороки друг друга. Мужчина становится женоподобным, и мужеподобной — женщина. Один теряет стыд, другая — скромность. Все эти явления представляют собой лишь отражение глубоко укоренившихся нравов. Все больше и больше расцветают наслаждения, разрастаются страдания, безразличие оборачивается жестокостью. Мы ненавидим друг друга. В каждом назревает буря. Материя душит и теснит. Душа сопротивляется. Отсюда и хаос.

Над хаосом парит дух (разум).

Такое безобразное и искаженное, и в конце концов — прямо уродливое, государственное устройство являют в определенный момент все народы. Для двух народов это особенно характерно; в Англии после 1688, ложная революция; во Франции до 1789, истинная революция. 93 заключает⁵.

Заметим, что чудовища, которых описывает Гюго, — вовсе не фигура речи, призванная раскрыть глубинные проблемы многовековых монархий, писатель подчеркивает и в самом романе, что моральная деградация (человека или общества) неизбежно ведет и/или связана с физической

5 «Des sociétés vieilles résulte un certain état difforme. Tout finit par y être monstre, le gouvernement, la civilisation, la richesse, la misère, la loi. Le roi est un cas tératologique, le seigneur est une excroissance. Le prêtre est un parasite; tous les dogmes, royauté, code, bible, s'exfolient en chimères. Les fantaisies de la toute-puissance vont jusqu'à créer des monstres matériels, victimes des monstres moraux. Les sexes prennent les vices les uns des autres. L'homme s'effémine, la femme "s'humanise". L'un perd la honte, l'autre la pudeur. Les mœurs profondes reflètent tout cela, qui est sur leur rive. De plus en plus les jouissances s'épanouissent, les souffrances se creusent, les indifférences deviennent féroces. On se hait. Chacun prépare sa tempête. La matière opprime. L'âme se débat. De là le chaos.

Sur le chaos plane l'esprit.

Cet état informe et difforme, que le monstre résume, tous les peuples le présentent à un moment donné. Chez deux peuples surtout il est caractéristique; en Angleterre après 1688, révolution fausse; en France avant 1789, révolution vraie. 93 conclut» [14, p. 542].

(«Dégrader l'homme mène à le déformer. On complétait la suppression d'état par la défiguration» [15, p. 56]). В приведенном же отрывке он прямо говорит, что *материя угнетает, а душа борется*, и это свидетельство хаоса.

В предисловии к «Труженикам моря» (1866) (произведению, написанному в тот же период) автор размышляет о вечном и неизбежном боении человека в этом мире: «Религия, общество, природа — вот три силы, с которыми ведет борьбу человек. Он ведет борьбу со всеми тремя, но все три необходимы ему: человеку должно верить — отсюда храм, должно созидать — отсюда город, должно существовать — отсюда плуг и корабль. Решая тройную задачу, он вступает в тройной поединок. И это — тройное свидетельство непостижимой сложности бытия. Перед человеком стоит препятствие, воплощенное в суеверие, воплощенное в предрассудок и воплощенное в стихию. Тройственное ананке (от греч. рок, судьба) правит нами: ананке догматов, ананке законов, ананке слепой материи» (пер. А.А. Худаковой) [10, т. 9, с. 7]. То, в чем нуждается человек, со временем приобретает (или имеет изначально, если речь идет о стихиях) те формы, которые понуждают его к борьбе. Созданные человеком системы, государственные и религиозные, оборачиваются против него самого. Теряя свою изначальную форму (становясь «informe et difforme»), структуру, они превращаются в чудовищ.

В стихиях же изначально содержится хаотичное и устрашающее человека движение природных сил. Вот как писатель рисует зарождающуюся снежную бурю в «Человеке, который смеется»: «В воздухе чувствовалось приближение бури. Ребенок не отдавал себе в этом отчета, но будь на его месте моряк, он содрогнулся бы. Это была минута того тревожного предчувствия, когда кажется, будто стихии станут сейчас живыми существами и на наших глазах произойдет таинственное превращение ветра в ураган. Море разольется в океан⁶, слепые силы природы преобразятся в волю, и то, что мы принимаем за вещь, окажется наделенным душою. Кажется, что все это предстоит увидеть воочию. Вот чем объясняется наш ужас. Душа человека страшится встречи с душою вселенной («de la nature» — природы. —

6 «On va assister à la transfiguration mystérieuse du vent en *aquilon*. La mer va être *Océan*» [15, p. 111]. Гюго выбирает слова для наименования того, во что должны обратиться стихии, таким образом, чтобы они обозначали не просто явления природы, но одновременно были именами древних божеств — Аквилон и Океан. В переводе эта многозначность теряется, однако, если мы учитываем ее, то проясняется, что именно оживает в стихиях и с чем борется человек.

Т.М.-И.). Еще минута — и все будет объято хаосом. Ветер, разгоняя туман и нагромождая на заднем плане тучи, устанавливал декорации ужасной драмы, действующими лицами которой являются морские волны и зима и которая называется снежной бурей» [10, т. 10, с. 59]. «Un chaos allait faire son entrée» [15, р. 111], — пишет Гюго. Там, где материя, силы природы берут верх над духом (структурирующим началом), проводником которого в мире призван быть человек, древний Хаос вырывается наружу.

Раскрытию на метафизическом плане идеи и цели борения человеческой души с хаосом посвящена и пьеса Урсуса, которую он разыгрывал с огромным успехом вместе с Гомо, Гуинпленом и Деей. Пьеса носит говорящее название «Побежденный хаос»⁷. В ней показывается путь преобразования человека из пресмыкающегося, обуреваемого низшими хаотическими природными страстями существа в существо духовное, воспаряющее в высшие сферы. Идея, стоящая за этим образом, была сформулирована Гюго в одном из его философских эссе⁸, в котором он описал свое понимание пути души, обуславливающего ее бессмертие: «Творение есть непрерывное восхождение от животного к человеку, от человека к Богу. Все более и более освобождаться от материи, все более и более облекаться духом — таков закон бытия. Великая смерть есть шаг в сторону жизни⁹. Души переходят из одной сферы в другую, все более и более проникаются светом, все более и более приближаются к Богу» [11, с. 66].

Кратко напомним сюжет постановки. «Ночь. <...> В этом непроглядном мраке ползали по земле три еле различимые фигуры — волк, медведь и человек. Волка изображал волк, медведя — Урсус, человека — Гуинплен. Волк и медведь были воплощением грубых сил природы, бессознательных влечений, дикого невежества; оба они набрасывались на Гуинплена;

7 Во французском литературоведении существует ряд работ, рассматривающих эту пьесу как квинтэссенцию мистического и философского содержания романа (см., например: L. Cellier «*Chaos vaincu*». Victor Hugo et le roman initiatique [9], A. Ubersfeld «*Chaos vaincu*» ou la transformation [8] и др.).

8 Во время своего пребывания на Гернси в 1860-е гг. (т. е. близко по времени к созданию «Человека, который смеется») Гюго написал ряд философских эссе. После его смерти они были опубликованы в сборнике «Post-scriptum de ma vie» в 1901 г. (в России перевод вышел в 1902 г.). Эти тексты очень ценны для уяснения мировоззрения Гюго в тот период, так как в них он прямо описывает и разрешает встающие перед ним вопросы онтологического порядка.

9 В оригинале эта фраза выглядит так: «A chaque fois qu'on meurt, on gagne plus de vie» [16, р. 185].

это был хаос, боровшийся с человеком. Лиц их не было видно. Гуинплен отбивался, закутанный в саван, лицо его было закрыто густыми длинными волосами» [10, т. 10, с. 299–300]. Человек в неравной борьбе взывал о помощи. Вдруг раздавалось чудесное пение, затем постепенно неизвестно откуда и как возникало нечто белое. «Это белое облачко (*Cette blancheur*) было светом, этот свет — женщиной, эта женщина — духом» [10, т. 10, с. 300]. Человек побеждал хаос ударами кулаков и восставал на ее призыв. Дея, которая играла эту женщину, пела на испанском: «Молись, плачь! <...> Ночь уходи! <...> Вознесись на небо и смейся, плакавший. <...> Разбей ярмо! Сбрось, чудовище, Свою черную Оболочку» [10, т. 10, с. 301]. Человек отвечал на песню и приближался к свету. «И вдруг, прорезав плену мрака, яркий луч света падал прямо на лицо Гуинплена. Из тьмы внезапно возникала смеющаяся маска чудовища» (*le monstre épanoui*) [10, т. 10, с. 301–302].

В результате такого финального аккорда реакция зрителей на сакральное действо была вовсе не той, которую ожидал его автор: «Над толпою поднималось солнце смеха. Смех порождается неожиданностью, а что могло быть неожиданнее такой развязки? Впечатление, производимое на публику снопом света, ударявшего в шутовскую и вместе с тем ужасную маску, было ни с чем не сравнимо. Все хохотали кругом; всюду — наверху, внизу, в передних, в задних рядах, мужчины, женщины; лысые головы стариков, розовые детские рожицы, добрые, злые, веселые, грустные лица — все озярялось весельем; даже прохожие на улице, которым ничего не было видно, начинали смеяться, услышав этот громовый хохот» [10, т. 10, с. 302]. Однако рассказчик отмечает, что Урсус «говорил себе, что, когда смех уляжется, “Побежденный хаос” снова всплывет перед глазами зрителей и неизбежно оставит впечатление в их душе. Он, пожалуй, не совсем ошибался. Всякое произведение искусства оставляет след в сознании людей. Действительно, простой народ, внимательно следивший за этим волком, за медведем, за человеком, за этой музыкой, за диким воем, побежденным гармонией, за этим мраком, рассеянным лучами зари, за пением, от которого исходил свет, — относился с неясной, но глубокой симпатией, даже с некоторым уважением и нежностью к драматической поэме “Побежденный хаос”, к этой победе светлого начала над силами тьмы, приводившей к радостному торжеству человека» [10, т. 10, с. 304–305].

Трудно не заметить, что смерть Гуинплена в романе представляет собой развернувшийся в «реальности» сакральный путь героя поэмы Урсуса. После смерти Дея буквально становится духом, ведущим к свету героя. Подходя к борту корабля, чтобы спустя мгновение шагнуть в море, «он шептал: — Будь спокойна, я иду за тобою. Я хорошо вижу знак, который ты подаешь мне. Он не сводил глаз с одной точки на небе, в самом зените. Он улыбался. Небо было совершенно черно, звезд не было, но он, несомненно, видел какую-то звезду» [10, т. 10, с. 641]. Гюго открывает герою возможность скинуть панцирь уродливой материи, чтобы на его исцеленном лице засияла наконец настоящая улыбка радости.

Важно подчеркнуть, что по Гюго смерть — это торжество души. В упомянутых выше эссе писатель размышлял: «Наша жизнь есть греза об утопии, наша смерть есть достижение идеала. Смерть не является несправедливостью; она есть продолжение. Приучимся же без страха смотреть на это таинственное продолжение человека в вечности. Постараемся проследить за ним, как можно дольше, за пределами гроба. Наклонимся над краем жизни и будем созерцать этот священный мрак. Мы сделаемся лучше от этого. Смерть есть нечто святое и нечто здоровое. Все, что мы можем уразуметь в ней, есть благое наставление. Взор мой напряженно устремлен в этот сумрак, и в глубине его, в той глубине, которая была ужасной, если бы она не была чудесной, я вижу занимающуюся зарю вечного дня» [11, с. 65].

В художественном мире романа понимание материальной действительности как препятствия на пути к посмертному освобождению от оков необходимости иронично представлено в образе Урсуса: «Он пришел к твердому убеждению, что человеческая жизнь отвратительна; он заметил, что существует своего рода иерархия бедствий: над королями, угнетающими народ, есть война, над войною — чума, над чумою — голод, а над всеми бедствиями — глупость людская; удостоверившись, что уже самый факт существования является в какой-то мере наказанием, и видя в смерти избавление, он тем не менее лечил больных, которых к нему приводили. У него были укрепляющие лекарства и снадобья для продления жизни стариков. Он ставил на ноги калек и потом язвительно говорил им: “Ну вот, ты снова на ногах. Можешь теперь волю мыкаться в этой юдоли слез”. Увидев нищего, умирающего от голода, он отдавал ему все деньги, какие у него были, и сердито ворчал: “Живи, несчастный! Ешь! Старайся протянуть подольше!

Уж только не я сокращу сроки твоей каторги”. Затем, потирая руки, он приговаривал: “Я делаю людям все зло, какое только в моих силах”» [10, т. 10, с. 29–30].

Одним из отражений идеи о необходимости преодоления хаоса и выхода в иное бытие является тема бродяжничества, проходящая через весь роман. Оказывается, что для чудовищного государства самым страшным и угрожающим, тем, с чем оно боролось с особым усердием, было бродяжничество. То есть те люди, которые предпочли радикально самоустраниться из уродливой, деформированной системы, за что и подвергались с ее стороны жестким гонениям:

Английские законы, направленные против бродяг, всегда отличались крайней суровостью. Казалось, в своем средневековом законодательстве Англия руководствовалась принципом: *Nemo errans fera errante pejor* [бродячий человек страшнее бродячего зверя (лат.)]. Один из специальных статусов характеризует человека, не имеющего постоянного местожительства, как существо «более опасное, чем аспид, дракон, рысь и василиск» (*atrocior aspidе, dracone, lynce et basilico*). Цыгане, от которых Англия хотела избавиться, долгое время причиняли ей столько же хлопот, сколько волки, которых ей удалось совсем истребить. <...> Однако английское законодательство, смотревшее, как мы только что видели, сквозь пальцы на прирученного волка, ставшего чем-то вроде собаки, относились так же терпимо к бродягам, кормящимся каким-нибудь ремеслом. Никто не преследовал ни скomorоха, ни странствующего цирюльника, ни лекаря, ни разносчика, ни скитающегося алхимика, если только у них было какое-либо ремесло, доставлявшее им средства к жизни. Но и с этой оговоркой и за этими исключениями вольный человек, каким являлся каждый бродяга, уже внушал опасение закону. Всякий праздношатающийся представлял собою угрозу общественному спокойствию [10, т. 10, с. 41].

В романе, по словам рассказчика, дикий волк Гомо показал Урсусу, что свободная жизнь с пустым животом лучше сытой во дворце. Вместе они научились филигранно балансировать на тонкой грани между свободными бродягами и теми, кто практикует деятельность допустимую и достаточную для того, чтобы не вызывать подозрений. Бродяжью семью предпочел и

Гюинплен своему законному положению при дворе. Гюго показывает, что человечность, духовность, утратив свою структурообразующую роль, вытесняется на периферию, оставляя общество все более утрачивать свою изначальную форму.

Обозначив эти важные философские идеи французского романа, обратимся к «Бесам».

Напомним, что именно в той сцене, в которой мы узнаем, что на столе Степана Трофимовича лежит роман Гюго, герой впервые осознает свое угнетенное положение приживальщика у Варвары Петровны и заявляет о бунте, выражающемся в желании уйти бродяжничать. Можно сказать, что, выбрав именно такое средство борьбы с угнетателем, Степан Трофимович прямо сопоставляет себя и свое положение с героями Гюго. Если рассматривать желание героя пойти бродяжничать без учета французского романа, то оно может показаться смешным и нелепым, однако в контексте «Человека, который смеется» оно указывает на особую направленность мировидения героя. Именно этот путь станет его «великой идеей» и будет в действительности пройден им в конце произведения. Хроникер в «Бесах» так рассуждал об устремлениях Степана Трофимовича: «О, он бы мог принять роскошные условия Варвары Петровны и остаться при ее милостях *“comme un простой приживальщик”*! Но он не принял милости и не остался. И вот он сам оставляет ее и подымает “знамя великой идеи” и идет умереть за него на большой дороге! Именно так должен он был ощущать это; именно так должен был представляться ему его поступок» [12, т. 10, с. 480].

Попробуем осмыслить не только путь, проделанный героем, но и его образ, соотнеся его с идеями и образами романа Гюго, для чего сначала обратимся к первым строкам вводной главы «Бесов», посвященной некоторым «подробностям из биографии Степана Трофимовича»: «Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани Боже, тем более что сам его уважаю. Тут все могло быть делом привычки, или, лучше сказать, непрерывной и благородной склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке. Он, например, чрезвычайно любил свое положение “гонимого”

и, так сказать, “ссылного”. В этих обоих словечках есть своего рода классический блеск, соблазнивший его раз навсегда, и, возвышая его потом постепенно в собственном мнении, в продолжение столь многих лет, довел его наконец до некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала» [12, т. 10, с. 7].

Данное описание, как и образ героя в целом, можно соотнести со многими и реальными историческими персонажами, и вымышленными, чему свидетельство — обширная исследовательская литература. Однако подчеркнем, что в наши задачи не входит найти очередной возможный прототип героя, мы хотели бы рассмотреть, как Достоевский выстраивает образ «либерала» с учетом контекста жизни и творчества Гюго (присутствие которого обозначено прямым упоминанием французской книги), т. е. показать, как русский писатель входит в диалог с некоторыми идеями французского автора, воплощенными в том числе в романе «Человек, который смеется», или, вернее, с неким архетипом, проявлением которого был и сам Гюго в своей «гражданской» ипостаси¹⁰.

Описываемое во введении положение героя Достоевского удивительным образом напоминает один из центральных эпизодов жизни Гюго. После декабрьского переворота 1851 г., когда Наполеон III разрушил идеалы республики, захватил власть, ввел военное положение¹¹ (а через год

10 Т.А. Касаткина в своей монографии 2015 г. описала, как Достоевский работает с «прототипами»: «...для героев романа Ф.М. Достоевского “Бесы” найдено исследователями множество исторических прототипов. <...> Каждый из прототипов, полагают исследователи, важен для понимания образа, создаваемого Достоевским. Представляется, однако, что дело обстоит прямо противоположным образом. Это образ, созданный Достоевским, важен для понимания всех найденных и еще не найденных “прототипов” его героев. Этот образ объясняет их и доводит до логического конца потенции, зачастую не проявившиеся в жизни. Достоевский не создает карикатур на каких-то конкретных людей, в чем его неоднократно обвиняли (и именно по поводу романа “Бесы”); он просто дает типу (при этом вполне возможно, что он разглядел его именно в одном из предполагаемых прототипов) полное развитие в создаваемом им образе, показывает все проявления такого типа, далеко не всегда обнаруживающиеся в эмпирической действительности. Перед нами возникает стройная классификация “одержимых” — и то, что обычно называют “прототипами”, следовало бы скорее рассматривать как примеры к разделам этой классификации. В сущности, именно так функционирует то, что мы называем “вечными образами”, вновь и вновь обнаруживая их и в реальности, и в литературных произведениях» [3, с. 52–53].

11 В. Гюго описал те события в работе «История одного преступления»: «Луи Бонапарт был из числа равнодушных. Он знал только одно — свою цель. Он хотел расчистить к ней путь, остальное его не интересовало. В этом заключалась вся его политика. Раздавить республиканцев, пренебречь роялистами» (пер. А.Н. Тетеревниковой и А.С. Кулишер) [10, т. 5, с. 308].

объявил себя императором Второй империи), Гюго, принявший активное участие в сопротивлении государственному перевороту, был вынужден бежать в Брюссель. Декретом от 9 января 1852 г. он официально был объявлен изгнанником и переехал на Нормандские острова. Писатель двадцать лет (как и Степан Трофимович) провел в изгнании на островах Джерси и Гернси, во время которого им был написан, наряду с другими произведениями, и «Человек, который смеется». Примечательно, что в 1859 г. была объявлена амнистия, однако Гюго в своей ответной декларации заявил, что «вернется во Францию, когда туда вернется свобода» («Quand la liberté rentrera, je rentrerai» [13, р. 168]). Свое слово он сдержал.

В некоторых биографических работах можно встретить такую оценку поведения писателя: «Гюго упорствовал в своем отрицании Наполеона III. И у него была своя правда, правда политического изгнанника, принципиально не идущего на компромиссы во имя раз и навсегда обозначенных идеалов. Согласись он с амнистией, вернись Гюго в Париж — он многое бы потерял. А так образ борца с архизлодеем-императором помогал ему создавать и легенду о себе и придавал силы в жизни и творчестве»¹² [1, с. 158–159].

«Преступление удалось, и все примкнули к нему. Можно было упорствовать, но не сопротивляться. Положение становилось все более безнадежным. Казалось, на горизонте вырастает огромная стена, которая вот-вот закроет его целиком.

Оставалось одно: уйти в изгнание.

Люди великой души, гордость народа, эмигрировали. Это было мрачное зрелище: Франция, изгнанная из Франции.

Но все, что кажется утраченным для настоящего, идет на пользу будущему: рука, разбрасывающая зерно по ветру, в то же время засеивает» [10, т. 5, с. 579–580].

¹² Важно отметить, что в разные эпохи разными исследователями это решение Гюго (как и другие сюжеты из его биографии) оценивались очень по-разному: «Даже в наши дни считается, что Гюго страдал от “ложной гордости” и бил врага, который больше не желал ему зла. Такой точки зрения придерживались и “ручные” журналисты Наполеона III. Но что же именно ему предлагали? Вернувшись, изгнанники попадали под наблюдение злонамеренной бюрократии, т. е. тех самых чиновников, которые недавно объявляли, будто Гюго причастен к покушению Орсини на жизнь Наполеона III. Знаменитая амнистия была ловким трюком, а вовсе не признаком перемены курса.

Решение Гюго остаться на своей скале диктовалось и практическими соображениями. Он сказал Франсуа-Виктору, что отныне его изгнание становилось “добровольным”. В письме к Франсуа-Виктору ощущается лишь намек на смущение в связи с краткостью и умеренностью его “Декларации”. “Созерцания” и “Легенда веков” во многом обязаны своим литературным и коммерческим успехом тому факту, что им позволили выйти во Франции, и не было смысла жертвовать “Отверженными” ради удовольствия оскорбить “г-на Бонапарта”» [6, с. 365].

«Виктор Гюго понимает, как хотелось бы его жене и детям вернуться во Францию и зажить по-прежнему. Из-за него они принуждены коротать свои дни вдали от Парижа, на

Интересно, что образ «добровольного» изгнанника присутствует и в самом французском романе — речь идет о кровном отце Гуинплена, лорде Кленчарли:

Барон Линней Кленчарли, современник Кромвеля, был одним из тех, спешим прибавить — немногочисленных, пэров Англии, которые в свое время признали республику. Это признание имело свои причины и в конце концов вполне объяснимо, поскольку республика на короткое время восторжествовала. Так что не было ничего удивительного в том, что лорд Кленчарли пребывал в партии республиканцев, пока республика была победительницей. Но лорд Кленчарли продолжал оставаться республиканцем и после того, как окончилась революция и пал парламентский режим. Высокородному патрицию нетрудно было бы вернуться во вновь восстановленную палату лордов, ибо при реставрациях монархи всегда очень охотно принимают раскаявшихся и Карл II был милостив к тем, кто возвращался к нему. Однако лорд Кленчарли совершенно не понял, чего требовали от него события. И в то время, как в Англии радостными кликами встречали короля, вновь вступавшего во владение страной, как верноподданные единодушно приветствовали монархию и династия восстанавливалась среди всеобщего торжественного отречения от прошлого, в то время, как прошлое становилось будущим, а будущее — прошлым, лорд Кленчарли не пожелал покориться. Он не захотел видеть этого ликования и добровольно покинул родину. Он мог стать пэром, а предпочел стать изгнанником. Так протекали годы; так он и состарился, храня верность мертвой республике. Такое ребячество сделало его всеобщим посмешищем [10, т. 10, с. 181–182].

Можно заключить, что Достоевский помещает своего героя в довольно обширный контекст из гордых «либеральных» изгнанников, так или

этом уединенном острове. Он и сам тоскует по родине, но вернуться — это значило бы склонить голову перед империей, признать себя побежденным, протянуть руку деспоту. Этому не бывать.

А деспот не прочь укротить поэта-обличителя, заставить его умолкнуть. Не пора ли? Наполеон III делает либеральный жест — он выпускает указ об амнистии ссыльным и в числе их Виктору Гюго. Многие изгнанники возвращаются на родину. Старые друзья зовут Гюго. Но поэт остается в добровольном изгнании. Он не пойдет на примирение с империей. “Долг суров, — пишет Гюго старой знакомой Луизе Бэртен. — Он мне помешал вернуться. Я страдаю, но я поступил правильно” [5].

иначе играющих свою гражданскую роль, однако писатель принципиально смещает акценты относительно того, как их расставляли сами изгнанники (или их создатели, если речь идет о художественных персонажах), определяя свое положение. Рассмотрим, каким образом это происходит.

В основе идеи Гюго о многовековой государственной системе, превращающей в итоге всех входящих в нее граждан в чудовищ (или в идею неизбежной постоянной борьбы человека с тем, в чем он нуждается), лежит тот факт, что есть некая внеположная человеку сила/система, которая помимо его воли (будь то лорд или шут) затягивает его и перемалывает в своем чудовищном механизме. Кто-то повреждает в этом механизме свою душу, кто-то — только тело. И если смотреть на то, как Гюго выстраивает образ Гуинплена, с этим нельзя не согласиться. Мальчик становится невинной жертвой страшного режима, при котором было принято избавляться от лишних наследственных ветвей при помощи компрачиков.

Однако трудно не заметить, что Гюго, как и лорд Кленчарли, все же не были такими же жертвами, как Гуинпен, всю жизнь которого буквально перекроили наново, ведь у них был выбор. Лорд Кленчарли, в отличие от сына, добровольно принимает на себя роль осмеиваемого, что интерпретируется как готовность оставаться верным идеалам. Собственно, смещение акцентов, производимое Достоевским, заключается в том, как он представляет «взаимоотношения» монстра-системы и его «жертвы», находящейся в условном положении Гюго или лорда Кленчарли.

В «Бесах» в несколько ироничном описании подробностей биографии Степана Трофимовича нам постоянно показывается, как человек сам формирует себе монстра из внешних обстоятельств, отказываясь в пользу сохранения искусственно созданного образа гонимого от реальной жизни. «Я ведь не утверждаю, что он совсем нисколько не пострадал; я лишь убедился теперь вполне, что он мог бы продолжать о своих аравитянах сколько ему угодно, дав только нужные объяснения. Но он тогда самбициозничал и с особенною поспешностью распорядился уверить себя раз навсегда, что карьера его разбита на всю его жизнь “вихрем обстоятельств”» [12, т. 10, с. 10], — размышляет хроникер после благополучной публикации за границей поэмы Степана Трофимовича (вопреки его страхам).

Признание наличия противника-чудовища порождает в герое Достоевского, с одной стороны, ощущение необходимости постоянной борьбы

с чем-то внешним, а с другой — признание того, что победить невозможно. «Достойный человек» не может не действовать, но действия его даже не предполагают результата. Вот одно из обычных рассуждений Степана Трофимовича на заседаниях кружка: «Россия есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда. Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал! Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы. Увы! мы только поддакивали. Мы аплодировали учителю нашему, да с каким еще жаром! А что, господа, не раздастся ли и теперь, подчас сплошь да рядом, такого же “милого”, “умного”, “либерального” старого русского вздора?» [12, т. 10, с. 33].

Выход Степана Трофимовича на большую дорогу, чем бы он ни был мотивирован, дал возможность состояться встрече (Встрече), радикально поменявшей то, каким образом герой видит мир и решается действовать в нем: то, что представлялось чудовищем, перестало казаться таковым. Можно сказать, что, выйдя на дорогу, он смог войти в пространство евангельской истории не как читатель или критик, но, наконец, как действующее лицо, причем действующее свободно, своей волей:

Теперь прочитайте мне еще одно место... о свиньях <...> savez-vous, это чудесное и... необыкновенное место было мне всю жизнь камнем преткновения... dans ce livre... так что я это место еще с детства упомянул. Теперь же мне пришла одна мысль; une comparaison. Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осеяют ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша... et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глядеть с изумлением... Милая, vous comprendrez après, а те-

перь это очень волнует меня... Vous comprendrez après... Nous comprendrons ensemble [12, т. 10, с. 499].

Перед нами разворачивается тот же образ многовекового государства, о котором размышлял Гюго в черновиках. Но только теперь оно предстает в виде не чудовища, но тяжело больного, которого человек сам, буквально самим собой, может излечить. В этом случае внешним актором становится «великая мысль и воля», которая осеняет свыше, позволяя всей нечистоте выйти. Истинная свобода от угнетения для Степана Трофимовича начинается, когда он оказывается готов стать первым «взбесившимся», бросившимся в море, чтобы благодаря этому исцеленный сел у ног Иисусовых. В этой картине мира нет противника и нет виновных, кроме себя самого.

Н.В. Чернова в своей работе обращает внимание на переключку между последними путешествиями Степана Трофимовича и Гуинплена: «Степан Трофимович в телеге с распространительницей Евангелия Софьей отправится по дороге в Спасов навстречу смерти, как и Гуинпен, встретившись со своими родными, шагнет из жалкой шляпки в океан» [7, с. 174]. Примечательно, что в каком-то смысле оба героя уходят в воду. Гуинпен буквально шагает в море, а герой Достоевского готов броситься в озеро. Очнувшись после своей речи-откровения, Степан Трофимович первым делом смотрит в окно и замечает озеро: «Tiens, un lac, — проговорил он, — ах, Боже мой, я еще и не видал его...» [12, т. 10, с. 499]. Во французском Евангелии свиньи кидаются именно в «un lac», т. е. в озеро.

Несмотря на возможность найти некоторые сходжения в образе двух смертей, по существу они совершенно различны. Гуинпен выходит из материального уродливого мира, оставив его таким же уродливым. Степан Трофимович же обнаруживает способ исцелить мир, и этот способ заключается в том, чтобы мочь увидеть эти болезни в себе и в себе же их мочь победить. Это осознание влечет за собой очень мощный переворот во всем бытии героя.

К очнувшемуся и узревшему озеро Степану Трофимовичу является Варвара Петровна, против тирании которой он и начал свой бунт. Но теперь он оказался способен действовать иначе: «Je vous aimais! — вырвалось у него наконец. Никогда не слыхала она от него такого слова, так выгово-

ренного». Затем совершается настоящее чудо — двадцать лет изгнания и борьбы оборачиваются двадцатью годами любви: «Je vous aimais toute ma vie... vingt ans!» [12, т. 10, с. 499].

Не думаю, что можно говорить о прямом споре Достоевского с Гюго, к тому же французский романист не сводим к узкому образу «добровольного изгнанника», а его произведение — к идее об уродстве материального мира. Русский писатель только показывает пути, которые были не видны тем, кто избрал целью своей жизни «борьбу», пусть и за все самое прекрасное и высокое. Он открывает, что нет ничего внешнего и отдельного, нет никаких внешних чудовищ и систем, нет тех, кого нельзя было бы полюбить.

Список литературы

Исследования

- 1 *Артемьев М.А.* Гюго. М.: Молодая гвардия, 2018. 255 [1] с. (Серия «Жизнь замечательных людей»)
- 2 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>
- 3 *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
- 4 *Магарил-Ильяева Т.Г.* Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 58–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75>
- 5 *Муравьева Н.И.* Гюго. М.: Молодая гвардия, 1961. (Серия «Жизнь замечательных людей»). URL: <https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/muraveva-gyugo/index.htm> (дата обращения: 25.01.2026).
- 6 *Робб Г.* Жизнь Гюго / пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2016. 606 с.
- 7 *Чернова Н.В.* «Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. № 29. С. 161–175.
- 8 *Ubersfeld A.* «Chaos vaincu» ou la transformation // Revue d'Histoire littéraire de la France. 1984. № 1. P. 67–76.
- 9 *Cellier L.* «Chaos vaincu». Victor Hugo et le roman initiatique // Centenaire des Misérables 1862–1962. Hommage à Victor Hugo. Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1962. P. 213–223.

Источники

- 10 Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит., 1953–1956.
- 11 Гюго В. Post-Scriptum моей жизни. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1902. 92 с.
- 12 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 13 Hugo V. Actes et paroles: Pendant l'exil, 1852–1870. Paris: Librairie Nouvelle, 1875. 472 p.
- 14 Hugo V. L'Homme qui rit // Œuvres complètes de Victor Hugo: en 45 vols. / publ. par Paul Meurice, Gustave Simon et Cécile Daubray. Paris: Ollendorff, 1907. Vol. 9. T. VIII. 627 p.
- 15 Hugo V. L'Homme Qui Rit. Paris: Librairie internationale, 1869. T. I. 381 p.
- 16 Hugo V. Post-scriptum de ma vie. Paris: Calmann Lévy, 1901. 272 p.

References

- 1 Artem'ev, M.A. *Giugo [Hugo]*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2018. 255 [1] p. (In Russ.)
- 2 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [Books in the Book: The Role and Image of the Books in Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7> (In Russ.)
- 3 Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
- 4 Magaril-Il'iaeva, T.G. "Roman V. Giugo 'L'homme qui rit' v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo. Stat'ia 1" ["Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit* in Dostoevsky's *Demons*. Article 1"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 58–75. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75> (In Russ.)
- 5 Murav'eva, N.I. *Giugo [Hugo]*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1961. Available at: <https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/muraveva-gyugo/index.htm> (Accessed 25 January 2026). (In Russ.)
- 6 Robb, Graham. *Zhizn' Giugo [The Life of Hugo]*, trans. from English by L.A. Igorevskii. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2016. 606 p. (In Russ.)
- 7 Chernova, N.V. "'Chelovek, kotoryi smeetsia' Giugo v romane Dostoevskogo 'Besy'" ["Hugo's *The Man Who Laughs* in Dostoevsky's Novel *Demons*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 29, 2012, pp. 161–175. (In Russ.)
- 8 Ubersfeld, Anne. "'Chaos vaincu' ou la transformation." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 1, 1984, pp. 67–76. (In French)
- 9 Cellier, Léon. "'Chaos vaincu.' Victor Hugo et le roman initiatique." *Centenaire des Misérables 1862–1962. Hommage à Victor Hugo. Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1962, pp. 213–223. (In French)