

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тверской государственный университет»

На правах рукописи

ДУБИНСКАЯ Маргарита Викторовна

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
И ТВОРЧЕСТВО ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-МОДЕРНИСТОВ
АНДРЕ ЖИДА И АЛЕНА-ФУРНЬЕ**

10.01.01 – русская литература,
10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература народов Европы, Америки и Австралии)

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент Иванов В.В.

**Тверь
2016**

Работа посвящается памяти

Анри Алена-Фурнье

(03.10.1886–22.09.1914)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ВОСПРИЯТИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ	
1.1. Ф.М. Достоевский – читатель и критик французской литературы	24
1.2. Влияния французской литературы на некоторые аспекты поэтики полифонического романа Ф.М. Достоевского	32
1.3. Опыт перевода Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» как один из первоначальных импульсов творческого процесса создания поэтики полифонического романа	52
1.4. Речевая характеристика франкоговорящего героя-западника в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»: о влиянии русско-французского билингвизма на поэтику полифонического романа	68
ГЛАВА 2. ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО АНДРЕ ЖИДОМ: ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО	
2.1. Работы А. Жида о творчестве Ф.М. Достоевского: предвосхищение некоторых элементов поэтики полифонического романа	87
2.2. Принцип тройственной полифонии в поэтике романа А. Жида «Тесные врата» и в симфонической композиционной структуре его повести «Пасторальная симфония».....	103
2.3. Поэтика конклава в романе А. Жида «Тесные врата»: опыт Достоевского и авторское своеобразие	121
2.4. Поэтика хронотопа в романе А. Жида «Тесные врата»: опыт Достоевского и авторское своеобразие	127
ГЛАВА 3. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА РОМАНА АЛЕНА-ФУРНЬЕ «БОЛЬШОЙ МОЛЬН»	

3.1. Поэтика конклава в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие	141
3.2. Поэтика хронотопа в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие	155
3.3. Приём карнавализации в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие	173
3.4. Принцип тройственной полифонии в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»	183
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	201
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	205
ПРИЛОЖЕНИЕ	223

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы предполагает освещение её двуединой цели и задачи. А именно, восприятие Ф.М. Достоевским французской литературы, с одной стороны, и влияние творчества Достоевского на французских писателей-модернистов – с другой. О влияниях французской литературы на Ф.М. Достоевского начали говорить уже его современники, например, Д.В. Григорович, Н.Н. Страхов, В. Микулич¹. Это были биографические заметки, но в XX столетии появился целый ряд теоретических работ, посвящённых отдельным аспектам названных влияний, прежде всего в области поэтики. Л.П. Гроссман изучал тему влияния творчества Оноре де Бальзака, обратив внимание на сходство проблематики «Отца Горио» и «Преступления и наказания». Гроссман увидел близость образов Растиньяка и Раскольникова. Он усмотрел в них нечто общее в связи с раскрытием проблемы дозволенности убийства. Нечто общее в идее избавления мира от вредного человеческого существа². Анрэ Жид, развивая эту идею, назвал такое убийство *le crime parfait* «идеальное преступление». Он подразумевал отсутствие обычных криминальных мотивов, которые, по его мысли, заменяет идея *acte gratuit*, буквально, «бесплатного действия», или «бесцельного действия»³. Гроссман впервые подробно проанализировал особенности перевода Достоевским романа Бальзака «Евгения Гранде»⁴. В ходе этого анализа он отметил ряд параллелей между образами «Евгения Гранде» и образами произведений Достоевского: Прохарчина, а также всех страдающих женских персонажей.

¹ Григорович Д.В. Литературные воспоминания / сост., подг. текста, коммент. Г.Г. Елизаветиной и И.Б. Павловой. М., 1987; Страхов Н. Н. Пушкинский праздник // Литературная критика. М., 1984. С. 167–180; Микулич В. Встречи с писателями. Л., 1929.

² См.: Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Гроссман Л. Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. Достоевский. Путь – поэтика – творчество. М., 1928. С. 60–160.

³ Жид развивает философию идеального убийства на многих страницах романа «Фальшивомонетки» и на многих страницах «Дневника “Фальшивомонетчиков”». См.: Gide A. *Le journal des “Faux-Monneyeurs”*. Paris, Gaillimard, 1937.

⁴ Гроссман Л.П. Бальзак в переводе Достоевского // Евгения Гранде. СПб., 2009. С. 227–255.

Оскар фон Шульц⁵, финский исследователь, лектор Хельсинкского университета, получивший образование в России, в курсе лекций 1931–1932 годов дал подробный обзор влияний французской литературы на Достоевского – от произведений классицистов до Бальзака и бульварных романов Эжена Сю и Фредерика Сулье. Шульц дополняет наблюдения Гроссмана в том, что касается сходства сюжетных мотивов и деталей вплоть до совпадения отдельных выражений Бальзака и Достоевского. Например, «настоящий парижский кафернаум» Бальзака превращается у Достоевского в квартиру Капернаумовых⁶. Шульц обнаруживает идейные и сюжетные параллели в ряде произведений Бальзака и Достоевского: «Отец Горио», «Утраченные иллюзии» и «Преступление и наказание»; «Гамбара» и «Неточка Незванова»; «Проклятый сын» и «Хозяйка»; «Деревенский священник», «Братья Карамазовы» и «Подросток»; «Феррагюс» и «Преступление и наказание». Если Шульц демонстрирует широкий охват смежной литературной фактологии, то В.В. Виноградов идёт в глубину и предлагает нашему вниманию подробный анализ сцены самоубийства Кириллова из «Бесов» и сновидения Раскольникова из «Преступления и наказания» в сравнении с эпизодом из повести Виктора Гюго «Последний день приговорённого к смерти»⁷. Виноградов полагает, что поэтика сновидений Гюго повлияла на поэтику бредовых сновидений Достоевского, связанных с пороговыми состояниями сознания персонажа. Нам удалось дополнить наблюдения Виноградова, обнаружив ещё несколько совпадений в описании самоубийства Кириллова и видении героя «Последнего дня приговорённого к смерти», о чём подробнее скажем ниже. Г.К. Щенников сравнивает образы святых у Достоевского (старец Зосима) и Гюго (епископ Мириэль), обоснованно приходя к выводу, что один и тот же тип святого изображается различно в

⁵ Подробнее о нем см. в статьях: Башмакова Н. Оскар фон Шульц – светлая, жизнеутверждающая личность // Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. – С. 340–345; Ivanov Vasilii. Kuolla jotta voisi syntyä uudelleen // Carelia. 2000. # 9. S. 56–58 [Рец. на книгу Шульца О. фон «Светлый, жизнерадостный Достоевский»].

⁶ Оскар фон Шульц. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 102.

⁷ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения. Последний день приговорённого к смерти // Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский / Государственный институт истории искусств. М., 1928. С. 127–152.

той мере, в которой религиозный и культурно-исторический опыт Достоевского и Гюго был различным⁸.

Софи Олливье пишет о влиянии поэмы Шатобриана «Дух христианства» на творчество Достоевского. Во-первых, она выявляет ряд биографических параллелей у Шатобриана и Достоевского, что повлияло, как она полагает, на становление их христианской философии. Во-вторых, она видит близость проповедей старца Зосимы Достоевского «Духу христианства» Шатобриана, хотя сам факт знакомства Достоевского с текстом поэмы Шатобриана, это отмечает сама Олливье, остаётся недоказанным⁹.

Наличие взаимовлияний Ф.М. Достоевского и западных писателей – известный факт. Б.М. Энгельгард писал, что герои Достоевского были быстро признаны «своими» на Западе, «заселив наиболее выдающиеся произведения европейской литературы, где они являются соответственно национальным различиям под разными масками <...> но всегда с одним и тем же художественным миропереживанием, с одним и тем же циклом идей и вопросов»¹⁰. А.Л. Бем пришел к выводу, что существует «к а ч е с т в е н н о е отличие между связью Достоевского с иностранною и русскою литературой», но имеется «множество нитей, которое сплетает его творчество с писателями иностранными»¹¹.

М.М. Бахтин стал наиболее выдающимся и самым плодотворным исследователем творчества Достоевского с точки зрения европейских культурных и литературных влияний. Бахтин заложил основы теории полифонического романа Достоевского. Истоки полифонии он находит в европейской литературной традиции, начиная с античных жанров Менипповой сатиры («мениппеи») и сократического диалога¹². Традиции «мениппеи»

⁸ Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели // Целостность Достоевского. Екатеринбург, 1996. С. 304–321.

⁹ См.: Олливье Софи. Достоевский и Шатобриан // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ. Петрозаводск, 1998. С. 328–336.

¹⁰ Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2 / под ред. А.С. Долинина. М.–Л., 1924. С. 72.

¹¹ Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / предисл. и коммент. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. М., 2001. С. 35–36.

¹² См.: Бахтин М.М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского // Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 170–308.

Бахтин прослеживает в творчестве Рабле, Свифта, Вольтера¹³. Впервые музыкальный термин «полифония» в связи с изучением поэтики Достоевского использует В. Комарович¹⁴. По словам Бахтина, Комарович «вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги», но внесюжетное единство романов Достоевского он «истолковывает монологически»¹⁵.

Бахтин комментирует Комаровича следующим образом: «Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом “я”, – закон целесообразной активности. <...> Основная ошибка Комаровича, как нам кажется, заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идёт о сочетании полноценных сознаний с их мирами. <...> Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и как таковые сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. <...> Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию»¹⁶, что и является проявлением закона целесообразной активности.

По нашему мнению, в религиозной философии наилучшим образом проявление закона целесообразной активности и воли к творческому событию (творению) описано в трудах Павла Флоренского. Понимание Флоренского подразумевает превалирование трёх высших взаимодополняющих волей над множеством остальных волей: «Истина есть единая сущность в трёх ипостасях. <...> Только в единстве Трёх каждая ипостась получает абсолютное утверждение, устанавливающее её как таковую. Вне Трёх нет ни одной, нет Субъекта Истины. А больше Трёх? – Да, может быть и больше трёх, – чрез принятие новых ипостасей в недра Троичной жизни. Однако эти новые ипостаси уже не суть чле-

¹³ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 542 с.

¹⁴ Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Т. 2. М.–Л., 1924. С. 48, 67–68.

¹⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 34–35.

¹⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 35–36.

ны, на которых держится Субъект Истины, и потому не являются внутренне-необходимыми для его абсолютности»¹⁷.

Три психические силы души описывает академик Д.Н. Овсяннико-Куликовский: «Религиозность есть чувство. <...> В противоположность другим чувствам *оно есть суждение*. <...> Принимая во внимание эту двойственность природы религиозного и этического и их неразложимость на мысль, отдельную от чувства, и чувство, отдельное от мысли, мы приходим к воззрению на психические образования как на самые несомненные проявления *настоящего психического синтеза личности*»¹⁸.

В.В. Иванов, рассуждая о «детскости» психологического типа князя Мышкина, наставника швейцарских детей, ссылается на синтез чувства и мысли, возникающий под влиянием третьей силы, которую Овсяннико-Куликовский называет «высшей» по отношению к чувству и мысли: «Очень близко к описанию этого психологического типа подошел Д.Н. Овсяннико-Куликовский в своём учении о трёх частях души: мыслящей, чувствующей и «высшей», синтезирующей две первых через религиозное и нравственное чувство»¹⁹. По Иванову, тройственная полифония Достоевского подобна тройственной полифонии Евангелия: «Принципиальная новизна диалогизма Достоевского обнаруживается не только в том, что в пределах одной личности у него вычленяются два диалогизирующих “голоса”. <...> Отличие заключается в привлечении в диалог третьего “голоса”, что и создаёт поэтический эффект <...> “полифонии” собственно Достоевского. <...> Эта новизна принципиальна в её отношении к художественной литературе. В Евангелии же, в основе его поэтики самым естественным образом находятся именно три “голоса”. И поэтика Евангелия принципиально отличается от поэтики Книг Ветхого Завета этой диалогической “троичностью”. В Ветхом Завете имеются лишь начальные моменты

¹⁷ Флоренский Павел, свящ. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012. С. 54–55.

¹⁸ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества // Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсяннико-Куликовский. Уч. пособие по спецкурсу. М., 1981. С. 119–120.

¹⁹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 92.

подобного троичного диалогизма»²⁰. Мы согласны с евангельской отсылкой Иванова: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» [Мтф. 18: 20]. Как пишет Иванов, в поэтике Достоевского «принцип тройственной полифонии» выражается в тройственном диалоге в ситуации нравственного выбора: «Мы имеем взаимодействие либо двух, либо трех сил. За каждой из них стоит Бог, человек или враг человека и “оппонент” Бога, сеющий в человеке сомнения»²¹.

Мы предполагаем, что тройственная полифония является наиболее подходящей поэтической формой раскрытия темы духовного поиска, поиска «голоса» Бога. Иванов видит отличие художественной модели мира Достоевского от художественных моделей других писателей в том, «что в ней реально присутствует третий голос, голос Истины. Именно этот третий голос позволяет проведение идеи по многим разным голосам уподобить не хаотическому шуму, а упорядоченному звуку. У приёма проведения идеи по многим разным голосам должна быть важная поэтическая цель. <...> Этой целью, на мой взгляд, является задача добровольного обращения идеи к третьему голосу после обогащения достаточным опытом поиска истины на своём собственном уровне»²². Наш рабочий термин «духовный поиск» применительно к цели исследования означает поиск героем голоса Бога (Истины) в собственной душе. И это становится главной жизненной задачей персонажей, как у Достоевского, так и в творчестве французских писателей-модернистов Андре Жида (1869–1951) и Алена-Фурнье²³.

Литературный критик и писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1947) Андре Жид стал самым плодотворным и глубоким исследователем творчества Достоевского во Франции. В 1908 году Жид стал одним из основателей (первый номер

²⁰ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 173. См. также: Иванов В.В. Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура нового времени: сб. науч. тр. / под ред. А.М. Панченко; ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. СПб., 1994. С. 108–133.

²¹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 174.

²² Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 170.

²³ Henri Fournier, Анри Фурнье (1886–1914), в литературоведении принято упоминать по псевдониму Alain-Fournier, Ален-Фурнье. По свидетельству его сестры Изабель, с 1910 года он подписывал свои произведения Ален-Фурнье. В частной переписке подпись: Анри Ален-Фурнье. См.: Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 450.

вышел в 1909 году) журнала «Новое французское обозрение» *Nouvelle Revue Française* (аббревиатура NRF), собравшего вокруг себя писателей-модернистов.

В ближайший круг авторов NRF в разное время входили Шарль-Луи Филипп, Жак Ривьер, Жан Кокто, Анри Геон, Поль Клодель, Марсель Друэн, Анри Фурнье, Андре Рюитер, Роже Мартен дю Гар. В 1940 году Андре Жид вышел из круга NRF в силу возникших противоречий идейно-философского плана с рядом членов этой группы²⁴. Особое значение для писателей журнала NRF имела деятельность его издателя Гастона Галлимара, который позже основал известное издательство *Gaillimard*, выпускающее в свет книги по филологии и классику авторов NRF.

Для нас привлекательность темы влияний Достоевского на творчество Жида и Алена-Фурнье определяется, с одной стороны, значительным литературно-критическим и литературоведческим вкладом Андре Жида в изучение творчества Достоевского. С другой стороны, важен творческий вклад Жида-писателя и писателя Алена-Фурнье в восприятие идеи духовного поиска и полифонической поэтики Достоевского на материале французской литературы. В начале XX века Жид, как и другие авторы NRF, полагает, что натурализм братьев Гонкур и Золя изжил себя. Как пишет Е.М. Евнина: «Золя неправомерно снижал роль, которую играет в его духовном мире разумное начало», в результате возникают «сложность и спутанность эстетических устремлений конца века»²⁵, или модернизм. Евнина полагает, что для модернизма характерен «не только отход от <...> социальной проблематики критического реализма, но и стремление к разрыву логических связей <...> взаимообусловленности явлений, которые мы наблюдаем в реалистических произведениях XIX и XX века»²⁶. Она отмечает, что полемика модернизма с реализмом у Жида выражена в «принципе недоверия к действительности»²⁷.

²⁴ Подробнее см.: Hebey Pierre. *La NRF des années sombres. Juin 1940–juin 1941*. Paris, Flammarion, 1992.

²⁵ Евнина Е.М. *Западноевропейский реализм на рубеже веков*. М., 1967. С. 7.

²⁶ Евнина Е.М. *Современный французский роман 1940–1960*. М., 1962. С. 34

²⁷ Евнина Е.М. *Современный французский роман 1940–1960*. С. 42.

Б.А. Песис не столь категоричен, он пытается проанализировать тенденции модернизма, призывая «выяснить в отношении традиций – откуда их сохранность <...> в отношении новаторских усилий – откуда их жизнеспособность»²⁸.

Этот диалог об особенностях французской романной прозы начала XX века получает дополнительный материал при рассмотрении недостаточно исследованного в данном направлении единственного законченного романа Алена-Фурнье “Le Grand Meaulnes” «Большой Мольн» (1913)²⁹. Нужно подчеркнуть, что писатели журнала NRF на фоне кризиса романного жанра во Франции ставили своей задачей поиск форм «нового романа». Жид подвёл теоретический фундамент под решение этой задачи, написав и прочитав десятки новаторских статей и лекций о творчестве Достоевского. Жид полагал, что именно поэтика русского классика может стать источником новых форм романа во Франции³⁰.

Что до Алена-Фурнье, то он оказался более восприимчивым к идеям и поэтике Достоевского в своём творческом опыте. Андре Лагард и Лоран Мишар пишут, что стиль «Большого Мольна» «удивительной простоты, он воскрешает сам дух детства <...> когда столь естественно мечтать <...>. Автор смешивает образы школы, игр и времен года с *ностальгическим поиском абсолюта*»³¹. «Ностальгический поиск абсолюта» – последнее слово французского литературоведения об Алене-Фурнье. В сущности, оно означает то, что мы называем духовным поиском, но оставляет в стороне изучение связи

²⁸ Песис Б.А. От XIX к XX веку: Традиция и новаторство во французской литературе. М., 1979. С. 19–20.

²⁹ Аллен-Фурнье работал над романом с 1906 по конец 1913. Изабель Ривьер пишет, что роман вышел зимой 1914 г. Очевидно, принятая дата выхода 1913 г. связана со сдачей рукописи в печать в декабре 1913. В ноябре Аллен-Фурнье ещё вносил в неё правки. См.: Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 266. Приблизительно с 1910 он начинает работу над другим романом “La Colombe Blanche” «Белая голубка», оставшимся незавершённым. В его наследие также входят эссе “Le Corp de la Femme” «Тело женщины» (1912), литературные сказки и незаконченная пьеса “La maison dans la Forêt” «Дом в лесу» (1913).

³⁰ О поисках André Жидом новой романной формы см.: Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924; Herbat P. A la recherche d'André Gide. Paris, Gaillimard, 1952. Подробнее ссылаемся ниже, при анализе произведений Жида.

³¹ Lagarde André, Michard Laurent. Alain-Fournier. Les grands auteurs français. XX siècle. Antologie et histoire littéraire. Paris, Bordas, 2004. P. 137.

проблематики духовного поиска с поэтикой произведения. Наша диссертация является попыткой восполнения существующего пробела в изучении поэтики, на наш взгляд, имеющей полифонический характер, и связанной с ней проблематики духовного поиска персонажей романа Алена-Фурнье. Работы об Алене-Фурнье, выходящие во Франции, обычно носят биографический характер. Среди них выделяется полнотой и скрупулёзностью книга Жана Луаза «Alain-Fournier, sa vie et le “Grand Meaulnes”»³².

Интерес к Достоевскому в кругу критиков и писателей NRF «увеличивается после появления статьи Жида “Достоевский в его переписке”»³³. Алэн-Фурнье, как пишет его сестра Изабель Ривьер³⁴, с 1910 года входит в круг единомышленников Андре Жида, куда его вводит Жак Ривьер³⁵. С этого времени Алэн-Фурнье начинает систематически размышлять и высказываться о Достоевском. В его высказываниях обнаруживается близость собственного авторского метода (Алэн-Фурнье работает над романом «Большой Мольн») методу Достоевского, который говорит о себе: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»³⁶. Алэн-Фурнье заявляет о приверженности «духовному реализму»: «Есть реализм, которого я достигаю и перед которым я не отступлю, как отступил Альфред Мольн перед своим счастьем. <...> Вы только верите в *духовную* реальность. Я же верю, что этот реализм более реален, нежели *земная* жизнь»³⁷. Чуть раньше, служа в армии, он начинает интересоваться Евангелием, опасаясь, что он может умереть раньше, чем узнает нечто крайне важное: «Иисус в Евангелии от святого Иоанна. Я страдал за него всю ночь.

³² Loize Jean. Alain-Fournier, sa vie et le “Grand Meaulnes”. Paris, 1968. См. также: Suffran M. Alain-Fournier et le mystère limpide. Essai. Paris, Hatier, 1969.

³³ Оливье Софи. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. Вып. 3 / ПетГУ/ Петрозаводск, 1994. С. 210.

³⁴ Cit. d’après: Rivière Isabelle. Vie et passion d’Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 110.

³⁵ О деятельности Ж. Ривьера в качестве главного редактора NRF см.: Lacouture J. Une adolescence du siècle. J. Rivière et la NRF. Paris, Gaillimard, 1920.

³⁶ Достоевский Ф.М. Из «Дневника» за январь 1881 г. // ПСС: В 30 т. Т. 27 / под ред. Г.М. Фридляндера; ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1984. С. 65.

³⁷ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l’esprit. Correspondance inédite (1907–1924) / Texte établi et présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia. Bordeaux, Willam Blake and co. 1986. P. 21.

Его слова прекрасны, но его поступки ещё более прекрасны. Любой из них исторгает мои слёзы. Как я искал упоминания о них по всей Книге. Здесь речь идёт о чем-то большем, нежели добро и зло. Но я был разочарован тем, что Евангелие не отдаёт должного славе Марии»³⁸. Слова Алена-Фурнье о «реальности появления чудесного в повседневной жизни»³⁹, которую он видит в Евангелии, как нельзя ближе подходит словам Достоевского о реализме в высшем смысле. Здесь очевидна параллель с отношением Достоевского к Евангелию, которое он ежедневно перечитывал, находясь в Омском остроге.

Роман «Большой Мольн» начали публиковать в журнале NRF в июле 1914 года. Публикация была завершена осенью того же года, уже после безвременной кончины Алена-Фурнье, который, отказавшись от должности военного переводчика, служил в звании лейтенанта взвода армейской разведки и пропал без вести в лесу Сен-Реми во время битвы под Верденом 22.09.1914.

Влияние Достоевского на французских писателей круга авторов NRF отнюдь не ограничивалось творчеством Андре Жида и Алена-Фурнье. Шарлотта Андрье считает, что не чуждый идеям NRF Роже Мартен дю Гар также пытался следовать в своём творчестве принципу «реализма в высшем смысле». Отсюда пристальный интерес дю Гара к реальным документам: «Это способ модерниста говорить о реальности, так как он не может говорить, базируясь на своём собственном опыте или на своих воспоминаниях – и только»⁴⁰. Фарид Зогхаб проводит границу между высшим реализмом Достоевского и «образцовой верностью реализму дю Гара», приводящей писателя к натурализму и сближающей его с Золя. По его словам, реализм в высшем смысле – это отображение «духовно-нравственной природы героя с наибольшей верностью при наименьшей заинтересованности конкретными фактами, если только они не способствуют раскрытию

³⁸ Alain-Fournier Henri. *Lettres à sa famille*. Tome II. Edition Emile-Paul, Paris, 1949. P. 309–310.

³⁹ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. *La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924)*. 1986. P. 33.

⁴⁰ Andrieux Charlotte. *Un aspect de l'écrivain non-engagé : l'utilisation des documents réels pour écrire la politique // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal*. Paris, Gaillimard, 1996. P. 55.

нравственных аспектов личности»⁴¹. Зогхаб указывает, что те из модернистов, которые увлеклись вторым, «образцовой верностью реализму», двинулись назад, к натуралистам. Те, кто сосредоточились на первом, «высшем реализме», отправились вперёд, к Достоевскому. Что касается Дю Гара, то, по мнению Зогхаба, он «занимал промежуточное положение, склоняясь то к натурализму, то к полифоническому роману»⁴².

Ф.С. Наркирьер указывает, что творчество Достоевского в значительной мере повлияло на творчество писателей послевоенной Франции, в частности на Франсуа Мориака: «Мориак считал, что современный писатель не может придерживаться принципов французского психологического романа, где всё заранее определено, рассчитано, предопределено, подчинено предписаниям рассудка. <...> Он видел свою задачу в том, чтобы органически сочетать <...> опыт Бальзака и уроки Достоевского»⁴³. При этом Мориак воспринимал Достоевского «совершенно органично. Ведь в его представлении персонажи Достоевского — это типы, характерные не только для русской жизни прошлого столетия, но и для французской действительности нашего времени»⁴⁴.

Жюльен Грин (1900–1998), по мнению Наркирьера, также испытал сильное влияние Достоевского. Например, в романе «Другой» (1970) Грин использует приём, названный Бахтиным «большим диалогом». Наркирьер указывает также, что Грин напоминает Достоевского, поскольку «не говорит от имени своих героев, а, перевоплощаясь в них, предоставляет каждому возможность высказаться до конца»⁴⁵.

Таким образом, влияние Достоевского на французских писателей XX века начинается с модернистов Жида и Алена-Фурнье, но далее оно выходит за пределы модернизма

⁴¹ Zoughaib Farid. Les limites de la sincérité, le mensonge, d'après "Le Journal" de Roger Martin du Gard // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal. Paris, Gaillimard, 1996. P. 198–199.

⁴² Zoughaib Farid. Les limites de la sincérité, le mensonge, d'après "Le Journal" de Roger Martin du Gard // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal. 1996. P. 199.

⁴³ Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней: нравственные и социальные искания / ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР; отв. ред. З.М. Потапова. М., 1980. С. 236.

⁴⁴ Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней: нравственные и социальные искания. М., 1980. С. 236.

⁴⁵ Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней: нравственные и социальные искания. М., 1980. С. 282.

и касается творчества писателей-реалистов, при этом недостаточно изучено и представляет широкую перспективу для дальнейших исследований.

Но на наш взгляд, Анр́е Жид и Ален-Фурнье занимают во французской литературе модернизма особое место, поскольку именно эти писатели создали обновлённую форму романа, поэтика которого развивает полифоническую поэтику романа Достоевского. С тем уточнением, что Анр́е Жид сознательно искал новую поэтическую форму романа, а Ален-Фурнье создавал эту форму в большей степени интуитивно.

Двуединым предметом исследования является влияние творчества ряда французских писателей на творчество Ф.М. Достоевского и влияние поэтики полифонического романа Достоевского на творчество французских писателей-модернистов Анр́е Жида и Алена-Фурнье. Материалом для исследования послужили: переписка Ф.М. Достоевского, его художественные произведения и литературно-критические работы, литературно-критические работы Анр́е Жида и его роман "La porte étroite" «Тесные ворота», а также роман Алена-Фурнье "Le Grand Meaulnes" «Большой Мольн». Подробному анализу поэтики романа «Тесные ворота» предшествует рассмотрение полифонической композиции повести Жида «Пасторальная симфония» (1919). Во-первых, это произведение подтверждает идеи Комаровича и Гроссмана об уподоблении полифонического романа полифоническому музыкальному произведению. Во-вторых, благодаря малому объёму, оно является своего рода подходящим вступлением к изучению более сложной поэтики романа «Тесные ворота». И, в-третьих, полифоническая композиция повести может указывать на жанровую природу романа.

Выбор для изучения романа Жида «Тесные ворота» обусловлен тем, что именно это произведение Жида, на наш взгляд, наиболее последовательно отражает влияние поэтики полифонического романа Достоевского. Выбор романа «Тесные ворота» объясняется также тем, что Ален-Фурнье в процессе создания романа «Большой Мольн» обращается в своих размышлениях либо к творчеству Достоевского, либо к роману Жида «Тесные ворота», обоснованно предполагая близость романа Жида поэтике Достоевского. Например, в переписке с А. Лотом и Ж. Ривьером по поводу рукописи «Большого Мольна» Ален-Фурнье часто упоминает романы Достоевского «Братья Карамазовы», «Унижен-

ные и оскорбленные», рассказ «Вечный муж» наряду с романом «Тесные врата»⁴⁶. Подзаголовок романа «Тесные врата» *récit* – «рассказ» мы считаем не жанровым определением, а указанием автора на фигуру рассказчика, хорошо знакомую романной поэтике Достоевского. Кроме того, романы «Тесные врата» и «Большой Мольн» объединены темой духовных исканий и наличием биографической основы.

Актуальность исследования определяется недостаточной степенью разработанности его темы. Впервые исследуется и обосновывается влияние поэтики полифонического романа и темы духовных исканий героя Ф.М. Достоевского на поэтику романа Анри Жида «*La porte Etroite*» «Тесные врата» (1909) и романа Алена-Фурнье⁴⁷ «*Le Grand Meaulnes*» «Большой Мольн» (1913) и тему духовных исканий героев Жида и Алена-Фурнье. В отличие от духовных исканий героя Достоевского в названных романах Жида и Алена-Фурнье нахождение «голоса» Истины связано с обретением мужчиной его единственной женщины. Также недостаточно изученным остаётся вопрос влияния французской литературы на творчество Ф.М. Достоевского, хотя по нему имеется ряд работ М.М. Бахтина, А.Л. Бема, Л.П. Гроссмана, В.В. Виноградова, А. Лешневской, С. Олливе, О. фон Шульца, Г.К. Щенникова, Б.М. Энгельгардта.

Для раскрытия темы исследования оказалось актуальным прочтение Ивановым теории полифонического романа Бахтина, согласно которому, как выше сказано, множество самостоятельных голосов в ситуации нравственного выбора сводится к трем «голосам-позициям» (термин Бахтина). Поэтика принципа тройственной полифонии в диссертации связывается с раскрытием темы духовного поиска. Принцип тройственной полифонии указывает на место авторского голоса по отношению к голосу героя. Голос автора стоит за звучанием всех голосов-позиций, но собственная позиция автора согласуется с голосом-позицией того героя, который стремится к Истине («голосу» Бога). Это позволя-

⁴⁶ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. *La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924)* / Texte établi et présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia. Bordeaux, Willam Blake and co. Edition et Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 1986. P. 14.

⁴⁷ Ален-Фурнье – литературный псевдоним, регулярно используемый Анри Фурнье с 1910 года. В личной переписке подписывался Анри Ален-Фурнье.

ет правильно понять утверждение Бахтина о самостоятельности слова героя: «Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово»⁴⁸. В соответствии с принципом тройственной полифонии, «полновесность слова героя» мы понимаем как слово, регулируемое волей автора для согласования с позицией одного из трех голосов-позиций в ситуации нравственного выбора. Мы впервые отмечаем, что Жид независимо от русских ученых приходит к описанию тройственной структуры души героя Достоевского в цикле лекций о творчестве русского писателя (1921). Мы впервые также отмечаем, что задолго до теоретических изысканий Жида Ален-Фурнье, находясь под влиянием Достоевского, подсознательно воплотил принцип тройственной полифонии в поэтике романа «Большой Мольн». В диссертации впервые исследуется поэтика тройственной полифонии на материале произведений Жида и Алена-Фурнье.

Степень разработанности неодинакова для различных аспектов исследования. Недостаточно разработан вопрос влияний французской литературы на Ф. М. Достоевского в двух аспектах. Во-первых, до настоящего времени не поставлен вопрос о значении переводческого опыта Достоевского (перевод Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде») на становление поэтики его полифонического романа. Во-вторых, в научной литературе до сих пор не раскрыта роль французского языка в создании образа героя-западника в романе «Бесы». Мало изучены влияния поэтики полифонического романа Достоевского на творчество А. Жида и практически неизученным остается вопрос влияний поэтики Достоевского на творчество Алена-Фурнье.

Двудеиной целью исследования является изучение влияния французской литературы на Ф. М. Достоевского и влияния Достоевского на французских писателей-модернистов. Во-первых, в диссертации дополняются, уточняются и развиваются существующие взгляды на восприятие Достоевским французской литературы в аспекте формирования поэтики полифонического романа. Одним из частных аспектов влияния французской литературы на поэтику Достоевского представляется его перевод романа Бальзака «Евгения Гранде». Во-вторых, в работе исследуется обратный процесс. То есть,

⁴⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 8.

изучается влияние поэтики полифонического романа и связанной с ней темы духовных исканий в творчестве Достоевского на поэтику и тематику романов А. Жида и Алена-Фурнье.

Задачи исследования также отражают его двуединый характер:

- 1) рассмотреть произведения французской писателей (прежде всего, Ж. Санд, В. Гюго, Ф. Сулье, Э. Сю, О. де Бальзака) оказавшие влияние на формирование проблематики и некоторые аспекты поэтики Ф. М. Достоевского;
- 2) проанализировать взгляды Достоевского на изучение иностранного языка как способа развития самостоятельности мышления и умения выразить свою позицию;
- 3) рассмотреть те особенности переводческой практики Достоевского, которые могли оказать влияние на формирование его полифонической поэтики;
- 4) проанализировать статьи А. Жида о творчестве Достоевского в аспекте полифонической поэтики и духовных исканий писателя;
- 5) исследовать особенности приема конклава и хронотопа романа А. Жида «Тесные врата» как приемов поэтики полифонического романа, связанных с раскрытием темы духовных исканий героя;
- 6) исследовать особенности конклава и хронотопа романа Алена-Фурнье «Большой Мольн» как приемов поэтики полифонического романа, связанных с раскрытием темы духовных исканий героя;
- 7) выявить особенности карнавализации (мотива маски) как одного из приемов полифонической поэтики в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»;
- 8) изучить принцип тройственной полифонии и его связь с темой духовного поиска на материале романа Алена-Фурнье «Большой Мольн».

Научная новизна состоит в том, что впервые детально изучается влияние французской литературы на творчество Ф. М. Достоевского в аспекте формирования его поэтики полифонического романа под влиянием элементов полифонии в произведениях французских писателей. Впервые рассматриваются взгляды Достоевского на изучение французского языка и его значения в создании образа героя-западника в романе «Бесы». Выдвигается предположение, что использование французского языка способствует воз-

никновению полифонизма сознания этого персонажа. Переводческая манера Достоевского при работе над переводом романа Бальзака «Евгения Гранде» рассматривается с точки зрения развития им скрытых элементов полифонии у Бальзака. Впервые рассматривается описание А. Жидом тройственной структуры души героя Достоевского. Научная новизна диссертации видится также в том, что изучается влияние творчества Достоевского на французских писателей-модернистов А. Жида и Алена-Фурнье в аспекте создания поэтики полифонического романа и духовных исканий их героев. Выявляется усложнение структуры конклава у Жида и Алена-Фурнье. В романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» обнаруживаются авторский принцип сочетания систем конклава и хронотопа, а также принцип сочетания двух хронологических последовательностей событий, связанных с приемами, названными в диссертации «ретардация конклава», «хронотопная рамка», «хронотоп стороннего наблюдателя», «застывший хронотоп» и «стоп-кадр».

Теоретическое значение: настоящее исследование существенно расширяет и дополняет представления о взаимосвязях между русской классической литературой XIX века и французской литературой модернизма. Уточняются отдельные стороны влияния некоторых явлений поэтики французской литературы на становление поэтики полифонического романа Ф. М. Достоевского. Во-первых, романтическая тема несправедливой отверженности исключительной личности у Достоевского трансформируется в попытку поиска причины несправедливости, которая обретает форму внутреннего диалога. Отверженность романтического героя становятся почвой для осознания внутренней свободы, которая, в свою очередь, по Достоевскому, порождает ответственность перед всеми и всем, что способствует формированию самостоятельной позиции в полифоническом диалоге. Во-вторых, предполагается влияние жанра романа-фельетона Ф. Сулье и Э. Сю на формирование хронотопа полифонического романа Достоевского с его пороговым пространством и временем. В-третьих, рассматривается идейная и образная близость Достоевского реалисту О. де Бальзаку. Отмечается, что «всегда замечательно последова-

тельный персонаж»⁴⁹ Бальзака, включает в себе потенцию находящегося в постоянном развитии героя Достоевского. Мы видим важное теоретическое значение и в том, что поэтика полифонического романа, сыгравшая большую роль в развитии русской литературы XIX века, в начале XX столетия продолжает развиваться в творчестве французских писателей-модернистов А. Жида и Алена-Фурнье. В 1910 Ален-Фурнье входит в круг авторов NRF: «Все мы считали, что место романа Анри – в NRF <...> Это наш литературный круг»⁵⁰.

Практическая значимость работы: её результаты могут быть использованы при разработке курсов истории русской литературы XIX века, истории французской литературы модернизма, спецкурсов по поэтике Достоевского, Андре Жида и Алена-Фурнье для подготовки бакалавров и магистров.

Методы исследования основаны на широком системном подходе, совмещающем литературоведческий анализ с использованием данных из смежных наук: лингвострановедения, истории французского языка, языкознания, культурологии. В зависимости от характера анализируемого материала отдельные разделы глав написаны с использованием биографического, сравнительно-исторического и типологического методов.

Методологической основой диссертационного исследования в части русско-французских литературных связей, в том числе влияний французской литературы на творчество Ф.М. Достоевского, а также создания и развития теории полифонического романа послужили работы: А.А. Аверинцева, М.М. Бахтина, В. Е. Багно, А. Л. Бема, В.В. Виноградова, Л.П. Гроссмана, А. А. Долинина, Ф.М. Достоевского, А. Жида, В.В. Иванова, Вяч. Иванова, Ж. Катто, Е. И. Кийко, В. Комаровича, Д.С. Лихачева, Ж. Морильяса (J. Morillas), Ф. С. Наркирьера, Д.Н. Овсяннико-Куликовского, С. Олливиэ (S. Ollivier), А.М. Панченко, Г.М. Фридлиндера, В. Шкловского, О. фон Шульца, Г.К. Щенникова, Б.М. Энгельгардта. В части восприятия творчества Ф.М. Достоевского

⁴⁹ Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 63.

⁵⁰ Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 206.

французской критикой и литературой, прежде всего творчеством Андре Жида и Алена-Фурнье, мы опирались на работы: А. Англес (A. Anglès), А. Барин (A. Barine), А. Бриссо (A. Brissaud), Э. Бекер (A. Becker), А.Л. Бема, А.И. Владимировой, А. Гуле (A. Goulet), М. Евниной, А. Жида (A. Gide), Ж. Кабани (J. Cabanis), Ж. Лакутюра (J. Lacouture), Р. Лансона (R. Lançon), Ж. Луаза (J. Loize), В. Никитина, С. Оливье (S. Ollivier), Б.А. Песиса, Ж. Ривьера (J. Rivière), И. Ривьер (I. Rivière), Д. Фернандес (D. Fernandez).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Глубокое восприятие Ф. М. Достоевским произведений французской литературы (романов Ж. Санд, Э. Сю, Ф. Сулье, «Отверженных» и «Последнего дня приговоренного к смерти» В. Гюго, «Евгении Гранде» и «Отца Горио» О. де Бальзака) повлияло на формирование поэтики полифонического романа.
2. Приемы, выработанные Достоевским-переводчиком, оказали влияние на формирование его полифонического мышления в качестве дополнительного фактора.
3. Использование французского языка Достоевским для речевой характеристики героя стало одним из способов проявления диалогического сознания.
4. Развитие поэтики полифонического романа Достоевского в романе А. Жида «Тесные врата» проявилось в новом оформлении авторского голоса, в авторских особенностях хронотопа и структуры конклава, в усвоении поэтикой Жида принципа тройственной полифонии.
5. Развитие принципов полифонического романа Достоевского в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» проявилось в усложнении структуры конклава, углублении принципа карнавализации, усложнении хронотопа введением приёма двух хронологических последовательностей, в глубоком усвоении поэтикой Алена-Фурнье принципа тройственной полифонии.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Основные положения диссертации изложены в докладах на двух всероссийских научных конференциях (Петрозаводск, 2004; 2007); на двух международных научных конференциях (Старая Русса, 2008; Астрахань, 2008). Основные материалы, положения и выводы диссертационного исследования опубликованы в 11 статьях, в том числе 5

статей – в журналах, рекомендованных ВАК, а также приняты к печати еще 3 статьи в журналы, рекомендованные ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, списка литературы, включающего 213 наименований, и Приложения. Объём диссертации с приложением составляет 224 страницы.

В первой главе исследуется влияние французской литературы на творчество Ф. М. Достоевского и деятельность Достоевского-переводчика.

Во второй главе рассматриваются различные аспекты восприятия творчества Достоевского Андре Жидом.

В третьей главе исследуется поэтика романа Алена-Фурнье «Большой Мольн» с точки зрения развития автором полифонической поэтики Достоевского.

В Заключении подводятся итоги диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения творчества А. Жида и Алена-Фурнье.

В Приложении приводится перечень первых переводов произведений Достоевского во Франции, который выявляет динамику и хронологию знакомства французского читателя с творчеством великого русского писателя.

Переводы с французского языка, если иное специально не оговорено, принадлежат автору диссертации.

ГЛАВА 1. ВОСПРИЯТИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКИМ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

1.1. Ф.М. Достоевский – читатель и критик французской литературы

Знакомство Достоевского с французской литературой началось с переводных произведений, напечатанных в журнале «Библиотека для чтения» и прочитанных будущим писателем в подростковом возрасте; журнал начал выходить в 1834 году, когда Достоевскому было 12 лет. В частности, там публиковались переводы некоторых стихотворений Виктора Гюго. Достоевский мог познакомиться с поэзией Гюго и по публикациям в журнале «Московский телеграф», который издавался Н.А. Полевым в 1825–1834 годах и где, в №№ 1–3 за 1832 год, была опубликована редакторская статья о В. Гюго. В.В. Виноградов цитирует отрывок из этой статьи, где упоминается о «Последнем дне приговорённого к смерти» Гюго, и где Полевой сдержанно оценивает художественные достоинства этого произведения: «”Незаконченность рисунка, частные красоты и недостатки общего, гениальный очерк и бедный колорит” – вот, с точки зрения Полевого, основные недостатки произведения Гюго»⁵¹. Упомянутая статья Полевого с большой долей вероятности могла быть прочитана Достоевским.

Французская критика тоже не слишком лестно отзывалась о Гюго-драматурге и прозаике. Между тем уже тогда Фёдор Достоевский и его брат Михаил в своей переписке обсуждали произведения многих писателей, в том числе и французских. «Я не знаю, есть ли в литературе другой пример такой исключительной переписки, как переписка двух юношей – братьев Достоевских, которые обсуждают и цитируют, сравнивают литературные персонажи»⁵², – пишет А.Л. Бем, называвший Достоевского гениальным читателем. В этой переписке Фёдор Достоевский демонстрирует свою, независимую от критики, точку зрения. Так, в письме брату Михаилу от 31 октября 1838 года (в возрасте 16 лет) он по-юношески горячо вступает в полемику с французским критиком по поводу творчества Гюго: «Недавно в “Сыне Отечества” я читал статью критика Низара о Victor’e

⁵¹ Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 131.

⁵² Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель. М., 2001. С. 38.

Hugo. О как низко стоит он во мненье французов. Как ничтожно выставляет Низар его драмы и романы. Они несправедливы к нему, и Низар (хоть умный человек), а врёт»⁵³. «Такая горячая восприимчивость к литературе, такая широкая начитанность не могли не отразиться на литературных вкусах Достоевского»⁵⁴.

В другом своём письме брату Михаилу от 1 января 1840 года (в возрасте 18 лет) Достоевский настолько восторженно отзывается о Гюго-лирике, что сравнивает его с Гомером: «Victor Hugo, как лирик, чисто с Ангельским характером, с христианским младенческим направлением поэзии, и никто не сравнится с ним в этом, ни Шиллер <...>, ни лирик Шекспир, я читал его сонеты на французском, ни Байрон, ни Пушкин. Только Гомер с такою же неколебимою уверенностью в призвании, с младенческим верованьем в бога поэзии, которому служит он, похож в направленьи источника поэзии на Victor'a Hugo»⁵⁵. Чтение сонетов Шекспира во французском переводе, их адекватная оценка Достоевским может служить одним из доказательств высокого уровня его владения французским языком. Русского перевода в то время не существовало, английским Достоевский не владел. По поводу оценки Достоевским критиков Виктора Гюго мы присоединяемся к высказыванию Оскара фон Шульца: «Мировые гении <...> очень рано проявляют свою самостоятельность, мы можем а priori допустить, что большинство отзывов Достоевского <...> вполне самостоятельны»⁵⁶. Вывод о самостоятельности восприятия и понимания творчества Гюго подтверждается фактом постоянства отношения Достоевского к Гюго и к французской критике в его адрес. Например, в 1861 году, в предисловии к первой полной публикации романа Гюго «Собор Парижской Богоматери» (перевод Ю.П. Померанцевой) Достоевский вновь обращается к восприятию Гюго французской критикой: «"Le laid, c'est le beau" ("безобразное прекрасно"), вот формула, под которую лет тридцать тому назад самодовольная рутина думала подвести мысль о направлении

⁵³ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Письма 1832–1859 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридлендера. Л., 1985. С. 55.

⁵⁴ Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель. М., 2001. С. 38.

⁵⁵ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Письма 1832–1859. Л., 1985. С. 70.

⁵⁶ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 192. См. рецензию на книгу О. Шульца: Ivanov Vasili. Kuolla jotta voisi syntyä uudelleen // Carelia. 2000. # 9. S. 56–58.

таланта Виктора Гюго, ложно поняв и ложно передав публике то, что сам Виктор Гюго писал для истолкования своей мысли»⁵⁷.

С упоминанием Достоевского о формуле «безобразное прекрасно», изобретённой французской критикой для характеристики творчества Гюго, перекликается мнение Андре Жида о французской литературной критике и французской читательской публике, высказанное спустя 47 лет: «Чтобы идея удалась, нужно выставлять вперёд только её одну. <...> Недостаточно найти точную формулу; нужно, чтобы не было ничего, кроме неё. Публика должна знать, что следует ставить перед каждым именем, и не переносит, когда ей засоряют мозги»⁵⁸.

Об объективности писателя свидетельствует и то, что он защищает французских писателей не только от французской, но и от русской критики. О предвзятости русской критики к литературному наследию Запада зрелый Достоевский говорит в журнале «Время» (1861): «Вообще многие поэты и романисты Запада являются перед судом нашей критики в каком-то двусмысленном свете. Не говоря уже о Шиллере, вспомним, например, Бальзака, Виктора Гюго, Фредерика Сулье, Сю и многих других, о которых наша критика, начиная с сороковых годов, отзывалась чрезвычайно свысока. Перед ними был виноват отчасти Белинский. Они не приходились под мерку нашей слишком уж реальной критики того времени»⁵⁹. В письме А.П. Милюкову от 02.01.1863 года Достоевский спрашивает: «Нет ли у вас Христа ради *Les Misérables* (Hugo) не более как на день или два? Если нет всего, то хоть начала? Нет начала, то хоть из середины, или что-нибудь? Нет по французски, то хоть в каком бы то ни было русском переводе. Мне это

⁵⁷ Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862) // ПСС: В 30 т. Т. 20 / под ред. Г.М. Фридлендера. Л., 1980. С. 28.

⁵⁸ Gide A. *Dostoïevski d'après sa correspondance* (1908) // *Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries*. Paris, 1981. P. 43–44.

⁵⁹ Достоевский Ф.М. Приписка к статье Н.Н. Страхова «Нечто о Шиллере» // ПСС: В 30 т. Т. 19 / под ред. Г.М. Фридлендера. Л., 1979. С. 90.

надобно для одного соображения, componую статью»⁶⁰. Виноградов считает, что «такие настойчивые обращения к В. Гюго знаменательны»⁶¹.

По свидетельству Страхова, Достоевский впервые познакомился с подлинником романа Гюго во Флоренции, где за одну неделю им было «прочитано тома три или четыре»⁶². Столь быстрое чтение подлинника служит дополнительным свидетельством отличного владения Ф.М. Достоевским французским языком.

В последние годы жизни в письмах Достоевского наряду с прежней высокой оценкой появляются строгие суждения об «Отверженных». Так, в письме С. Лурье от 17.04.1877 года он высказывает следующие соображения: «“Les Misérables” я очень люблю сам. <...> Покойник Ф.И. Тютчев, наш великий поэт, и многие тогда находили, что “Преступление и наказание” несравненно выше “Misérables”. Но я спорил со всеми и искренне, от всего сердца, в чём уверен и теперь, вопреки общему мнению всех наших знатоков. Но любовь моя к “Misérables” не мешает мне видеть их крупные недостатки. Прелестна фигура Вальжана <...> Как смешны бесконечная болтовня и местами риторика в романе, но особенно смешны его республиканцы – вздутые и неверные фигуры. Мошенники у него гораздо лучше. Там, где у него эти падшие люди истинны, там везде со стороны Виктора Гюго человечность, любовь, великодушие, и Вы очень хорошо сделали, что это заметили и полюбили. Особенно, что полюбили фигуру l’abbé Myriel. Мне это очень понравилось с Вашей стороны»⁶³.

В статье «Несколько слов о Жорж Занде» Достоевский вновь говорит о непонимании русской критикой французской литературы. Он высказывает сожаление о Бальзаке, к которому «был так несправедлив Белинский, совершенно проглядевший его значение

⁶⁰ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Письма 1860–1868 / под ред. В.Г. Базанова. Л., 1985. С. 30.

⁶¹ Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 135.

⁶² Цит. по: Батюто А.И., Бекедин П.В., Битюгова И.А. и др. Примечания к переписке Ф.М. Достоевского // ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Л., 1985. С. 378.

⁶³ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 29. Кн. 2. Письма 1875–1877 / под ред. В.Г. Базанова. Л., 1986. С. 151.

во французской литературе»⁶⁴. Творчество Бальзака сопровождало Достоевского, возможно, начиная с его тринадцати или четырнадцати лет. В упомянутых выше номерах «Библиотеки для чтения» был опубликован роман Бальзака “Père Goriot” («Старик Горио» в первом переводе, «Отец Горио» в более позднем переводе Е. Корша). Во Франции, в отличие от России, критика благосклонно оценила и «Отца Горио», и «Эжени Гранде» (тогда известный в России только читающим по-французски), а благожелательный отзыв критика Жюль Жанена на оба эти произведения, в русском переводе, был опубликован всё в той же «Библиотеке для чтения». В этом отзыве «уже в раннюю пору деятельности Бальзака, он был представлен русскому читателю <...> как изобразитель всех тёмных сторон жизни»⁶⁵. Вряд ли Достоевский мог пройти мимо мнения Жанена о Бальзаке. За время летних каникул 1838 года Достоевский, прочитав все доступные ему произведения Бальзака, так отозвался о нём брату Михаилу в письме от 09.08.1838 года: «Бальзак велик! Его характеры – произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека»⁶⁶.

Шульц отмечает, что идея невозможности причинения зла существу, сколь бы ничтожным и бесполезным оно ни казалось, которая возникает в романе «Отец Горио», могла затронуть Достоевского-подростка очень рано: «Гениальный отрок <...> на примере нищеты и страданий русских “униженных и оскорблённых” самостоятельно пришёл к тому же выводу, к какому пришёл французский гениальный писатель, изучавший однородные явления среди представителей другого народа»⁶⁷. Разница в глубине отображения: «Француз мельком скользит по этой мысли – Достоевский на ней сосредотачивается в течение всей его жизни»⁶⁸. Впоследствии Достоевский ознакомился с произведениями Бальзака в подлиннике: «В библиотеке Достоевского в 70-х годах, находилось полное собрание сочинений Бальзака в оригинале, и роман «César Birotteau» в отдельном

⁶⁴ Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридендера. Л., 1981. С. 34.

⁶⁵ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Гроссман Л. Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 63.

⁶⁶ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Письма 1832–1859. Л., 1985. С. 51.

⁶⁷ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 103.

⁶⁸ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 221.

издании»⁶⁹. Глубокий интерес к творчеству Бальзака впоследствии приведёт Достоевского к его первой литературной работе – переводу романа «Eugénie Grandet» на русский язык. Как пишет Д.В. Григорович, «когда я стал жить с Достоевским, он только что кончил перевод романа Бальзака “Евгения Гранде”». Бальзак был любимым нашим писателем <...> мы оба одинаково им зачитывались, ставя его неизмеримо выше всех французских писателей»⁷⁰. Высокая оценка Достоевским творчества Бальзака оставалась неизменной. По свидетельству Л.И. Веселитской (будущей писательницы В. Микулич), в последний год жизни Достоевский продолжал высоко ценить Бальзака и ставил его намного выше Золя, чьи книги вошли в то время в моду. Примерно за месяц до смерти Достоевского спросили, кого он ставит выше, Бальзака или себя. Достоевский ответил: «Каждый из нас дорог только в той мере, в какой он принёс в литературу что-нибудь своё, что-нибудь оригинальное. В этом всё. А сравнивать нас я не могу. Думаю, что у каждого есть свои заслуги»⁷¹.

После перевода «Эжени Гранде» Достоевский работал также над переводом романа Жорж Санд «La dernière Aldini» («Последняя Альдини»). Более подробно деятельность Достоевского-переводчика будет раскрыта в разделе 1.3. Что касается заинтересованности Достоевского творчеством Жорж Санд, то она возникла очень рано. В статье «Несколько слов о Жорж Занде» (1876), приуроченной к кончине писательницы, он вспоминает: «Мне было, я думаю, лет шестнадцать, когда я прочёл в первый раз её повесть “Ускок” на русском языке <...> Я помню, я был потом в лихорадке всю ночь»⁷².

Романтическая повесть об Ускоке, предводителе пиратов, обозначенная как «повесть госпожи Дюдеван» по настоящей фамилии писательницы, появилась в «Библиотеке для чтения» (1838, № 29), когда Достоевскому было 16 лет. Писатель в той же статье объясняет причину своего особого восприятия её произведений: «Я думаю, так же как и

⁶⁹ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Гроссман Л. Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 74.

⁷⁰ Григорович Д.В. Литературные воспоминания / сост., подг. текста, комм. Г.Г. Елизаветиной и И.Б. Павловой. М., 1987. С. 80–81.

⁷¹ Микулич В. Встречи с писателями. Л., 1929. С. 155.

⁷² Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 33.

меня, ещё юношу, всех поразила тогда эта целомудренная, высочайшая чистота типов и идеалов»⁷³. Ж. Санд, по мнению Достоевского, «была, может быть, и всех более христианкой из всех своих сверстников – французских писателей <...> Она основывала <...> свои убеждения, надежды и идеалы на нравственном чувстве человека <...> Она верила в личность человеческую безусловно <...> и тем самым совпадала и мыслию, и чувством своим с одной из самых основных идей христианства, то есть с признанием человеческой личности и свободы её (а стало быть, и её ответственности)»⁷⁴.

Достоевскому близка тема духовного поиска героев Жорж Санд с целью обретения свободы, сопряженной с ответственностью. Эта важнейшая тема будет звучать позже в творчестве Андре Жида и Алена-Фурнье. К вопросу о различиях религиозности русских и французов, о католицизме и евангельском духе христианства Достоевский возвращается неоднократно, даже в небольших своих заметках. Например, он делает это в предисловии к изданию повестей малоизвестной французской детской писательницы Вероник де Гаспарен, появившихся в России в переводе Ю.П. Померанцевой (1861). Повести Гаспарен “Un pigeonnier” («Голубятня») и “Un Pauvre Garçon” («Бедный мальчик») имели успех в Париже и были представлены Достоевским русским читателям: «Прибавим только, что талант этот, по преимуществу религиозный, к сожалению, вдохновляется более католицизмом, чем евангельским учением»⁷⁵.

Знакомство Достоевского с французской литературой не ограничивается периодом XIX века. В повести «Кроткая» упоминается плутовской роман Алена-Рёне Лесажа «История Жиль Бласа из Сантильяны» (1715–1735). Кроткая обратила внимание своего мужа на тот самый отрывок (сцену Жиль Бласа с архиепископом Гренадским), который включен в хрестоматии современной Франции для обязательного чтения по программе средней школы. Веселость пересказа Кроткой может объясняться фразой: «Voilà un

⁷³ Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 33.

⁷⁴ Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 37.

⁷⁵ Достоевский Ф.М. Примечание к рассказам В. де Гаспарен «Голубятня» и «Бедный мальчик» (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 213.

sermont qui sent l'apoplexie»⁷⁶ («вот проповедь, пахнущая апоплексическим ударом»), – реакцией прихожан на комически преувеличенный пыл проповедника.

С глубоким интересом относился Достоевский и к творчеству французских классицистов: «Из французов он восхищается пламенным, страстно влюблённым в свои идеалы Расином (1639–1699), Корнелем (1606–1684), у которого, хотя он жил двумя веками раньше романтизма, Достоевский находит развитыми высшие идеи его»⁷⁷. Среди наследия Корнеля Достоевский особо выделял трагедию “Норасе” (Гораций). Как полагает А.И. Битюгова: «В трагедии чётко противопоставлены “голоса” героев с главным звучащим в них мотивом: гражданско-героическим. <...> Зрелому Достоевскому близка борьба будто бы в одинаковую силу звучащих, по терминологии М.М. Бахтина, “голосов”, хотя и оказывающихся в рамках изображённой Корнелем исторической ситуации, в конечном итоге неравными»⁷⁸. Но Битюгова указывает, что продолжение и финал этого «диалога» отнесены за пределы действия. Таким образом, по её предположению, у Корнеля наблюдаются зачатки полифонического звучания в качестве хора самостоятельных, хотя и неравноправных, голосов героев – явление, особенно привлекающие внимание Достоевского. В романе Достоевского «Бесы» также упоминается имя философа и учёного Блеза Паскаля (1623–1662), точно так же, как Паскаль упоминается и цитируется в романе Андре Жида «Тесные врата».

Как писал Страхов: «Отказавшись от искания на Западе высших руководительных начал, Достоевский сохранил любовь и уважение к духовной жизни Европы»⁷⁹.

Выводы по разделу 1.1.

Итак, Достоевский с детства увлекался чтением французской литературы. С юности высказывал свои предпочтения к творчеству Жорж Санд, Виктору Гюго и Оноре де Бальзаку. Достоевский высоко оценивал вклад французских классиков в сокровищницу

⁷⁶ Lagarde André, Michard Laurent. Le Sage. Les grands auteurs français. XVIII siècle. Antologie et histoire littéraire. Paris, Bordas, 2004. P. 65.

⁷⁷ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 188.

⁷⁸ Битюгова А.И. Достоевский и Пьер Корнель // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; ред. Н.Ф. Буданова, С.А. Кибальник. СПб., 2010. С. 82.

⁷⁹ Страхов Н.Н. Пушкинский праздник (открытие памятника Пушкину в Москве) // Литературная критика. М., 1984. С. 179.

европейской литературы, вступая в полемику, как с русской, так и с французской критикой. Его оценки почти не претерпевают изменения на протяжении жизни.

Что касается влияния произведений французской литературы на полифоническую поэтику Достоевского, то некоторые исследователи отмечают зачатки полифонического диалога уже в творениях классициста Корнеля, столь любимого русским писателем. Подробнее о влияниях такого рода скажем в следующем разделе.

1.2. Влияния французской литературы на некоторые аспекты поэтики полифонического романа Ф.М. Достоевского

В очерке «Пушкин» (1880) из «Дневника писателя» Достоевский говорит о «способности всемирной отзывчивости», которой обладал А.С. Пушкин, способности «воплотить в себя <...> гений чужого <...> народа, дух его, всю затаённую глубину этого духа и всю тоску его призвания»⁸⁰. Достоевский уточняет, что эта «всемирная отзывчивость» присуща русскому народу вообще: «И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт»⁸¹. Достоевский, как и Пушкин, обладает способностью всемирной отзывчивости. Это свойство Достоевского отметил его первый французский критик Эжен Мельхиор де Вогюэ, назвавший его «писателем, собравшим русское сердце»⁸². Способность Достоевского к всемирной отзывчивости проявляется и в органичном восприятии французского языка и французской литературы. Прав был Вогюэ, говоря, что Достоевский «собрал русское сердце», но Достоевский также приблизил французскую литературу русскому сердцу своими статьями о ней и своим переводом «Ежени Гранде».

Как сказано, для Достоевского встреча с французской литературой началось со знакомства с творчеством Виктора Гюго. Гюго в 1830-е годы был более известен русским читателям как поэт, но Достоевский рано познакомился и с его прозой, из всего многообразия которой на него, как мы предполагаем, наиболее сильное впечатление

⁸⁰ Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) (1880) // ПСС: В 30 т. Т. 26 / под ред. В.Г. Базанова. Л., 1984. С. 145.

⁸¹ Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) (1880) // ПСС: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 145.

⁸² Vogué Eugène-Melchior de. Le Roman Russe. Cit. d'après: Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance (1908) // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, 1981. P. 47.

произвели три произведения: «Последний день приговорённого к смерти», «Собор Парижской Богоматери» и «Отверженные». В романе «Бесы» Достоевский упоминает ещё один роман Гюго, «L'homme qui rit» – «Человек, который смеётся». Эта книга лежит на столе у Степана Трофимовича Верховенского⁸³. В предисловии к повести «Кроткая», поясняя «фантастическую форму» своего повествования, Достоевский ссылается на авторитет Гюго: «Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своём шедевре “Последний день приговорённого к казни” употребил точно такой же приём»⁸⁴. Речь здесь о приеме введения фигуры воображаемого стенографа, записывающего за человеком, приговорённым к смерти, его впечатления о последних часах и минутах. В статье «Из биографии одного “неистового” произведения. “Последний день приговорённого к смерти”» В.В. Виноградов упоминает о связи «Последнего дня приговорённого к смерти» с «Кроткой» и с романом «Идиот» (сцена беседы Мышкина с дамами Епанчиными о смертной казни), а также с романом «Преступление и наказание». Во-первых, Виноградов указывает на сходство «композиционно-стилистической ориентации» и общность символики. Это сходство выражается в наличии внутреннего исповедального монолога и особого, порогового состояния героя. Во-вторых, все упомянутые произведения объединяет «семантическая сфера, связанная с темой смертной казни и предсмертных томлений»⁸⁵. Наконец, Виноградов подробно рассматривает связь «Последнего дня...» и сцены смерти Кириллова в «Бесах». Герой Гюго во сне видит старуху в углу, рядом со шкафом, «с опущенными руками, закрытыми глазами, стоящую неподвижно и как будто приклеенную к углу». Затем к её подбородку подносят горящую свечу. В конце новеллы она оживает: «Она медленно открыла глаза, посмотрела на каждого из нас поочередно, затем, быстро наклонившись, своим ледяным дыханием задула свечу. В то же мгновение я ощутил в темноте, как три острых зуба вонзились мне в ру-

⁸³ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т.10 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридлендера. Л., 1974. С. 73.

⁸⁴ Достоевский Ф.М. Кроткая // ПСС: В 30 т. Т. 24 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера. Л., 1982. С. 6.

⁸⁵ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения. Последний день приговорённого к смерти // Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. М.: Государственный институт истории искусств, 1928. С. 138.

ку»⁸⁶. Виноградов указывает, что «у Достоевского же позы и движения загадочной старухи передаются Кириллову, довершая становление его художественного образа»⁸⁷.

Уточним, что всем перечисленным позам и жестам старухи Гюго соответствуют предсмертные позы и жесты Кириллова в «Бесах» Достоевского: Кириллов стоит в углу за шкафом, «неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам»; Петруше Верховенскому «пришла мысль поднести огонь прямо к лицу»⁸⁸ Кириллова. Но едва Петруша коснулся Кириллова, «как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку; подсвечник полетел со звоном на пол, и свеча потухла. В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки»⁸⁹. «Так своеобразно переработанный кошмар приговорённого к смерти превратился у Достоевского в литературную действительность, в предсмертные движения самоубийцы»⁹⁰, – делает вывод Виноградов. Далее он говорит об «осколках семантики В. Гюго, подвергшихся своеобразному переосмыслению»⁹¹ в «Преступлении и наказании». Речь идёт о кошмаре Раскольникова, в котором тот видит убитую им старуху-процентщицу: «В композиции этого сна легко отметить структурные части, общие со сном приговорённого к смерти»⁹². Очевидно, что описание Гюго пограничных состояний сознания (кошмарный сон, бред) могло повлиять на описания Достоевским разорванного характера сознания героев, находящихся в пороговой ситуации наяву, а также на отображения подобной ситуации в сонном видении.

Мы дополняем наблюдения Виноградова над романом «Бесы», отмечая некоторые другие «осколки семантики» кошмара приговорённого к смерти у В. Гюго. Например, у Гюго: «Мне казалось, что я нахожусь в своём кабинете с двумя или тремя друзьями

⁸⁶ Здесь и ниже мой перевод новеллы Гюго «Последний день приговоренного к смерти» даю по тексту подлинника, приведенного полностью в статье Виноградова «Из биографии одного «неистового» произведения...» С. 143–144.

⁸⁷ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения... М., 1928. С. 146.

⁸⁸ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридендера. Л., 1974. С. 475.

⁸⁹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 476.

⁹⁰ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения... М., 1928. С. 146.

⁹¹ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения... М., 1928. С. 150.

⁹² Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения... М., 1928. С. 152.

<...>. Мы тихо разговаривали, и нас ужасало то, о чём мы говорили»⁹³. Отметим явную переключку между описанием атмосферы общения в группе заговорщиков Гюго и атмосферы в кружке социалистов романа «Бесы». Это тайные сборы, разговоры шёпотом о предметах, пугающих самих говорящих, атмосфера страха перед возможным доносом. Кроме того, у Гюго присутствует сюжетный мотив женщины с ребёнком: жена главного героя новеллы «спала в спальне, рядом». Возможно, что в «Бесах» этот мотив появляется в превращенной форме: рядом с комнатой, где происходит самоубийство Кириллова, находится женщина с ребёнком – Марья Шатова. Отметим интересную грамматическую конструкцию, употреблённую Гюго при упоминании о женщине: «*Ma femme dormait avec son enfant*», буквально «Спала моя жена со своим ребёнком», хотя грамматика французского языка здесь позволяет употребить притяжательное местоимение *notre*, наш (ребёнок). Гюго грамматическими средствами почему-то отделяет героя от ребёнка его жены. Параллель: ребёнок Марьи Шатовой – сын Шатова лишь юридически.

В образах «Отверженных», прежде всего, это епископ Мириэль и крестьянин Жан Вальжан, Гюго «как бы облёк плотью и кровью те христианские идеалы, которые всегда так привлекали Достоевского <...> и которые не могли не укрепить и не усилить рано сложившиеся в этом направлении убеждения Достоевского»⁹⁴. В чертах епископа Мириэля много схожего с образом старца Зосимы «Братьев Карамазовых». Самое главное сходство – их как бы «внецерковное» бытие при внешнем вполне заметном присутствии в лоне церкви. Достоевский в образе Зосимы, как и Гюго в образе Мириэля, пытаются, и весьма успешно, воплотить черты святого человека, независимо от его конфессиональной принадлежности. Г.К. Щенников, говоря о влиянии Гюго на Достоевского, рассматривает образы епископа Мириэля и старца Зосимы в связи с темой духовного поиска, темой восстановления утраченных духовных связей. Он отмечает, что «оба романа обращены не только к современности, но и к будущему, оба утверждают мысль о национальном и всемирном единении человечества, о восстановлении духовных связей, утрачен-

⁹³ Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения... М., 1928. С. 143.

⁹⁴ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 231–232.

ных людьми»⁹⁵. Достоевский и Гюго «близки верой в исходное и незыблемое начало личности, божественную основу человеческой души»⁹⁶.

Указывает Щенников и на различия во взглядах Достоевского и Гюго на средства единения людей. У Гюго «восстановление» социально отверженных происходит социальными путями, в том числе, революционными. «Достоевский озабочен другим – преодолением всеобщего индивидуализма, он полагает, что гармония может быть достигнута не путём уравнивания людей в средствах и правах, а лишь нравственным единением <...> генетически очень разнородных и духовно суверенных людей»⁹⁷.

Отсюда различное отношение этих писателей к сердцу и разуму: «Если для Достоевского аналитический разум и религиозная вера – явления не совместимые, то для Гюго они слагаемые, согласуемые рычаги прогресса»⁹⁸.

Мы предполагаем, что не только упомянутые выше христианские образы «Отверженных» произвели на Достоевского сильнейшее впечатление и в дальнейшем оказали влияние на формирование образов его собственных героев. В романах Достоевского мы встречаем типологические параллели, связанные с темой и образом страдающего ребёнка у Гюго. Вопреки утверждению Андре Жида, верного для других французских писателей, о том, что «дети занимают во французском романе небольшое место, по сравнению с английским романом и с русской литературой»⁹⁹, у Гюго детская тема представлена весьма широко, правда, только в романе «Отверженные». В этом произведении имеются как образы страдающих детей, терзаемых взрослыми, девочки Козетты и мальчиков Тенардые, так и образ ребёнка-борца, не позволяющего себя унижать. Это, разумеется, Гав-

⁹⁵ Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели // Целостность Достоевского. Екатеринбург, 1996. С. 307–308.

⁹⁶ Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели. Екатеринбург, 1996. С. 308.

⁹⁷ Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели. Екатеринбург, 1996. С. 308.

⁹⁸ Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели. Екатеринбург, 1996. С. 309.

⁹⁹ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide: Articles et causeries. Paris, 1981. P. 127. См. также: Goulet Alain. Les thèmes de l'enfance dans l'oeuvre d'André Gide. Paris, Fasquelles, 1969.

рош, погибающий на баррикадах с песней на устах. У Гюго представлены и образы счастливых детей, счастье которых оборвалось вместе с завершением детской поры их жизни – это Эпонины и Азельма Тенардье. Звучит у Гюго и тема ребёнка-подкидыша, – впоследствии человека, несущего зло и разрушение. Как отмечает Е.И. Кийко, «Автор “Братьев Карамазовых” в параллель Жаверу из “Отверженных”, который родился “от матери с улицы, чуть ли не в укромном уголке”, создал свой вариант “подкидыша” – Смердякова»¹⁰⁰. У Гюго Жавер становится безжалостным преследователем Жана Вальжана – у Достоевского Смердяков убивает старика Карамазова. Тему ребёнка-подкидыша позже подхватил Андре Жид. Люсиль Бюколен, героиня романа «Тесные ворота», злой гений своей семьи, также была брошена родителями в младенчестве.

Отдельные черты страдающих детей Гюго, а также сходные мотивы, связанные с их образами, мы встречаем у Достоевского, прежде всего, в романе «Униженные и оскорблённые», сама семантика названия которого близка к семантике названия «Отверженные». «Униженные и оскорблённые» появились раньше «Отверженных», роман Достоевского не был переведён на французский во время работы Гюго над своим романом. Поэтому влияние писателей друг на друга в этом случае исключено. Сходство образов, тем и мотивов этих произведений, видимо, можно объяснять конгениальностью. Велико сходство детских типов, их семейного и социального положения. Мать Нелли умирает от чахотки, как и мать Козетты. Обе девочки незаконнорожденные, обе попадают к людям, жаждущим наживы от их эксплуатации. Если мадам Бубнова собирается сделать из Нелли проститутку, то пятилетняя Козетта начинает трудиться в доме Тенардье на положении рабыни. Но история Козетты у Гюго заканчивается счастливо, благодаря своевременному вмешательству Жана Вальжана, в силу следования одному из вариантов сюжетной поэтики романтизма. Достоевский же, следуя поэтике реализма, развивает историю этого образа в трагическую сторону, как бы отвечая на вопрос, что могло бы случиться с Козеттой без заступничества Жана Вальжана. Ответом могут служить образы

¹⁰⁰ Кийко Е.И. Достоевский и Гюго (Из истории создания «Братьев Карамазовых») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 166.

Матрёши в «Бесах», Сони Мармеладовой и пьяной девочки на бульваре, а также девочки-утопленницы из видения Свидригайлова в «Преступлении и наказании».

Помимо детских образов, Гюго даёт образы падших женщин, сохранивших на самом дне общества способность к любви и состраданию. Такова Фантина, мать Козетты, и Эпонины Тенардьё. Образы Сони Мармеладовой и отчасти Настасьи Барашковой тоже имеют сходные черты с Эпониной Тенардьё, прежде всего, в их сомнительном социальном положении. У Барашковой и Эпонины их положение в обществе вызывает протест, направленный на самих себя. Обе жертвуют своими чувствами ради блага любимого. Образ матери Нелли в «Униженных и оскорблённых» имеет много общего с Фантиной. Обе были жертвами обмана мужчин, обе родили дочерей вне брака и делают всё возможное, чтобы их девочки росли в меньшей нужде, чем та, в которой пребывают их матери. Обе не выдерживают столкновения с жестокостью человеческого общества и заболевают чахоткой, от которой умирают. Обе перед кончиной пишут письма с обращением к тому, кто вверг женщину в несчастье, либо к тому, в доме которого воспитывается ребёнок. У Достоевского это письмо князю Валковскому, у Гюго это письмо Тенардьё. В обоих случаях письма не достигают своих адресатов. Нелли не передаёт письмо матери Валковскому, а Жан Вальжан выкупает девочку у семьи Тенардьё, зная, что письмо её матери не произведёт нужного впечатления на алчных людей.

Мотив скрытого предмета, часто это именно письмо, в поэтике Достоевского имеет важное сюжетообразующее и композиционное значение: «С функцией посредничества у Достоевского связан мотив скрытого предмета (сокровенной информации) <...> В скрытом предмете заключается информация, обнаружение которой имеет решающее значение для развития сюжета всего произведения»¹⁰¹.

Мотив скрытого предмета, несущего в себе сокровенную информацию, как и сюжетный мотив девочки-сироты, мог быть воспринят обоими писателями из жанра народной волшебной сказки ещё в детстве и воспроизведен в художественном творчестве независимо друг от друга. Например, французская сказка «Золушка» в обработке Шарля

¹⁰¹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский: монография. Петрозаводск, 2008. С. 297.

Перро, имеет мотив скрытого предмета в образе хрустальной туфельки, оставшейся на ноге Золушки. Но если в опубликованном Перро варианте этот мотив выстраивает развязку сюжета в пользу Золушки, то в другом варианте этой сказки, обнаруженном мною в рукописном архиве Ш. Перро, отсутствие мотива скрытого предмета (обе туфельки Пепелушки были сброшены ею в замке во время бегства с бала) порождает другую развязку: «Так принц женился на мачехиной дочери <...>, а Пепелушка со своим отцом навсегда остались жить в своём родовом гнезде»¹⁰².

Мы допускаем влияние поэтики мотива скрытого предмета, скрытой информации у Гюго на формирование того же мотива в поэтике Достоевского в качестве *вторичного воздействия*, дополняющего основное, фольклорное, влияние.

Названные образы страдающих детей и женщин у Гюго и Достоевского объединены идеей сострадания несчастным, равно близкой и Гюго, и Достоевскому. Они объединены идеей «восстановления»¹⁰³ отверженного, униженного и оскорблённого человека. Как пишет Шульц: «Эти мысли, которые Достоевский считает главными у Виктора Гюго, являются в то же время и главными мыслями самого Достоевского <...>. Светлый, жизнерадостный Достоевский весь проникнут этими идеями, общими у него с идеями Виктора Гюго – с его восстановленным Жаном Вальжаном <...> и оправданным Квазимодо»¹⁰⁴. Работая над романом «Идиот», Достоевский в письме С.А. Ивановой от 01.(13).01.1868 года вспоминает образ Жана Вальжана в связи с образом князя Мышкина, в котором должен «изобразить положительно прекрасного человека»: «Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а, стало быть, является

¹⁰² Пепелушка [публикация варианта французской народной сказки] / пер. со среднефр. и публ. М.В. Дубинской // Дубинская М.В., Иванов В.В. Преломление ведийского брачного обычая «путрика» в жанре волшебной сказки // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: Мат-лы V Междунар. науч. конф. 23–24 ноября 2012 г. / ЗабГУ. Чита, 2012. С. 205.

¹⁰³ Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862) // ПСС: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 29.

¹⁰⁴ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 232.

симпатия и в читателе. <...> Жан Вальжан, тоже сильная попытка, – но он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества»¹⁰⁵.

В предисловии к первому переводу романа «Собор Парижской Богоматери» Достоевский пишет, что в образе Квазимодо он видит «олицетворение пригнетённого и презираемого народа французского, глухого и обезображенного, одарённого только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и ещё непочатых, бесконечных сил своих. Виктор Гюго чуть ли не главный провозвестник этой идеи “восстановления” в литературе нашего века»¹⁰⁶. Если у Гюго принятие героем другой точки зрения происходит мгновенно под влиянием какого-нибудь события, то в полифонической поэтике Достоевского герой оказывается способным принять точку зрения другого самостоятельного голоса-позиции только в результате участия в сложном, полифоническом, диалоге.

Гюго видит возможность «восстановления» человека в результате переустройства общества. Достоевский же видит во французской революции протест не против естественного и неизбежного неравенства людей, но против устройства миропорядка по католическому образцу, который и породил неравенство: «Революция 1789 года понимается Достоевским как окончательный результат целой серии исторических событий, причина которых коренится в католическом христианстве»¹⁰⁷. Итогом революции во Франции, по Достоевскому, должен был стать «свой особенный французский социализм», «то есть успокоение и устройство человеческого общества уже без Христа и вне Христа, как хотело да не сумело устроить его во Христе католичество»¹⁰⁸. Отсюда Франция «и в революционерах Конвента, и в атеистах своих, и в социалистах своих, и в теперешних ком-

¹⁰⁵ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Письма 1860–1868. Л., 1985. С. 252.

¹⁰⁶ Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862) // ПСС: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 28–29.

¹⁰⁷ Morillas Jordi. Философская борьба Ф.М. Достоевского против европейского Просвещения // Su Fëdor Dostoevskij: visione filosofica e sguardo di scrittore / a cura di Stefano Aloe. Napoli : La scuola di Pitagora, 2012. P. 163.

¹⁰⁸ Достоевский Ф.М. Три идеи. Дневник писателя за январь 1877 года. Гл. 1 // ПСС: В 30 т. Т. 25 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1983. С. 6–7.

мунарах своих – всё ещё в высшей степени есть и продолжает быть нацией католической вполне и всецело, вся заражённая католическим духом и буквой его»¹⁰⁹.

По Достоевскому, революционные и религиозные идеи во Франции неразделимы, поскольку происходит своего рода обожествление революционной идеи, и это отразилось во взглядах Гюго.

Именно по причине страданий, перенесенных Франсуа-Рене де Шатобрианом в период революции, ему стали близки идеи христианства. Трудно установить, в каком возрасте Достоевский прочитал «Гений христианства» (1802) (переводится также как «Дух христианства»). В своём письме брату Михаилу от 31.10.1838 года он просит: «Да! Напиши мне главную мысль Шатобрианова сочиненья “Génie du Christianisme”»¹¹⁰. Более тема Шатобриана в письме не затрагивается, и мы не можем сказать, хотел ли Достоевский узнать мнение брата о книге Шатобриана с тем, чтобы самому прочитать её, либо сверить своё впечатление от прочитанного произведения с впечатлением брата.

Шульц пишет, что «Дух христианства» Шатобриана оказал на Достоевского глубокое влияние, не приводя конкретных обоснований этому утверждению. Он основывается на близости идеалов Шатобриана, Гюго и Достоевского, говоря, что «те христианские идеалы», которые Гюго «как бы облёк плотью и кровью» в «Отверженных», «только упомянуты были Шатобрианом»¹¹¹.

Софи Олливье предполагает возможность влияния «Гения христианства» на творчество Достоевского. Она выделяет три главные причины, по которым Достоевский не мог пройти мимо книги Шатобриана: «Во-первых, он уже пережил сомнения и задавал себе вопросы о сути христианства. Во-вторых, показательное предпочтение, отдаваемое им сердцу»¹¹². Один из основоположников французского романтизма, Шатобриан уделял особое внимание жизни духа, а не разума, в противовес французским классицистам.

¹⁰⁹ Достоевский Ф.М. Три идеи // ПСС: В 30 т. Т. 25. Л., 1983. С. 7.

¹¹⁰ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1. Письма 1832–1859 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера. Л., 1985. С. 55.

¹¹¹ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 231.

¹¹² Олливье Софи. Достоевский и Шатобриан // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1998. С. 330.

В-третьих, говорит Олливе, «есть поразительное сходство в жизненных путях Шатобриана и Достоевского. Оба думали, что потеряли христианскую веру под влиянием революционных идей»¹¹³.

Уточним, что возвращение Шатобриана к вере произошло в изгнании, в эмиграции, после потери казнённых во Франции близких, среди нищеты и многочисленных унижений. «Гений христианства» был написан в Лондоне, и он «свидетельствует о возвращении к вере, которое произошло под влиянием нравственного перелома»¹¹⁴. Подобный же нравственный перелом Достоевский пережил в годы каторги, перечитывая Евангелие. В своём сочинении Шатобриан «хотел показать человеческую красоту христианской религии»¹¹⁵, и его устремления, как считает исследователь, близки взглядам таких героев Достоевского, как Макар Долгорукий и старец Зосима. Достоевскому «могли запомниться страницы, где Шатобриан называет христианство религией милосердия и любви к ближнему»¹¹⁶. Добавим, что и сам Шатобриан, «будучи министром иностранных дел Франции (1822–1824), был приверженцем союза Франции с Россией»¹¹⁷.

Продолжательницей романтических тенденций, заложенных Шатобрианом, стала Жорж Санд. В её романтизме носительницами «высочайшей чистоты» (Достоевский) являются, прежде всего, женские персонажи. Наряду с ними у писательницы есть и несколько исключительных в своей чистоте и возвышенности образов мужчин. В романе «Консуэло» (1842) это граф Альберт фон Рудольдштадт и его друг – богемский крестьянин Зденко, прозванный «юродивым». Мы полагаем, что некоторые черты графа Альберта, которого окружающие считали безумцем, могли оказать влияние на образ князя Мышкина. Оба героя – сироты, последние отпрыски знатных родов, исключительно добры и религиозны. И тот, и другой любят детей и не имеют сословных предрассудков. Мышкин в Швейцарии дружит с крестьянскими детьми, Альберт Рудольдштадт дружит

¹¹³ Олливе Софи. Достоевский и Шатобриан // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1998. С. 333.

¹¹⁴ Олливе Софи. Достоевский и Шатобриан. Петрозаводск, 1998. С. 331.

¹¹⁵ Олливе Софи. Достоевский и Шатобриан. Петрозаводск, 1998. С. 333.

¹¹⁶ Олливе Софи. Достоевский и Шатобриан. Петрозаводск, 1998. С. 335.

¹¹⁷ Олливе Софи. Достоевский и Шатобриан. Петрозаводск, 1998. С. 336.

с простым крестьянином и помогает бедной цыганке, встреченной им на дороге, нести её ребёнка. Оба героя страдают загадочной нервной болезнью, сопровождающейся у Мышкина приступами падучей, у Альберта – каталепсией. Как и Мышкин, Альберт влюбляется в удивительную по силе характера и чистоте души женщину более низкого происхождения, чем он сам. Консуэло, как и Барашкова, сначала отказывается, затем принимает его предложение. Однако после совершения свадебного обряда граф впадает в каталептический сон, который окружающие принимают за смерть, и в романе следует сцена ночного бдения героини и Зденко у смертного одра Альберта, напоминающая сцену ночного бдения Мышкина и Рогожина у тела Настасьи Филипповны.

Но в романе Жорж Санд герои вновь обретают друг друга, благодаря стремлению писательницы к торжеству добродетели в финале романа, соответствующему её романтическим взглядам. В «Консуэло» граф Рудольдштадт «умирает», «воскресая» в следующем романе «Графиня Рудольдштадт». Князь Мышкин в финале романа «Идиот» впадает в духовный сон, называемый профессором Шнейдером «совершенным повреждением умственных органов»¹¹⁸. Художественным «воскрешением» Мышкина у Достоевского можно считать образ Алёши Карамазова в романе «Братья Карамазовы».

Достоевский увлекался и чтением французских фельетонных романов. По воспоминаниям Д.В. Григоровича: «Как только Достоевский переставал писать, в его руках немедленно появлялась книга. Он одно время очень пристрастился к романам Ф. Сулье, особенно восхищали его “Записки демона”»¹¹⁹. Мельхиор Фредерик Сулье был одним из основоположников жанра фельетонного романа во Франции, и его книга «*Mémoires du diable*» («Мемуары дьявола», – книга, которую Григорович назвал «Записками демона»), появилась в русском переводе в 1837 году. Указанный жанр соединяет черты романтического произведения, вобравшего в себя признаки авантюрного романа и газетной статьи либо фельетона на злободневную тему. Романы-фельетоны предназначались для публи-

¹¹⁸ Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 8 / под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 2009. С. 631. [Продолжающееся].

¹¹⁹ Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 81–82.

кации в газетах из номера в номер, имея захватывающий сюжет, что помимо поэтической задачи удержания читательского интереса преследовало коммерческие цели.

Гроссман, объясняя интерес Достоевского к газетным публикациям и авантюроному жанру, называет три функции авантюрного сюжета: захватывающий интерес; симпатия к униженным и оскорбленным; стремление автора внести исключительность в гущу повседневности¹²⁰.

Бахтин объясняет любовь Достоевского к газете с точки зрения поэтики художественного времени. Газета, говорит Бахтин, является «живым отражением противоречий социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно развёртывается многообразнейший и противоречивейший материал». Поэтому интерес Достоевского к газете объясняется «основной особенностью его художественного видения»¹²¹, его способностью «видеть всё в сосуществовании и взаимодействии»¹²². Достоевский воспринимает явления в синхронии, а не диахронии. Действие у него развивается более в пространстве, нежели в историческом времени.

Что касается влияний французского реализма, то ещё один знаменитый французский писатель привлекал творческое внимание Достоевского. По словам Бахтина: «Бальзак стоит в той же линии развития европейского романа, что и Достоевский, и является одним из его прямых и непосредственных предшественников»¹²³. Гроссман подробно обосновывает влияние Оноре де Бальзака на Достоевского: «Под знаком Бальзака, переводом “Евгении Гранде” безвестный автор ещё не написанных “Бедных людей” вступает на литературное поприще; и почти через сорок лет, в своём предсмертном произведении, в Речи о Пушкине, он призывает Бальзака для подтверждения главного тезиса своей последней философии»¹²⁴. «Достоевский нисколько не желал скрыть сходство некоторых своих мыслей с мыслями Бальзака <...>, в первой редакции своей Пушкинской речи он

¹²⁰ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. С. 57.

¹²¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 51.

¹²² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 52.

¹²³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 59.

¹²⁴ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 61.

прямо цитирует слова Растиньяка из романа Бальзака “Père Goriot”, приводя свою любимую мысль о том, что лучше самому лишиться счастья, чем быть счастливым, загубив другого»¹²⁵. Гроссман отмечает, что влияние Бальзака заметно даже на лексическом уровне. В письмах и первых журналистских работах Достоевский обильно цитирует словечки и выражения Бальзака, взятые из подлинников. На некоторые из них и указывает Гроссман: *du sublime; irrevocablement; un homme qui ne pense à rien; nous verrons cela* (любимое выражение старика Гранде); *assez causé* (выражение Вотрена из «Отца Горио») ¹²⁶. Все эти выражения, лишь приблизительно переводимые на русский язык, дают блестящие речевые характеристики героям Бальзака и создают неповторимый стиль его произведений, который Достоевский, очевидно, сумел в полной мере ощутить и оценить.

Русские писатели были хорошо знакомы с творчеством Бальзака, однако более ни на кого Бальзак не оказал такого влияния, как на Достоевского. Это отмечает Шульц, предлагая ряд объяснений. Во-первых, «в характере обоих было некоторое сходство». Во-вторых, «обстоятельства их жизни отчасти похожи». В-третьих, «они увлекались несколькими общими для них авторами», конкретнее, «романтиками Э.Т. Гофманом, В. Скоттом, А. Редклиф». В-четвёртых, «что, главное, идеи их во многом сходились»¹²⁷.

С точки зрения непосредственного влияния «Евгении Гранде» на творчество Достоевского, Гроссман указывает на «описание клада Прохарчина, составленное по типу бальзаковского описания кошелька Евгении Гранде», «особенно останавливающий внимание в описании Достоевского *наполеон* в груди гривенников и четвертаков несомненно попал в тюфяк Прохарчина из кошелька Евгении Гранде»¹²⁸.

Отношение жильцов в пансионе вдовы Воке к отцу Горио напоминают отношения жильцов к Прохарчину в квартире Устиньи Фёдоровны у Достоевского: «Отец Горио

¹²⁵ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 103.

¹²⁶ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 65.

¹²⁷ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 203.

¹²⁸ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 77, 79.

<...> служит такой же мишенью для издевательств и оскорблений, как Прохарчин в своей ночлежке»¹²⁹.

Описание жилища, будучи существенной деталью хронотопа, может добавить важный штрих к характеристике персонажа. Поэтому Гроссман отмечает сходство облика дома Рогожина в романе «Идиот» с описанием дома Гранде у Бальзака¹³⁰. При описании жилища Гранде Бальзак употребляет выражение «la physionomie d'un logis» (буквально «физиономия дома»), которое в своём переводе Достоевский опускает, заменяя выражением «вид дома»¹³¹. Выражение «физиономия дома» он использует при описании дома Рогожина: «Один дом, вероятно по своей особенной физиономии, ещё издали стал привлекать его внимание». «И снаружи, и внутри, как-то негостеприимно и сухо, всё как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома – было бы трудно объяснить»¹³². Сравним с описанием французского купеческого дома: «Иногда в провинции встречаешь жилища, с виду мрачные и унылые, как древние монастыри, как дикие грустные развалины, как сухие, бесплодные, обнажённые степи»¹³³. Отличительной особенностью описаний у обоих писателей является впечатление весьма сдержанного гостеприимства и уныния. «Физиономия дома» Рогожина описана таким образом, что за молчанием жилища таится настроение, которое проявится в поступках Рогожина как голос-позиция оппонента Бога. Жид прав, когда говорит о различиях в стиле двух писателей, говоря о статичности описаний и образов Бальзака. Но статические описания и образы Бальзака «оживают» в полифонической ткани произведений Достоевского. Здесь важно то, что описания и образы Бальзака дают материал для полифонии Достоевского.

¹²⁹ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 84.

¹³⁰ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 79.

¹³¹ [Бальзак О. де] Евгения Гранде. Роман г-на Оноре де-Бальзака / перевод Ф. Достоевского // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ. Петрозаводск, 1991. С. 415. [Продолжающееся].

¹³² Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 8 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ. Петрозаводск, 2009. С. 210, 211. [Продолжающееся].

¹³³ [Бальзак О. де] Евгения Гранде / перевод Ф. Достоевского // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1. Петрозаводск, 1991. С. 415. [Продолжающееся].

Поэтому совпадение художественных деталей в творчестве Бальзака и Достоевского, отмеченное Гроссманом, не отменяет справедливости высказывания Андре Жида о различиях в стиле двух писателей. У Достоевского «главные персонажи всегда находятся в становлении. <...> Насколько сильно он отличается здесь от Бальзака, главная задача которого всегда дать замечательно последовательный образ»¹³⁴.

По мысли Гроссмана, молча и покорно страдающая женщина – центральный образ «Евгении Гранде», который не мог не впечатлить Достоевского: «В образе молчаливой и кроткой Евгении, в её безмолвном ожидании непришедшего счастья и покорном признании бесчисленных разочарований – главное значение бальзаковского шедевра»¹³⁵. Героини многих произведений Достоевского своим молчаливым страданием напоминают Евгению: «От “Маленького героя” и “Неточки Незвановой” до “Кроткой” и “Подростка”, он не переставал вдохновляться тем же женским образом “Человеческой Комедии”, которым он в молодости бредил как живым существом»¹³⁶. Героини упомянутых произведений «эскизно намечают дальнейшее развитие того же типа в образе Сони Мармеладовой, тихого ангела Софии Ивановны или безответной “кликушечки” в “Братьях Карамазовых”»¹³⁷.

Гроссман также высказывает предположение о влиянии романа Бальзака «Отец Горио» на роман Достоевского «Преступление и наказание»: «”Преступление и наказание” знаменует апогей бальзаковского влияния на Достоевского»¹³⁸. Он отмечает ряд сюжетных, идейных и образных совпадений в чертах характеров главных героев этих романов, в поворотах их личной судьбы, связанных с композиционными построениями произведений. Уточним и дополним детали сюжетных совпадений. Бедный студент Евгений Растиньяк, приехавший из провинции в Париж, и бедный студент Родион Раскольников, приехавший из провинции в Санкт-Петербург. Растиньяк, живущий в пан-

¹³⁴ Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 63.

¹³⁵ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. М., 1928. С. 82.

¹³⁶ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 82.

¹³⁷ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 83.

¹³⁸ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 86.

сионе вдовы Воке, между Латинским кварталом и предместьем Сен-Марсо, в то время простонародный и торговый район Парижа, и «вышедший из университета» по бедности Раскольников, снимающий комнатку у вдовы Прасковьи Павловны неподалёку от Сенной площади, в то время простонародный и торговый район Петербурга. У каждого из них в провинции остаются материально нуждающиеся семьи, которые очень мало могут помогать им. У обоих героев имеются младшие сестры, чья судьба вызывает у них беспокойство. В начале каждого романа оба героя получают письма от своих матерей, в тексте которых обнаруживаются почти дословные совпадения. Приведем дополнительно цитаты, подтверждающие наблюдения Гроссмана. Мать Растиньяка пишет сыну: «Дорогое дитя, посылаю тебе то, что ты просил. Употребь эти деньги с пользой, ибо ещё раз, даже для спасения твоей жизни я не могла бы добыть столь значительную сумму»¹³⁹. Мать Раскольникова пишет сыну: «Милый мой Родя <...>. Я тебе, может быть, рублей двадцать пять или даже тридцать пришлю»¹⁴⁰. Отметим совпадение деталей: когда Растиньяк закончил чтение письма, слёзы катились по его щекам; Раскольникова «письмо матери измучило». Мы видим в этом эпизоде не только сходство сюжетного мотива, но и сходство реакций на событие, а стало быть, сходство черт характеров.

В романах Бальзака и Достоевского совпадает идея быстрого обогащения, оправдываемая не только личной выгодой, но и надеждой восстановить попорченную справедливость. Ощущение же попорчения справедливости возникает у Раскольникова под влиянием трагедии семьи Мармеладовых, и у Растиньяка, под влиянием трагедии «раздавленного обстоятельствами и медленно агонизирующего старика Горио»¹⁴¹. Эпитет «раздавленный обстоятельствами» по отношению к старику Горио, как нельзя лучше подошел бы к образу Мармеладова. В случае с Растиньяком идея убийства наследника парижского миллионера подсказана бывшим каторжником Вотреном. Она будет предложена другу Растиньяка в качестве отвлечённого размышления об убийстве китайского

¹³⁹ Бальзак Оноре де. Сцены частной жизни. Отец Горио / пер. Е. Корша // Бальзак О. де. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М., 1983. С. 304.

¹⁴⁰ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // ПСС: В 30 т. Т. 6 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридендера. Л., 1973. С. 34.

¹⁴¹ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 98.

мандарина, смерть которого станет благом для множества людей. У Достоевского идея Раскольникова направлена на конкретное лицо, старуху-процентщицу, «заедающую чужой век». Обоснование идеи убийства во благо связывается Раскольниковым с образом французского императора Наполеона Бонапарта, поскольку сильной личности «все позволено». «Голос-позиция» Вотрена у Гюго переходит к «голосу-позиции» Наполеона у Достоевского, которая является частью внутреннего монолога Раскольникова, но оба они возникли на французской культурной почве. Правда, Растињьяк, последовав совету друга, отказывается от идеи убийства, избирая другой путь покорения столичного общества, а Раскольников доводит до логического завершения задуманный им «эксперимент» согласно вопросу: «тварь ли я дрожащая, или право имею?»

Поэтому далее, по Гроссману, «нить, связующая эти два романа, теряется в ходе развития раскольниковской драмы»¹⁴². Бальзак, по выражению Гроссмана, «бросил ту искру, от которой поднялся весь огненный столб раскольниковской трагедии»¹⁴³.

Таким образом, «ставя в своём творчестве схожие вопросы (что говорит об определённой близости мировоззрений), писатели находят разные ответы, приводят героев к совершенно различным финалам»¹⁴⁴.

Л.Д. Опульская высказывает ещё одно мнение о происхождении образов «Преступления и наказания», не исключая французских литературных влияний: «Образ Раскольникова возник под пером Достоевского лишь в 1865 году»¹⁴⁵.

Г.М. Фридлиндер дополняет, что образ Раскольникова сложился «под влиянием чтения Достоевским газетной уголовной хроники, в частности, из сообщения об убийстве двух старух раскольником Чистовым»¹⁴⁶. Далее Фридлиндер уточняет, что «Преступление и наказание» было для Достоевского «итогом всего предшествующего творчест-

¹⁴² Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 104.

¹⁴³ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 105.

¹⁴⁴ Сафонова С.Ю. Достоевский и Бальзак: диалог мировоззрений // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: «Филология, искусствоведение». Вып. 66. Челябинск: Изд-во ЧелГУ, 2012. № 17. С. 116.

¹⁴⁵ Опульская Л.Д. Комментарий к «Преступлению и наказанию»: § 1–6 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 7. Л., 1973. С. 308.

¹⁴⁶ Фридлиндер Г.М. Комментарий к «Преступлению и наказанию»: § 7–9 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 7. Л., 1973. С. 332.

ва», что в этом романе отразились «мотивы его более ранних произведений – как 1840-х, так и первой половины 1860-х годов»¹⁴⁷.

Шульц в своих лекциях приводит ещё ряд типологических совпадений и примеров влияний Бальзака на творчество Достоевского. Он указывает на связь между «Неточкой Незвановой» и «Гамбарой» Бальзака, «особенно в части сюжета о музыканте», между «Хозяйкой» и «Проклятым сыном». Он обнаруживает связи между «Братьями Карамазовыми», «Подростком» и «целым рядом сцен в “Деревенском священнике” Бальзака», особенно в части «рассуждений о семье и судебном производстве». Наконец, в «Преступлении и наказании» Достоевского и «Феррагюсе» Бальзака «сцена подслушивания, расположение комнат, вся обстановка вдовы Грюжа, напоминающая, по Бальзаку, “настоящий парижский кафернаум”, и комната Сони Мармеладовой у портного Капернауова» также чрезвычайно схожи¹⁴⁸.

Н.В. Чернова усматривает возможность проведения аналогии между образами Гюстава Флобера и Достоевского. Она обнаруживает ряд параллелей между чертами Эммы Бовари и Настасьи Филипповны Барашковой, отмечая, что роман «Госпожа Бовари» – последняя книга, которую читает Настасья Филипповна перед смертью. «Достоевский, давший высокую оценку роману “Госпожа Бовари”, прочитал его в 1867 году <...> в год начала работы над романом “Идиот”»¹⁴⁹. Параллели между образами Бовари и Барашковой, проводимые Черновой, убедительны, однако идея сходства этих персонажей нуждается в дальнейшем обосновании, не связанном с темой нашего исследования.

Достоевский упоминает Паскаля (1623–1662) и «упоминает недаром, так как у них обоих <...> одинакова основная тема учения: оправдание христианства, борьба с атеизмом и принижение разума перед непосредственной жизнью сердца»¹⁵⁰. То есть, упоми-

¹⁴⁷ Фридлиндер Г.М. Комментарий к «Преступлению и наказанию»: § 7–9 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 7. Л., 1973. С. 330.

¹⁴⁸ См.: Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. 1999. С. 216–217.

¹⁴⁹ Чернова Н.В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Ф.М. Достоевского) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; ред. Н.Ф. Буданова, С.А. Кибальник. СПб., 2010. С. 221.

¹⁵⁰ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 188.

наются те же идеи, которые, по мысли С. Оливье, заинтересовали Достоевского в «Гении христианства». Отметим, что тема Паскаля, как и упоминания о французских классицистах Корнеле и Расине, проходит через весь роман Андре Жида «Тесные врата», формируя своеобразную переключку Достоевского и Жида через посредство имени великого французского философа. Высказывания Паскаля в романе Достоевского «Бесы» цитирует герой-западник Верховенский-старший на зависть Кармазинову. В тех же «Бесах», в сцене гадания губернатора Лембке, который иногда «загадывал так по книге, развёртывая наудачу»¹⁵¹, открывается «Кандид» Вольтера. Прочитывается фраза «Tout est pour le mieux dans le meilleurs des mondes possibles» («Всё к лучшему в этом лучшем из миров»), – принцип, неумелое следование которому оказывается роковым для Лембке.

Выводы по разделу 1.2.

Все вышесказанное приводит нас к выводу о значительности влияний французской литературы на творчество Достоевского. По общему мнению, российских и зарубежных литературоведов, наибольшее влияние в области общей идеи «восстановления» униженных на Достоевского оказало творчество Гюго. Гюго и Жорж Санд, оба близки Достоевскому проблематикой духовного поиска, попытками создать образ святого или праведного человека. Вывод о влияниях французских писателей-романтиков на полифоническую поэтику Достоевского может быть сформулирован следующим образом.

Романтическая тема обреченности положительного героя на несправедливое страдание у Достоевского трансформируется в попытку поиска причины несправедливости, которая обретает форму внутреннего диалога. Страдание побуждает человека задаваться вопросами в поисках ответа о причинах страданий, а это провоцирует диалог.

Одиночество или отверженность романтического героя становятся почвой для осознания внутренней свободы, которая в свою очередь, по Достоевскому, порождает ответственность. Ответственность дает силы для формирования самостоятельной позиции в процессе полифонического диалога.

¹⁵¹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т.10 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридендера. Л., 1974. С. 341.

По поводу французского романа-фельетона мы предполагаем, что хронотоп Достоевского с его пороговым пространством и временем испытал влияние этого жанра.

Идея о недопустимости разрешения себе суда и приведения в исполнение смертного приговора другому человеку становится общей для творчества Достоевского и Бальзака. Для нашего исследования важно то, что «последовательный образ» Бальзака становится плодотворным материалом для полифонической поэтики Достоевского.

В следующем разделе мы рассмотрим подробнее процесс полифонического восприятия Достоевским монологического романа Бальзака.

1.3. Опыт перевода Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» как один из первоначальных импульсов творческого процесса создания поэтики полифонического романа

В статье «На каком языке говорить отцу отечества?» Ф.М. Достоевский даёт следующее определение языка: «Язык есть, бесспорно, форма, тело, оболочка мысли»¹⁵². Поскольку язык есть форма выражения мысли, то и количество способов выражения мысли возрастает при усвоении иностранного языка. А умение выразить свою мысль во всей полноте может способствовать полноценному развитию личности. На эту тему Достоевский высказывает чрезвычайно глубокие и интересные соображения, в основе которых лежит его полифоническое восприятие жизни: «Чем богаче тот материал, те формы для мысли, которые я усваиваю себе для их выражения, тем буду я счастливее в жизни <...> понятнее себе и другим <...> тем скорее скажу себе то, что хочу сказать, тем глубже скажу это <...> тем буду крепче и спокойнее духом – и, уж конечно, тем буду умнее»¹⁵³. «Понятнее себе и другим» можно стать лишь в результате внутреннего и внешнего диалога. Счастье, крепость и спокойствие духа – всё это возможно только при наличии самостоятельного голоса-позиции, при близости или совпадении личной позиции с позицией Бога. Следовательно, одним из возможных способов развития полифо-

¹⁵² Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера. Л., 1981. С. 80.

¹⁵³ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 80.

нического сознания является изучение иностранных языков. Для Достоевского таким языком стал французский. Поскольку язык есть форма мысли, то человек, владеющий иностранным языком, может придти к разноязычному полифонизму форм мысли. Сама же возможность полифонизма форм мысли реализуется только при соблюдении ряда условий. Например, необходим высокий уровень владения языком, его осмысления. Разумеется, и высокий уровень владения языком ещё недостаточен для появления полифонизма мысли и, соответственно, сознания. Необходимы предпосылки личностного характера, которыми обладал гениальный писатель, наделённый помимо писательского дара способностью всемирной отзывчивости, упомянутой выше.

С 1833 года, с двенадцати лет, Достоевский посещал полупансион Драшусова, где, видимо, изучался и французский. Но обучение французскому языку началось раньше. Оскар фон Шульц приводит воспоминание Достоевского из его очерка «Мужик Марей» о том, как не хотелось девятилетнему ребёнку покидать деревню в конце лета, «чтобы скучать всю зиму за французскими уроками»¹⁵⁴. В подростковом возрасте (1834–1837) братья Андрей и Фёдор Достоевские обучались в частном пансионе Л.И. Чермака. Там, как во всех частных пансионах, изучению французского языка уделялось большое внимание. Мы также полагаем, что латинская грамматика, которой обучал братьев Достоевских их отец, врач по профессии, заложила прочный лингвистический фундамент под последующее изучение родственного ей романского языка. Жорди Морильяс, современный достоевед, носитель романского языка, справедливо подчеркивает: «Можно утверждать, что Достоевский знал достаточно хорошо французский язык и культуру»¹⁵⁵.

Важнейшим творческим событием в жизни писателя, доказывающим глубокое владение им французским языком, стал перевод романа Бальзака “Eugénie Grandet” («Евгения Гранде»), начатый двадцатидвухлетним Достоевским осенью 1843 года. Он приступил к этой работе после присутствия на приеме в честь Бальзака в одном из петер-

¹⁵⁴ Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 117.

¹⁵⁵ Morillas Jordi. Философская борьба Ф.М. Достоевского против европейского Просвещения // Su Fëdor Dostoevskij: visione filosofica e sguardo di scrittore / a cura di Stefano Aloe. Napoli : La scuola di Pitagora, 2012. P. 163.

бургских литературных салонов. Перевод «Евгении Гранде» («Эжени Гранде» в более позднем переводе И.Б. Манделъштама), по мнению Гроссмана, назвавшего Бальзака «вечным спутником Достоевского»¹⁵⁶, стал первым опубликованным трудом Достоевского не случайно. Сам Достоевский высоко оценивал сделанный им перевод. В письме брату Михаилу в январе 1844 года он писал: «Нужно тебе сказать, что на праздниках я перевёл “Евгению Grandet” Бальзака (чудо! чудо!). Перевод бесподобный»¹⁵⁷. Восторженная оценка Достоевским текста романа Бальзака и собственного перевода нуждается в комментариях, которые мы сделаем ниже в данном разделе.

Перевод Достоевского был опубликован летом 1844 года в 6-й и 7-й книгах журнала «Репертуар и Пантеон», с сокращениями, объём которых составил около пятнадцати страниц, по соображениям цензуры¹⁵⁸. Современная Достоевскому литературная критика обошла его перевод «Евгении Гранде» молчанием. Поскольку в то время к переводу прозаического текста относились более как к технической работе, нежели к факту творчества. На это указывают и детали плана перевода романа «Матильда» модного в то время писателя Эжена Сю. План предполагал одновременное участие трех переводчиков и чрезвычайно сжатые сроки. В письме от 31.12.1843 Достоевский писал брату Михаилу, предлагая разделить труды по переводу: «Паттон, я и, ежели хочешь, ты соединяем труд, деньги и усилия <...>. Мы разделяем перевод на 3 равные части и усидчиво трудимся над ним»¹⁵⁹. Перевод следовало завершить к Святой неделе, выполнив его примерно за три месяца. Даже разделённый на три части, роман-фельетон Сю сложен для перевода в такой короткий срок по причине большого объёма и своеобразного, до небрежности, художественно-публицистического стиля с его немотивированной прерывистостью сюжетных линий и обилием второстепенных персонажей. Тем не менее, молодой Достоевский был полон оптимизма и уверенности в своих силах. Очевидно, именно по причине понимания перевода как процесса скорее технического, Достоевского не слишком забо-

¹⁵⁶ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 61.

¹⁵⁷ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1. Письма 1832–1859. Л., 1985. С. 86.

¹⁵⁸ См.: Нечаева В.С. Ранний Достоевский (1821–1849). М., 1979. С. 109.

¹⁵⁹ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1. Письма 1832–1859. Л., 1985. С. 83.

тило то, что три части романа, переведенные тремя переводчиками, имели бы заметные стилистические отличия. Перевод этот остался неосуществлённым.

Еще меньше повезло переводу романа Жорж Санд “*La dernière Aldini*” («Последняя Альдини»), который последовал вскоре за переводом «Евгении Гранде». Перевод был почти закончен, когда Достоевский «к ужасу своему узнал, что роман был переведён и напечатан в 1837 году, и что все его труды пропали даром»¹⁶⁰.

Литературный перевод для Достоевского являлся не только способом заработка; сам выбор произведений для перевода говорит о его глубоком интересе к творчеству того или иного автора. В статье «Бальзак и Достоевский» Гроссман анализирует перевод Достоевским «Евгении Гранде» с точки зрения стилистики и в плане его влияния на последующее творчество писателя. Говоря о стилистических особенностях перевода, Гроссман подчёркивает его свободный характер: «Местами он даже превращается в переложение. Соблазнов буквализма переводчик избегает всюду»¹⁶¹. Часто, по мнению Гроссмана, Достоевский «опускал трудности точного перевода и переходил к свободному пересказу»¹⁶². Наличие таких периодов в переводе Достоевского, как мы полагаем, не связано с его уровнем владения языком. По нашим наблюдениям, Достоевский действительно периодически прибегал при переводе к недословному изложению, допуская не столько свободный пересказ, сколько более эмоциональный, нежели повествование Бальзака, перевод: «Мы видим, что Достоевский вновь и вновь “поднимает градус” бесстрастной повествовательной объективности Бальзака. В его передаче возникает позиция повествователя, сочувствующая, <...> которой мы не обнаруживаем в оригинале, т. е. позиция самого юного Достоевского»¹⁶³.

О «позиции самого Достоевского» стоит сказать подробнее. Мы полагаем, позиция повествователя в переводе Достоевского возникает благодаря его переходу на высший уровень эквивалентности перевода – уровень текста. В этом случае, как справедливо

¹⁶⁰ Шульц О. Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 266–267.

¹⁶¹ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 79.

¹⁶² Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 80.

¹⁶³ Шкарлат С.Н. О переводе Ф.М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / ПетрГУ. Петрозаводск, 1998. С. 306.

отмечает В.Е. Щетинкин, «на первый план выступает уже не выявление однозначных отношений между словами оригинала и перевода, а функциональная эквивалентность переводного текста оригиналу в целом. Это обстоятельство позволяет <...> отвлечься от конкретного лексического смысла слов оригинала во имя сохранения семантической структуры текста в целом»¹⁶⁴. Естественно, это может позволить себе только опытный и талантливый переводчик. Именно на этапе перехода на текстовый уровень, мы полагаем, и возникает возможность преобразования повествовательных элементов монологического романа в элементы полифонические. Например, когда папаша Гранде завершает размышления по поводу своих коммерческих махинаций, у Бальзака это передается выражением *il s'est réveillé de ses méditations*¹⁶⁵ «очнулся от глубоких раздумий». Достоевский переводит это выражение намного более свободно, с рядом добавлений: «стряхнув с себя нули, цифры, итоги и расчёт»¹⁶⁶. Собирательное выражение «очнулся от раздумья» Достоевский передает несколькими словами «стряхнув с себя нули, цифры, итоги и расчёт», что может пониматься как лексическая полифония. То есть, ряд слов выражает ряд позиций-голосов в сознании персонажа, среди которых нет голоса-позиции Бога. Тем не менее, сам принцип полифонизма присутствует в форме внутреннего полилога, сводимого к идее выгоды.

«Для более точной передачи значения слов и словосочетаний необходимо принимать во внимание стилистические особенности широкого контекста»¹⁶⁷. Следуя этому правилу перевода, Достоевский иногда заменял суховатые бальзаковские языковые конструкции более разговорными. Например, стилистически нейтральную фразу *pous allons faire votre partie*¹⁶⁸ «мы составим вам партию» он передаёт как просторечную: «а не сесть ли нам в лото?»¹⁶⁹. Тем самым Достоевский стилистическими средствами подчеркивает

¹⁶⁴ Щетинкин В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский. М., 1987. С. 26.

¹⁶⁵ Balzac H. Eugénie Grandet. Paris, Hachette, 1978. P. 68.

¹⁶⁶ [Бальзак О. де] Евгения Гранде. Роман г-на Оноре де-Бальзака / перевод Ф. Достоевского // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1 / ПетрГУ, 1991. С. 478. [Продолжающееся].

¹⁶⁷ Соколова Г.Г. Пособие по переводу с русского языка на французский. М., 1982. С. 67.

¹⁶⁸ Balzac H. Eugénie Grandet. Paris, Hachette, 1978. P. 22.

¹⁶⁹ [Бальзак О. де] Евгения Гранде. Роман г-на Оноре де-Бальзака / перевод Ф. Достоевского // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1 / ПетрГУ, 1991. С. 439. [Продолжающееся].

многоплановость характера Гранде, под внешней простоватостью которого скрывались черты бессердечного и расчетливого дельца.

Достоевский не только добавлял собственные эпитеты, но и заменял легко переводимые на русский язык грамматические конструкции другими, видимо, по его мнению, более выразительными. Например, выражение Бальзака *financièrement parlant*, буквально «говоря о финансах», он переводит как «в коммерции»¹⁷⁰, подчёркивая главное пристрастие папаши Гранде. *Rue obscure en quelques endroits*, буквально «улица кое-где тёмная», или «улица, местами тёмная». Здесь нет никакой трудности точного перевода, но Достоевский переводит фразу об улице, где стоял дом Гранде, «улица почти всегда пустынная и молчаливая»¹⁷¹, на наш взгляд, для передачи психологической атмосферы духоты провинциального городка, который держит под наблюдением личную жизнь каждого человека. Почему Достоевский заменяет эпитет «темная» на «молчаливая»? По той причине, по нашему разумению, что выражение «молчаливая» указывает на потенцию людской молвы, к которой, по Иванову, генетически восходит полифонизм¹⁷².

Именно из-за добавлений и распространений, подобных указанным, Гроссман, на наш взгляд, ошибочно полагает, что «далеко не всюду Достоевскому удалось передать энергичный стиль подлинника»¹⁷³. Очевидно, что Достоевский не ставил такой задачи как сохранение энергичного стиля подлинника. Невольное тяготение его собственного писательского мышления к полифонической форме изложения приводило к тому, что временами Достоевский не просто переводил, а выступал почти в роли соавтора Бальзака. Как пишет В.Е. Багно, «возможность и правомерность различных переводческих решений заключена в самом оригинале»¹⁷⁴. А Бахтин прямо говорит о том, что элементы полифонической поэтики в скрытом виде находились в романе Бальзака: «Можно гово-

¹⁷⁰ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 80.

¹⁷¹ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 80.

¹⁷² См.: Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 137.

¹⁷³ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 80.

¹⁷⁴ Багно В.Е. К проблеме адекватности перевода (На материале русских версий сонета Ж.-М. де Эредиа «Бегство кентавров») // Багно В. Е. Русская поэзия серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 169.

речь об элементах полифонии и у Бальзака, но только об элементах»¹⁷⁵. Раскрытию этих элементов в некоторой степени способствовал перевод Достоевского.

С другой стороны, процесс перевода способствовал выработке у Достоевского объективизации собственной позиции по отношению к чужой мысли, а, стало быть, чужого голоса – «чужого слова»¹⁷⁶, необходимого элемента поэтики полифонического романа. Прирождённое умение Достоевского-писателя как бы отойти в сторону, чтобы позволить свободно звучать другому «голосу», дать высказаться вполне другим голосам-позициям, должно было пробуждаться и развиваться работой Достоевского-переводчика, когда он выступал в качестве равноправного (партнёрского) «голоса» авторского голоса Бальзака. Тем самым, в процессе перевода «Евгении Гранде» Достоевский, выявляя скрытые элементы полифонической поэтики Бальзака, начинает вырабатывать собственную авторскую поэтику будущего полифонического романа.

А. Лешневская оценивает перевод Достоевским «Евгении Гранде» с точки зрения стилистики и лексикологии, говоря, что перевод этот «поражает цельностью и оптимистической яркостью: переводчик смело и точно употребляет просторечные и диалектные выражения, высокую и устаревшую лексику»¹⁷⁷. Лешневская указывает на частое употребление Достоевским при речевых характеристиках персонажей уменьшительно-ласкательных суффиксов. Например, старик Гранде называл дочь Евгению «mafifille», буквально «моя дочурка». Достоевский же передаёт это выражение как «жизнёночек». Лешневская обоснованно предполагает, что источником этого слова в словаре Достоевского-переводчика является переписка его родителей, поскольку именно так отец писателя обращался в письмах к своей жене¹⁷⁸. Вот пример удачного комментирования стиля Достоевского-переводчика, когда объясняется возникновение авторских особенностей перевода с указанием на их исторический источник.

¹⁷⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 59.

¹⁷⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 333.

¹⁷⁷ Лешневская А. Три «Гранде»: критика романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Иностранная литература. 2008. №4. С. 284.

¹⁷⁸ Лешневская А. Три «Гранде»: критика романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Иностранная литература. 2008. №4. С. 285.

В том, что касается перевода стилистических приёмов, прекрасно переводя фигуры и тропы Бальзака, добавляя к ним свои собственные фигуры речи, Достоевский при переводе фразеологизмов порой прибегает к буквализму. Вместо того чтобы подобрать в родном языке аналог иноязычного фразеологизма, как обычно поступают переводчики, он передаёт его дословно, что трактуется Лешневской как грубая смысловая ошибка¹⁷⁹.

Например, поговорку «*Ils sont manche à manche*» Достоевский переводит буквально: «Рукояти их шпаг на равном расстоянии», в то время как существует русский эквивалент этому фразеологизму «Два сапога пара». Формально Лешневская права, говоря о неправильном переводе фразеологизма, особенно с точки зрения требований современного переводоведения, требующего переводческого приёма адаптации на уровне текста, то есть замены французского фразеологизма близким по значению русским выражением. Русский фразеологический эквивалент «два сапога пара» содержит элемент отрицательной оценки. Поэтому Достоевский в данном случае пошёл по пути дословного перевода французского фразеологизма, который содержит скрытое указание на одинаковый способ действия позитивного характера (буквально оно указывает на одинаковую манеру боя на шпагах двух человек, на равенство силы и мастерства двух бойцов). Этот, приводимый Лешневской, и подобные ему примеры перевода фразеологизмов опровергают утверждение Гроссмана о том, что Достоевский везде избегает соблазнов буквального перевода. Другое заключение Гроссмана точнее передает значение переводческой работы для Достоевского-писателя: «Этот перевод послужил Достоевскому литературной школой, во многом сформировавшей его собственную писательскую манеру»¹⁸⁰. Наши наблюдения дополняют и конкретизируют общий вывод Гроссмана в части влияния процесса перевода на становление поэтики полифонического романа. Восторженное восклицание юноши-Достоевского по поводу собственной работы переводчика «Евгении Гранде» «перевод бесподобный!» помимо юношеского энтузиазма, на наш взгляд, должно передавать чувство открытия чего-то нового. Тонкая интуиция подсказала Дос-

¹⁷⁹ См.: Лешневская А. Три «Гранде»: критика романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Иностранная литература. 2008. №4. С. 289.

¹⁸⁰ Гроссман Л. Достоевский и Бальзак. М., 1928. С. 81.

товскому, что процесс перевода привел его на порог писательского мастерства особого рода поэтики – поэтики будущего полифонического романа.

Существует интересная попытка опубликования перевода Достоевским «Евгении Гранде» в собрании его сочинений. Но, к сожалению, комментарий к переводу Достоевского «Евгении Гранде» в продолжающемся 15-томном издании Ф.М. Достоевского под редакцией В.Н. Захарова очень мало говорит о лексико-стилистических приёмах перевода и не затрагивает тему влияний поэтики Бальзака на поэтику Достоевского. Приводятся некоторые примеры приёма расширения переводимого текста без указания на то, что это переводческий приём и дальнейшего комментирования его применения. На наш взгляд, излишнее внимание уделяется комментированию античных реминисценций. Например, комментаторы приводят цитату из перевода Достоевского и буквальную цитату из Бальзака: «“...в костюме Аркадской пастушки”. – У Бальзака: “в костюме пастушки”»¹⁸¹, не сопровождая пример переводческим комментарием о наличии приёма расширения текста и его уместности, его художественной оправданности. Правда, комментаторы уделяют внимание объяснению, что такое страна Аркадия, вплоть до того, что в качестве примера переводят латинскую надпись на надгробном камне с картины французского художника Николя Пуссена *Et ego in Arcadia*, не упоминаемой ни Бальзаком, ни Достоевским, следующим образом: «И я [был] в Аркадии»¹⁸².

Комментаторы трактуют надпись как «и я знал счастливые времена»¹⁸³, в то время как на самом деле буквальный перевод этой надписи учитывает настоящее, а не прошлое время: «И я [есть] в Аркадии». Здесь сами комментаторы применили переводческий приём расширения, который в данном случае является частью научного текста и, в отличие от художественного перевода, не должен применяться вообще. Дело в том, что употреб-

¹⁸¹ Бирон В.С., Захаров В.Н., Мальчукова Т.Г. Комментарии к «Евгении Гранде» // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1995. С. 680. [Продолжающееся].

¹⁸² Бирон В.С., Захаров В.Н., Мальчукова Т.Г. Комментарии к «Евгении Гранде» // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 680. [Продолжающееся].

¹⁸³ Бирон В.С., Захаров В.Н., Мальчукова Т.Г. Комментарии к «Евгении Гранде» // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 680. [Продолжающееся].

ление комментаторами расширения полностью изменяет смысл надписи, на самом деле, по нашему убеждению, гласящей от лица Смерти: «Я есть [и] в Аркадии».

Подтверждение нашему переводу эпитафии мы находим в статье Эрвина Панофски «"Et in Arcadia ego": Poussin and Elegiae Tradition». Панофски рассматривает традицию использования данной надписи в творчестве французских художников-классицистов и указывает на то, что традиция напоминания о смерти в счастливые моменты жизни присуща сентиментализму и романтизму. Эту надпись Э. Панофски переводит «И в Аркадии я [смерть] есть»¹⁸⁴.

Д.С. Лихачев подтверждает и уточняет суждение Э. Панофски: «Тема сочетания счастья и смерти проходит через все изобразительное искусство и культуру эпох Рококо и Романтизма» и сочувственно цитирует его прочтение эпитафии: «Голкуя значение латинской надписи <...> Э. Панофски показывает, что она означала не то, что "и я (умерший) находился в Аркадии", а то, что "и я (смерть) нахожусь в Аркадии"»¹⁸⁵.

В комментарии к другой фразе перевода Достоевского, где выражение Бальзака «освящённый хлеб» переведено как «просфоры», указывается, что данный перевод – «один из многих примеров русского акцента переводчика»¹⁸⁶. В теории перевода не существует термина «русский акцент», поэтому вряд ли он уместен в научных комментариях. Описанное явление, называемое адаптацией, в связи с переводом Достоевского подробно объясняется Гроссманом. В эпоху Достоевского господствовал иной переводческий принцип, нежели в наше время, когда переводчик пытается максимально бережно подойти к авторскому тексту, как можно меньше трансформируя подлинник. Достоевский же, как и другие переводчики XIX века, работал согласно принципам транспозиции, то есть не просто перевода иноязычного текста, но и его переноса в условия другой культуры, с учётом всех его лингвистических, культурно-исторических и бытовых

¹⁸⁴ Panofsky E. "Et in Arcadia Ego": Poussin and the Elegiae Tradition // *Meaning in the Visual Arts*, 1970. S. 1.

¹⁸⁵ Лихачёв Д.С. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. 3-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 290–291.

¹⁸⁶ Бирон В.С., Захаров В.Н., Мальчукова Т.Г. *Комментарии к «Евгении Гранде» // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.) Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 679. [Продолжающееся].*

особенностей. В результате такого перевода чужая литература «должна была читаться с лёгкостью родной словесности»¹⁸⁷. Адаптация как «переводческий приём, состоящий в замене неизвестного известным»¹⁸⁸, является одной из разновидностей транспозиции, упоминаемой Гроссманом. Отсюда использование приёма адаптации в передаче православного термина «просфора» при описании обрядов католической церкви.

Наше предположение о том, что Достоевский не просто хорошо, но блестяще владел французским языком, подтверждается не только наличием у писателя серьёзного переводческого опыта. Оно опирается на точную оценку Достоевским уровня владения французским языком русским обществом, изложенную в статье «Русский или французский язык?» Несмотря на широкое распространение в России второй половины XIX века французского языка, многие образованные люди владели им лишь на уровне Степана Трофимовича Верховенского, героя-западника романа «Бесы». Как пишет Достоевский в статье «Русский или французский язык?» Они «говорили в волнении, но объяснялись по-французски и очень плохо, книжно, мёртвыми, неуклюжими фразами и ужасно затрудняясь иногда выразить мысль или оттенок мысли»¹⁸⁹.

Образ Верховенского в «Бесах» во многом строится на передаче этой манеры (подробнее в разделе 1.4.). Только человек, блестяще владеющий французским языком, сумел бы передать на этом французском языке критикуемую им манеру говорить. Достоевский критически оценивал и уровень знания читательской аудиторией французского языка в ту эпоху, и массовость владения французским языком. Именно поэтому он видел необходимость переводов произведений французской литературы на русский язык. Достоевский пишет, например, в предисловии к роману Гюго «Собор Парижской Богоматери», что до перевода на русский язык это произведение «прочли только знавшие французский язык; во-вторых – едва ли прочли и все знавшие по-французски; <...> и три-

¹⁸⁷ Гроссман Л.П. Бальзак в переводе Достоевского // Евгения Гранде. СПб., 2009. С. 224.

¹⁸⁸ Щетинкин В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский. М., 1987. С. 43.

¹⁸⁹ Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера. Л., 1981. С. 78.

дцать-то лет назад масса публики, читающей по-французски, была очень невелика сравнительно с теми, которые и рады бы читать, да по-французски не умели»¹⁹⁰.

Что касается уровня знания французского языка в русском обществе того времени, то в уже упомянутой статье «Русский или французский язык?» Достоевский даёт ему исчерпывающую характеристику: «Русские, говорящие по-французски (то есть огромная масса интеллигентных русских), разделяются на два общие разряда: на тех, которые уже бесспорно плохо говорят по-французски, и на тех, которые воображают про себя, что говорят как настоящие парижане <...>, а между тем говорят так же бесспорно плохо, как и первый разряд»¹⁹¹. При этом Достоевский поразительно точно характеризует особенности так называемого русского французского, разделив настоящий и мнимый французский язык: «Язык этот выходит у них непременно мёртвый, а не живой, язык не натуральный, а сделанный, язык фантастический и сумасшедший, – именно потому, что так упорно принимается за настоящий, одним словом, язык совсем не французский. <...> Язык этот как бы краденый»¹⁹². Как сам Достоевский сумел избежать «краденого» французского языка и не только блестяще пародировать его в речи Верховенского, но и стать прекрасным переводчиком? Очевидно, помимо наличия уникального дара слова он избежал обучения французскому языку по той системе, о которой также упоминается в статье «Русский или французский язык?»

Достоевский считает методической ошибкой обучение русских людей высших сословий иностранному языку в том возрасте, когда они ещё не успели овладеть родным языком: «Самые первые слова свои лепечут уже по-французски от бонн, а потом практикуются уже от гувернёров и в обществе». А в результате «щеголяют один перед другим подделкой под язык петербургского парикмахерского гарсона»¹⁹³. При этом обучение идет через подражание носителям языка, которые имеют очень низкий образовательный

¹⁹⁰ Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862) // ПСС: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 29.

¹⁹¹ Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 77.

¹⁹² Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 79.

¹⁹³ Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 78–79.

уровень: их французский заведомо не является образцом для подражания. «Парикмахерский гарсон» – продукт низовой городской культуры, далёкой как от лучших образцов литературного, так и от образцов народного, крестьянского языка французской провинции, хорошо усвоенного Бальзаком.

Ю.М. Лотман по поводу низкого уровня владения французским языком в России эпохи А.С. Пушкина пишет о том же «парикмахерском гарсоне»: «Претендентами на учительские места в России были главным образом мелкие жулики и авантюристы, актеры, парикмахеры, беглые солдаты и просто люди неопределённых занятий»¹⁹⁴.

Сам Достоевский учил французский уже после освоения русского языка, поскольку в его семье знали и любили русскую литературу и много читали вслух. Нянька Алена Фроловна и кормилица Лукерья в их семье были русскими крестьянками, рассказывавшими детям сказки. Уже хорошо владея родным языком, будущий писатель очень много читал по-французски. При этом язык французских писателей, упомянутых им, заслуживает всяческого восхищения. Его усилия по изучению французского языка и ознакомлению с французской литературой имели хороший результат; далеко не каждый образованный человек той эпохи выступил бы настолько успешно в роли переводчика, как это сделал Достоевский. Именно о личном опыте изучения иностранного языка говорит он в статье «На каком языке говорить отцу отечества?» Он точно определяет цель изучения иностранного, в частности, французского языка, подчёркивая, что иностранный язык не должен использоваться для повседневного общения между носителями русского языка. Французский язык нужен нам «во-первых, попросту, чтобы читать по-французски, а во-вторых, чтобы говорить с французами, когда столкнёмся с ними; но уж отнюдь не между собой и не сами с собой»¹⁹⁵.

Отметим, что Достоевский говорит именно о тех людях, для которых иностранный язык не является профессией. Переводчики, преподаватели и те, кто интенсивно изучают иностранный язык, должны говорить на нём, по возможности, «между собой и

¹⁹⁴ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 2014. С. 49.

¹⁹⁵ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 80.

сами с собой». В этой же статье Достоевский указывает на необходимость сначала усвоить в достаточной мере родной язык, и называет источники, из которых ребёнок может почерпнуть знание настоящего русского языка: «Чтобы усвоить себе этот русский язык натуральнее, без особой надсадки и не по одной только науке <...> надо непременно ещё с детства перенимать его от русских нянек, по примеру Арины Родионовны <...>, сверх того, не бояться простонародья и даже слуг. <...> Затем уже в школе непременно заучивать наизусть памятники нашего слова»¹⁹⁶.

Хорошее знание родного языка способствует усвоению иностранного: «Только лишь усвоив в возможном совершенстве первоначальный материал, то есть родной язык, мы в состоянии будем в возможном же совершенстве усвоить и язык иностранный, но не прежде. Из иностранного языка мы невидимо возьмём тогда несколько чуждых нашему языку форм и согласим их <...> с формами нашей мысли – и тем расширим её»¹⁹⁷.

Как видим, сам Достоевский, говоря о «расширении форм нашей мысли», иллюстрирует наше предположение, высказанное выше: процесс усвоения чужого языка может влиять на формирование полифонического сознания – или, расширение форм мысли, по Достоевскому.

И, напротив, раннее обучение французскому языку на низких речевых образцах и без погружения в иноязычную среду, как это зачастую происходило в России XIX века, вело к появлению монологического клишированного мышления. Человек с таким мышлением «часто будет собою доволен, особенно когда будет говорить длинные речи чужими мыслями и чужими фразами и в которых будет *plus de noblesse que de sincérité* (более благородства, чем искренности)»¹⁹⁸.

Французская фраза *plus de noblesse que de sincérité* создана Достоевским по ходу мысли настолько естественно и правильно, что может служить ещё одним примером его свободного владения французским литературным языком. Помимо этого, Достоевский в

¹⁹⁶ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861). Л., 1981. С. 81.

¹⁹⁷ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861). Л., 1981. С. 81.

¹⁹⁸ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861). Л., 1981. С. 83.

своих произведениях, например, в «Дневнике писателя», достаточно часто использует и готовые французские выражения, заимствуя их из французской литературы.

Например, в «Дневнике писателя» за октябрь 1877 года, в разделе III, он, говоря о практике современного судопроизводства, наносящей вред даже невинному человеку, замешанному в судебном разбирательстве, употребляет часть фразы из трилогии Бомарше о Фигаро: «Il en reste toujours quelque chose»¹⁹⁹ (Всегда что-то остаётся). Полностью фраза звучит как: «Calomniez, calomniez! Il en reste toujours quelque chose» (Клеветайте, клеветайте! Всегда что-то остаётся).

Следует заметить, что Достоевский, используя французский язык в собственных произведениях, в том числе публицистике, доказывает его богатство и возможность его применения в русской литературе. Он отнюдь не обвиняет французский язык в ограниченности выразительных средств. Просто исторически именно этот язык стал средством общения для представителей некоторых социальных слоёв России. Неполноценность русской и французской речи, как и неполноценность мышления некоторых русских, неправильно обученных французскому языку, уже стала реальностью в эпоху Достоевского. Но виноват в этом, по утверждению писателя, «французский язык не как французский язык, а как чужой язык, усвоенный вместо родного»²⁰⁰.

Неполноценность усвоения французского языка, при указанном подходе к обучению ему, как считал Достоевский, распространяется и на произношение. Достоевский выступал не просто против раннего обучения языку, но и против распространённой в русских семьях традиции брать гувернантку-француженку единственно из желания привить ребёнку навыки желаемого «парижского» произношения. При этом личные качества гувернантки, её интеллектуальный уровень зачастую не принимались в расчет. Достоевский же обращал внимание не просто на факт носительства языка, но и на личность носителя, что имеет важнейшее значение, если дело идёт о воспитании детей. Именно поэтому в письме А.П. и В.М. Ивановым от 1(13).01.1868 года он отговаривает их брать

¹⁹⁹ Достоевский Ф.М. Ложь необходима для истины. Ложь на ложь даёт правду. Правда ли это? // ПСС: В 30 т. Т. 26 / под ред. В. Г. Базанова. Л., 1984. С. 53.

²⁰⁰ Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861). Л., 1981. С. 84.

гувернантку-француженку: «У француженок <...> (это я знаю по опыту и наблюдению) французскому языку до тонкости не выучишься, а выучивается только тот, кто сам пожелает; произношению же отнюдь нельзя выучиться, без огромного личного желания к тому», – к тому же, как считает Достоевский, – «теперь настоящему парижскому произношению невозможно и выучиться, не приняв парижское, гортанное, скверное, дышащее подлостью в одних уже звуках. Произношение это новое, всего стало входить, в самом Париже-то, не далее как с двадцати пяти лет назад»²⁰¹.

Действительно, в сороковые годы XIX века в парижском регионе среди простонародья начался процесс озвончения увулярного [r]²⁰². Звонкий звук [r] сформировался в противовес мягкому звуку [ʀ], или «r grasséyé», характерному для аристократической традиции французской фонетики²⁰³.

Выводы по разделу 1.3.

Приведенное выше наблюдение Достоевского о парижском произношении может свидетельствовать о наличии у него фонетического слуха и наблюдательности в том, что касается фонетических тенденций во французском языке. Рассмотрение переводческого опыта Достоевского приводит к выводу о всестороннем (грамматическом, лексическом, фонетическом, стилистическом) владении писателем французским языком.

Что касается перевода романа Бальзака «Евгения Гранде», то в его процессе Достоевский интуитивно выявлял скрытые элементы полифонической поэтики оригинала, позже способствовавшие созданию поэтики полифонического романа.

Статьи, в которых Достоевский высказывает ряд глубоких замечаний и соображений в области методики изучения иностранного, в том числе, французского, языка дополнительно свидетельствуют о высоком уровне владения языком. Его опыт и знания позволили воспроизвести стиль «краденого французского языка» в речевой характеристике героя-западника в романе «Бесы».

²⁰¹ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. Письма 1860–1868 / под ред. В. Г. Базанова 1985. С. 248.

²⁰² Это подтверждается исследованиями французских фонетистов. См.: Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. En 13 vol. Vol. 12. Paris, 1968. P. 308.

²⁰³ Скрелина Л.М., Становая Л.А. История французского языка. М., 2001. С. 423.

1.4. Речевая характеристика франкоговорящего героя-западника в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»: о влиянии русско-французского билингвизма на поэтику полифонического романа

Как говорилось выше, в разделе 1.3, изучение иностранных языков может способствовать развитию полифонизма сознания. Но полифонизм форм мысли реализуется только при соблюдении определённых условий. Для реализации полифонизма требуется высокий уровень владения языком и наличие предпосылок личностного характера. На примере образа героя-западника в романе «Бесы» можно видеть доказательство этой идеи методом «от противного». Степан Трофимович Верховенский не владеет свободно французским языком и не обладает в нужной степени качеством всемирной отзывчивости в необходимой мере. Точнее, его отзывчивость постоянно парализуется низким уровнем владения иностранным языком во время попыток выразить мысль. Полифонизм форм мысли, связанный с использованием французского языка наряду с русским, у него только намечается, возникая в тех случаях, когда Верховенский-старший употребляет краткие французские выражения в форме обращений.

Речевая характеристика героя-западника у Достоевского как носителя французского языка исследуется нами впервые²⁰⁴. Действительно, одной из типичных черт героя-западника является стремление говорить на языке французских философов-просветителей и рационалистов, поэтому писатель и даёт своему персонажу Степану Трофимовичу Верховенскому блестящую французскую речевую характеристику. Устами повествователя Достоевский иронически указывает на факт лишь внешних примет принадлежности персонажа к разряду людей науки, говоря, что в прошлом Верховенский был заметным общественным деятелем, а его имя «произносилось чуть ли не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского...»; «А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в нау-

²⁰⁴ См.: Дубинская М.В. Франкоязычные речевые характеристики героя-западника в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Иностранные языки: лингвистический и методический аспекты: сб. науч. тр. Вып. 23 / отв. ред. О.С. Шумилина / Тверской государственный университет. Тверь, 2013. С. 173–180.

ке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много, и, кажется, совсем ничего»²⁰⁵. Уже в этих первых фразах повествователя Верховенский-старший характеризуется как «ученый», ничего не сделавший в науке. Поскольку французский язык для этого персонажа является языком его науки, языком французских историков и философов-просветителей, то весьма незначительный научный вклад косвенным образом связан и со слабым владением французским языком. Мы полагаем, что билингвизм, то есть, одинаково свободное владение двумя языками, на что претендует Степан Трофимович Верховенский, на самом деле является ложным. Он одинаково плохо владеет обоими языками в смысле выражения идей, в силу их расплывчатости и заимствованного характера.

Ещё одна грань образа Степана Трофимовича, тщательно шлифуемая им, это его принадлежность к мыслителям именно западного толка, так называемым «западникам». Иллюстрацией принадлежности Верховенского-старшего к научному миру и к общественным деятелям-западникам является его диссертация, иронически упоминаемая в романе. Диссертация, которая «ловко и больно уколола тогдашних славянофилов»²⁰⁶. На момент описываемых в романе событий эта диссертация, как и чтение лекций в университете, была уже в далеком прошлом, а он продолжал пользоваться репутацией ученого человека и западника, тщательно сохраняемой им в провинциальном обществе.

Главным стилистическим приёмом создания иронически-пародийного образа человека науки, прогрессивного западника и политически значимой фигуры провинциального высшего общества является имитация автором систематических нарушений его героем нормы французского языка. Большая часть высказываний на французском языке в романе принадлежит именно Верховенскому-старшему. Все остальные герои романа «Бесы» только изредка употребляют отдельные французские слова. Что до Степана Трофимовича, то он, как говорит повествователь, любит употреблять русские пословицы в собственном переводе на французский язык, хотя далее в тексте приводится лишь един-

²⁰⁵ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10 / под ред. В. Г. Базанова и Г. М. Фридлендера. Л., 1974. С. 8.

²⁰⁶ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 8.

ственный на всю книгу пример такого перевода: «Dans le pays de Macar et de ses veaux²⁰⁷ – “Куда Макар телят не гонял”. Степан Трофимович нарочно глупейшим образом переводил иногда русские пословицы и коренные поговорки на французский язык, без сомнения, умея и понять и перевести лучше; но это он дельвал из особого рода шику и находил его остроумным»²⁰⁸, – так характеризует привычку Верховенского рассказчик.

Утверждение повествователя об умении Верховенского «перевести лучше» вызывает сомнение. Во-первых, в тексте романа не существует примеров лучших переводов, а, во-вторых, сам герой-повествователь принадлежит к провинциальному обществу, в котором разворачивается действие романа, и рассматривает французский язык Степана Трофимовича с невысокого уровня владения языком большинства жителей губернского города. Как пишет Лотман, языковое образование провинциального дворянина России в XIX веке, «обычно ограничивалось навыком бытового разговора на одном-двух иностранных языках (чаще всего это бывали французский и немецкий)»²⁰⁹.

При этом большинство молодых дворян учились недолго, в том числе иностранным языкам – только «до получения первого чина, а дворянка – лишь до замужества (вернее, до начала выездов в свет)»²¹⁰. Поэтому провинциальные знатоки иностранных языков, конечно, могли высоко, но не критично оценивать уровень образованности Верховенского-старшего. Никто из них не жил, как Степан Трофимович, «в самой первой его молодости»²¹¹ в Берлине, не бывал, как он, в Париже, и не преподавал некоторое время в университете, читая курс зарубежной истории. Отсюда мнение обывателей, что Степан Трофимович «по-французски говорил, как парижанин»²¹². Но для нас выражение «говорил, как парижанин» немедленно устанавливает ассоциативную связь с этим же выражением в статье Фёдора Михайловича «Русский или французский язык?», цитата которого о «краденном французском» приведена в разделе 1.3. Отсюда можно сделать

²⁰⁷ Буквально «(отправили) в страну Макара и его телят» вместо «Куда Макар телят не гонял».

²⁰⁸ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 25.

²⁰⁹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 2014. С. 62.

²¹⁰ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 2014. С. 61.

²¹¹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 9.

²¹² Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 10.

предположение, сформулировав его словами самого автора романа, взятыми из его статьи: Верховенский относится ко второму разряду франкоговорящих русских – к тем, по классификации Достоевского, кто говорил очень плохо, но думал, что говорил, как настоящий парижанин. Значим ещё один факт биографии Верховенского – в молодости Степан Трофимович был женат на немке и вращался более в немецкоязычной среде, а не во франкоязычной. С французским языком он был знаком именно по книгам.

Тот, кто действительно хорошо владеет живым разговорным языком, может найти аналог подобной поговорки во французском языке. Например, русской поговорке «пойти, куда Макар телят не гонял» в девятнадцатом веке точно соответствовала поговорка *aller vauvert*, или *aller au diable Vauvert* «пойти к чёрту из Вовера»²¹³. И в настоящее время, как показывает моя практика общения с французами, они хорошо понимают значение этой поговорки, возникшей в XVII веке. В XIX веке французский аналог русской поговорке знал как любой носитель языка, так и те, для кого французский язык был вторым разговорным языком, а к числу таковых, по логике той эпохи, должен был принадлежать Верховенский-старший – образованный дворянин, с детства говоривший по-французски, высоко ценивший западную культуру с её философией и литературой.

Скорее всего, он не употребляет французских пословиц именно потому, что его знание французского языка носит книжный характер, а во французском литературном языке XVII–XVIII веков пословицы практически отсутствуют по причине господства принципов классицизма. Даже в «низком жанре» комедии они употребляются крайне редко. В литературе XIX века пословицы только начинают использоваться романтиками для создания местного колорита. Особенно ими увлекался Виктор Гюго, чья книга лежит на столе Верховенского-старшего. Возможно, Верховенский-старший пытается подражать языку Гюго, но ему именно не хватает свободы разговорного французского языка. Кроме того, герой Достоевского в отличие от французского писателя-романтика, знавшего жизнь простого француза, речь которого пересыпана фразеологизмами, плохо знает язык простого народа и колорит своей собственной, русский народной жизни. Его лич-

²¹³ Хайитов Б.Т. Французско-русский лингвострановедческий словарь по фразеологии. М., 1997. С. 49.

ный языковой стиль может быть охарактеризован как смешение двух языков – русского и французского. Смешение русских и французских выражений в речи и является признаком ложного билингвизма, которым страдало большинство русских носителей французского языка той эпохи, воспитанных «парикмахерскими гарсонами».

Недостаточно глубокое знание родного языка заставляет Верховенского-старшего восполнять эти недостатки употреблением готовых французских выражений. Но, поскольку и в этом языке он не слишком силен, в результате возникает некая языковая смесь, носящая на себе печать его личности – одновременно трагической и комической. Эта языковая смесь создает эффект ложной полифонии, усиливающей эффект трагикомизма. Если при глубоком владении иностранным языком, как пишет Достоевский, происходит обогащение сознания новыми формами мысли, то, соответственно, при поверхностном владении настоящая языковая полифония оказывается невозможной.

Генеральша Варвара Петровна Ставрогина не только прекрасно осведомлена о низком уровне владения французским языком своего друга, но и постоянно делает довольно резкие замечания Степану Трофимовичу на этот счет. Так, в одном из разговоров с ней Верховенский обращается к цитированию Блеза Паскаля: «И затем, так как монахов встречаешь чаще, чем здравый смысл, и так как я совершенно с этим согласен... – Как, как вы сказали? – Я сказал: *on trouve plus de moines que de raison...* – Это, верно, не ваше; вы верно откуда-нибудь взяли? – Это Паскаль сказал. – Так я и думала... что не вы! Почему вы сами так не скажете, так коротко и метко, а всегда так длинно тянете? – *Ma fois chère...* Почему? Во-первых, потому, вероятно, что я всё-таки не Паскаль, *et puis*, во-вторых, мы, Русские, ничего не умеем на своём языке сказать... по крайней мере до сих пор ничего ещё не сказали...»²¹⁴.

Во-первых, Верховенский-старший невольно признает, что он не выдающийся философ. Во-вторых, как бы спохватившись и отвечая на замечание генеральши Ставрогиной, он прячется за утверждение об отсутствии в России философской мысли, в то время как претензия Варвары Петровны адресована к нему лично и относится к его не-

²¹⁴ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 51.

умению ясно выразить мысль. Его ответ Ставругиной демонстрирует типично «западническое» отношение Верховенского-старшего к соотечественникам и родному языку. Его собеседница, будучи патриоткой, возражает против его утверждения, что русские ничего не умеют сказать на своём языке, но Степану Трофимовичу даёт совет скрывать неумение выражать свои мысли: «Это, может быть, и неправда. По крайней мере, вы бы записывали и запоминали такие слова на случай разговора»²¹⁵.

Замечание Ставругиной о том, что Верховенский сам не может ясно выразить мысль, прячась за высказывания знаменитых авторов, соответствует мнению Достоевского о русских носителях «парижского» французского языка: «Язык этот как бы краденый, а потому ни один из русских парижан не в силах породить во всю жизнь свою на этом краденном языке ни одного собственного выражения, ни одного нового оригинального слова, которое бы могло быть подхвачено и пойти в ход на улицу»²¹⁶. Генеральша хорошо знает цену уму и уровню французского языка Верховенского. Однако, любя своего друга, она не желает, чтобы об этом догадывалось местное общество. Поэтому советует ему пользоваться чужими высказываниями в обществе, не упоминая их авторов.

Этот совет показался Верховенскому уместным, поскольку ему, жалующемуся на *Ces interminables mots russes!*²¹⁷ «Эти нескончаемые русские слова!» действительно недостаёт краткости и точности, свойственной французским рационалистам. При этом недостаток ясности в изложении мыслей распространяется у Верховенского и на русский язык. Следуя совету генеральши, позже Степан Трофимович снова использует фразу Паскаля как свою собственную, добиваясь «успеха французской фразы». Это происходит в разговоре с губернаторшей и в присутствии её родственника, знаменитого русского писателя Кармазинова: «Такова была и моя жизнь за всю эту четверть столетия, *et comme on trouve partout plus de moines que de raison*, и так, как я с этим совершенно согласен, то и вышло, что я во всю четверть столетия... – *C'est charmant, les moines* («Это прелестно, монахи»), – прошептала Юлия Михайловна, повернувшись к сидевшей подле Варваре

²¹⁵ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 51.

²¹⁶ Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? // ПСС: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 79.

²¹⁷ См.: Достоевский Ф. М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 47.

Петровне. Варвара Петровна ответила гордым взглядом. Но Кармазинов не вынес успеха французской фразы и быстро, крикливо перебил Степана Трофимовича»²¹⁸.

Если в присутствии других людей Варвара Петровна сдерживается, то наедине с Верховенским она неоднократно выговаривает ему за многословность на обоих языках. «Я смирился и... плясал казачка вам в угоду, – сердится Степан Трофимович на генеральшу, – *La comparaison peut être permise. C'était comme un petit cozac du Don, qui sautait sur sa propre tombe* – Остановитесь, Степан Трофимович. Вы ужасно многоречивы. <...> И к чему тут *cozac du Don* над какою-то вашей могилой? Не понимаю, что за сравнение»²¹⁹. *La comparaison peut être permise. C'était comme un petit cozac du Don, qui sautait sur sa propre tombe*. Буквально эти французские фразы Верховенского означают: «Сравнение позволительно. Как маленький казак с Дона, который прыгал на своей могиле»²²⁰.

Надо заметить, что сама генеральша Ставрогина, прожившая много времени в Швейцарии, бывавшая в Париже, входящая в русский и французский высший свет, судя по тем замечаниям, которые она высказывает своему другу, очевидно, хорошо владеет французским языком. Почему в романе она не произносит ни одного французского слова? Это может быть связанным с её воспитанием дамы, принадлежавшей к высшему свету, хотя и бывшей дочерью богатого откупщика. Время молодости Ставриной приходится на ту эпоху, когда в России возникает мода, диктующая человеку высшего света правило хорошего владения русским языком наряду с французским языком. Например, в романе И.А. Гончарова «Обрыв» светская дама так рассказывает о своём воспитании: «Я

²¹⁸ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 349.

²¹⁹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 262.

²²⁰ Образ казака с Дона, прыгающего на своей могиле, не комментируется в полном 30-томном собрании сочинений Ф.М. Достоевского. Мы полагаем, что здесь на создание образа «казака с Дона» оказала влияние сцена из рассказа Н.В. Гоголя «Страшная месть». Имеются в виду покойники, встающие из своих могил со словами «душно мне!» в то время, когда Данила Бурульбаш со своей женой Катериной ночью плывет на лодке мимо кладбища. Упоминание Верховенским-старшим казака с Дона вместо казака с Днепра (действие у Гоголя происходит на Днестре), служит одним из приемов создания образа западника, легко путающего Дон с Днестром и маленького казака с нечестивыми предками колдуна, встающими из могил. Это один из интересных примеров влияний на Достоевского русского романтизма. См.: Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М., 1982. С. 135–136.

занималась музыкой, и мне оставили французского профессора и учителя по-русски, потому что тогда в свете заговорили, что надо знать по-русски почти так же хорошо, как по-французски»²²¹. Остаётся предполагать, что Ставрогина не разговаривает в России по-французски из патриотических соображений. Наряду с этим возможно наличие и другой причины; она, в отличие от Верховенского, более критично оценивает уровень своего владения французским языком. В любом случае, её точные замечания по поводу французских выражений Верховенского свидетельствуют о хорошем знании французского языка. Кроме того, её покровительство Верховенскому определяется не идейными симпатиями к его западническим настроениям и высказываниям, а личной дружеской привязностью, возможно, скрываемой любовью.

В связи с поджогами и волнениями рабочих на фабрике мозг Верховенского-старшего как бы воспаляется идеей протеста против социального насилия. Степан Трофимович раздражается монологом, в котором он говорит о «французском уме». Эта речь Верховенского является полемикой с идеями просветительства, породившего французскую революцию. Степан Трофимович как бы вступает здесь в спор с отсутствующим сыном-социалистом Петрушей, прославляющим «французский ум» как высшее выражение прогрессивных устремлений человечества. На фоне грозных событий, происходящих в губернском городе и инициированных революционно настроенной кучкой «одержимых», Верховенский-отец в страхе изменяет прежнюю позицию следования просветительским принципам. Он уверяет теперь, что французская революционная идея невозможна и даже вредна в России. Русские же, с точки зрения Верховенского, руководствуются французской просветительской традицией единственно из неспособности создать свою национальную идею: «Говорят, французский ум... – залепетал он вдруг точно в жару, – это ложь, это всегда так и было. Зачем клеветать на французский ум? Тут просто русская лень, наше унижительное бессилие произвести идею, наше отвратительное паразитство в ряду народов. Ils sont tout simplement des paresseux, а не французский

²²¹ Гончаров И.А. Обрыв. М., 1983. С. 54.

ум»²²². То есть: «они всего лишь лентяи». «Они» – это социалисты типа сына Петруши. В этом споре Степан Трофимович неожиданно «ощутил себя патриотом»²²³. С этого момента начинается неподдельный интерес Верховенского-старшего к собственному народу.

В этих высказываниях Степана Трофимовича нет непримиримого противоречия с его западнической идеологией – его отношение к простолюдинам напоминает взгляды раннего ответвления просветительства во Франции, возникшего еще до появления энциклопедистов и условно называемого «дворянским расизмом». Его представители – chevalier D'Arc, duc de Sain-Simon, Bartholomie de Chassener, Csavier de la Roc и др. Это движение признаёт идею «естественного права» «loi naturelle», то есть равенства сословий перед законом. Но оно учитывает и «позитивное право» «loi positive», то есть внутреннее неравенство сословий, признавая строгую сословную иерархию²²⁴. «Дворянские расисты» определяли положение дворянства в обществе «как сословия, выполняющего исключительно важную и почётную функцию²²⁵ руководства и решения судеб народа. Их отношение к другим сословиям было уважительным при сохранении главенствующей позиции дворянства, предполагающей наличие социальной дистанции.

Развивая тему знакомства Степана Трофимовича с русской народной жизнью, нужно обратить внимание на его отношение к простолюдинам. В высказываниях Верховенского-старшего, за исключением последних глав романа, нередко звучит скрытая неприязнь к народу, а также выражается ощущение собственного превосходства над «мужиком» по причине непросвещённости народа. В этом случае французский язык для Верховенского – один из способов противопоставить себя простому народу. В конце романа Степан Трофимович признает умение крестьян просто и глубоко выражать мысли. Но и это признание, обращаясь к повествователю, он предпочитает сделать по-

²²² Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 172.

²²³ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 171.

²²⁴ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné. Berne, Lausanne. V. II. 1779. P. 371.

²²⁵ Пименова Л.А. Просвещение и «дворянский расизм» (Особенности идеологии и культуры французского дворянства XVIII века) // Французская революция XVIII века. Экономика, политика, идеология / отв. ред. Г. С. Кучеренко. М., 1988. С. 60.

французски: «“Живите больше”, мой друг, как пожелала мне в прошлые именины Настасья (*ces pauvres gens ont quelquefois des mots charmants et pleins de philosophie*)»²²⁶. Буквально: «Эти бедные люди иногда произносят прелестные и полные философского смысла слова».

Служанка Настасья (*Stasie*) – единственный человек из народа, по которому Верховенский долго судит обо всём народе. Соприкоснувшись с самим народом в конце повествования, он, одинокий и неприкаянный, сохраняет привычку мыслить по-французски, но его отношение к простым людям начинает меняться: «*J’aime le peuple, c’est indispensable. Mais il me semble que je ne l’ai jamais vu de près. Stasie...cela va sans dire qu’elle est aussi du peuple...mais le vrai peuple* то есть настоящий, который на большой дороге, мне кажется, ему только и дела, куда я, собственно, еду...»²²⁷. Буквально: «Я люблю народ, это необходимо. Но мне кажется, что я никогда не видел его вблизи. Настасья... конечно, она тоже из народа... но настоящий народ...».

Обращает на себя фраза Верховенского: «Я люблю народ, это необходимо». Речь о том, что наш герой как бы следует французскому просветительскому принципу уважения к другому сословию как равному с ним перед законом. Чувство любви не проистекает из сердечного переживания, оно следует принципу равенства сословий перед законом.

Однако при непосредственном соприкосновении с крестьянами во время последнего странствия у Степана Трофимовича начинает пробуждаться сердце. Привычка противопоставлять себя народу при помощи французского языка теперь парадоксально соединяется в его сознании с признанием достоинств народа: доброжелательности, участия, сострадания. Степан Трофимович учится говорить с людьми на понятном им языке: например, он объясняет крестьянам свой род занятий, свой статус: «Со мной паспорт и я – профессор, то есть, если хотите, учитель... но главный. Я главный учитель. *Oui, c’est comme ça qu’on peut traduire*»²²⁸. То есть: «Да, именно так надо перевести».

²²⁶ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 377.

²²⁷ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 490.

²²⁸ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 483.

Здесь Верховенский выступает в непривычной для себя роли переводчика, точнее, истолкователя (толмача) иноязычного слова «профессор» на русский язык, причем язык простого народа. Другими словами, он вынужден заниматься экспликацией, объяснением в ходе перевода. Важно отметить, что в последних главах романа Степан Трофимович предпринимает попытки преодоления ложного билингвизма, и это происходит в момент непосредственного общения с крестьянами, которых раньше он видел только издали. Нужно признать, что эти, пусть запоздалые и немногочисленные, попытки удачны.

Показателен тот пример, когда Верховенский просит крестьян сходить за водкой, но само русское слово «водка» не произносит по-русски (ещё один образец книжности его языка), видимо, из дворянской деликатности, хотя, оно, без сомнения, известно Степану Трофимовичу. «Un doigt d'eau de vie <...> un tout petit rien»²²⁹. Буквально: «На один палец живой воды»²³⁰ <...> совсем чуть-чуть», – в таких выражениях он обращается к хозяевам ямской избы, и надо сказать, крестьяне понимают его без перевода и тотчас спешат доставить требуемое. Автор использует французские высказывания в сценах «погружения» Верховенского-старшего в народную жизнь, чтобы показать всю пропасть непонимания, лежащую между ним – западником, просвещенным дворянином и интеллигентом – и русскими людьми, которые раньше по-настоящему его не интересовали.

Верховенский умирает, едва начав переходить через эту пропасть. Однако он все время осознает себя в качестве «лишнего» в России человека. Не потому, что ему ближе западная культура, а потому, что, по его словам, такова особенность самой России: «Tous les hommes de génie et de progrès en Russie étaient, sont et seront toujours des картёжники et des пьяницы, qui boivent en zapoï... А я ещё вовсе не такой картёжник и не такой пьяни-

²²⁹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 485.

²³⁰ Французское выражение eau de vie означает буквально «живая вода», «вода жизни». Оно является стёртой метафорой, обозначающей французскую виноградную водку. Словарь Larousse возводит это выражение к латинскому алхимическому термину aqua vitae «вода жизни». По-французски русская водка называется vodka. Первое письменное упоминание выражения eau de vie (современное написание eau-de-vie) относится к XIV в. Впервые слово vodka на французском языке упоминает журналист и писатель Dupré de Sainte-Maure в 1829 г. См.: Larousse. Grand Dictionnaire Etymologique & Historique du français. Paris. Edition Larousse. 2005. P. 309 (eau-de-vie), P. 1058 (vodka).

ца...»²³¹. То есть: «Все гениальные и прогрессивные люди в России были, есть и всегда будут» «...которые пьют запоем», – говорит он о себе. Как всегда, Степан Трофимович вставляет во французскую фразу русские слова. Вряд ли ему незнакомы слова и выражения, обозначающие во французском языке игроманию и пьянство, такие, как: *joueur* «игрок», *ivrogne* «пьяница». Во французском языке существует много выражений, обозначающих запой, что исключает необходимость передавать это слово в транслитерированном виде. Например, *boire sans dessouler* «пить, не трезвея», *passer la nuit blanche*²³² «провести белую ночь (пить всю ночь)», *brûler la chandelle dès deux bouts* «жечь свечку с двух сторон (пить без просыпу)», *s'arrondir* «округляться (набраться)» и так далее. Видимо, Верховенский считает, что русские слова в некоторых случаях более красноречиво обозначают реалии русского быта. Его высказывание о пьянстве русских талантливых людей, в котором перемешаны русские и французские выражения, снова свидетельствует о том, что для героя-западника французский язык – отнюдь не инструмент философского мышления, а психологическая маска, за которой он прячется всю жизнь.

Выше упоминалось, что французский язык Верховенского грешит книжными, вычурными и устаревшими выражениями, полагаем, почерпнутыми скорее из языка XVIII, чем XIX века. Например, в письме Степана Трофимовича из Берлина: «...когда теперь какой-нибудь *Andrejeff*, un православный шут с бородой, *peut briser mon existence en deux*»²³³ «может разбить моё существование надвое». Здесь употребляется книжное выражение, уже не используемое в разговорном французском языке той эпохи и характерное для французского сентиментализма, вместо более разговорного и общеизвестного в девятнадцатом веке выражения *détruire* «разрушить»²³⁴.

«*Excellente amie!* – задрожал вдруг его голос, – я... я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня... за другую... женщину! – Вы не девица, Степан Трофи-

²³¹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 53.

²³² Французское выражение *passer la nuit blanche* «провести белую ночь» подразумевает не только пьянство, но и все формы того поведения, как правило, связанного с пьянством, которое Достоевский в «Бобке» назвал «развратом последних упований».

²³³ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 24.

²³⁴ *Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui. Langue française, histoire, géographie, culture générale / Rédaction dirigée par A. Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1991. P. 133.*

мович; только девиц выдают, а вы сами женитесь, – ядовито прошипела Варвара Петровна. – *Oui, j'ai pris un mot pour un autre. Mais... c'est égal*, – уставился он на неё с потерянным видом»²³⁵. В этом диалоге с генеральшей Ставрогиной вместо *se tromper du mot* «перепутать слова», выражения XIX века, Верховенский употребляет выражение *j'ai pris un mot pour un autre*²³⁶ «я принял одно слово за другое», характерное для XVIII столетия.

Другой пример: «*C'est un pauvre sire tout de même*»²³⁷ «это всё-таки жалкий человек», – говорит Степан Трофимович о сыне. Слово *sire*, как и все указанное выражение, принадлежит французскому книжному языку, а традиция его употребления восходит к средневековью. В XIX веке слово *sire* в значении «человек» уже перешло в разряд историзмов, сохранившись в разговорной форме только в диалектах отдалённых французских провинций²³⁸. Например, оно ещё употреблялось на островах Нормандского архипелага. Виктор Гюго в романе «Труженики моря» указывает, что словом *sire* уважительно называют друг друга крестьяне острова Гернсей²³⁹. А приведенное выражение, его содержащее, в XIX веке уже вышло из активного словаря французов²⁴⁰.

Еще один пример: «*Vous me seconderez, n'est-ce pas, comme ami et témoin*»²⁴¹ «вы мне не откажете в содействии как друг и свидетель, не так ли?», – обращается Верховенский к рассказчику. В значении «содействовать, помогать» слово *seconder* употреблялось в литературном языке XVI–XVII веков, вплоть до XVIII столетия. В XIX веке оно получило значение «одобрять», а позже – «ассистировать»²⁴².

Многоречивый Степан Трофимович часто использует вводные французские слова и восклицания: *comment, c'est le mot, enfin, cela passera, vraiment, ma foi, mon Dieu, c'est*

²³⁵ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 61.

²³⁶ Larousse. Grand Dictionnaire Etymologique & Historique du français. Paris. Edition Larousse. 2005. P. 637.

²³⁷ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 63.

²³⁸ Larousse. Grand Dictionnaire Etymologique & Historique du français. Paris. Edition Larousse. 2005. P. 925.

²³⁹ Гюго Виктор. Труженики моря / пер. с фр. А. Худадовой. М., 1980. С. 37.

²⁴⁰ Larousse. Grand Dictionnaire Etymologique & Historique du français. Paris. Edition Larousse. 2005. P. 926.

²⁴¹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 73.

²⁴² Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui. Langue française, histoire, géographie, culture générale / Rédaction dirigée par A. Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1991. P. 931.

bête, laissez-moi, c'est charmant, tout à fait, que faire, je suis enchanté. Его речь также изобилует обращениями на французском языке. Однако после французского обращения или вводного слова он обычно говорит по-русски.

Важным элементом французской речевой характеристики Верховенского являются обращения и эпитеты-клише, довольно банальные и однообразные, при помощи которых он характеризует других героев романа. Для каждого героя «Бесов» у Верховенского находится собственный набор обращений, через которые персонаж довольно точно охарактеризован им. Возникает своеобразная иерархия обращений к различным действующим лицам, через которую проступает истинное отношение Степана Трофимовича к героям романа и помогает читателю понять, кто есть кто из них для Верховенского. Иерархия обращений может пониматься как одна из форм полифонии – полифонии оттенков смыслов, выражаемых языковыми средствами французского языка. И эта форма полифонии возникает на основе французского типа мышления – выражающегося, по мнению самих французов в краткости, точности, ироничности, но вместе с тем он отличается деликатностью характеристики. Этот тип мышления хорошо знаком нам по текстам французских мыслителей от Паскаля и Вольтера до Гюго, Андре Жида и Поля Клоделя.

И в обращениях-эпитетах Степана Трофимовича одновременно проявляется черта деликатности его характера и, при всей мягкости выражений, точность определения сущности характера того персонажа, к которому он обращается. В этих обращениях он всегда точен, видимо, благодаря их краткости и частоте повторений. В них проявляются те задатки мыслителя и литератора, которые остались неразвитыми и недостаточными для пространных философско-критических сентенций. Иногда, наряду с речевыми характеристиками других персонажей романа, в устойчивых выражениях типа «святая Русь» Верховенский отражает не только своё личное, но и общественное мнение.

Вот ряд примеров обращений Верховенского.

К Варваре Петровне Ставрогиной: *chère amie* «дорогой друг», *ma bonne amie* «мой добрый друг», *excellente amie* «прекраснейший друг».

К повествователю: *mon pauvre ami* «мой бедный друг».

О России: *notre Sainte Russie* «наша святая Русь».

К Лизе Тушиной: *charmant enfant* «прекрасное дитя», *mon cher enfant, Lise*, «мое дорогое дитя, Лиза». Он предпочитает именовать ее по-французски, точно так же, как и служанку Настасью называет «*Stasie*».

К Петру Верховенскому: *cher fils* «дорогой сын», но при этом почти всегда добавляет русский вариант имени, называя Петрушей. Этот вариант имени сына он ставит в уменьшительно-ласкательную форму, что дополнительно приближает слово к разговорному стилю родного языка.

К Шатову: *notre irascible ami* «наш раздражительный друг», *pense-creux* «мечтатель». Выражение *pense-creux* буквально означает «думающий в пустоту», «думающий пустотой». В контексте романа оно может служить указанием на человека, размышляющего о чем-то пустом, ничтожном, невозможном, нереализуемом. Такое занятие, лишь похоже на возвышенное мечтание, но оно близко тому, что в русской культуре получило название «маниловщины».

К Маврикию Николаевичу: *brave homme* «храбрец», *Maurice* «Морис». Очевидно, слух Верховенского «царапает» греческое Маврикий²⁴³, поэтому он заменяет его французским произносительным вариантом Морис, которое кажется ему более изящным. Маврикий Николаевич слишком прост (простоват) как для самого Верховенского-старшего, так и для высшего общества губернского города, поэтому в обращении к нему Верховенский ищет хоть какую-нибудь изящную черту, а, не находя таковой, создаёт её силой своего «офранцуженного» воображения и вкуса.

К Даше Шатовой Степан Трофимович обращается: *mon ange* «мой ангел», без упоминания её имени. Можно полагать, что опускание имени собственного в данном случае объясняется тем, что это «слишком» русское имя не имеет произносительных аналогов во французском языке, по каковой причине Верховенский его просто опускает. Например, к Лизе Тушиной, как уже сказано выше, он обращается по-французски *Lise*, поэтому в данном случае причиной опускания имени нельзя считать его доброе отношение (отеческое, так сказать) к молодой девушке.

²⁴³

См. Маврикий // Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. М., 1966. С. 146.

К книгоноше Софье Матвеевне: *ma chère et nouvelle amie* «мой дорогой и новый друг», *ma chère et incomparable amie* «мой дорогой и несравненный друг».

Почему в обращениях к Варваре Петровне или Софье Матвеевне Верховенский избегает обращения по имени, хотя эти имена легко переводятся на французский язык? В речевом этикете той эпохи было не принято мужчинам обращаться к замужней женщине (или, тем более, вдове) по имени. Было обязательным упоминание отчества. Поскольку обращение по имени-отчеству во французском языке невозможно, то и диалог Верховенского с названными дамами исключает обращение по имени.

В этих обращениях формируется своеобразная иерархия оценки различных действующих лиц, через которую проступает истинное отношение Степана Трофимовича к героям романа. Иерархия оценки может пониматься как одна из форм полифонии – полифонии оттенков смыслов, выражаемых средствами французского языка. Принципиально важно, что эта форма полифонии возникает на основе французского типа мышления – выражающегося, по мнению французских мыслителей в краткости, точности, ироничности, но вместе с тем этот тип мышления отличается деликатностью характеристики: «Деликатность является частью суждения и частью здравого смысла. <...> Истинная насмешка не разрушает добрых чувств»²⁴⁴. Значение иерархии оценок в обращениях героя-западника определяется тем, что в данном случае возникает полифонизм форм мысли, который возможен лишь в случае истинного русско-французского билингвизма. Условием такого билингвизма является высокая степень организованности «языковой личности»²⁴⁵, способной мыслить как носитель французского языка.

Во французской речи Верховенского много грамматических особенностей, но эта сторона его речевой характеристики остаётся вне темы нашей работы. Подводя итоги лексико-стилистических особенностей французских высказываний Степана Трофимовича в романе «Бесы» и их роли для раскрытия его образа, можно вывести следующее.

Выводы по разделу 1.4.

²⁴⁴ Pascal Blaise. *Pensées*. Paris, Flammarion, 1986. P. 51–52.

²⁴⁵ Подробнее см.: Виноградов В. В. Опыты риторического анализа // Виноградов В. В. О языке художественной прозы / отв. ред. Г. В. Степанов, А. П. Чудаков. М., 1980. С. 120–146.

Французский язык для Степана Трофимовича Верховенского наряду с его манерой поведения является одним из важнейших способов выделения себя из провинциального общества, он становится как бы знаком отличия и символом исключительности его положения в этом обществе. Ему кажется, что именно французский язык символизирует передовое мышление, являясь языком новых прогрессивных идей. Однако идеи французской революции, идеи Просвещения, на которых он вырос и сформировался, уже устарели. Вот почему для его сына и других молодых социалистов Верховенский не является авторитетом. Они высмеивают его так же, как и писателя Кармазинова.

Французский язык Верховенского можно охарактеризовать как книжный и устаревший для эпохи, описываемой в романе. Он отсылает читателя к стилю авторов эпохи Просвещения: «В Просвещении Достоевский отрицает *только* его светский характер, его секуляризм, а *не* его принципы»²⁴⁶.

Важным элементом французской речевой характеристики Верховенского являются обращения и эпитеты-клише, при помощи которых он характеризует других героев романа. Их значение определяется именно тем, что в данном случае возникает полифонизм форм мысли, который возможен при условии истинного русско-французского билингвизма. Тем самым речевая характеристика героя-западника в романе «Бесы» позволяет нам обнаружить зачатки полифонии как следствия двуязычного мышления, которое проявляется только в отдельных ситуациях.

Выводы по главе 1.

Что касается влияний французской литературы на Достоевского, то он с юности высказывал наибольшие предпочтения по отношению к творчеству Жорж Санд, Виктора Гюго и Оноре де Бальзака. Достоевский более высоко, чем современная ему литературная критика, оценивает вклад французских романтиков и реалистов в сокровищницу европейской литературы, решительно вступая в полемику с критикой. Его оценки почти не претерпевают изменения на протяжении жизни.

²⁴⁶ Morillas Jordi. Философская борьба Ф.М. Достоевского против европейского Просвещения // Su Fëdor Dostoevskij: visione filosofica e sguardo di scrittore / a cura di Stefano Aloe. Napoli : La scuola di Pitagora, 2012. P. 166.

Некоторые исследователи, говоря о влиянии французской литературы на полифоническую поэтику Достоевского, отмечают зачатки полифонического диалога уже в творениях классициста Корнеля, творчеством которого увлекался Достоевский. Однако романтическая тема обреченности положительного героя на несправедливое страдание, несомненно, в большей степени воспринимается Достоевским. В его творчестве она трансформируется в попытку поиска причины несправедливости, которая обретает форму внутреннего диалога. Одиночество или отверженность романтического героя становятся почвой для осознания внутренней свободы, которая, в свою очередь, по Достоевскому, порождает ответственность. Ответственность же дает силы для формирования самостоятельной позиции в процессе полифонического диалога.

Художественное пространство и время французского романа-фельетона Ф. Сулье и Э. Сю наряду с известным интересом Достоевского к газетным материалам повлияло на формирование хронотопа полифонического романа Достоевского с его пороговым пространством и временем.

Близость творчества Достоевского творчеству Бальзака выразилась в общей для них идее о недопустимости разрешения человеком себе суда и приведения в исполнение смертного приговора другому человеку. «Последовательный образ» у Бальзака становится плодотворным материалом для находящегося в постоянном развитии образа у Достоевского и в целом для поэтики его полифонического романа.

Что касается перевода Достоевским романа Бальзака «Евгения Гранде», то в процессе перевода Достоевский интуитивно выявлял скрытые элементы полифонической поэтики оригинала, позже способствовавшие созданию поэтики полифонического романа.

Для темы нашего исследования имеют большое значение те взгляды на принципы изучения иностранных языков, которые Достоевский высказал в ряде статей. В частности, высказанные им глубокие замечания и соображения в области методики изучения иностранного, в том числе, французского, языка дополнительно свидетельствуют о его высоком уровне владения французским языком. В этих статьях Достоевский говорит о том, что изучение иностранного языка может, при определённых условиях, способство-

вать обогащению форм мысли, что, по нашему представлению, приводит к возникновению языковой полифонии. При нарушении принципов обучения иностранному языку, напротив, возникает ложный билингвизм, названный Достоевским «краденым языком».

Образ героя-западника в романе «Бесы», с одной стороны, стал творческой иллюстрацией ложного билингвизма, но, с другой стороны, он же дал нам материал для предположения, что в отдельных случаях возникает полифонизм форм мысли, характерный для истинного билингвизма, свойственного сформированной языковой личности. В обращениях Верховенского к героям романа формируется иерархия оценки различных действующих лиц, через которую проступает истинное отношение Степана Трофимовича к персонажам. Иерархия оценки может пониматься как одна из форм полифонии – полифонии оттенков смыслов, выражаемых средствами французского языка.

Всё вышесказанное приводит нас к выводу о том, что французская литература и опыт перевода с французского языка оказали влияние на развитие полифонического способа мышления Достоевского и формирование поэтики полифонического романа.

ГЛАВА 2. ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО АНДРЕ ЖИДОМ:
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ,
ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

2.1. Работы А. Жида о творчестве Ф.М. Достоевского: предвосхищение некоторых элементов поэтики полифонического романа

Начало XX века во Франции отмечено возрастанием интереса к проблемам литературы и дальнейшим поиском путей развития форм французского романа.

А.И. Владимирова видит причину этого явления в кризисе реализма и натурализма: «Натурализм и его философская основа – позитивизм перестали, казалось, удовлетворять умы»²⁴⁷. Владимирова пишет, что в поисках возможных выходов из кризиса к творчеству Достоевского обратились «не французские реалисты, а те писатели, которые отказывались от <...> реалистического искусства, считая его устаревшим и упрощённо воспринимающим сложную реальную жизнь»²⁴⁸.

Л.Н. Токарев уточняет, что творческое участие в этом процессе принял и Андре Жид: «Так как он сознавал исчерпанность традиционных форм романа, <...> Жид пришел к концепции “чистого романа”, или “романа идей”»²⁴⁹. Н.С. Бочкарева, И.В. Сулова по поводу создания романа идей конца XIX – начала XX века указывают на определяющее значение творчества Достоевского: «Определяющее значение имеет традиция Ф.М. Достоевского, которая проявляется на всех уровнях»²⁵⁰.

Рассмотрим подробнее восприятие творчества Достоевского Жидом. Первая статья Андре Жида о Достоевском «Достоевский в его переписке» появилась в 1908 году. В ней он говорит о значимости творчества Достоевского не только для Франции, но и для всей Европы: «Это он, вершина ещё наполовину скрытая, таинственное звено цепи. От-

²⁴⁷ Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 37.

²⁴⁸ Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века. Л., 1978. С. 39.

²⁴⁹ Токарев Л.Н. «Быть как можно более человечным...» // Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетки. Возвращение из СССР. М., 1990. С. 14.

²⁵⁰ Бочкарева И.С., Сулова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века). Пермь, 2010. С. 67.

сюда берут начало несколько полноводных рек, из которых сегодня могут утолить жажду новые европейцы»²⁵¹. Здесь же начинает развивать тему сложности восприятия творчества Достоевского его современниками во Франции. Позже он вернется к этой теме в статье «Будущее Европы» (1923). Здесь Жид снова говорит о том, что на адекватное восприятие русской литературы своим поколением у него мало надежды: «Поколение, к которому я принадлежу, <...> ничего не знало о том, что происходит за границей, и, не страдая от невежества, было готово прославлять себя за него. Слишком глубоко убеждённое, что оно не знает лишь того, чего знать и не стоит, оно видело в этом незнании гарантию своего превосходства»²⁵². Жид вспоминает о своей встрече с молодым китайцем, причислившим русского писателя к тем трём авторитетам европейской литературы, которые глубоко повлияли на умы китайцев: Ибсен, Шоу и Достоевский. И это в то время, когда французам Достоевский казался «иногда почти азиатом»²⁵³. Удивление Жида связано с тем, что все три писателя уже были переведены на китайский язык, и Достоевский воспринимался в Азии как выдающийся европеец, а вовсе не азиат.

Для Франции Жид стал первым настоящим ценителем и толкователем творчества Достоевского, в значительной мере разъяснившим французскому и, шире, западноевропейскому читателю многие тонкости поэтики, философии и психологии русского гения. Но хронологически первым откликом на творчество Достоевского во Франции была глава книги Эжена Мельхиора де Вогюэ «Le roman russe» «Русский роман» (1886).

Именно с критического разбора работы Вогюэ в статье «Достоевский в его переписке» Жид начинает серию работ о Достоевском, сразу отметив как заслугу Вогюэ, так и пробелы в его оценке русского писателя. Жид пишет, что Вогюэ «сделал благородный жест, преподнеся Франции на серебряном блюде своего красноречия железные ключи от

²⁵¹ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 15.

²⁵² Gide A. L'avenir de l'Europe // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 24.

²⁵³ Gide A. L'avenir de l'Europe // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 27.

русской литературы»²⁵⁴. Одновременно Жид отмечает, что Вогюэ, по его собственным словам, «охватывает отчаяние, когда он пытается сделать мир Достоевского понятным нашему миру (миру французской культуры. – М.Д.)»²⁵⁵.

По мнению Жида, Вогюэ подчас преувеличивал значение одних и недопустимо снисходительно отзывался о других произведениях Достоевского: «Вогюэ останавливался на “Преступлении и наказании”, убеждая читателя, вынужденного верить ему на слово, поскольку почти ничего больше не было тогда переведено, что “этой книгой заканчивается восхождение таланта Достоевского” <...>, затем, после снисходительного представления “Идиота”, говорил о “Бесах” как о книге “запутанной, плохо выстроенной, часто смешной и полной апокалиптических теорий”, о “Дневнике писателя” как о “смутных гимнах, ускользающих от анализа, как если бы анализ противоречил им”. Не упоминал ни о “Вечном муже”, ни о “Записках из подполья”»²⁵⁶.

Действительно, Вогюэ, например, поверхностно судит о завершающем всё творчество Достоевского выдающемся произведении: «Я не останавливаюсь на “Братьях Карамазовых”. По всеобщему признанию, мало кто из русских имел смелость дочитать до конца эту бесконечную историю»²⁵⁷. Но Жид не точен, утверждая, что ко времени выхода книги Вогюэ почти ничего не было переведено из произведений Достоевского. В 1886 году во Франции завершался выпуск второго издания «Братьев Карамазовых», как отмечает А.А. Долинин, вызвавший отклик французских поэтов и драматургов Леконта де Лиля и Вилье де Лиль Адана²⁵⁸. Многие из написанного Достоевским до этого романа уже появилось во французских переводах. Поэтому французский читатель имел возможность судить о творчестве русского писателя без оглядки на отзыв Вогюэ. Во-первых, критика Жидом Вогюэ состоит в том, что Вогюэ указывает читателю лишь на три произ-

²⁵⁴ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 15.

²⁵⁵ Vogué E.-M. Le Roman Russe. Paris, 1886. Cit. d'après: Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 15.

²⁵⁶ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 15.

²⁵⁷ Vogué E.-M. Le Roman Russe. Paris, 1886. Cit. d'après: Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 16.

²⁵⁸ Долинин А.А. Комментарии к роману «Братья Карамазовы». § 13–14 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 15. Л., 1976. С. 515.

ведения: «Бедные люди», «Записки из мёртвого дома», «Преступление и наказание» как самые значимые. Во-вторых, Вогюэ даёт «несмотря на его очевидные добрые намерения, огорчительно урезанный, неполный и даже искажённый образ этого исключительного гения»²⁵⁹.

Несмотря на то, что с момента выхода «Русского романа» прошло более 20 лет, Жид подчёркивает, что уровень восприятия творчества Достоевского во Франции мало изменился. Во Франции 1900-х гг. продолжало существовать несколько читательских кругов, различно относившихся к творчеству Достоевского, и Жид кратко, но точно характеризует их: «Если и сейчас Достоевский собирает своих читателей медленно и среди очень ограниченной элиты, если он отталкивает не только широкую полуобразованную публику, публику полусерьёзную, полублагожелательную, которая не достигла ничего, кроме драм Ибсена, но которая читала “Анну Каренину” и даже “Войну и мир”, – или другую, менее любезную публику, которая преклоняется перед “Заратустрой”, – несерьёзно было бы возлагать ответственность за это на господина де Вогюэ. На это есть и очень сложные причины, которые нам поможет понять его переписка (переписка Достоевского. – М.Д.)»²⁶⁰.

Далее следует анализ переписки Достоевского, который завершается выводом Жида, характеризующим писателя как человека противоположностей: Достоевский в характеристике Жида «консерватор, но не традиционалист; монархист, но демократ; христианин, но не римский католик; либерал, но не “прогрессист”. Достоевский остаётся тем, кем не знают, как пользоваться. Каждый раз в нём находится нечто, чем недовольны»²⁶¹. Современный исследователь творчества Достоевского видит сложность восприятия Достоевского и в его «фантастическом» взгляде на реальность, поскольку «слово “фантастический” употребляется Достоевским для обозначения духовных реалий»²⁶².

²⁵⁹ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 17.

²⁶⁰ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 18.

²⁶¹ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 43.

²⁶² Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб., 2010. С. 58.

Но ещё Жид писал о том, что причина проблемы восприятия Достоевского на Западе заключается в сложности и многогранности идей и взглядов, которыми наполнены его произведения. Справедливости ради нужно отметить, что сложность творчества Достоевского затрудняла его восприятие не только во Франции, но и в самой России: «В конце XIX века по статистическим данным земских библиотек самым читаемым писателем в России оказался Евгений Андреевич Салиас»²⁶³. Например, «по данным библиотеки им. А.С. Пушкина в Москве на книги Достоевского за год поступило 36 запросов, а на книги Салиаса 113 запросов»²⁶⁴. По уровню читательского интереса позади Салиаса, но далеко впереди Ф.М. Достоевского в то время были Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев.

Жид развивает мысль о сложности творчества Достоевского, утверждая, что для восприятия его французским читателем необходимо, чтобы писатель подробно излагал только одну идею: «Чтобы преуспеть, нужно показывать только одну идею. Недостаточно найти точную формулу; нужно, чтобы не было ничего, кроме неё. Публика должна знать, что следует ставить перед каждым именем, и не переносит, когда ей засоряют мозги»²⁶⁵. Другими словами, французские читатели не способны свободно ориентироваться в многообразии особенностей русской литературы, да и литературы вообще, без наличия ярлыков, которые французская критика присваивает явлениям литературы. Например, по мысли Жида, публика охотно восприняла бы ярлык религии страдания: «Достоевский мог бы иметь успех во Франции, если бы господин де Вогюэ изобрёл “религию страдания” и размножил бы в портативной формуле доктрину, которую мы находим в последних главах “Преступления и наказания”», – творчество Достоевского не укладывается в привычные формулы, – «Он переплёскивается через все края»²⁶⁶.

²⁶³ Васильева С.А. Библиотека и читатель на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 3. С. 41–42.

²⁶⁴ Васильева С.А. Библиотека и читатель на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 3. С. 42.

²⁶⁵ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 43–44.

²⁶⁶ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 44.

И далее Жид уточняет: «Я не пытаюсь сейчас усложнить его доктрину; я хотел лишь указать, что она заключает в себе противоречия для западного сознания, мало привычного к желанию примирить противоположности»²⁶⁷.

Когда Жид указывает на привычку западного сознания избегать попытки примирения противоположностей, его точка зрения совпадает с мнением Достоевского, писавшего о пристрастии французской критики к формулам, в рамки которых она пытается заключить, например, творчество Гюго.

Кроме упомянутых Жидом обстоятельств, связанных с психологией западного читателя и затрудняющих восприятие творчества Достоевского во Франции, стоит указать и на качество переводов, иногда точных, но в иных случаях не вполне адекватных, о чём можно судить даже по переводам названий произведений. Например, неприемлем, с нашей точки зрения, перевод названия рассказа «Мальчик у Христа на ёлке» как «Le Noël Russe» «Русское Рождество», Очень странно выглядит перевод названия рассказа «Кроткая», сделанный транслитерацией «Krotkaia», несмотря на возможность точного перевода (подробнее см. *Приложение*). В итоге Жид приводит высказывание Вогюэ, где тот формулирует духовное определение значимости Достоевского для русского сознания: «Как говорили о былых царях, что они “собирали” русскую землю, так этот властитель дум собрал русское сердце»²⁶⁸. «И я счастлив, – заключает Жид, – после всех замечаний, которые я сделал о его работе, привести эти благородные слова»²⁶⁹.

Вогюэ, будучи секретарём французского посольства, прожил в России семь лет, изучал русский язык, литературу, историю. Духовная атмосфера, в которой появились слова Вогюэ о писателе, «собравшем русское сердце», сформировалась и под влиянием того факта, что Вогюэ был женат на родственнице Михаила Анненкова, представителя старинного дворянского рода, один из близких родственников которого, декабрист Иван Анненков, был женат на француженке Жанне Полине Гёбль. Полина Гёбль поехала за

²⁶⁷ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 45.

²⁶⁸ Vogué E.-M. Le Roman Russe. Paris, 1886. Cit. d'après : Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 47.

²⁶⁹ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 47.

своим женихом в Сибирь и венчалась там «в церкви архангела Михаила города Читы»²⁷⁰. По крещению Гёбль стала Прасковьей Егоровной Анненковой. Прасковья Анненкова и Наталья Фонвизина – те жёны декабристов, которые подарили Фёдору Михайловичу Евангелие с заклеенными в его переплёте деньгами во время его этапа в Тобольске²⁷¹.

В полемике с Вогюэ Жид выражает надежду на успех русского писателя не только у молодого поколения французов, нуждающегося в новой литературе, но и у молодого поколения европейцев вообще: «особенно в Германии, где издания его произведений множатся»²⁷². В рецензии на премьеру спектакля «Братья Карамазовы» в постановке Ж. Купо и Ж. Круэ (1911) Жид возвращается к полемике с Вогюэ, писавшем об ослаблении таланта Достоевского в его поздних произведениях, говоря: «Он был одним из тех редких гениев, которые прогрессируют от произведения к произведению, пока смерть внезапно не прервёт это восхождение»²⁷³.

В статье «Десять французских романов, которые...» (1913) Жид утверждает, что Франция – не страна романистов, по сравнению с некоторыми другими странами, в том числе Россией: «Франция – страна моралистов, неповторимых артистов, композиторов, архитекторов, ораторов. Что могут иностранцы противопоставить Монтеню, Паскалю, Боссюэ, Расину? Но, с другой стороны: что такое Лесаж рядом с Филдингом или Сервантесом? Что такое аббат Прево по сравнению с Дефо? И даже: что такое Бальзак по сравнению с одной книгой Достоевского?»²⁷⁴.

Как видим, вопреки мнению самого Достоевского, процитированному нами в 1-й главе диссертации, не дававшего перевеса значению собственного творчества перед творчеством Бальзака, Жид решительно отдаёт пальму первенства русскому писателю. С выводом Жида мы соглашаемся не потому, что держим сторону русского гения по при-

²⁷⁰ Лорер Н.И. Записки моего времени. Воспоминание о прошлом // Мемуары декабристов / сост.; вступ. ст. и комм. А. С. Немзера. М., 1988. С. 411.

²⁷¹ Гессен А.И. Во глубине сибирских руд... М., 1982. С. 300.

²⁷² Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance. Paris, Gaillimard. 1981. P. 47.

²⁷³ Gide A. «Les frères Karamazov» // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981 P. 52.

²⁷⁴ Gide A. Les dix romans français que... // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 153.

чине национальной гордости и солидарности, но по объективной причине отображения творчеством Достоевского совестливости русской духовной почвы, сформулированной им как способности русского человека к «всемирной отзывчивости». А одной из форм всемирной отзывчивости считаем устремлённость героев Достоевского к духовному поиску, называемому в XIX веке богоискательством. Что касается поэтической формы духовного поиска, то для выражения столь сложной духовной субстанции Достоевский создаёт свой уникальный авторский метод, породивший явление «полифонического романа Достоевского», описанное М.М. Бахтиным.

Но в чём именно видит Жид превосходство Достоевского над Бальзаком? В этот период, сравнивая Достоевского с Бальзаком в «Листках» (1911), Жид указывает на принципиальное отличие их художественных методов: Достоевский «никогда не сводил мир к теории, <...> никогда не позволял сузить себя путём теоретизирования. Бальзак постоянно искал теорию страстей; ему очень повезло, что он её не нашёл»²⁷⁵. В «Записках к Анжель» (1924) Жид приводит ещё одну, очень важную с точки зрения поэтики, причину своих предпочтений, говоря о наличии либо отсутствии в романе авторской оценки, авторской позиции: «Горе книгам, в которых есть выводы, именно они сначала более всего нравятся публике. Но через 20 лет выводы раздавят книгу»²⁷⁶.

Считая морализаторство типичным для французской литературной традиции, он хотел изменить это положение, полагая образцовым творчество Достоевского, лишённое прямых авторских выводов и навязывания авторской точки зрения не только читателю, но и собственному литературному герою. Независимо от Бахтина, примерно в то же время, Жид приходит к идее самостоятельности голоса-позиции героя от авторского голоса-позиции, авторской точки зрения. Эту же мысль, но в развёрнутом виде, через несколько десятилетий излагает Г.К. Щенников, комментируя идеи Бахтина: «Полифонизм Достоевского в трактовке М. Бахтина выступил не только как особая форма организации ху-

²⁷⁵ Gide A. Feuillet. // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 86.

²⁷⁶ Gide A. Billets à Angèle // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 55.

дожественного материала автором, но и как эстетическая позиция, представляющая принципиальный отказ писателя от открытого выражения авторской идеи»²⁷⁷.

Вопрос новой формы организации художественного материала в романе будущего очень интересовал Жида. В «Предисловии к “Цветам зла”» (1917) Бодлера Жид размышляет о форме литературного произведения как отражении сложности души современного человека, а также о необходимости поиска этих форм, он пишет: «Форма – это причина существования художественного произведения, это то, что публика замечает только намного позже. Форма – это секрет произведения»²⁷⁸. Парадоксальное утверждение Жида о форме как причине существования произведения, на наш взгляд, уточняется следующей фразой: «Форма – это секрет произведения». Другими словами, форма указывает на жанровую сущность художественного произведения. Насколько понимание Жидом значения формы произведения перекликается с неизвестной ему формулировкой М.М. Бахтина: «Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть»²⁷⁹. Наше прочтение слов Жида о форме подтверждается далее его словами, сказанными там же, о сложности человеческой души: «Нам повторяют, что в человеке нет ничего нового. Возможно. Но ещё не открыто и то, что есть в человеке. <...> Я убеждён, что предстоит ещё много открытий, и что рамки старой психологии скоро покажутся искусственными и устаревшими»²⁸⁰. Жид говорит здесь о многоплановости человеческой природы, угаданной Бодлером вслед за Достоевским: в каждом человеке есть «другая сила, сила центростремительная и одновременно разрушающая, при помощи которой человек пытается разделиться, распылить себя»²⁸¹. И далее: «Бодлер предчувствует этот факт столь же чётко, как и Достоевский, например. Но я не могу без дрожи читать <...> слова из его (Бодлера. – М.Д.) личного дневника: “В каждом человеке и всегда существуют два *одновременных* (весь

²⁷⁷ Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 11.

²⁷⁸ Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 165.

²⁷⁹ Бахтин. М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 76.

²⁸⁰ Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, 1924. P. 168.

²⁸¹ Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, 1924. P. 168.

интерес фразы заключается в этом слове) порыва: один – к Богу, другой – к Сатане?»²⁸². Здесь впервые в работах Жида о творчестве Достоевского возникает тема внутреннего диалога, связанная с художественной природой полифонического романа, которую позже Жид разовьёт в размышлениях о трёх стратах души. Возникает задолго до основ теории полифонического романа, созданной Бахтиным²⁸³ и до открытия принципа тройственной полифонии Ивановым²⁸⁴.

Тем самым, сложная (полифоническая) форма романа указывает на его жанровую сущность, которая соответствует сложности протекания психических процессов героя.

После первой Мировой войны новая волна интереса к Достоевскому у Жида связана с его размышлениями о путях развития будущей европейской культуры и литературы. Для Жида роль Франции в этом процессе является определяющей. В статье «Размышления о Германии» (1919) он пишет: «Но если мы входим в новую эру – кто сможет утверждать, что первая глава этой новой книги не будет французской, или сама эта книга не будет французской?»²⁸⁵. В этой же статье он поднимает вопрос о национальном и индивидуальном своеобразии в литературе: «Наиболее индивидуальное произведение это то, которое содержит более всего самоотречения. И наконец, что самое глубоко национальное, самое этнически самостоятельное, а также самое человеческое – это то, что может наиболее глубоко затронуть национальное начало. Есть ли что-то более испанское, нежели Сервантес, более итальянское, нежели Данте... более русское, нежели Достоевский, и что есть более человеческое, нежели они?»²⁸⁶.

В том же 1919 году в «Листках» он пытается разгадать природу «моральной реформы». Наряду с религиозными реформаторами Жид называет двух писателей, Руссо во Франции и Достоевского в России: «Разнообразие позиций, навязывание различных

²⁸² Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, 1924. P. 169.

²⁸³ Бахтин М.М. Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 5–77.

²⁸⁴ Иванов В.В. Принцип троичности // Иванов В. В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 134–194.

²⁸⁵ Gide A. Reflexions sur l'Allemagne // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. P. 16.

²⁸⁶ Gide A. Reflexions sur l'Allemagne // Gide A. Incidences. Paris, 1924. P. 18.

моральных ценностей ведут к тому, что реформатор начинает работу по приведению их в соответствие друг с другом, стремясь к новому равновесию»²⁸⁷.

Здесь его интуиция снова касается принципа полифонии, которая является наиболее подходящей литературной формой для выражения идеи духовного поиска, поиска Истины, о полифонической природе выявления которой говорит Павел Флоренский: «Истина есть интуиция, которая доказуема, т. е. дискурсивна. Чтобы быть дискурсивной, интуиция должна быть не слепой, не тупо-ограниченной, а уходящею в бесконечность, – интуицией, так сказать, говорящей, разумной <...> Дискурсивная интуиция должна содержать в себе синтезированный бесконечный ряд своих обоснований»²⁸⁸.

Дискурсивной – значит, обсуждаемой, полифоничной.

В 1921 году, к столетию со дня рождения Достоевского, Жид читает лекцию в «Старой Голубятне», театре на Монмартре, ставшем своего рода штабом писателей-модернистов и центром распространения знаний о творчестве Достоевского. В этой лекции он говорит о той новизне, которую Достоевский привносит в поэтику жанра романа: «Очнувшись от его книг, даже если наш разум и отказывается их полностью осознать, – мы ощущаем, что он только что затронул какую-то таинственную точку, которая принадлежит нашей подлинной жизни. И я думаю, что мы найдём здесь причину отказа некоторых умов от гения Достоевского во имя западной культуры. ... Во всей нашей западной литературе, и здесь я говорю не только о французской литературе, – роман, за очень редким исключением, занимается лишь отношениями между людьми, отношениями чувственными или интеллектуальными, семейными, социальными, классовыми, – но никогда, почти никогда, отношениями индивида с самим собой или с Богом, которые у Достоевского стоят перед всеми другими»²⁸⁹.

В этом размышлении Жида, говоря терминами Бахтина, выявляется монологическая, как правило, природа западного романа и полифоническая природа романа Досто-

²⁸⁷ Gide A. Feuillet. // Gide A. Incidences. Paris, 1924. P. 91–92.

²⁸⁸ Флоренский Павел, свящ. Столп и утверждение Истины. М., 2012. С. 48.

²⁸⁹ Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 60.

евского. Сравнивая западный роман с романом Достоевского, Жид вновь интуитивно приближается к описанию принципа тройственной полифонии. Он выявляет три аспекта диалогизма у Достоевского: 1) отношения человек – другой человек, 2) отношения человека с самим собой (с голосом оппонента), 3) отношения человека с Богом.

Жид вновь затрагивает в этой лекции такую особенность произведений Достоевского, как внутренний диалог, насыщенный проблематикой духовного поиска, свойственный поэтике полифонического романа: «Внутренняя жизнь здесь важнее, нежели отношения людей между собой. Не думаете ли вы, что в этом и заключается секрет Достоевского, делающий его одновременно столь великим и важным для одних и столь невыносимым для многих других»²⁹⁰. Внутренняя жизнь, жизнь души составляет то, что Жид называет «безднами», и он цитирует статью (1922) главного редактора NRF Жака Ривьера о двух различных подходах писателя к их изучению: «Он может воспроизвести весь их мрак, либо, описав их, уменьшить их глубину для читателя. Либо он бережно охраняет эти бездны, либо исследует их»²⁹¹.

Жид полемически комментирует идею Ривьера: «Бездны изучает французская школа, в то время как некоторые иностранные романисты, особенно Достоевский, уважают и охраняют их мрак»²⁹². Владимирова критикует это положение Жида и Ривьера, считая, что «Достоевский стремился отобразить в своих произведениях всю сложность человеческой психологии для того, чтобы изучить человека, а не заставлять читателя решать некую психологическую головоломку»²⁹³.

Тем самым она примыкает к позиции изучения бездн, свойственной, по мнению Жида, французской школе романа. По нашему мнению, Владимирова не учитывает полифоничности сознания героев Достоевского, не укладывающейся в рамки традицион-

²⁹⁰ Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Paris, Gaillimard. 1981. P. 61.

²⁹¹ Rivière Jacques. Dostoïevski. Nouvelle Revue Française. 1^{er} février 1922. Cit. d'après: Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 117.

²⁹² Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 117.

²⁹³ Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 47.

ной психологии. Наличие полифонии, полагаем, и создаёт то ощущение бездн, о которых пишет Жид.

К столетию со дня рождения Достоевского Жид приурочил и цикл из шести лекций, прочитанный им также в зале «Старой Голубятни». В первой лекции цикла он вкратце пересказывает биографию писателя, отсылая к «Запискам из мёртвого дома» (название он переводит как «Дом мёртвых»), а именно к словам главного героя о жизненной цели: «Без какой-нибудь цели и стремления к ней не живёт ни один жив человек. Потеряв цель и надежду, человек с тоски обращается нередко в чудовище»²⁹⁴.

Среди событий жизни Достоевского Жид особо останавливается на периоде его пребывания в каторге, поскольку именно в тот период религиозно-философские взгляды Достоевского получают особенно сильный импульс для своего развития: «Это умаление, отказ от себя, допускает сосуществование в душе Достоевского совершенно противоположных чувств, откуда возникает невероятное богатство противоречий, которые борются в нём»²⁹⁵. Обращает на себя внимание выражение «невероятное богатство противоречий», указывающее на ту психологическую основу, из которой возникает полифония. Одним из свойств русской души Жид считает «быстрый переход от одного чувства к чувству совершенно противоположному»²⁹⁶. У многих героев Достоевского, говорит он, можно наблюдать как бы два противоположных характера, и «как мы видим, обоим случается проявляться одновременно»²⁹⁷.

Рассуждая о сложности характеров героев Достоевского, Жид снова подступает к основам поэтики полифонического романа. Вот что пишет Жид о трёх слоях, или стразах души: «Кажется, Достоевский устанавливает или просто признаёт существование в человеческой душе различных слоёв – нечто вроде геологических стратов. Я различаю в персонажах его романов три слоя, три области: интеллектуальную, чуждую душе, отку-

²⁹⁴ Достоевский Ф.М. Записки из мёртвого дома // ПСС: В 30 т. Т. 4 / под ред. Ф.Я. Приймы. Л., 1972. С. 197.

²⁹⁵ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 88–89.

²⁹⁶ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 101.

²⁹⁷ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 123.

да, тем не менее, исходят наихудшие соблазны. Это здесь, согласно Достоевскому, таится демонический, разрушительный элемент <...> второй слой – область страстей <...> Есть более глубоко лежащая область, которую эти страсти не затрагивают... Это та область, в которой живёт князь Мышкин»²⁹⁸. Три страта структуры души, описанные Жидом, функционально соответствуют трём голосам-позициям принципа тройственной полифонии Иванова, возводимого им к аграфу Христа, процитированной во Введении, о двоих или троих, собранных во имя Его. «Итак, в творчестве Достоевского соответственно количеству позиций мы имеем взаимодействие либо двух, либо трёх сил. За каждой из них стоит Бог, человек, или враг человека и “оппонент” Бога, сеющий в человеке сомнение»²⁹⁹. На этом уровне постижения поэтики Достоевского Жид становится литературоведом, способным сказать новое слово в теории жанра романа.

Своё представление о трёх драматически связанных областях души Жид подтверждает анализом трёх произведений Достоевского: «Идиот», «Вечный муж» и «Записки из подполья». Он считает вершиной творчества русского писателя «Записки из подполья». «В этом произведении, – говорит Жид, – мы входим с ним в область интеллекта», в то время как в «Вечном муже» «мы остаёмся в области страстей»³⁰⁰. Что касается «Идиота», то в этом романе, как уже показано выше, душа главного героя пребывает в области, которую страсти не затрагивают. Идею трёх областей души Жид продолжает развивать в пятой лекции. Он предполагает наличие связей и драматических отношений между стратами души: «Эти три слоя совершенно не разделены и даже не имеют чётких границ. Они постоянно соприкасаются»³⁰¹. На уровне области страстей «разыгрываются драмы», которые не могут «всколыхнуть самые глубины души»³⁰². «Тем не менее, мы увидим в романах Достоевского, что интеллектуальный элемент иногда входит в соприкосновение с глубинным слоем. Этот глубинный слой отнюдь не ад для души. Напротив, это небеса. <...> Ад, по Достоевскому, это напротив, верхний слой, область интеллекта.

²⁹⁸ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 131–132.

²⁹⁹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 174.

³⁰⁰ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 133.

³⁰¹ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 144.

³⁰² Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 144.

Через все книги проходит <...> обесценивание интеллекта... почти бессознательное»³⁰³. Французский перевод «Записок из подполья» «Дух подполья» как нельзя лучше соответствует трактовке Жидом интеллекта, по Достоевскому, как адской сферы души человека.

Андре Жид не был первым открывателем тройственной структуры души. В XIX столетии основоположник психологического направления в русском литературоведении академик Д.Н. Овсяннико-Куликовский писал о «настоящем психическом синтезе личности», состоящей из трёх частей: «мыслящей, чувствующей и “высшей”, синтезирующей две первых через религиозное и нравственное чувство»³⁰⁴. Существенно то, что Жид, демонстрируя незаурядную литературоведческую интуицию, сформулировал своё наблюдение независимо от Овсяннико-Куликовского.

Альтернативой интеллекту, согласно Жиду, у Достоевского является то состояние благодати, в котором могут находиться его герои не в будущей загробной жизни, а в момент повествования о них. Например, Алёша Карамазов и князь Мышкин. «Христианская доктрина, каковая содержится в Евангелии, известна нам, французам, только через католическую церковь... Но Достоевский <...> считает, что получает поучения Христа прямо через Евангелие, чего совершенно не принимают католики»³⁰⁵. Под католиками, не принимающими прямого поучения Христа через Евангелие, Жид подразумевает конкретного человека – поэта и философа Поля Клоделя, близкого к NRF. С Клоделем Жид состоял в полемике по поводу понимания образа Христа у Достоевского в «поэмке» Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе. Клодель утверждал следующее: «Без ясной догмы и без авторитарности для её поддержания мы пришли во Франции к глупой религиозности Ламартина или же в России – к грубому социализму Горького»³⁰⁶.

³⁰³ Gide A. *Conférences du Vieux-Colombier*. Paris, Gaillimard. 1981. P. 145–146.

³⁰⁴ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества // Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. М., 1981. С. 120.

³⁰⁵ Gide A. *Conférences du Vieux-Colombier*. Paris, Gaillimard. 1981. P. 150–151.

³⁰⁶ Claudel P. *Correspondance avec André Gide*. Paris, 1959. P. 86. Цит. по: Оллиеве С. Poleмика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / ПетрГУ, 1994. С. 219.

Софи Олливье комментирует эту полемику следующим образом: «Клоделю не понравился образ Христа, представленный Достоевским, потому что он видел в нём “ложного Христа”, пришедшего противостоять Церкви. Клодель предпочёл Великого Инквизитора, который казался ему существом искренне верующим <...> и олицетворявшим Церковь, властную хранительницу догмы»³⁰⁷. Олливье приходит к выводу, что Жид не смог убедить Клоделя, поскольку не являлся католиком: «Словом, возникает противопоставление между протестантским христианством Жида, католическим Клоделя и православным у Достоевского»³⁰⁸.

Если оставить в стороне спорное причисление взглядов Жида к протестантским и сложную систему мировоззрения Достоевского, которая, и Жид здесь прав, шире догматического церковного понимания православия, то в чистом остатке мы имеем намного более точное понимание Жидом образа Христа и образа великого инквизитора у Достоевского, нежели догматически католическое понимание Клоделя. Однако, поскольку на время протекания полемики Жид и Клодель не имели в своём распоряжении теории полифонического романа, то прийти к разрешению вопроса им было трудно не только по идеологическим причинам, но и по причине различных уровней восприятия поэтики Достоевского. Само предощущение Жидом полифонической структуры души героя, а, следовательно, и полифонической структуры романа Достоевского (хотя это прямо не проговаривается Жидом) восходит к его глубокому прочтению Евангелий, к Триалогу которых, как одному из истоков, по Иванову, восходит полифония Достоевского: «Нет, Достоевский ведёт нас не к анархии, а всего лишь к Евангелию»³⁰⁹, – резюмирует Жид. И здесь Жид, как и в романе «Тесные Врата», возвращается к идее Паскаля о боге: «Лишь Евангелие приведёт к Нему»³¹⁰.

Выводы по разделу 2.1.

³⁰⁷ Олливье С. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / ПетрГУ. Петрозаводск, 1994. С. 219.

³⁰⁸ Олливье С. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 221.

³⁰⁹ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 150.

³¹⁰ Pascal Blaise. Mémoires // Œuvres choisies. Paris, Jules Didot. 1827. P. 279.

Жид в своих работах о творчестве Достоевского предвосхитил такие существенные элементы поэтики полифонического романа как внутренний диалог, множественность голосов-позиций, сводимой к трем голосам-позициям по принципу тройственной полифонии. Он охарактеризовал тип героя Достоевского как человека со сложной психической организацией и описал душу героя Достоевского как трехсоставную психическую структуры. Жид уточнил, что части этой структуры находятся между собой в «драматических», то есть диалогических, отношениях.

Наблюдение Жида о тройственной структуре души возникло независимо от уже имевшегося описания той же тройственной психической основы души, сделанного Овсяннико-Куликовским.

Весьма важным представляется тот факт, что Андре Жид почувствовал полифоническую природу романа Достоевского.

Важно и то, что работа Жида по созданию новой романной формы внутренне связана с типом героя Достоевского – типом, предназначенным своей природой для духовного поиска.

2.2. Принцип тройственной полифонии в поэтике романа А. Жида «Тесные врата» и в симфонической композиционной структуре его повести «Пасторальная симфония»

Бахтин дал определение полифонического романа Достоевского как «существенно нового романного жанра», в котором: «Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев»³¹¹. По словам Бахтина, впервые приблизился к пониманию основной структурной особенности романа Достоевского Вячеслав Иванов в работе «Достоевский

³¹¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 8–9.

и роман-трагедия», определивший реализм Достоевского как основанный не на познании (объектном), а на «проникновении»³¹².

Утверждать чужое «я» не как объект, а как другой субъект – таков, по Вяч. Иванову, принцип мировоззрения Достоевского. Отсюда содержанием романа является катастрофа (трагедия) отъединенного сознания. Утверждение (и не утверждение) чужого «я» героем – тема произведений Достоевского. Более глубоко основную особенность творчества Достоевского понял Б. М. Энгельгардт, изложив своё понимание в работе «Идеологический роман Достоевского». Энгельгардт называет роман «идеологическим», писателя «историографом идеи», пишет, что Достоевский создавал не романы «с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но романы об идее»³¹³.

В. Комарович впервые указал на полифоническую природу жанрового единства романа Достоевского, уподобив его полифоническому музыкальному произведению, взяв за основу жанр фуги. Роман Достоевского, пишет он, «может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают “голосоведение” романа Достоевского»³¹⁴.

В. Шкловский расширил понимание диалогизма романа Достоевского, распространив диалогически противопоставленные (контрапунктические) отношения и на сюжетные построения: «Не только герои <...>, отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии»³¹⁵.

В работе Л.П. Гроссмана «Достоевский–художник» важным этапом осмысления полифонической поэтики стал раздел «Законы композиции», где Гроссман подчеркнул музыкальный характер композиции романа Достоевского со ссылкой на самого писателя: «Сам Достоевский указывал на такой композиционный ход и провел однажды анало-

³¹² Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. М., 1916. С. 34.

³¹³ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Т. 2 / под ред. А. С. Долинина. М.–Л., 1924. С. 90.

³¹⁴ Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Т. 2. М.–Л., 1924. С. 68.

³¹⁵ Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 223.

гию между своей конструктивной системой и музыкальной теорией “переходов” или противопоставлений. Он писал в то время повесть из трех глав, различных по содержанию, но внутренне единых. <...> Повесть строится на основах художественного контрапункта. <...> *Это разные голоса, поющие различно на одну тему.* <...> “Все в жизни контрапункт, т. е. противоположность”, – говорил в своих “Записках” один из любимейших композиторов Достоевского – Глинка»³¹⁶.

В полифоническом романе, по Бахтину, позиция рассказчика принципиально иная, нежели в романе монологическом: «Та позиция, с которой ведётся рассказ, строится изображение или даётся осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру – миру полноправных субъектов, а не объектов»³¹⁷.

«Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развёртывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»³¹⁸. Среди новейших работ обращает на себя внимание статья Г.С. Прохорова. Её автор предпринимает плодотворную попытку осмысления принципа полифонического диалога на материале не чисто художественного, а художественно-публицистического произведения Достоевского. Он говорит о «сложной диалогической, двухголосой системе, в которой по воле автора-творца в одном слове и предложении совмещены два различающихся между собой, но при этом взаимодополнительных видения – Публициста и Писателя»³¹⁹.

Ту же самостоятельность голосов героев, их смысловое равноправие с голосом автора, о котором говорит Бахтин, мы наблюдаем в творчестве Жида. До того, как мы приступим к подробному рассмотрению поэтики романа Жида «La Porte Etroite» «Тесные врата» (1909), кратко остановимся на другом его произведении, чтобы на новом мате-

³¹⁶ Гроссман Л.П. Достоевский — художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 341–342.

³¹⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 9.

³¹⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 7.

³¹⁹ Прохоров Г.С. О композиционно-архитектоническом устройстве «прорицаний» в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Вестник Тверского государственного университета. Серия: «Филология». 2013. № 1. С. 282.

риале – материале французской литературы проверить идеи Комаровича и Гроссмана об уподоблении литературного полифонического произведения произведению музыкального полифонического жанра. Это произведение по объёму значительно меньше романа «Тесные врата», поэтому, с одной стороны, полифоническая структура обнаруживается более наглядно. И, с другой стороны, полифонизм голосов-позиций выступает в нём с более наглядной очевидностью благодаря уподоблению структуры литературного произведения структуре музыкального полифонического жанра симфонии. Мы имеем в виду повесть Жида «La Symphonie Pastorale» «Пасторальная симфония» (1919).

Сразу отметим, что «Пасторальная симфония» опубликована на 10 лет позже романа «Тесные врата». Видимо, десятилетний опыт размышлений и структура, уподобленная структуре музыкальной симфонии, помогли Жиду создать небольшое произведение, названное повестью, которое на самом деле имеет структурные признаки жанра полифонического романа. «Пасторальная симфония» – одно из известнейших во Франции произведений Андре Жида. Отсутствует жанровое определение автора, но критики называют «Пасторальную симфонию» повестью³²⁰. Признавая произведение удачей Жида с точки зрения раскрытия авторской идеи, некоторые из них считают повесть не слишком удачной с точки зрения формы. Отмечают как будто ничем не оправданные ускорения и замедления темпа повествования. Темы, изначально второстепенные, к середине повествования выходят на первый план. Сюжет отличается многочисленными возвратами к уже описанным событиям³²¹. На наш взгляд, все отмеченные критикой странности и художественные особенности «Пасторальной симфонии» получают исчерпывающее объяснение после изучения её поэтики с точки зрения полифонии.

Сравним композиционную структуру «Пасторальной симфонии» со структурой музыкального жанра симфонии. Первая её часть состоит из шести глав. Первая глава носит вступительный характер, поясняя намерение Пастора отныне

³²⁰ Никитин В. Андре Жид. Вехи творческого пути // Жид Андре. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 18.

³²¹ См.: Sollers Philippe. Le roman et l'expérience des limites. Paris, Logiques, 1968. P.117.

вести дневник. Композиционно она соответствует вступлению в структуре музыкальной симфонии. Действие следующих пяти глав развивается в быстром темпе, соответствующем музыкальному темпу аллегро. Сонатное аллегро традиционно помещается в первую часть музыкальной симфонии. *Повествовательный аналог музыкальной структуры* таков, что здесь, как и в музыкальной симфонии, мы видим экспозицию – изложение и развитие основных тем, что в литературном произведении означает знакомство читателя почти со всеми героями. Происходит и завязка действия – решение Пастора взять на себя заботы о слепой сироте, жившей почти без связи с внешним миром. Возникает тема Гертруды и тема Пастора – повествовательные аналоги главной и побочной партии симфонии.

Тут же появляется и связующая партия – партия природы, стихии, тот фон, на котором развивается повествование. Традиционно в первой части симфонии слушателю представлены три главных голоса: два основных и один второстепенный, как бы связующий два главных голоса: «Логика симфонического развития в своей основе подчинена триаде»³²². Та же логика развития действия наблюдается в «Пасторальной симфонии» Жида, но на языке литературоведения это называется следованием принципу тройственной полифонии. Уже в первой части «повести» видны признаки полифонического романа. Природа символизирует голос Бога, Гертруда – голос человека, позиция Пастора, оправдывающего своё страстное чувство к слепой девушке, олицетворяет голос оппонента Бога.

Следующие три главы, повествующие о пробуждении скрытых способностей девушки, можно воспринимать в качестве повествовательного аналога разработки сонатного аллегро. Как и в жанре симфонии, они включают в себя вступительный раздел – визит доктора Мартена, рассказывающего Пастору о методах обучения слепых. Затем идёт основной раздел – описание медленного и трудного развития способностей Гертруды. Далее следует переходный раздел, в котором описывается неожиданный прорыв в способностях девушки. Этот раздел подго-

³²² Симфонизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. С. 12.

тавливает повествовательный аналог симфонической репризы: чтобы подтолкнуть развитие необыкновенных способностей девушки, Пастор везёт её на концерт.

Далее следует реприза, повествовательным соответствием которой у Жида является посещение концерта Пастором и Гертрудой. В симфонической репризе побочная музыкальная партия становится главной. Для произведения Жида это означает, что повествовательный аналог побочной партии, или «голос» природы, становится главным для Гертруды, впервые услышавшей классическую музыку. Отныне природа – это тот идеал, с которым она сравнивает всё, что слышит и о чём размышляет. «Голос» природы, звучащий в музыкальной симфонии, становится для слепой девушки голосом Бога. Её нравственная позиция (голос человека) совмещается с голосом Бога. Это слияние включает итог её духовного поиска, ответ на запросы её души, выраженный композиционно. Её образ формируется на основе идеи встречи прекрасного с красотой – этики с эстетикой, столь близкой образу князя Мышкина, устами которого Достоевский выразил идею спасительности силы духовной красоты: «Мир спасёт красота».

Шесть глав второй части «Пасторальной симфонии» Жида отличаются медленным ходом повествования, что соответствует музыкальному темпу адажио. Содержанием глав являются долгие прогулки и беседы Пастора с девушкой и её занятия музыкой. Священник осознаёт свои страстные чувства к Гертруде, но тщательно скрывает их под маской благочестия.

Семь глав третьей части, которые описывают события, произошедшие почти год спустя после событий первой и второй частей, являются повествовательным аналогом скерцо. В первых трёх главах третьей части развитие чувств героев происходит в быстром темпе. Основной авторский приём здесь – контрапунктическое противопоставление в области личных качеств, внешности и характеров персонажей. Яркий контраст представляют духовная и физическая красота Гертруды и скудость духовной жизни дочерей и жены Пастора, ограниченность и убогость их чувств. Последние четыре главы третьей части по стремительности развития действия соотносимы с финалом симфонии.

В этих главах события развиваются во всё нарастающем темпе – крещендо: появившаяся надежда на возвращение зрения, отъезд Гертруды в Лозанну на операцию, восстановление зрения, возвращение в деревню, праздничный обед, неожиданное самоубийство Гертруды, внешне ничем не спровоцированное. Всё это описано крайне скупо, без подробностей и деталей, поскольку главное в финале – не внешняя сторона событий. По аналогии с законами построения музыкальной симфонии через заключительные главы литературного произведения проходят все темы, затронутые в повести, и каждая из них находит своё разрешение в последнем разговоре Гертруды с Пастором.

Как пишет Бахтин: *«Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения»*³²³. В произведении Жида, подобно полифоническому роману Достоевского, помимо героев в диалогических отношениях находятся элементы структуры текста. Если в музыкальной симфонии противопоставляются первая и вторая части (сонатное аллегро и адажио) по темпу, то, соответственно, в «Пасторальной симфонии» Жида первая и вторая части тоже противопоставлены по темпу развития действия. Партии различных голосов симфонии противопоставлены, также и голоса-позиции героев повествования Жида противопоставлены в их диалогах и внутренних монологах. Таким образом, композиция повести Жида во всех её частях аналогична структуре музыкального произведения жанра симфонии.

Такое «совпадение» на самом деле является следствием уникального авторского приёма уподобления жанрово-композиционной системы литературного произведения структуре музыкального жанра симфонии. И эта уникальность полностью снимает все недоумения критиков, высказанные по отношению к форме «Пасторальной симфонии» Андре Жида. Полагаем, что жанрово-композиционные особенности повести «Пасторальная симфония» свидетельствуют о принадлежности данного произведения к жанру полифонического романа.

³²³

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 71.

Наши наблюдения над композиционной структурой «Пасторальной симфонии» Жида подтверждают мысль Комаровича об уподоблении полифонического романа полифоническому музыкальному произведению. Эти наблюдения также подтверждают идею Гроссмана о том, что в основе композиции романа Достоевского может лежать принцип двух или нескольких встречающихся повестей, которые контрастно дополняют друг друга и связаны по принципу полифонии. В «Пасторальной симфонии» это, условно, две повести – о Пасторе и Гертруде. Другими словами, на материале наблюдений над поэтикой «повести» Жида «Пасторальная симфония» мы приходим к выводу, что в основе этого литературного произведения лежит структура полифонического музыкального произведения жанра симфонии, связанная с принципом тройственной полифонии. Принцип художественного контрапункта *«разных голосов, поющих различно на одну тему»*³²⁴, описанный Гроссманом на материале произведений Достоевского, употребляется Жидом. А сам, описанный Гроссманом метод Достоевского «встречи двух или трех повестей» соответствует музыкальному принципу симфонии, поскольку: «Основой симфонии был трёхчастный цикл неаполитанского типа»³²⁵.

Бахтин много говорит об историко-культурной и историко-литературной почве, на основе которой возникает и развивается полифонический принцип поэтики романа Достоевского, чаще всего ссылаясь на античные жанры сократического диалога и Менипповой сатиры. Но та народная основа, из которой возникают античные жанры, им лишь названа, но не анализируется. Принцип тройственной полифонии Иванова восполняет этот пробел, восстанавливая недостающее звено цепочки, незримо соединяющей творчество Достоевского с творчеством Жида через явление народной молвы. Иванов обнаруживает и подробно описывает истоки полифонии в народной молве: «У Достоевского молва становится почвой (потенцией) полифонии. Уже в первом романе можно наблюдать воздействие молвы на сам эпистолярный стиль посланий Макара Девушкина и Вари Добро-

³²⁴ Гроссман Л.П. Достоевский – художник // Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М., 1959. – С. 341–342.

³²⁵ Симфония // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. С. 22.

сёловой. Их переписка в значительной степени опирается на толки, слухи, ежедневную молвь петербургских улиц, дворов и квартир»³²⁶.

Весьма значительную часть романа Жида «Тесные Врата» составляет переписка главных героев – молодых людей, Жерома Палисье и Алисы Бюколен. Сравнивая поэтику эпистолярного жанра Жида с романом «Бедные люди» Достоевского, можно видеть, что в переписке Макара Девушкина и Вари Доброселовой обсуждение прочитанных книг занимает не такое важное место, поскольку молва оказывает на темы их переписки заметно большее влияние, хотя беседы о литературе также присутствуют. Молве петербургских гостиных и улиц романа Достоевского соответствует «молва» «голосов» авторов прочитанных героями Жида книг. С уточнением, что «молва» у Жида развивает ту часть молвы Достоевского, которая связана с пересказом Девушкиным рукописей своего соседа Ратазьева и прочитанных им и Варенькой книг. Другими словами, обсуждение книг как один из источников молвы у Достоевского у Жида преобразуется в главный источник третьего голоса-позиции (голоса-позиции Бога).

Переписка Жерома и Алисы как бы отстранена от мира повседневности и тщательно оберегается самими авторами от вторжения сплетен и молвы. Более того, всякий раз при соприкосновении с пресловутым общественным мнением герои ощущают смятение, испуг, а их отношения, и без того непростые, надолго разлаживаются. Олицетворением мнения толпы в романе становится тётушка Плантье. «Голос-позиция» (Бахтин) Плантье соответствует роли «регистратора молвы» (Иванов)³²⁷ гаврского общества. Её «голос», вобравший в себя все «голоса» молвы, становится третьим голосом триалога, от вторжения которого в их диалог всеми силами стараются избавиться двое молодых людей: «Нет, всё же главное, чем мы тяготились, так это навязанной нам глупейшей ролью жениха и невесты, той нарочитостью, с которой все окружающие торопились удалиться и оставить нас наедине»³²⁸.

³²⁶ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 137.

³²⁷ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 143.

³²⁸ Жид Андре. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 152.

«Голос-позиция» тётушки Плантье неприемлем для героев по причине его назойливой оформленности. Но в романе «Тесные врата» имеется другая, приемлемая для Жерома и Алисы форма этого голоса. Она охотно включается ими в диалог – этот голос озвучивается в их переписке. Его почвой становятся те впечатления от прочитанных книг, которыми они обмениваются, полемизируя друг с другом и с авторами книг. В результате диалогическая форма эпистолярного романа превращается в полифоническую. Возникает триалог, в котором голоса авторов прочитанных героями книг сливаются в третий голос, равноправный с голосами героев, становясь выразителями их невысказанных прямо друг другу надежд, поскольку прямое обращение или вопрошание кажется деликатным любящим нескромным либо невозможным. Н.В. Чернова, исследуя образ героини с книгой как сквозной мотив в творчестве Достоевского, подчеркивает важность совместных чтений героев Достоевского, определяя их как «чрезвычайно значимые»³²⁹.

Герои Жида читают книги вместе, находясь в разлуке, они перечитывают их, обращая внимание на пометки друг друга. Обсуждая прочитанное, они озвучивают свои позиции. Позиция Жерома состоит в том, что он может быть счастлив только с Алисой. Позиция Алисы, возникшая под влиянием проповедей пастора Вотье и развратного поведения её матери, колеблется между согласием с позицией Жерома и представлением о семейной жизни как неизбежно греховной. Ведь мать Алисы принимала своих любовников на глазах её маленьких детей. На следующий день после побега матери Алисы из дома с любовником пастор Вотье употребил во время проповеди евангельскую цитату «Подвизайтесь войти сквозь тесные врата», запавшую в душу Алисы, которая решила, что счастье для неё возможно только в загробной жизни. Название романа «Тесные врата» отражает идею ложно понятой святости, идею духовного поиска, направленного по ложному пути. Именно эта идея обсуждается в диалогах главных героев, в их «голосах-позициях».

³²⁹ Чернова Н.В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Ф.М. Достоевского) // Достоевский. Материалы и исследования / ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 19. СПб., 2010. С. 193.

А. А. Карпов пишет, что «конкретные формы бытования мотива “книжного сознания” весьма разнообразны. Его структура складывается из трех основных элементов, вступающих в сложные отношения между собой: персонаж-литература-внешний мир»³³⁰. В одном из писем Алиса цитирует четверостишие Расина из подаренной Жеромом книги, и это те же самые стихи, которые написаны на рождественской открытке, давным-давно также подаренной Жеромом и бережно хранимой:

Порыв, меня влекущий к Богу,
 Победней всех земных страстей.
 Обречены те, кто подмогу
 В невзгодах ищут у людей³³¹.

Книжное сознание Алисы таково, что она пытается подкрепить свою позицию стихами Расина, содержание которых («порыв к Богу выше земных страстей») никоим образом не связано с её представлением о неперемнной греховности семейной жизни. Сознание Алисы производит с текстом то, что в философии называется спекуляцией. Голос Расина, который соответствует голосу-позиции Бога, Алиса истолковывает в противоположном смысле – в качестве голоса-позиции оппонента господа Бога. Её истолкование извращает смысл стихов Расина, подгоняя под нужный ей результат её понимания добродетели.

Такое истолкование является попыткой сведения триалога к диалогу, а диалога, в свою очередь, к монологу, поскольку чужая позиция героиню совершенно не устраивает. По причине стремления Алисы отказаться от участия в триалоге и диалоге поэтика романа «Тесные врата» усложняется. Та часть души героини, которая следует «указаниям» оппонента господа Бога, последовательно сокращает общение с Жеромом. Сначала девушка отказывается от встреч с молодым человеком, потом прекращает переписку, далее она скрывается от Жерома в уединённом пансионе. Там все свои мысли Алиса доверяет дневнику, на страницах которого продолжает укреплять свою монологическую позицию. Её монологической позиции противоречит голос другой части её души (страта, по Жиду)

³³⁰ Карпов А.А. «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской литературе конца XVIII–первой трети XIX века // lit.phil.spbu.ru

³³¹ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 141.

– голос Бога. Попытка Алисы отказаться от диалога лишь меняет форму диалога. Вместо внешнего возникает внутренний диалог, отражаемый на страницах дневника: «Я стараюсь действовать разумно, но в самый момент совершения поступка все разумные доводы, которые побуждали меня к действию, вдруг исчезают, или кажутся мне безумными – я им больше не верю... Что за доводы заставляют меня избегать его? Я им больше не верю... И, однако же продолжаю избегать его – с печалью в душе и не в силах понять, почему так поступаю. Господи! А если Жерому и мне идти к Тебе вместе, помогая друг другу? <...> Но нет! Дорога, которую ты, Господи, завещал нам, узка – так узка, что двоим не пройти по ней бок о бок»³³².

Доводы, которые заставляют Алису избегать Жерома, подсказаны «оппонентом», они усиливают в её душе гордыню, связанную с представлениями о святости, якобы несовместимой с замужеством: «Но, увы, добродетель видится мне только как сопротивление любви. Да и разве осмелюсь я принять за добродетель самое естественное устремление моего сердца!»³³³. Но, по Монтеню: «Самые прекрасные движения нашей души – это наименее напряжённые и наиболее естественные её движения»³³⁴. За словами Алисы о добродетели, с которой несовместимо естественное устремление её сердца, вновь угадывается голос оппонента господина Бога. Он оказывает всё большее влияние на её позицию вплоть до состояния, которое окажется несовместимым с жизнью. Алиса умрёт в возрасте тридцати одного года. Её сестра Жюльетта напишет Жерому, что Алиса «угасала в течение нескольких месяцев, не страдая от какой-либо определённой болезни»³³⁵.

Однако голос любви всё же прорывается сквозь рассуждения, связанные с чтением философских произведений. В одном из своих последних писем Жерому Алиса пишет: «Тем, что мы переписывались, тем, что были вместе, мы исчерпали всё самое чистое, что имелось в радости, которую могла дать нам наша любовь. И я невольно воскли-

³³² Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 187.

³³³ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 186.

³³⁴ Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 3 / сост. Т.Г. Тетенькиной; пер. с фр. А.С. Бобовича, Н.Я. Рыковой. Калининград, 1997. С. 39.

³³⁵ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 177.

цаю вслед за Орсино из “Двенадцатой ночи”: “Довольно! Хватит! Здесь уж больше нет ещё недавно бывшего блаженства”. Прощай же, мой друг»³³⁶.

Перед смертью Алиса хочет сжечь свой дневник – последняя попытка избавиться от диалога, даже внутреннего. Но после колебаний она завещает переслать дневник Жерому. Тем самым восстанавливается диалогический принцип, включающий голос-позицию Бога, поскольку Бог даровал человеку свободу воли, и диалог Жерома с Алисой продолжился за гранью жизни героини. Роман завершается фразой Жюльетты, формально обращённой к Жерому, поскольку они вдвоём находятся в комнате покойной Алисы. На самом деле слова сестры покойной героини обращены ко всему миру людей, в том числе, к её умершей сестре: «Ну-с, пора просыпаться...» Эти слова выражают позицию Бога, поскольку позиция Алисы в них признаётся ошибочной как позиция человека, погружённого в духовный сон. Факт ранней смерти героини отражает позицию отвергнутого Алисой голоса Бога: ложный идеал приводит героиню на пути духовного поиска в тупик. Здесь мы видим ту же сюжетную развязку, которую наблюдаем у Достоевского в ряде его романов. Если герой Достоевского не способен услышать голос Бога (не способен к духовному пробуждению), то его судьба завершается трагически: «Именно нахождение третьего “голоса” (Раскольников) снимает трагизм бытия, а ненахождение приводит к смерти (Настасья Филипповна, Николай Ставрогин) или душевной болезни (Иван Карамазов)»³³⁷. Как видим, судьба героини романа «Тесные врата» перекликается с судьбами героев Достоевского, а творческий опыт Жида – с творческим опытом Достоевского.

В 4-й лекции, прочитанной в Старой Голубятне к столетию со дня рождения Достоевского, Жид фактически обращается к проблеме многоголосия в произведениях Достоевского. Он начинает эту лекцию с рассуждения о двойственности и противоречивости характеров многих героев Достоевского, говорит о наличии двух «я» в душе некоторых из них: «И если бы эти характеры проявлялись поочередно, всё шло бы хорошо, но мы увидели, что они могут проявить себя одновременно. <...> Мы открываем в каждом из

³³⁶ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 162.

³³⁷ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 173.

них, и особенно в женских характерах, беспокойное предчувствие своего непостоянства»³³⁸. В образе Алисы Жид как раз изображает это непостоянство. Ещё более ярко выраженную черту непостоянства он придаст характеру главной героини повести «Izabelle» «Изабель» (1912).

В 5-й лекции Жид развивает идею многослойности личности персонажей Достоевского, связанную с психологической почвой полифонии, отмечая тесную связь трёх упомянутых выше слоёв-стратов души: «Эти три слоя не разделены, они даже не имеют чётких границ. Между ними происходит постоянное взаимопроникновение»³³⁹. Он отмечает, что верхний, интеллектуальный слой души персонажа Достоевского иногда контактирует с глубинной областью. Именно этой нижней, глубоко скрытой области личности, он целиком посвящает свою очередную лекцию: «Эта глубинная область – отнюдь не душевный ад; напротив, это небеса. <...> Согласно Достоевскому, ад – это верхняя область, область интеллекта. Через все книги, если только мы их читаем внимательным взглядом, мы будем констатировать пусть не систематическое, но почти невольное обесценивание разума: *евангельское* обесценивание разума. <...> Для него разум – это как раз то, что индивидуализируется, то, что противопоставляется царству Божию, вечной жизни, тому блаженству вне времени, которое достигается лишь отказом от своей индивидуальности, ради погружения в ощущение бесконечной общности»³⁴⁰.

Духовный опыт христианских монахов-исихастов понимает разум как ум, сведённый в сердце. С.С. Аверинцев пишет: «Христианство разработало подробнейшую и сложнейшую физиологию молитвы <...> исихасты воспринимают своего Бога дыханием и сердцем; они “сводят ум” в грудь и сердце»³⁴¹. Именно эту «сердечную» традицию отображает Достоевский в своём творчестве, поскольку его искусство слова возникает на основе целого души, а не на основе её отдельных частей. Но духовно целым её делает «сердце», то есть любовь и сострадание. Как пишет В.В. Вейдле: «В искусстве есть не

³³⁸ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 123.

³³⁹ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 144.

³⁴⁰ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 145–146.

³⁴¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 61.

только разум, но и душа; целое в нём непостижимым образом предшествует частям; искусство есть живая целостность <...> Только из любви рождается искусство»³⁴².

Идея сведения ума в сердце была близка французским мыслителям, прежде всего, Блезу Паскалю, к философии которого проявляли интерес и Достоевский, и Жид. В своих «Мыслях» Паскаль восклицает: «Сколь далеко знание Бога от любви к Нему!»³⁴³, и далее обращается к вопросу постижения Бога: «Вот что есть вера – Бог, познаваемый сердцем, а не разумом»³⁴⁴. Паскаль считал, что главное свойство сердца – интуитивное знание, которое превосходит знание рациональное. Поэтому «только те, кому Бог дал знание Себя через сердце, блаженны и истинно убеждены в Его бытии»³⁴⁵. Однако познавшие Бога сердцем крайне немногочисленны, поэтому философ разработал целую систему убеждения человека, названную им «искусством принятия», то есть искусством принимать сердцем знание о Боге.

По сути, система рационалиста Паскаля преследует ту же цель, что и практика исихастов, то есть сведение ума в сердце. Но метод Паскаля основан не на духовной практике, а на философии рационализма. Одной из его главных идей является та, что правильно и логично организованная мысль легче доходит до сердца человека и органично, естественно воспринимается им. Способ правильного расположения материала для его восприятия другим человеком Паскаль называет умением «попасть мячом в цель». Он сравнивает писателей с игроками в мяч. Мяч в игре для всех общий, то есть разные авторы могут пытаться донести до читателя одну и ту же идею. Однако «выиграет тот, кто лучше других попадает мячом в цель»³⁴⁶, то есть преподносит идею наиболее удачно. Паскаль указывает на ведущее значение композиции произведения; тот, кто преуспеет в композиционном построении, наилучшим образом донесёт свою идею до читателя. Жид хорошо запомнил эти слова великого философа, и наиболее удачным практи-

³⁴² Вейдле В.В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991. С. 276–277.

³⁴³ Pascal Blaise. Pensées. Texte établi par Léon Brunschvigg. Paris, Flammarion, 1976. P. 280.

³⁴⁴ Pascal Blaise. Pensées. Texte établi par Léon Brunschvigg. Paris, Flammarion, 1976. P. 278.

³⁴⁵ Pascal Blaise. Pensées. Texte établi par Léon Brunschvigg. Paris, Flammarion, 1976. P. 282.

³⁴⁶ Pascal Blaise. Pensées. Texte établi par Léon Brunschvigg. Paris, Flammarion, 1976. P. 22.

ческим воплощением его руководства стал, на наш взгляд, роман «Тесные Врата», о композиции которого речь пойдёт в разделе 2.3.

Во французском языке понятия «разум» и «мышление» обозначаются одним словом «raison». Поэтому когда Жид говорит о разуме, в понимании Достоевского противопоставленном царству Божию, то нужно понимать так, что речь идёт о разуме, оторванном от сердечной сферы, отделённом от чувства любви и сострадания. В русском языке такой разум называется мышлением – это так называемый «головной ум». Это тот самый «не главный ум», о котором говорит Аглая князю Мышкину, ставя намного выше его, Мышкина, «главный ум».

Похожее выражение использует Жид, вкладывая его в уста Алисы, обвиняющей Жерома в «головной любви». Однако «головной любовью», как недугом, поражена сама Алиса. Жером же, описывает своё чувство к ней как проявление всего целого своей души: «Если я люблю тебя всеми силами души своей, то как, скажи мне, различу я, что идёт от ума, а что от сердца?»³⁴⁷. В романе Достоевского «Идиот» по поводу гармонии разума и сердца высказывается мать девиц Епанчиных Лизвета Прокофьевна: «Не усмехайся, Аглая, я себе не противоречу: дура с сердцем и без ума такая же несчастная, как и дура с умом без сердца»³⁴⁸. Лизвета Прокофьевна видит гармонию ума и сердца в душе Мышкина и отмечает нарушение гармонии в душе своей дочери Аглаи, «дуры с умом без сердца». Одновременно «дурой с сердцем без ума» называя саму себя.

Жид в образе Алисы воспроизводит тип героини «ума без сердца», а в образе Жюльетты – тип «сердца без ума», совпадающий с образом Настасьи Филипповны. Если Алиса не решается выйти замуж за любимого и, пытается выдать за него Жюльетту, то та поступает в точности так же, как Настасья Филипповна. Нежданной кульминации конклава в романе «Идиот», которой становится уход Барашковой с Рогожиным, соответствует кульминация конклава в романе «Тесные врата», которой становится неожиданное объявление Жюльетты о своём решении выйти замуж за пожилого человека не их круга.

³⁴⁷ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 157.

³⁴⁸ Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ, 2009. С. 69. [Продолжающееся].

В уже упомянутой 5-й лекции Жид также обращает внимание слушателей на разрыв с реальностью, выражающийся в субъективном ощущении исчезновения времени (по нашему пониманию, это ощущение вечности), свойственном героям Достоевского. Он отмечает, что персонажи Достоевского не испытывают страха перед подобными невольными проявлениями глубинной области своей личности. Напротив, им свойственен «бесконечный оптимизм»³⁴⁹ вопреки всем жизненным неурядицам. В качестве иллюстрации Жид приводит беседу Ставрогина и Кириллова из романа «Бесы»: «Вы стали верить в будущую вечную жизнь? – Нет, не в будущую вечную, а в здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно. – Вы надеетесь дойти до такой минуты? – Да. – Это вряд ли в наше время возможно, – тоже без всякой иронии отозвался Николай Всеволодович, медленно и как бы задумчиво. – В Апокалипсисе Ангел клянётся, что времени больше не будет. – Знаю. Это очень там верно, отчётливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль»³⁵⁰.

Жид не приемлет ожидания счастья, отнесённого за пределы земной жизни. Он разделяет веру героев Достоевского, а с ними и самого писателя, в возможность счастья здесь и сейчас, переживаемого как ощущение вопреки всем внешним обстоятельствам. Кириллов говорит: «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это всё, всё! Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту»³⁵¹. По Кириллову, духовный поиск завершается в тот момент, когда человек узнаёт, что счастлив, обнаружив Бога внутри себя. Жид сопоставляет в своей лекции выражение Кириллова «сию минуту» с евангельским выражением «и ныне»: «Я потрясён каждый раз, когда я перечитываю Евангелие, настойчивостью, с которой бесконечное число раз повторяются эти слова: “*И ныне*”. Конечно, Достоевский также был потрясён этим: что блаженство, состояние блаженства, обещанное Христом, может быть достигнуто немедленно, если

³⁴⁹ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier. Paris, Gaillimard. 1981. P. 147.

³⁵⁰ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т.10 / под ред. В. Г. Базанова и Г. М. Фридендера. Л., 1974. С. 188.

³⁵¹ Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т.10. Л., 1974. С. 188.

человеческая душа сама отречётся от себя. *И ныне...* Вечная жизнь – не то (по крайней мере, не только то), что относится к будущему, и если мы не постигнем её здесь, нет никакой надежды, что мы когда-либо сумеем её достичь»³⁵².

Обращает на себя внимание утверждение Жида о том, что, по Достоевскому, состояние блаженства может быть достигнуто только в том случае, «если душа сама отречётся от себя». Такое «самоотречение» соответствует буддийскому исчезновению (уничтожению?) души в нирване. Жид как раз и говорит о наличии буддийских влияний на философию Достоевского: «*”Человеческая комедия”* Бальзака родилась от контакта Евангелия с латинским духом; русская комедия Достоевского – от контакта Евангелия с буддизмом, от азиатского духа»³⁵³.

Мы не можем согласиться с наличием «буддийского следа» в творчестве и философии Достоевского, который понимал евангельское выражение «и ныне» не в смысле отказа души от самой себя. Для Достоевского «и ныне» означает отказ от той части души, в которой процесс социализации сформировал эгоистическое «я». Отказ от «я» не означает отказа души от самой себя, от её божественной природы. Например, если Раскольников следует эгоистической части своей души, то это вовсе не отречение от души, а неверное направление её усилий. Речь о заблуждении души, о нахождении её на пути, уводящем героя в сторону от следования нравственному закону жизни. Говоря словами Бодлера, выше приведенными в цитате Жида, Сатана в душе Раскольникова временно пересилил Бога. По вопросу отклонения души от пути к Богу с Жидом расходился Аллен-Фурнье, который считал, что состояние блаженства более всего свойственно детской душе (подробнее в разделе 3.1).

Выводы по разделу 2.2.

Полифония романа Андре Жида «Тесные врата» обнаруживается во взаимодействии голосов-позиций двух главных героев, в диалог которых вмешивается голос-позиция народной молвы, олицетворяемая третьим персонажем, а затем, через мотив «книжного сознания» привлекается голос-позиция того или иного автора прочитанных

³⁵² Gide A. *Conférences du Vieux-Colombier*. Paris, Gaillimard. 1981. P. 148.

³⁵³ Gide A. *Conférences du Vieux-Colombier*. Paris, Gaillimard. 1981. P. 107.

героями книг, авторитет которого, в субъективном представлении героя подтверждает его личную позицию.

Голос-позиция Бога при посредстве мотива книжного сознания в восприятии героя может представлять в своем чистом виде.

Он также может восприниматься через книжное сознание в извращенном виде, являясь на самом деле голосом-позицией оппонента Бога.

В первом случае – это восприятие Жерома, во втором – Алисы.

2.3. Поэтика конклава в романе А. Жида «Тесные врата»: опыт Достоевского и авторское своеобразие

Жид неоднократно упоминает живописность произведений Ф. М. Достоевского, сравнивая его авторскую манеру с живописью Рембрандта. Он исходит из особой манеры этого живописца погружать изображаемые объекты в полумрак, из которого пучками света выхватываются отдельные детали, лица, фигуры, группы. Всё прочее виднеется смутно, и зрителю предстоит додумать и самому представить то, что не удаётся различить глазами. О «рембрандтовской» манере письма Достоевского Жид говорит в речи, прочитанной по случаю столетия со дня рождения Достоевского: «Его главные персонажи всегда остаются в процессе создания, они всегда слабо выступают из тени. Я замечу по пути, насколько сильно он отличается от Бальзака, главная задача которого – создать всегда замечательно последовательный персонаж. Этот рисует как Давид: тот же пишет как Рембрандт, и его произведения – искусство столь могучее и столь совершенное, за ними и вокруг них находятся такие глубины мысли, что я уверен, что Достоевский останется самым великим из романистов»³⁵⁴. Это сравнение живописи с литературой передаёт здесь поэтику приема конклава. Разумеется, Жид не знал термина «конклав», позже введенного в научный оборот Гроссманом, но он «обрисовал» его³⁵⁵. Конклавные ситуации в романах Достоевского, подобно лучам света в картинах Рембрандта, выхватывают

³⁵⁴ Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 63.

³⁵⁵ Интересно, что и Гроссман называет статью, в которой излагает поэтику конклава, «Достоевский – художник».

из общего полумрака недосказанности именно те детали характеров и нравственных обликов героев, которые наиболее полно раскрывают их в целом.

Композиционный прием конклав (скандальный сход персонажей) Гроссман определяет как «исключительные собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями», которые сопровождаются «внезапной исповедью-обличением»³⁵⁶. Он уточняет, что поэтика конклава у Достоевского в 1860-х годах «осложняется новым компонентом: это скверный анекдот, перерастающий в высокую трагедию <...> конклав сопровождается большими ожиданиями и финальным провалом»³⁵⁷.

Развивая теорию конклава, Щенников указывает на сюжетно-композиционную роль этого приёма, в силу которой «бытовые, психологические и социальные отношения», бывшие на первом плане до конклава, отступают на второй план, «а на первый выступают психологические связи»³⁵⁸. Иванов, развивая поэтику конклава на материале романа «Идиот», описывает пятиступенчатую структуру главного конклава произведения. Он выявляет семичастную систему микроконклавов, приближающих наступление главного конклава произведения, и показывает связь приёма конклава с принципом тройственной полифонии (триалогом): «Новое понимание структуры конклава связано с представлением о нём как сложном и многочастном единстве скандальных сцен, по нарастающей ведущих к главной сцене, завершающему, кульминационному конклаву произведения. При этом “многоголосие” предконклавных сцен в завершающем конклаве претерпевает качественный переход в форму триалога с появлением третьего “голоса”»³⁵⁹. И если в «Селе Степанчикове» трёхчастный конклав приводит к развязке, то в «Идиоте» три предконклавных сцены служат завязке действия, а следующие три приводят к заключительной скандальной сцене развязки – бегству Барашковой из-под венца.

³⁵⁶ Гроссман Л.П. Достоевский – художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 344, 345.

³⁵⁷ Гроссман Л.П. Достоевский – художник. М., 1959. С. 350.

³⁵⁸ Щенников Г.К. Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник / ЧелГУ. Челябинск, 1997. С. 176.

³⁵⁹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 192.

Воспринимая поэтику конклавных сцен Достоевского в целом, Жид усложняет конклавную структуру в романе «Тесные врата». Если «Идиоте» шесть микроконклавов предшествуют седьмой скандальной сцене, то в «Тесных вратах» четыре микроконклава предшествуют главному конклаву произведения и в четырёх микроконклавах, следующих за главным конклавом, содержится развязка, наступающая поэтапно. Если сравнивать структуру главного конклава произведения Жида со структурой главных конклавов произведений Достоевского, то структура конклава «Тесных врат» идентична структуре конклава романа «Идиот» – она пятичастна. Но, повторю, общая структура, общее число скандальных сцен романа «Тесные врата» не семь, как в романе «Идиот», а девять.

Структура романа Жида построена с замечательным чувством композиции и целостности произведения. Первые четыре микроконклава формируют ситуацию, создают условия, в которых может произойти основной конклав. В то же время эти микроконклавы указывают на внешние, социально-бытовые и психологические отношения, по Щенникову, лежащие на поверхности конфликта. Вот эти четыре сцены: трагическая встреча Алисы с Жеромом, в то время как её мать принимает любовника в присутствии двух младших детей, – сцена, казалось бы, проясняющая причины отвращения Алисы к семейной жизни на поверхностно-психологическом уровне. Далее идёт сцена беседы Жерома и сестры Алисы, Жюльетты. Жюльетта намекает на свои чувства к юноше, и Алисе, случайно подслушавшей их беседу, приходит мысль способствовать браку Жерома с сестрой. Третья предконклавная сцена – неудачное сватовство Жерома к Алисе; она отказывает ему неуверенно и как будто не окончательно, под предлогом того, что не хочет выходить замуж раньше младшей сестры. Наконец, четвёртый микроконклав происходит непосредственно перед главным конклавом, во время съезда гостей на праздник Рождества в дом Фелиции Плантье. Это разговор Жерома и Жюльетты, в котором девушка открывает Жерому правду: Алиса хочет, чтобы он женился на Жюльетте, но та знает, что Жером её не любит, и уже приняла решение, которое позволит ей больше не стоять между Алисой и Жеромом. Главная конклавная сцена происходит в гостиной Плантье; в присутствии гостей Жюльетта неожиданно принимает предложение Эдуара Тессьера. Тем самым рушатся «большие ожидания», по Гроссману, почти всех молодых героев:

Абея Вотье, влюблённого в Жюльетту, Жерома, не ожидавшего, что Алиса уступит его сестре, а также Алисы, не ожидавшей от сестры столь решительного поступка, и самой Жюльетты, в глубине души всё же тайно надеявшейся на брак с Жеромом. Сцена сопровождается обмороком Жюльетты и всеобщим смятением. По Иванову, «происходит испытание героя и проба истины»³⁶⁰. Проба истины в данном конклаве заключается в том, что Алиса попыталась принести себя в жертву якобы ради счастья сестры, на самом же деле из-за своего внутреннего конфликта, не признаваемого ею и выраженного автором через поэтику триалога. Тем самым она предаёт любовь Жерома, который, потрясённый этим, всё же продолжает любить её. Жюльетта, как и Жером, достойно выходит из испытания конклавом. Алиса против собственной воли вынуждена принять жертву Жюльетты, которая, любя Жерома, своим решением выйти замуж за другого человека устраняет себя с его дороги: «Её решимость, о которую разбивались все советы, увещевания и мольбы, сделала её упрямой, слепой и немой – точно замурованной в молчание»³⁶¹.

Здесь мы приостановим анализ структуры микроконклавов и конклава в «Тесных воротах», чтобы показать соответствие структуры главного конклава в «Тесных воротах» пятиступенчатой схеме конклава романа «Идиот». Этапы (ступени) конклава включают сбор его участников, сжатие атмосферы общения до предела, «взрыв», который «является кульминацией, высшей точкой напряжения конклавного действия»³⁶², расставание участников конклава с последующей встречей на другом уровне общения. В романе описан съезд гостей на праздник, четвёртый микроконклав между Жюльеттой и Жеромом сгущает атмосферу, далее происходит объявление о помолвке – «взрыв» ситуации. У Достоевского «“взрыв” противоречий часто происходит в форме физического насилия, проявленного из-за полной утраты самообладания кем-либо из главных действующих лиц»³⁶³. В романе Жида насилие присутствует в скрытой форме. Это насилие Жюльетты над своим чувством к Жерому – она жертвует собой ради счастья сестры, принимая

³⁶⁰ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 389.

³⁶¹ Жид А. Тесные ворота // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные ворота. М., 1991. С. 137.

³⁶² Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 186.

³⁶³ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 187.

предложение нелюбимого человека. Оно является зеркальным отражением насилия Алисы над собой, когда та отказывается от Жерома ради Жюльетты. Обморок как символ утраты не только самообладания, но и вообще всех чувств, и последовавшая за ним болезнь Жюльетты – это физическая реакция на нравственное насилие.

Четвёртая и пятая ступени главного конклава, описанные Ивановым, характеризуются «воздействием на героев центростремительных сил», в то время как в первых трёх фазах конклава действовали собирающие персонажей «центробежные силы»³⁶⁴. В четвёртой фазе конклава эти силы разносят героев в различные точки, не позволяя им встречаться. Так происходит и в «Тесных вратах»: Жером и Абель уезжают в Париж, Алиса с сестрой – в своё поместье. Алиса даже запрещает Жерому и Абелю приехать на свадьбу Жюльетты. Пятая фаза большого конклава наступает, когда герои «сходятся для иного уровня общения»³⁶⁵. Алиса и Жером встречаются вновь, и теперь ничто, казалось бы, не мешает им уладить свои разногласия и быть счастливыми. Однако Алисе мешают в этом проблемы более серьёзного порядка, нежели социально-бытовые противоречия (желание устроить судьбу сестры, опасения за судьбу брата), которыми она оправдывала свой отказ от замужества до большого конклава. Большой конклав устранил эти противоречия – Жюльетта замужем за достойным человеком, который заботится и о брате Алисы, приобщая его к своему делу. Пятая фаза большого конклава внутри себя содержит описание следующих четырёх микроконклавов, раскрывающих истинные, глубоко скрытые психологические причины, снова точно по Щенникову, странного поведения Алисы. Это четыре встречи Алисы и Жерома.

Первая из них, которая происходит с участием тётушки Плантье, пытающейся свести героев, ввергает их в смятение и усложняет взаимоотношения именно потому, что окружающие более не видят никаких препятствий их скорой свадьбе. Во время второго свидания происходит попытка вторичного предложения руки и сердца, в результате которого Алиса ясно озвучивает свою истинную позицию – она предпочитает семейному счастью одинокий путь к христианской добродетели. Третье свидание задумано Алисой

³⁶⁴ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 186.

³⁶⁵ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 190.

как инструмент внушения Жерому неприязни к себе, но она вызывает в нём лишь злость на свою верность, «на беспомощное постоянство своего сердца»³⁶⁶. Наконец, последнее свидание окончательно разбивает надежды Жерома и внушает ему опасение за жизнь Алисы, из последних сил упорствующей в своём ложном понимании добродетели.

Наш вывод по поэтике конклава состоит в том, что Жид в романе «Тесные врата» следует пятиступенчатой структуре конклава Достоевского, используя его опыт. Одновременно он усложняет эту структуру системой введения в действие микроконклавов, отличной от той же системы у Достоевского. Вместо шести микроконклавов, предшествующих главному конклаву произведения Достоевского Жид вводит четыре микроконклава, предшествующих главному конклаву, и четыре «постмикроконклава», входящих в качестве структурных частей в пятую ступень или фазу главного конклава. Причиной такого структурного предпочтения может являться подсознательное или сознательное следование Жидом наставлениям Паскаля, чьи цитаты проходят через весь роман, об основополагающей роли структуры произведения. Возможно также, что Жид, воспитанный в русле традиционной французской культуры Классицизма и Рационализма, с её эстетическим кредо сбалансированной структуры любого художественного произведения, будь то литература, музыка или живопись, которой он так увлекался, подсознательно следовал известной каждому французскому лицеисту системе Рёне Декарта. Картезианство как созданное Декартом рационалистическое направление познания и поныне в высшей степени свойственно французскому образованию, в том числе гуманитарному. Жид легко и с блеском согласует знакомую ему с детства картезианскую систему познания мира с конклавной структурой романа, познающего внутренний мир человека. В своих «Рассуждениях о методе...» (1637) Декарт называет четыре правила, при помощи которых возможно постичь любое явление мира. В частности, он рекомендует «разделить каждое сложное (явление) <...> на столько частей, сколько необходимо, чтобы лучше разрешить его <...>. Соблюдать порядок мыслей, начиная с более простых и яс-

³⁶⁶ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 172.

ных вещей, мало-помалу поднимаясь к более сложным, устанавливая между ними известный порядок»³⁶⁷.

По сути, тот же порядок господствует в конклавной структуре романа Жида. Любое явление человеческой души раскрывается при помощи ряда взаимосвязанных и хронологически расположенных микроконклавов, ведущих к более сложному большому конклаву. Декарт был уверен в эффективности такого метода, применимого, по его мнению, «в любой доступной знанию области». При его правильном применении «не существует идеи сколько-нибудь отдалённой, которую нельзя было бы постичь, ни столь скрытой, которую нельзя было бы открыть»³⁶⁸.

Выводы по разделу 2.3.

Главный конфликт романа «Тесные врата» заключается в диалогическом противоречии позиций Жерома и Алисы по поводу направленности их вариантов духовного поиска. Конклавная система романа с математической убедительностью раскрывает эту скрытую идею, используя выражение Декарта.

Пятиступенчатая структура конклава в романе Жида соответствует той же структуре конклава полифонического романа Достоевского. Однако творческий опыт Достоевского обогащается, во-первых, увеличением количества микроконклавов. Во-вторых, расположение микроконклавов внутри конклавной структуры у Жида, в отличие от романа Достоевского, симметрично.

2.4. Поэтика хронотопа в романе А. Жида «Тесные врата»: опыт Достоевского и авторское своеобразие

Говоря о «хронотопе» романа Андре Жида «Тесные врата», стоит обратиться к пространственному измерению этого произведения: «Хронотоп – существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»³⁶⁹. Именно пространство повествования играет у Жида первостепенную роль. Но

³⁶⁷ Descartes René. Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris, 1878. P. 206–207.

³⁶⁸ Descartes René. Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris, 1878. P. 208.

³⁶⁹ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 135.

ведь и творчество Достоевского подчинено тому же художественному принципу пространственного видения изображаемого. Например, Ж. Катто, вторя М. М. Бахтину, пишет, что «основная категория литературного видения Достоевского – сосуществование и взаимодействие. Писатель видит и мыслит мир в основном в пространстве, а не во времени»³⁷⁰. Пространство «Тесных врат» – это, прежде всего Фонгезмар, старинное поместье отца Алисы под Гавром и, в частности, его сад, где происходит значительная часть действия и многие ключевые сцены.

Академик Лихачёв указывает, что в различно организованных садах возможны различные формы «восприятия природы и, соответственно, <...> различные препровождения времени»³⁷¹. Традиция изображения природы как «фона для сцен из человеческой жизни, портретов, изображений», как говорит Лихачёв, известна со Средневековья. С этого периода «природа выступает в литературе и фольклоре и как действующее начало: сочувствующее человеку или нечто символизирующее в его жизни и в отношении к нему Бога»³⁷². Именно «многоголосие» природы побуждает Алису слышать временами голос Бога, и она различает его в саду Фонгезмара, употребляя именно это слово «многоголосие»: «В “многоголосии” природы для меня различим и вняттен сейчас один только, как ты его называешь, призыв к радости. Я слышу его в пении каждой птицы, вдыхаю с ароматом каждого цветка»³⁷³. Голос Бога, голос любви, возникающий в душе Алисы под воздействием природы, сливается в её сознании с образом святого Франциска Ассизского: «повторять вслед за святым Франциском: “Боже! Боже!” “e non altro”, “и ничего больше”, а сердце переполняется невыразимой любовью»³⁷⁴.

В поместье Фонгезмар сад «вполне заурядный, не слишком большой и не особенно красивый»³⁷⁵. Тем не менее, в юности герои романа – Жером, Алиса, Робер и Жюль-

³⁷⁰ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3 / ред. Г.М. Фридендер; ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1978. С. 42.

³⁷¹ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 350.

³⁷² Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 51.

³⁷³ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 145.

³⁷⁴ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 145.

³⁷⁵ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 92.

етта проводят все каникулы либо в саду, либо в комнате, которую называли «классной», и где даже стояли школьные парты, поскольку учёба продолжалась и в летнее время. Подростки много читают в саду, в том числе и вслух друг другу, изучают латынь и итальянский язык. Девочки занимаются музыкой. Как указывает Лихачёв, западная литературная и культурная традиция издавна связывала сады с учебными занятиями: «Традиция соединять учебные и учёные учреждения с садами <...> восходит не только к Античности и Ренессансу, но и к Средневековью. <...> Понимание “садов Лицея” как садов, традиционно связанных с учебными заведениями <...>, было живо и в представлениях царскосельских лицеистов»³⁷⁶. Лихачёв упоминает, что «без тёмных аллей не обходился ни один русский усадебный парк»³⁷⁷. Поэтические тёмные аллеи, как результат разрастания регулярного парка, имелись и во французской провинции конца XIX века. В Фонгезмаре тоже имеется аллея, называемая «тёмной», и героини романа «с наступлением сумерек не отваживались заходить в неё слишком глубоко»³⁷⁸. Сад Фонгезмара «окружен стеной», а с западной стороны в стене находилась «маленькая потайная дверь», через которую можно было попасть в молодой лесок, где природа, искусственно ограниченная человеком, получает свободу, и откуда «открывается чудесный вид на широкое поле со жнивьём»³⁷⁹. Лихачёв указывает, что древнейшее символическое значение ограды вокруг сада, известное со Средних веков, это «ограда рая»³⁸⁰. То, что находилось внутри ограды монастырского сада, первоначально символизировало рай, и это символическое значение садовой ограды сохранилось и впоследствии.

Сад Фонгезмара, таким образом, представляет собой замкнутый хронотоп, в эпоху детства героев действительно воспринимающийся ими как маленький рай. Позднее, когда Жером и Алиса становятся взрослыми, а их отношения всё более осложняются, ограда Фонгезмара превращается в стену отчуждения от мира и прежде всего от любимого человека, которой отгораживает себя Алиса, и которую не смеет пересечь Жером. Мотив

³⁷⁶ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 400.

³⁷⁷ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 422.

³⁷⁸ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 92.

³⁷⁹ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 92.

³⁸⁰ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 61.

«пороговой» ситуации (Бахтин) у Достоевского соединяется здесь с мотивом утраты «райского» хронотопа героем. Последняя встреча Жерома с Алисой происходит *на пороге* той самой «маленькой потайной двери», *на границе* сада и леса, затем герои гуляют вне сада, где его хронотоп не довлеет над героиней, а в конце свидания Алиса прощается с любимым снова *на пороге* этой же двери, ведущей в сад: «Едва дверь закрылась, едва я услышал, как повернулся с той стороны засов, я припал к этой двери в таком безысходном отчаянии, что слёзы брызнули у меня из глаз, и я ещё долго рыдал в кромешной тьме»³⁸¹. Почему хронотоп сада Фонгезмара негативно сказывается на поведении героини? Засов и закрытая дверца садовой ограды символизируют ложное стремление героини к святости, к неправильно понимаемой добродетели, одним из главных пунктов которого является отказ от семейной жизни и продолжения рода. Согласно средневековой западной символике, это «сад ограждённый», (*hortus conclusus*), символизирующий своей ограждённостью непорочность Девы Марии, и опирающийся в этом своём значении на главу 4-ю «Песни песней» Соломона: «Запертый (огороженный) сад – сестра моя, невеста, заключённый колодезь, запечатанный источник»³⁸². Алиса, отказываясь от брака с любимым человеком, действительно превращается в заключённый колодезь и запечатанный источник, – источник жизни, вода которого не утолит ничьей жажды, никому не даст новой жизни.

Хронотоп сада, парка также имеет собственное внутреннее время протекания событий. Благодаря быстрым изменениям, которые могут произойти в этом живом хронотопе, его символика «говорит прежде всего о призрачности жизни, о потоке времени, уносящем с собой всё»³⁸³. Герои Жида, действуя в хронотопе сада, дополнительно влияют на происходящие в нём изменения. Совместная работа в саду заменяет им объяснения в любви. По этапам произрастания растений они отмечают течение времени, эпохи своего романа: «Большинство этих роз было когда-то привито нашими руками, и сейчас мы узнавали своих питомцев; уход за ними поглотил нас надолго и позволил нам, особенно

³⁸¹ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 177.

³⁸² Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 70.

³⁸³ Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1998. С. 281.

в первые три дня, много разговаривать, не касаясь серьёзных тем, и даже когда мы молчали, в этом не было ничего тягостного»³⁸⁴.

Алиса постоянно работает в саду, но при этом её образ весьма отличается от традиционных героинь французской сентиментальной литературы, работающих на лоне природы. Символом Алисы-садовницы становится «лёгкая корзинка», которую она обычно носит с собой. Но в корзинке её – не роскошные плоды или прекрасные цветы, как того требовала упомянутая традиция. Алиса идёт по саду, «по дороге обрывая увядшие цветы и подбирая опавшую после частых морских туманов завязь»³⁸⁵. Корзина с увядшими цветами и преждевременно упавшими плодами, неотделимая от образа героини, становится символом её будущего, печальным символом бесплодного растрачивания красоты, интеллекта, жизненных сил, знаком преждевременного увядания и ранней смерти. Корзина Алисы, пользуясь определением Иванова, – «вещая вещь», то есть предмет, «обретающий в силу мифопоэтических законов собственную жизнь и значение»³⁸⁶. Мотив «вещей вещи» характерен для романов Достоевского. Но «вещие вещи», как мы видим, встречаются и в произведении Жид, что дополнительно указывает на близость его поэтики поэтике Достоевского. Природа сада также отражает чувства Жерома. Его временное примирение с Алисой сопровождается цветением «сирени, рябины и ракитника», которые «обступают» место их встречи³⁸⁷. В свой последний приезд герой замечает изменения в саду, новую ограду примыкающего к нему двора. Это новшество имеет тот же символический смысл, как и ограда сада – Алиса возводит вокруг себя всё новые защитные стены, отказываясь от диалога с миром.

Вторым «рубежом обороны» от любви Жерома служит для Алисы её комната, куда она скрывается всякий раз, когда хочет прервать диалог с молодым человеком. Жером входит в её личный хронотоп, где всё «словно складывалось в некую плавную мелодию, в которой я узнавал мою Алису»³⁸⁸, лишь несколько раз за всё время романного по-

³⁸⁴ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 160.

³⁸⁵ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 104.

³⁸⁶ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 418.

³⁸⁷ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 159.

³⁸⁸ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 166.

вестования. Однако в финале романа он беседует с Жюльеттой «в восстановленной ею до мелочей»³⁸⁹ комнате Алисы. Так хронотоп умершей героини, хронотоп из прошлого, продолжает существовать в форме овеществлённого воспоминания, которое можно назвать сном о прошлом. Жюльетта говорит об этой комнате: «Это самая тихая комната во всём доме. Придёшь сюда – и как будто спрячешься от жизни»³⁹⁰. По сути, хронотоп продолжает отражать жизненное кредо Алисы – скрываться от реальной жизни в поисках неосуществимого идеала. Фраза Жюльетты «пора просыпаться», сказанная в этом разговоре, и относящаяся и к ней, и к Жерому, выражает неприятие такой позиции, в том числе и по отношению к Жерому, поскольку тот отказывается от семейной жизни, храня верность памяти Алисы. Здесь описание хронотопа наиболее точно отражает единство его духовной и материальной составляющей: «Текст как единство материального и духовного является не только созданием человека, но и отражением духовного мира, частью которого человек тоже является, поскольку получает от него энергию вдохновения»³⁹¹. Данный приём, который мы предлагаем назвать *замершим хронотопом*, то есть хронотопом, в котором его временная составляющая более не развивается в связи со смертью героя, ранее обитавшего в нем, имеется во многих произведениях Жида. Замерший хронотоп, насколько мы можем судить, является авторским приёмом Жида, развивающим концепцию хронотопа полифонического романа Достоевского.

Бахтин пишет об особенностях хронотопа в поэтике Достоевского: «В е р х, н и з, л е с т н и ц а, п о р о г, п р и х о ж а я, п л о щ а д к а получают значение “точки”, где совершается к р и з и с, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут»³⁹². В «Тесных Вратах», помимо указанных случаев имеются и другие упоминания подобного хронотопа. Жером, стоящий на *лестничной площадке*, видит через открытую дверь тётиной

³⁸⁹ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 199.

³⁹⁰ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 198.

³⁹¹ Ахметова Г.Д. Духовное пространство текста // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: «Филология, история, востоковедение». 2014. № 2 (55). С. 7. См. также статью: Айрапетян Л. Духовное пространство. 2005 // http://samlib.ru/a/ajrapetjan_1_g/soulspace.shtml

³⁹² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 291.

спальни сцену её свидания с офицером в присутствии её детей. Он спешит прочь, чтобы утешить Алису, «и в эти мгновения решила моя жизнь, и я не могу вспоминать о них без душевного волнения»³⁹³, – говорит герой. Перед решающим разговором с Жюльеттой Жером встречает Алису *в прихожей*. Она хочет рассказать ему о том, что уступает его влюблённой в него сестре, но не решается сделать это. Жюльетта перед разговором с Жеромом прячется от гостей «в дверном проёме за шторой»³⁹⁴. А последующий микроконклав с участием Жюльетты и Жерома происходит в саду, но в данном случае, поскольку события имеют место на Рождество, это зимний сад тёти Плантье. Зимний сад, в отличие от обычного сада, изначально имеет искусственный характер, как бы идя против законов природы, поскольку растения находятся в искусственно созданной благоприятной для них среде, и только это обстоятельство позволяет им выживать зимой.

Мы предполагаем, что возможна параллель между этим неестественным хронотопом, характеризующимся локальной ретардацией летнего времени в сезон зимы, и тем неестественным порядком вещей, которые Алиса пытается навязать Жерому и сестре, поженив их. Именно этот факт и обсуждают герои в саду, после чего Жюльетта здесь же решается на противоестественный для себя шаг. Наступает большой конклав, который происходит, по Бахтину, *в гостиной*; у Достоевского «сцены скандалов и развенчаний» также происходят в гостиных или залах, которые «становятся заместителем площади»³⁹⁵. Жером и Абель Вотье наблюдают за неожиданной помолвкой, не входя в гостиную – они остаются стоять в вестибюле, то есть *в прихожей*.

Мотив действия в переходное время суток в поэтике Жида распространяется и на временную составляющую хронотопа. Шесть из девяти конклавных ситуаций романа, в том числе главный конклав и сцена последней встречи Жерома и Алисы происходят вечером, в переходное время суток. У Достоевского вечер – одно из излюбленных времени суток для конклавных ситуаций. Достаточно вспомнить скандал на дне рождения Настасьи Филипповны в «Идиоте», скандальный благотворительный бал в «Бесах», завер-

³⁹³ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 99.

³⁹⁴ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 131.

³⁹⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 292.

шившийся пожаром, или рассказ-исповедь Нелли в доме Ихменёвых. Явления природы также являются составляющими хронотопа у Жида. Как и Достоевский, Жид редко упоминает о погоде в своих произведениях; исключением, пожалуй, стала лишь его повесть «Изабель». Но в «Тесных Вратах» дважды упоминается туман, связанный с более пространными, нежели обычно у Жида, описаниями погоды. Оба раза появление тумана связано с конклавными ситуациями. В день первого микроконклава Жером, гуляя, сначала идёт в гаврский порт, «который из-за тумана выглядел очень мрачно»³⁹⁶, и лишь после – к Бюколенам, где застаёт тётю, мать Алисы на свидании с любовником и становится свидетелем страданий Алисы. В рождественский вечер главной конклавной ситуации «уже смеркалось, и город постепенно скрывался в морском тумане; деревья стояли голые; от земли и от неба точно исходила какая-то безысходная тоска»³⁹⁷.

Туман – одно из проявлений стихии воды, океана, о котором автор даже не упоминает, хотя действие в обоих случаях происходит в Гавре, крупнейшем океанском порту Франции. Иванов связывает стихию воды с некоторыми второстепенными персонажами Достоевского, названными им «теньевыми персонажами»³⁹⁸. Это персонажи, «связанные с амплификацией болезненных состояний, сновидений и смерти. “Хронотоп” пребывания этих персонажей необычен. Они “живые мертвецы”, воздействующие на ход “живой жизни”»³⁹⁹. Теньевые персонажи находятся как бы на границе жизни и смерти, часто являются главному герою в бреду или сновидении, (как старик Мурин в «Хозяйке», или Алёна Ивановна в кошмаре Раскольниковова). Они имеют признаки нечистой силы (ростовщица Алёна Ивановна, напоминающая Бабу Ягу), а хронотоп их отрицательно сакрализован: «Им подчинены хтонические насекомые и животные», например, мухи в квартире ростовщицы Алёны Ивановны; теньевые персонажи могут быть «заявлены двумя-

³⁹⁶ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 98.

³⁹⁷ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 132.

³⁹⁸ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 441. См. также: Иванов В. В. «Теньевой персонаж» Фёдора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа // Проблемы современной компаративистики: сб. науч. статей / под ред. Х. Халаченской-Вертелак и Вл. Василенко; Ун-т им. Адама Мицкевича. Познань, 2003. С. 47–59.

³⁹⁹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 414.

тремя словами, несколькими фразами, но роль их в развитии действия, в раскрытии образа главного героя и романной идеи велика»⁴⁰⁰.

В «Тесных Вратах» Жид к тeneвым персонажам можно отнести красавицу Люсиль Бюколен, мать Алисы и Жюльетты, тётю Жерома. Её биография напоминает судьбу «подменьша» – персонажа русского фольклора: «Родители то ли бросили её, то ли умерли, и её взяли к себе пастор Вотье с женой <...> её характер день ото дня всё более удивлял их своей необычностью»⁴⁰¹. Как некоторые мифологические персонажи, например, упыри, Люсиль выглядит всегда молодой, «её можно принять за старшую сестру её собственных дочерей»⁴⁰². Люсиль никогда не участвует в общей жизни семьи, не выходит к обеденному столу, живёт обособленно. Она появляется только после полудня, то есть когда солнце начинает путь к закату – ещё одна черта отрицательного мифического персонажа. При этом главный герой видел Люсиль неизменно лежащей «на софе или в гамаке», и она оставалась в этом положении до самого вечера⁴⁰³. Эта особенность поведения Люсиль представляет собой аллюзию на хтоническое существо, у которого отсутствуют ноги, например, змею. Люсиль многое делает наоборот, что типично для отрицательных мифологических персонажей, например, постоянно вытирает носовым платком совершенно сухой лоб, а во время семейного траура она носит белые платья и яркие шали. Помимо этого, Люсиль, как казалось Жерому в детстве, могла неожиданно появляться в каком-то месте. Например, он выходил из гостиной, через минуту возвращался туда за книгой – а там уже сидела она. Вместо людей, с которыми она почти не общается, Люсиль окружает себя предметами: «Нередко <...> из её рук, или с подлокотника софы, или из складок юбки что-то падало на пол – платочек ли, книга, какой-нибудь цветок или ленточка»⁴⁰⁴. При этом книга никогда не открывается. На её поясе, на цепочке часов, ви-

⁴⁰⁰ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 414, 418. См. также: Иванов В.В. Элементы мифопоэтики в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Русский язык, литература, культура, история: сб. науч. тр-ов МПГУ им. В.И. Ленина. Ч. 1. М.: МПГУ, 1995. С. 97–101.

⁴⁰¹ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 94.

⁴⁰² Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 94.

⁴⁰³ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 95.

⁴⁰⁴ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 95.

сит множество вещей, среди которых всегда есть зеркальце – распространённый атрибут магических обрядов в волшебных сказках, в которое Люсиль то и дело смотрится.

Первый «туманный» микроконклав непосредственно связан с её образом: Жером узнаёт, что представляет собой Люсиль в действительности; видит, какие муки стыда она доставляет дочери-подростку – Алисе. Затем Люсиль Бюколен убегает из дома с любовником, бросив мужа и троих детей, и напрямую этот персонаж более не появляется в повествовании. Но её образ то и дело возникает в романе как напоминание. Во втором «туманном» микроконклаве и последующем большом конклаве, связанном с помолвкой Жюльетты, просматривается параллелизм судеб Люсиль и Жюльетты, своего рода повторение дочерью судьбы матери. Люсиль было шестнадцать лет, когда приёмные родители выдали её за Бюколена, который был гораздо старше её. Она вышла замуж не по любви, а по необходимости, поскольку сделалась в тягость приёмной семье, а Бюколен очень любил её. Жюльетта, также выросшая без матери, «ещё слишком молода для замужества», но принимает предложение «какого-то виноградаря из Нима»; он «неотёсанный, грубый, очень некрасивый и довольно забавный»⁴⁰⁵, к тому же пожилой. Жюльетта, как и Люсиль, выходит замуж без любви, в то время как жених влюблён в неё. Образ Люсиль Бюколен незримо присутствует в романе, хотя место её жительства и род занятий после побега из семьи не упоминается ни разу.

Сёстры Бюколен различным образом реагируют на это незримое присутствие. Жюльетта, в отличие от матери, становится идеальной женой и многодетной матерью семейства, всецело преданной супругу, жертвующей ради него и детей всеми своими былыми интересами и увлечениями. Алиса, под влиянием воспоминаний о развратном поведении Люсиль, напротив, проникается отвращением ко всему, что связано с семейной жизнью. Особенное отвращение ей внушает физическая сторона любви, связанная в её подсознании с образом матери. В своём дневнике Алиса описывает встречу с Жеро-

⁴⁰⁵ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 120.

мом, когда они вместе читали книгу, но она «уже ничего не понимала, не видела даже строчек», поскольку ею овладело «странное и сильное волнение»⁴⁰⁶.

Её отцу, вошедшему в этот момент в комнату, кажется, что он видит не дочь, а Люсиль – настолько поза Алисы, полулежащей на софе, её внешность и движения напоминают ему бывшую жену. Он признаётся в этом дочери, и Алису всю ночь «мучает какое-то беспокойство, чувство подавленности, отверженности». Она восклицает: «Господи, внуши мне отвращение ко всему, на чём лежит печать зла!»⁴⁰⁷. Всё, что каким-либо образом связано для неё с образом матери, кажется Алисе злом. Таким образом, «теневого персонаж» Люсиль Бюколен оказывает серьёзное влияние на развитие характеров и поступки Алисы и Жюльетты, в свою очередь влияющие на сюжет.

Другой отличительной чертой хронотопа романа «Тесные врата» является часто возникающая ситуация положения главных героев в роли подслушивающих и подсматривающих по отношению к другим персонажам романа. Мотив подслушивания и подсматривания встречается и в произведениях Достоевского. При этом он часто, хотя и не всегда, связан с темой убийства или самоубийства. Например, в «Бесах» Петруша Верховенский, сидя в соседней комнате, подслушивает, как готовится к самоубийству Кириллов. А Ставрогин подслушивает и подсматривает, как готовится к самоубийству Матрёша. В «Бесах» генеральша Ставрогина из сада подсматривает, как мечтательно курит Степан Трофимович Верховенский. В «Преступлении и наказании» Свидригайлов из соседней комнаты подслушивает разговор Сони и Раскольникова. Подсматривают и «теневые персонажи»: «В мучительных предположениях Раскольникова о том, кто же видел преступление, всплывает страшное “фантастическое” предположение: “муха видела”»⁴⁰⁸. Муха в квартире Алёны Ивановны «подсматривала» за Раскольниковым.

Жид развивает данный сюжетный мотив, применяя его во многих сценах. Он сопровождает главный конклав романа, когда Жером и Абель Вотье наблюдают за сценой помолвки из тёмной прихожей, оставаясь невидимыми для участников конклавного схо-

⁴⁰⁶ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 185.

⁴⁰⁷ Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 185.

⁴⁰⁸ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 420.

да. Этот же приём, который мы предлагаем называть *хронотопом стороннего наблюдателя*, встречается и в микроконклавах романа Жида, когда герой оказывается помещённым в стороне от основных событий, оставаясь их незримым свидетелем. Например, Жером видит сцену свидания тёти Бюколен с офицером, глядя в спальню с тёмной лестничной площадки. Алиса слышит беседу Жерома с Жюльеттой в саду, находясь в соседней аллее. Хронотоп стороннего наблюдателя распространяется не только на конклавы и микроконклавы. Он проясняет отношения героя к другому действующему лицу или событию. Так, Жером, читая под кустом в саду, слышит разговор Алисы с отцом о себе, и эта беседа даёт ему надежду на брак с Алисой. Из окна Жером слышит разговор своей матери с дядей, из которого узнаёт, что «приступы» непонятной болезни тёти Бюколен, наводившие страх на её мужа и слуг, есть ни что иное как «комедия», по словам матери.

Ситуации, называемые Бахтиным «пороговыми», ситуации «кризисного времени»⁴⁰⁹, как мы уже упоминали, довольно часто возникают в «Тесных вратах». Кризисное время, переживаемое героем на пороге, в дверях, в прихожей, на лестнице встречается в романе лишь в короткие наезды главного героя в Гавр и Фонгезмар. Это время очень быстро сменяется долгими месяцами и даже годами его отсутствия, после чего Жером и Алиса вновь и вновь пытаются возобновить отношения. Время разлуки герои заполняют перепиской. Катто называет периоды отсутствия героя на первом плане романного действия «мёртвыми периодами»⁴¹⁰. Герои «Тесных врат» не замечают времени в таком периоде. Они живут в собственном внутреннем мире, источниками времени которого становятся их письма, воспоминания о былых встречах и прочитанные книги. У Достоевского такие периоды Катто называет «*временем, прожитым изнутри*»⁴¹¹.

Жид достигает контраста между внутренним временем героя и внешним кризисным временем, в котором он периодически оказывается, помещая кризисную сцену, конклавную и просто значимую для развития сюжета романа, в рамку, роль которой мо-

⁴⁰⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 292.

⁴¹⁰ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Л., 1978. С. 46.

⁴¹¹ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. Л., 1978. С. 46.

гут играть различные предметы. Тем самым он превращается хронотоп в картину, увиденную героем как бы со стороны. Данный приём можно назвать *хронотопной рамкой пороговой ситуации*. Здесь включается живописное видение Жид. Например, сцена свидания тёти Бюколен увиденна Жеромом в «рамке» открытой двери в спальню, а сцена объявления о помолвке – в «рамке» открытой двери в гостиную. Наконец, сцена первого неудачного сватовства Жерома к Алисе очерчена «рамкой» зеркала: «Именно в зеркале она меня сначала и увидела, но не обернулась, а ещё некоторое время так смотрела на меня»⁴¹². Бахтин говорит: «Наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: <...> мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного, возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому»⁴¹³. Зеркало здесь служит функции создания образа «другой», фальшивой, Алисы.

Выводы по разделу 2.4.

Жид использует художественный опыт Достоевского в том, что касается поэтики хронотопа полифонического романа. Однако, воспроизводя в своём романе принципы полифонической поэтики Достоевского, связанные с приемом конклава и особенностями хронотопа, Жид творчески развивает их.

Поскольку хронотоп связан с приемом конклава, Жид усложняет и упорядочивает структуру конклава и вводит собственные авторские приемы: замерший хронотоп, хронотоп стороннего наблюдателя и хронотопная рамка пороговой ситуации.

В «Тесных вратах» Жид впервые в своем творчестве вводит тип персонажей, который в поэтике Достоевского называется теневым персонажем. В предметном мире хронотопа он использует образ «вещих вещей», известных поэтике Достоевского.

Выводы по главе 2.

Как литературовед в своих работах о творчестве Достоевского Жид предвосхитил некоторые существенные элементы поэтики полифонического романа, позже более глубоко и системно изученные, обоснованные и развитые в российской филологической науке. Это внутренний диалог, множественность голосов-позиций и принцип тройствен-

⁴¹² Жид А. Тесные врата // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 117.

⁴¹³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 31.

ной полифонии. Независимо от Овсяннико-Куликовского Жид описал душу героя Достоевского как трехсоставную психическую структуру, части которой находятся между собой в «драматических», то есть диалогических, отношениях.

Как писатель Жид созданием повести «Пасторальная симфония» убедительно подтвердил идеи Комаровича и Гроссмана об уподоблении жанрово-композиционной структуры полифонического романа композиции полифонического музыкального произведения (в данном случае – симфонии), что позволяет предполагать в «повести» Жида жанровую природу полифонического романа.

Поэтика романа Андре Жида «Тесные врата» организована по принципу тройственной полифонии. Голоса-позиции двух главных героев, Жерома и Алисы, находятся в диалогическом взаимодействии с голосом-позицией Бога по вопросу любви и праведности. В этом романе Жид использует известные поэтике Достоевского приемы конклава и хронотоп полифонического романа, усложняя структуру конклава и развивая поэтику хронотопа собственными приемами: замерший хронотоп, хронотоп стороннего наблюдателя и хронотопная рамка пороговой ситуации.

ГЛАВА 3. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА РОМАНА АЛЕНА-ФУРНЬЕ «БОЛЬШОЙ МОЛЬН»

3.1. Поэтика конклава в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие

Если Жид, выстраивая конклавную структуру своего романа, следует композиции «цепочек умозаключений», предложенной Декартом, то Алена-Фурнье в романе «Большой Мольн» строит конклавную композицию на другой основе, полностью разрушив указанные «цепочки». Он структурирует многоплановое повествование романа «Большой Мольн» на основе поэтики собственной авторской системы взаимосвязанных микроконклавов и конклавов. В романе вычленяются два конклава, которые по времени оба приходятся на праздники, как это часто происходит в романах Достоевского. Иванов указывает, что матримониальные и денежные интересы, как правило, являются причинами конклавных сходов: «Герои встречаются по поводу женитьбы или замужества, получения наследства в прямом или преображённом виде»⁴¹⁴. Причиной первого конклава «Большого Мольна» является объявление помолвки Франца де Гале с Валентиной Блондо. Второй конклав «Большого Мольна» – сельский праздник на реке, приуроченный, по нашей реконструкции, ко дню святого Варфоломея. Скрытой целью устроителей праздника является намерение свести вместе двух любящих молодых людей, Огюстена Мольна и Ивонну де Гале, встретивших на пути друг к другу множество препятствий.

Конклавы имеют композиционную функцию деления текста романа на две части по сюжетному принципу. Первый конклав организует композиционное единство первой и второй частей формального деления текста автором, выполненного по временному принципу. Второй конклав организует композиционное единство третьей части формального деления. Как соотносятся три формальные части и две композиционные части романа, организованные двумя конклавами? Первая часть формального деления соответствует начальной и центральной ступеням структуры первого конклава, вторая часть

⁴¹⁴ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 186.

формального деления соответствует четвёртой ступени первого конклава: участники конклавного схода расходятся, разъезжаются. Однако последняя стадия первого конклава перенесена в последние главы третьей части формального деления. Структура второго конклава включает третью формальную часть и эпилог.

Всё композиционное единство романа подчинено авторскому поэтическому принципу *сочетаемости систем хротона и конклава*. Это значит, что отличительной чертой конклавной структуры «Большого Мольна» является наличие в романе *двух хронологических последовательностей* развития событий. Одна из них рассматривает романские события в том порядке, в каком они происходили. Другая последовательность связана с хронологией узнавания об этих событиях героем-рассказчиком Франсуа Сёрелем, а, следовательно, и читателем. Например, время сообщения читателю о событиях первого конклава запаздывает почти на два месяца по сравнению со временем самого события.

Первая ступень первого конклава (съезд участников к месту конклава-помолвки) открывается микроконклавом сцены дерзкого побега Мольна, обманувшего окружающих и переполошившего всю школу. Именно после побега заблудившийся Мольн окажется в неизвестном замке, где и произойдёт первый конклав. Однако читатель узнаёт о нём позже, со слов самого Мольна, рассказавшего о приключении своему другу, Франсуа Сёрелю. И произойдёт это только после второго микроконклава – сцены возвращения Мольна в школу. Конклав происходит за несколько дней до Рождества, приблизительно 22–23 декабря, а рассказ Мольна о нём последует в ночь на 15 февраля. Таким образом, возникает авторский приём, который можно назвать *ретардацией описания конклава*, усложняющей композиционную структуру романа и усиливающей напряжение в силу ожидания описания произошедшего загадочного события.

Замышляя побег из школы, Огюстен Мольн собирался вернуться туда в тот же день и не рассчитывал на трёхдневную отлучку. Его влекло какое-то смутное желание отправиться на поиски неведомого. Подходя к замку, он испытал «чувство необыкновенного удовлетворения, полное и почти пьянящее спокойствие, уверенность, что его

цель достигнута и впереди – лишь надежда на счастье»⁴¹⁵. Полагаем, что одно из черновых названий романа, «Безымянный край»⁴¹⁶, указывало на духовную родину героя, лишь смутно предчувствуемую им и подлежащую обнаружению. Чувства героя связаны с идеей духовного поиска, целью которого, по ощущениям Мольна, является надежда на счастье: «Насколько недуховному важно не то, что было или есть, а отношение бывшего именно к нему, Я, настолько же у духовного удареение заинтересованности падает на существо дела, на содержание возвещаемой истины»⁴¹⁷.

Появление Мольна на помолвки в замке связано с мотивом незваного гостя, знакомый роману Достоевского «Идиот», когда Мышкин приходит на день рождения Настасьи Филипповны без приглашения: «“Самое большое, думал он, – будет то, что не примут и что-нибудь нехорошее обо мне подумают, или, пожалуй, и примут, да станут смеяться в глаза... Э, ничего!”»⁴¹⁸. Отметим, что день рождения Барашковой как повод для сбора гостей тоже подразумевал помолвку: на празднике Настасья Филипповна должна была огласить своё решение о предполагаемом замужестве. Мольн, как и Мышкин, тоже опасается оказаться в неловком положении, но в ситуации костюмированного бала героиня надеется, что, наполовину скрыв лицо высоким воротником старинного плаща, он станет «гостем, чьё имя все забыли»⁴¹⁹.

Рассматривая первый конклав с точки зрения его структуры, мы видим, что в предконклав входит тревожная сцена обсуждения побега Мольна, собравшая группу учеников, учителей и пришедшего в школу местного крестьянина, давшего Мольну повозку. В неё входит также съезд гостей в замок, испытывающих любопытство от некоторой заведомой скандальности происходящего. Во-первых, жених, Франц де Гале, славится своей эксцентричностью. Во-вторых, время и форма проведения помолвки вызывает удивление гостей. В-третьих, невесту никто не знает, однако известно её низкое со-

⁴¹⁵ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 68.

⁴¹⁶ Rivière Isabelle. *Vie et passion d'Alain-Fournier*. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 64.

⁴¹⁷ Флоренский Павел. *Иконостас*. Имена. М., 2009. С. 159.

⁴¹⁸ Достоевский Ф.М. *Идиот* // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 2009. С. 142. [Продолжающееся].

⁴¹⁹ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 75.

циальное происхождение – она дочь ткача и неровня сыну аристократа-помещика. Наконец, её репутация (как и репутация Барашковой) вызывает вопросы: по какой-то причине отец девушки выгнал её из дома. Поэтому уже на первой фазе «схода персонажей» ощущается потенция скандала. Вторая фаза конклава характеризуется «сжатием атмосферы общения до предела»⁴²⁰. Недоумение гостей нарастает по мере того, как молодая чета медлит с появлением. Жених ищет невесту, но она так и не появляется: ещё одна параллель несостоявшемуся сватовству Гани и Мышкина и несостоявшемуся венчанию Мышкина и Настасьи Филипповны. В письме сестре Изабель от 04.04.1910 Ален-Фурнье пересказывает содержание одного из черновых вариантов будущего романа. В этом варианте Огюстен Мольн (здесь он Матьё Мольн) сбегает со своей свадьбы⁴²¹. В этом варианте роман носил название «День свадьбы»⁴²², в соответствии с центральным событием повествования и конклавом, его отражающим.

Третья фаза конклава («взрыв») сопровождается исповедью несостоявшегося жениха. Его исповедь звучит не публично, как это бывает у Достоевского (осложнение конклава исповедью, по Гроссману), а обращена к случайному слушателю, незнакомому Францу – Огюстену Мольну. Культурные нормы французской провинции того времени не принимают подобного нарушения поведения в социуме – при всей эксцентричности Франца де Гале. Так или иначе, его исповедь имеет место, поскольку причина её – положение персонажа на пороге жизни и смерти, поскольку де Гале решил покончить с собой. Бахтин указывает, что «на пороге и на площади возможно только кризисное время»⁴²³. Кризисное время и кризисный характер событий влечёт за собой исповедь Франца де Гале. Эта исповедь имеет как устную форму, так и форму письма, оставленного им на столе перед уходом из замка. Письмо это должно было стать предсмертным, но попытка самоубийства не удалась, закончившись ранением.

⁴²⁰ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 186.

⁴²¹ Alain-Fournier Henri. Lettres à sa famille. Tome II. Edition Emile-Paul, Paris, 1949. P. 338.

⁴²² Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 68.

⁴²³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 292.

После завершения основной части конклава наступает его четвёртая ступень; вступают в активную фазу центростремительные силы, гости в смятении разъезжаются, герои переносятся в различные точки романного пространства. Мольн возвращается в школу, но мечтает снова приехать в замок, чтобы ещё раз увидеть Ивонну, сестру несостоявшегося жениха, с которой он познакомился во время праздника. Однако ночью, заснув в повозке, он не смог запомнить обратной дороги. Сцена возвращения Мольна, входящая в четвёртую ступень конклава, в силу принципа ретардации описания конклава, предшествует описанию сцен второй и третьей ступеней конклава.

В четвёртую ступень конклава входят ещё три микроконклава – герои расходятся всё дальше от места большого конклава. Эти три сцены связаны с Францем де Гале, сбежавшим из дома после неудавшейся помолвки и появившимся в деревне Сент-Агат, где находится школа Мольна, в образе молодого Цыгана, в составе труппы бродячих актёров. В ходе первого микроконклава банда молодых людей под предводительством Цыгана отбирает у Мольна карту, на которой он отметил дорогу в поместье де Гале, надеясь вернуться туда. Таким образом, герою отрезают обратный путь к месту первого конклава. Во втором микроконклаве – разговоре с Цыганом, в котором Мольн не узнаёт Франца де Гале, поскольку лицо его обмотано бинтами, Цыган убеждает Мольна ехать на поиски искомой девушки в Париж, направляя его по ложному следу. Наконец, в третьем микроконклаве – сцене спектакля бродячего театра, – Цыган снимает бинты, и Мольн узнаёт в нём неудачливого жениха из таинственного замка. Франц уклоняется от разговора с Мольном и стремительно исчезает с места действия. Мольн отправляется на поиски Ивонны в Париж. С описанием пятой фазы конклава читатель знакомится по дневникам Мольна в последних главах перед эпилогом.

Ещё одной особенностью описанной структуры первого конклава, помимо ретардации описания главной конклавной сцены, является авторский приём Алена-Фурнье, который мы предлагаем назвать *стоп-кадром*. Кульминацией, режиссурой – финалом каждой сцены, будь то микроконклав или финал фазы взрыва большого конклава, становится образ одинокого человека, как бы застывшего в «стоп-кадре», на котором автор останавливает внимание читателя. Этот образ одиноко стоящего или идущего (бегущего) персо-

нажа имеет функцию фиксации кульминации развития действия на данном этапе и указывает на точку временной недостижимости полифонического единства (недостижимости на данный момент) голосов персонажей. В первом микроконклаве – это фигура крестьянина, пришедшего в школу сообщить о побеге Мольна. Посреди суматохи и всеобщей тревоги он стоит «неподвижный, насупленный, со шляпой в руке, словно некто, пришедший просить справедливости»⁴²⁴. В сцене возвращения Мольна – главный герой, которого видят его одноклассники в окна школы стоящим перед входом «перед тем как зайти, с высоко поднятой головой и как будто ослеплённым»⁴²⁵. Конец третьей, скандальной фазы большого конклава в замке, отмечен одинокой фигурой Франца на лестнице, который, спускаясь, бросает Мольну: «Прощайте, сударь!»⁴²⁶.

Этот стоп-кадр знаменует начало перехода на четвёртую ступень конклава – отдаление героев друг от друга и от места конклава. Три заключительных микроконклавных сцены отмечены каждый раз образом Франца де Гале.

Это одинокая фигура Цыгана в ночи, руководящего нападением на Мольна и его товарища, но стоящая в стороне от всех действующих лиц: «Неизвестный человек с интересом, но очень спокойно следил за битвой, время от времени повторяя звонким голосом: “Вперёд... смелее... вперёд, ребята”»⁴²⁷.

Снова Цыган, избитый и окровавленный, спешащий из пустого школьного класса на зов своего приятеля Ганаша и бегущий в ночную темноту.

Наконец, в последнем микроконклаве это образ де Гале, снимающего с лица «маску» Цыгана – бинты: «Стоя позади светильника, у входа в фургон, неизвестный молодой человек размотал свою повязку и откинул на плечи пелерину»⁴²⁸.

Способы задержки внимания читателя на стоп-кадре в микроконклаве подробнее рассмотрим в разделе 3.2. Хронологическая последовательность узнавания рассказчиком и читателем о событиях такова: описанию второй и третьей ступеней первого конклава

⁴²⁴ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 41.

⁴²⁵ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 49.

⁴²⁶ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 99.

⁴²⁷ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 115.

⁴²⁸ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 140.

предшествуют описания двух микроконклавов, (один относится к первой ступени конклава, другой – к четвёртой), а после этих описаний читатель знакомится с описанием ещё трёх микроконклавов (все они относятся к четвёртой фазе конклава).

Последняя, третья часть романа Фурнье начинается с описания двух микроконклавов второго конклава. По своему содержанию они входят в первую конклавную фазу – сбор участников к месту конклава, поскольку в этих сценах Франсуа Сёрель выполняет задачу привлечения Мольна и Ивонны к участию в празднике с целью возобновления их знакомства. Первый микроконклав – знакомство Франсуа Сёреля с Ивонной в магазине его дяди Флорентена. Эта крайне напряжённая психологически сцена разыгрывается в присутствии многочисленных заинтересованных членов семейства Флорентен, которым известна подоплека приглашения Ивонны на праздник. Сцена содержит неожиданное исповедальное слово Ивонны, произнесённое ею перед Франсуа, почти незнакомым юношей, и смутившее присутствующих своей откровенностью. Из него читатель узнаёт, во-первых, о переживаниях и смирении Ивонны, вынужденной вести затворническую жизнь в замке Саблоньер из-за крайней бедности её разорившейся семьи. Во-вторых, проявляется знание Ивонной реальной жизни и отсутствие иллюзий – качество, необычное для усадебной затворницы. В-третьих, Сёрель понимает, что Ивонна не просто помнит Мольна, но и продолжает любить его. Поэтому намекает девушке на возможность встретить его на предстоящем празднике.

Второй микроконклав – сцена разговора Франсуа с Мольном – также содержит исповедальное слово Мольна. Таким образом, на пороге новой жизни, каким станет для них второй конклав, оба главных героя исповедуются третьему – герою-рассказчику. Но если исповедь Ивонны открывает Франсуа правду об истинных чувствах девушки, о её нелёгкой жизни, и он стремится помочь Ивонне встретить любимого человека, то исповедь Огюстена Мольна заставляет Франсуа подозревать, что Мольн скрывает от него какие-то факты о своей жизни в Париже. Именно эта скрытая информация и становится причиной второго конклава. В исповедальном слове Мольна звучит мысль Алена Фурнье о детстве как эпохе наибольшей близости человека к Богу, после чего он уже не способен подняться на прежнюю высоту. Жозе Кабани, описывая религиозные воззре-

ния писателей круга NRF, цитирует отрывок из письма Алена-Фурнье: «Теперь, когда мы больше не дети, когда мы грязнее грязи, как можем мы донести до Бога наш земной голос?»⁴²⁹. А вот что говорит Мольн: «Я уверен сейчас, что в то время, когда я нашёл Усадьбу без имени, я был на такой высоте, на таком уровне совершенства и чистоты, каких больше никогда не достигну. Может быть, только в смерти»⁴³⁰.

Эти слова Мольна совпадают с настроениями самого Алена-Фурнье, о которых пишет его сестра Изабель Ривьер в 1910 году: «Он не ожидал более ничего кроме смерти, принимаемой им как благодать вновь восстановленной связи с Богом, который сделал его детство раем: “Лишь в час кровавого пота душа вновь может быть услышана, и Христос услышит её ответ”, – говорил он весьма странно, как если бы уже видел своё будущее...»⁴³¹. Настроение Алена-Фурнье и его предчувствие ранней смерти было вызвано невозможностью жениться на девушке, имя которой он дал главной героине своего романа Ивонне. В черновых вариантах романа (1909) главную героиню звали Анна-Мария, затем Мария. Ален-Фурнье считал имя Мария наиболее красивым с точки зрения его духовной истории: «Только рядом с нами он позволял себе показывать глубокую любовь к Пресвятой Деве, которая никогда не покидала его сердце»⁴³², – пишет его сестра Изабель. Сам Ален-Фурнье в письме Изабель признавался: «Если когда-нибудь у меня будет дочь, её будут звать Мари. Не существует более прекрасного имени»⁴³³.

Как не упомянуть здесь гонимую односельчанами швейцарской деревни девушку Мари из романа Достоевского «Идиот». Тем более что Мари Достоевского помогала пастуху пасти стадо, а Мари Алена-Фурнье в одном из черновых вариантов романа «Большой Мольн» носила прозвище Мари с Полей, или Мари Полевая. Вот что пишет Флоренский о духовном содержании имени Мария: «Мария, имя всеблагоуханное, луч-

⁴²⁹ Cabanis José. Dieu et la NRF. Paris, Gaillimard, 1994. P. 29.

⁴³⁰ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 197.

⁴³¹ Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 91–92.

⁴³² Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 326.

⁴³³ Alain-Fournier Henri. Lettres à sa famille. Tome II. Edition Emile-Paul, Paris, 1949. P. 539.

шее из имён, не только женских, но и всех вообще, совершеннейшее по красоте, а внутри равновесное. Идеал женственности...»⁴³⁴.

Возвращаясь к теме конклава, укажем, что после съезда гостей на праздник, приезда Ивонны вместе с отцом и встречи молодых людей после почти двухлетней разлуки атмосфера заметно накаляется. По мере разговора Мольн и Ивонна отдаляются друг от друга, несмотря на все усилия Франсуа помочь им. Ситуация грозит «зависнуть» на неопределённый срок, и конклав не достиг бы своей третьей ступени, если бы автор романа не ввёл неожиданный сюжетный мотив. Гости начинают петь ту же песню, которую пели в поместье Саблоньер во время первого конклава – праздника неудавшейся помолвки. Эта старинная народная песенка «На мне красные башмачки – прощай навсегда, моя любовь» сопровождала финал третьей фазы первого конклава. Возникает своего рода межконклавная переключка, межконклавный диалог. Во втором конклаве песня знаменует начало третьей конклавной ступени и становится внутренней причиной, производящей тот «взрыв» чувств, который вновь сближает души Мольна и Ивонны. Внешним поводом для «взрыва» становится страдания Белизер, старой лошади Ивонны, неправильно привязанной Жасменом Делушем и старым господином де Гале. В результате лошадь затягивает у себя на шее поводья и чуть не погибает. Рискую собой, Мольн спасает её в последний момент. Он бранит Делуша и отца Ивонны в присутствии самой девушки и сбежавшихся на шум людей. Эта конклавная сцена по принципу кольцевой композиции сводит вместе юношу и девушку после того, как в начале романа первый конклавный сход персонажей разлучил их.

В четвёртой фазе конклава гости разъезжаются с пикника, завершившегося печальной и неприятной сценой. Образ старой Белизер, упавшей на землю, (параллель с образом страдающей лошади из сна Раскольников, который, будучи ребёнком, вступается за неё так же горячо и сострадательно, как взрослый Мольн – за Белизер) – последнее звено духовной цепи, связывающей чувствительную душу Мольна с его полудетскими впечатлениями и воспоминаниями о празднике в замке. Это звено обрывается.

⁴³⁴

Флоренский Павел. Иконостас. Имена. М., 2009. С. 308.

Таким образом, первый конклав становится апогеем исполнения детской мечты Мольна о необыкновенном приключении. Второй конклав становится прощанием с детством. Трагическое впечатление, переполнившее душу героя, вызвано страданием старой лошади, когда-то победившей на детских скачках на празднике в замке и ставшей последним символом уходящего детства. Здесь Франсуа впервые видит, что его друг плачет. Мольн, покинувший праздник после скандала с лошадьё, вскоре возвращается с дороги обратно и просит руки Ивонны.

Мольн женится на Ивонне, и, казалось бы, герои сведены вместе. Тем не менее, в романе Фурнье, как и у Достоевского, «в некоторых произведениях имеется дополнительная пятая фаза конклавного действия, когда в результате уравнивания ранее противоречиво взаимодействующих сил возникает иной масштаб изображения лиц и событий <...> появляется, как правило, в эпилогах больших романов»⁴³⁵.

Свадьба Мольна не уравнивает взаимодействие сил в романе, поскольку вторая пара влюбленных – Франц и Валентина – разлучена. Для того чтобы наступила последняя ступень конклава, необходимо соединить и их. Мольн не может быть счастливым, пока Франца и Валентина разлучены. Причины его чувства вины за разлуку этих людей до поры до времени остаются непонятными как читателям, так и героям романа. Отсюда возникают ещё два микроконклава после главного скандального схода. Они входят в четвёртую ступень второго конклава, то есть стадию разъезда участников конклава, хотя по времени она отстоит от предыдущих ступеней конклава на пять месяцев. Это сцена попытки Мольна сбежать на поиски Франца и Валентины сразу после свадьбы. Его останавливают Франсуа и Делуш, горячо убеждая повременить с поисками; к ним присоединяется Ивонна. Попытка Мольна жить за своего друга Франца де Гале означает отклонение на ложно понимаемый путь духовного поиска: «Смерть за друзей – это лишь последняя (не труднейшая!) ступень в лестнице дружбы. Но, прежде чем умереть за друзей, надо быть их другом, а это достигается подвигом, долгим и трудным. Один из героев Ибсена говорит: “Можно умереть за жизненную задачу другого, но нельзя жить для

⁴³⁵

Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 190–191.

жизненной задачи другого»⁴³⁶. Именно подобные аргументы приводят ему Франсуа и Делуш. Одумавшись, Мольн как будто соглашается с доводами друзей.

Тем не менее, на завтра он уезжает искать Франца и Валентину. Его отправляет в дорогу сама Ивонна, которая полагает, что её муж не будет счастлив с ней, пока не сможет соединиться её брату и Валентине. Причины своего согласия на отлучку мужа она разъясняет Франсуа Сёрелю в последнем микроконклаве – их разговоре на садовой скамейке под дождём, который происходит через девять месяцев после отъезда Мольна, но относится к четвёртой ступени конклава, поскольку разъединение его участников не завершено окончательно. Вновь звучит исповедальное слово Ивонны – слово человека, находящегося на пороге жизни и смерти. Через сутки на свет появится дочь Мольна, а ещё через два дня Ивонна умрёт. Эта неожиданная смерть окончательно разведёт героев.

Разбирая бумаги семьи де Гале после смерти Ивонны и её отца, Франсуа обнаруживает старую тетрадь, в которой Мольн вёл свой дневник, находясь в Париже. Так Франсуа узнаёт об отрезке времени длиной в полтора года, о котором Мольн ничего не рассказывал ему. Таким образом, дневник Мольна выполняет функцию «скрытого предмета». По Иванову, у Достоевского это предмет, в котором «заключается информация, обнаружение которой имеет решающее значение для развития сюжета всего произведения»⁴³⁷. В дневнике содержится разъяснение странного поведения Мольна, его постоянных терзаний и мук совести. В Париже Мольн познакомился с девушкой по имени Валентина, которая знает семью де Гале и сообщает ему о том, что Ивонна вышла замуж – слух, впоследствии оказавшийся неверным. Потеряв надежду на счастье с Ивонной, Мольн начинает встречаться с Валентиной и становится её женихом.

Дневник содержит описание ещё одного микроконклава, хронологически произошедшего между первым и вторым конклавами. Эта сцена как бы связывает первый и второй конклавы, так как объясняет стремление Мольна отправиться на поиски Франца и его невесты. Но относится она, несомненно, к первому конклаву, являясь его пятой, фи-

⁴³⁶ Флоренский Павел, свящ. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012. С. 457.

⁴³⁷ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 297.

нальной ступенью: герои первого конклава вновь сходятся, но уже на новом уровне общения. Незадолго до свадьбы происходит признание Валентины Мольну. Во время деревенской прогулки она отдаёт ему письма своего брошенного жениха и впервые подробно рассказывает историю их отношений. Подозрения Мольна, возникшие во время рассказа от ряда странных совпадений с историей помолвки де Гале, превращаются в уверенность, когда в письмах Мольн узнаёт почерк Франца де Гале. Валентина оказывается той самой невестой, которая не явилась на помолвку в замке. В гневе Мольн обвиняет девушку в несчастьях Франца, в том, что он сам едва не предал де Гале, увлекшись его невестой. Он отвергает Валентину, разорвав помолвку. Валентина, чьи мотивы разрыва с Францем представляют собой параллель мотивам поступка Настасьи Филипповны, покидает Мольна. Образ Валентины имеет прототип, чей характер имеет сходство с характером Барашковой. Валентина намеревается вернуться в Париж и, поскольку не имеет средств к существованию, собирается «пойти по кривой дорожке»⁴³⁸. Валентину уже выгонял из дома отец, и перспектива снова оказаться на улице её не страшит: «Я это уже делала – бродила по улицам»⁴³⁹, – говорит она. Наблюдается ещё одна параллель поступку и словам Настасьи Филипповны: «Нет, уж лучше на улицу, где мне и следует быть!» <...> «А теперь я гулять хочу, я ведь уличная!»⁴⁴⁰.

В черновых вариантах романа Валентина была женщиной лёгкого поведения. Изабель Ривьер называет имя прототипа этого персонажа, модистки Жанны, которая вела беспорядочную жизнь, и в которую был страстно влюблён Ален-Фурнье: «Увы! Поскольку её пугала слишком большая любовь Анри, “Валентина” отступает перед тем, слишком прекрасным, что было ей предложено; тем, что вызывает в ней лишь ощущение её недостойности»⁴⁴¹. Вот письмо Алена-Фурнье Жанне после их разрыва: «Я вас любил до всепрощения и даже больше... <...> Я хотел, чтобы вы были молодой, прекрасной и чистой, и ваша душа могла вновь

⁴³⁸ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 264.

⁴³⁹ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 264.

⁴⁴⁰ Достоевский Ф.М. *Идиот* // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 2009. С. 179. [Продолжающееся].

⁴⁴¹ Rivière Isabelle. *Vie et passion d'Alain-Fournier*. Monaco, 1963. P. 131.

стать молодой, прекрасной и чистой, то есть счастливой. Для этого нужно было лишь немного пострадать, но на это у вас не хватило смелости»⁴⁴².

Раскайвшись в своём гневе, Мольн спустя короткое время пытается найти Валентину, чтобы свести её с Францем де Гале, но узнаёт, что та уехала в Париж, не оставив адреса. Мольн обвиняет себя, что толкнул Валентину на непоправимый шаг. Весть Франсуа Сёреля о том, что Ивонна нашлась, и что с ней можно увидеться на празднике, застаёт Мольна в тот момент, когда он собирает вещи, готовясь отправиться на поиски Франца и Валентины.

Таким образом, в первом конклаве имеется вторая ретардация – ретардация описания последней ступени конклава. Она помещена в конце второго конклава, ещё более осложняя общую конклавную структуру романа. Письма де Гале, хранимые Валентиной, наряду с дневником Мольна, являются ещё одним «скрытым предметом», неожиданно открывшим глаза Огюстену Мольну. Вместе они образуют сюжетный мотив скрытого предмета и сокровенной информации, оказывающей влияние на формирование сюжета.

Заключительный микроконклав, представляющий собой пятую ступень второго конклава, происходит в эпилоге, сразу же за описанием пятой ступени первого конклава. Это сцена возвращения Мольна домой вместе с Францем и Валентиной, весть о смерти Ивонны и рождении дочери. Заключительный микроконклав выводит отношения всех героев на новый уровень. Франц и Валентина возвращаются домой после нескольких лет скитаний, Франсуа становится членом семьи, поскольку это он растил дочь Мольна во время его отсутствия, и старый господин де Гале перед смертью сделал своим наследником именно Франсуа. Наконец, Мольн, исполнив свой долг, но утратив Ивонну, всё же обретает надежду – символом его будущего в романе становится годовалая дочь. Франсуа Сёрель говорит о девочке и её отце Мольне: «Я понимал, что маленькая девочка наконец-то обрела товарища, которого смутно ждала. <...> И я уже воображал, как он, ночью, завернув свою дочь в плащ, устремляется вместе с ней к новым приключениям»⁴⁴³.

⁴⁴² Alain-Fournier Henri. *Lettres à sa famille*. Tome II. Paris, 1949. P. 373.

⁴⁴³ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 273.

Таким образом, оба конклава в романе Алена-Фурнье имеют по пять ступеней. Оба содержат по два микроконклава, относящихся к первой стадии конклава и описание кульминации конклава. Но в первом конклаве имеются четыре микроконклава, относящихся к четвертой и пятой ступеням конклава. А во втором конклаве три микроконклава относятся к четвертой и пятой ступеням. Кроме того, эта схема усложнена ретардацией описания первого конклава и ретардацией описания его завершающей стадии с отнесением этого описания в финал романа. Отличительной чертой второго конклава является очень длительная, по романному времени, стадия расхождения героев в различные точки романного пространства: она занимает больше года.

Помимо указанных особенностей, во втором конклаве кульминация либо финал каждого микроконклава, как и третьей ступени конклава завершаются стоп-кадром образов двух героев, в отличие от стоп-кадра образа одинокого героя в первом конклаве. В первой сцене второго конклава – это Франсуа Сёрель и Ивонна, пожимающие друг другу руки. Во второй сцене – Мольн и Франсуа Сёрель в пустом зале бывшей деревенской мэрии. Момент перехода от третьей, скандальной, фазы к четвертой фазе – разъезду гостей – отмечен фигурами Ивонны и господина де Гале, которые покидают праздник пешком. В двух следующих сценах, соответственно, это фигуры Мольна, уводящего молодую жену с места микроконклава, и фигуры Франсуа и Ивонны на садовой скамейке.

Финал микроконклава, описанного в дневнике Мольна и относящегося к пятой ступени первого конклава, содержит стоп-кадр образов двух расходящихся в разные стороны людей, которые по мере расхождения превращаются в одинокие фигуры. Валентина «пошла за вещами, чтобы сесть на поезд, в то время как Мольн, даже не взглянув на неё, продолжал идти, куда глаза глядят»⁴⁴⁴.

Наконец, две фигуры финального микроконклава, относящегося к пятой ступени второго конклава, символически завершающие повествование – Мольн с маленькой дочерью на руках: всё тот же приём стоп-кадра, что и в первом конклаве.

Выводы по разделу 3.1.

⁴⁴⁴ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 264.

Ален-Фурнье, подобно Андре Жида, использует художественный опыт Достоевского в том, что касается приема конклав. Однако Ален-Фурнье идёт дальше Жида, внося более существенный элемент своеобразия в структуру конклава.

Он выстраивает композицию романа «Большой Мольн», соотносясь с собственной авторской системой конклавов и входящих в структуру двух основных конклавов микроконклавов.

Композиционное единство романа «Большой Мольн» подчинено авторским поэтическим принципам сочетаемости систем хронотопа и конклава и сочетаемости двух хронологических последовательностей развития событий, включающие в себя авторский прием ретардации описания конклава и прием стоп-кадра.

3.2. Поэтика хронотопа в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие

Символ неба Щенников исследует как «одинаковый ключевой символ», обнаруженный им в романе Достоевского «Братья Карамазовы» и в романе Гюго «Отверженные». Это символ, по Щенникову, «воплощает мечту о всеединстве целостности мира и высшей правде»⁴⁴⁵. Во сне о Кане Галилейской Алеша Карамазов видит небо. После этого сна Алеша ощущает, что «тайна земная соприкасается со звёздной», он получает духовный опыт переживания, «как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его»⁴⁴⁶. В связи с символом неба упоминает Щенников и описание поездки Мити Карамазова в сельцо Мокрое, по времени связанное со сценой духовных переживаний Алеши Карамазова под звёздным небом: «Воздух был свежий и холодноватый, на чистом небе сияли крупные звёзды. Это была та самая ночь, а может, и тот самый час, когда Алёша, упав на землю, иступлённо клялся любить её во веки веков»⁴⁴⁷.

В романе «Отверженные» Щенников связывает символ неба с образом аббата Мирриэля, которого Гюго сравнивает со светящейся лампадой: «Словно растворяясь в экста-

⁴⁴⁵ Щенников Г. К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели. Екатеринбург, 1996. С. 310.

⁴⁴⁶ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Кн. I–X // ПСС: В 30 т. Т. 14 / под ред. Е. И. Кийко и Г. М. Фридлянда. Л., 1976. С. 328.

⁴⁴⁷ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Кн. I–X // ПСС: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 360.

зе перед всеобъемлющей лучезарностью мироздания, быть может, он и сам не мог бы сказать, что совершается в его душе, и чувствовал, как что-то излучается из него и что-то нисходит к нему. Таинственный обмен между безднами духа и безднами вселенной»⁴⁴⁸. Щенников указывает также на сцену, в которой беглый каторжник Жан Вальжан, укравший у епископа подсвечники, созерцает его спящего, не решаясь убить. Но мы расширим цитату из Гюго, чтобы ярче подчеркнуть тему единения праведной души с богом, символ которого – небо: «Чудесное отражение какого-то невидимого света трепетало на челе спящего. Душам праведников во время сна видится таинственное небо. Отблеск этого неба лежал на лице епископа. В то же время оно светило изнутри, ибо это небо заключено было в нём самом. Это была его совесть»⁴⁴⁹. Щенников объясняет «перекличку символов» у Достоевского и Гюго тем, что «любовь подвижников к небу – это символическое выражение их любви к миру Божьему»⁴⁵⁰.

Дополним наблюдения Щенникова тем, что как у Достоевского, так и у Гюго небесные символы не ограничиваются связью с образами праведников. Подчеркнём, что Митя Карамазов и Жан Вальжан, не будучи праведниками, оказываются связанными с темой праведников тем обстоятельством, что становятся на путь духовных поисков в силу трудных жизненных обстоятельств и испытаний. Выйдя из тьмы парижских водосточков, Вальжан, несущий умирающего Мариуса, «погрузился в торжественную тишину вечернего неба, словно в очистительную купель самозабвения и молитвы»⁴⁵¹. Продолжим цитирование, чтобы указать на тему переклички вечной вселенной с человеком, как и в отрывке, посвящённом Мириэлю: «Кое-где на светло-голубом небосклоне выступили звёзды; бледные, словно в грёзах, они мерцали в беспредельной глубине едва заметными искорками. Вечер изливал на Жана Вальжана всё очарование бесконечности»⁴⁵².

⁴⁴⁸ Гюго В. Отверженные. Т. 1. / пер. с фр. под ред. С. И. Рошаль. Кишинёв, 1976. С. 54.

⁴⁴⁹ Гюго В. Отверженные. Т. 1. Кишинёв, 1976. С. 95–96.

⁴⁵⁰ Щенников Г. К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели. Екатеринбург, 1996. С. 311.

⁴⁵¹ Гюго В. Отверженные. Т. 2. Кишинёв, 1976. С. 400.

⁴⁵² Гюго В. Отверженные. Т. 2. Кишинёв, 1976. С. 400.

Велика роль символа неба в романе Гюго и при создании образа страдающего ребёнка. Такова, например, сцена, в которой восьмилетняя Козетта зимней ночью, в лесу тащит огромное ведро воды: «Трагическая маска ночи, казалось, смутно нависла над ребёнком. Юпитер склонялся к закату в бездонных глубинах неба. <...> Казалось, то была пламенеющая рана»⁴⁵³. Мы предполагаем, что образ неба у Гюго является аналогом «третьего голоса» триалога, к которому сводится полифония романа. В «Отверженных» нет развитой полифонической структуры, однако она намечена, поскольку образ неба символизирует невербальный голос Бога. Небо мирно беседует со святым человеком и хранит его сон, оно успокаивает праведника, едва не погибшего ради ближнего своего. Его лик обретает цвета и оттенки божьего гнева, угрожающего карой виновным в страданиях ребёнка. В развитой системе полифонического романа Достоевского в некоторых случаях (образ одинокой звёздочки в рассказе «Сон смешного человека») небесный символ тоже может служить аналогом голоса-позиции Бога, но, как правило, третий голос принадлежит хриstopодобному персонажу. У Достоевского образ неба действительно «воплощает мечту о всеединстве целостности мира и высшей правде», поэтому картины неба величественно прекрасны и лишены конфликта, внутреннего напряжения, как у Гюго. Невербальный голос Бога (Неба) у Достоевского лишён отрицательных эмоций, а у Гюго этот «молчащий» голос очеловечивается, окрашиваясь, например, эмоцией гнева.

В романе «Большой Мольн», насыщенном описаниями природы, образ неба возникает лишь в моменты одиночества главного героя. Это обстоятельство сразу отсылает нас к сцене одинокого постирания Алеши Карамазова на земле под звёздным небом⁴⁵⁴. Большая часть описаний неба относится к путешествиям Мольна. Например, это «огромное белое небо, в котором терялся взгляд»⁴⁵⁵. Или «Свет луны, когда сильный ветер

⁴⁵³ Гюго В. Отверженные. Т. 1. Кишинёв, 1976. С. 341–342..

⁴⁵⁴ Это и одиночество Макара Девушкина, который перед разлукой с Варенькой среди других ласкательных эпитетов употребляет слово «ясочка», что значит «солнышко, звёздочка». См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. СПб.–М., 1882. С. 681.

⁴⁵⁵ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 59.

прогнал облака, проникал сквозь щели стен»⁴⁵⁶ заброшенной пастушьей хижины, где Мольн находит временное укрытие. Вот герой безуспешно ищет человеческое жильё в пустынной местности, «и над этим абсолютным безлюдьем сияло декабрьское солнце, яркое и ледяное»⁴⁵⁷. Наконец, попав в таинственный замок и принимая участие в празднике, он находит в саду родник. Склонившись над источником, он «видит себя самого, отражённого водой и как будто склонившегося над небом»⁴⁵⁸.

Символ неба возникает в связи со смертью Ивонны. Умершую Ивонну одевают «в великолепное платье из тёмно-синего бархата, местами усеянного серебряными звёздочками»⁴⁵⁹. Синий цвет ассоциируется у Флоренского со смертью: «Вечереющий свет в окне кажется синим, величавым, как Смерть»⁴⁶⁰. Русский эпический герой пьёт в сонном видении синее вино, после чего в реальности погибает: «Этой ночью с вечера одевали меня, – говорит, – чёрным покрывалом на кровати тисовой; черпали мне синее вино, с горем смешанное»⁴⁶¹. Синее вино подавали во сне рыцарю Вячеславу перед смертью, как сказано об этом в «Легенде о святом Вячеславе Чешском»⁴⁶². Во французском эпосе синий цвет – символ борьбы и подвига. Например, в «Песне о Роланде» у франков синие штандарты, синие щиты и плащи, синие флажки на копьях⁴⁶³. Ален-Фурнье придает Ивонне, только что родившей дочь, черты воина. У неё появляется «необычная жёсткость – жёсткость того, кто вернулся с битвы»⁴⁶⁴. Описание обрядования покойной Ивонны в «звёздное» платье даёт впечатление ухода героини прямо в небеса.

Образы неба складываются в сюжетный мотив и формируют ощущение, что Мольн не был совершенно одинок в своих странствиях, поскольку в ходе повествования

⁴⁵⁶ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 67.

⁴⁵⁷ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 68.

⁴⁵⁸ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 86.

⁴⁵⁹ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 247.

⁴⁶⁰ Флоренский Павел, свящ. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 2012. С. 116.

⁴⁶¹ Слово о полку Игореве / подготовка древнерусского текста Д.С. Лихачева. М., 1985. С. 66.

⁴⁶² См.: Легенда о святом Вячеславе Чешском. М., 1976. С. 43.

⁴⁶³ См.: *La Chanson de Roland*. Paris, Flammarion, 1993.

⁴⁶⁴ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 242.

нарастает молчаливое, как у Достоевского, присутствие Бога. Это мотив не безразличных, а внимательно наблюдающих за героем небес. Например, небо подаёт Мольну ободряющий знак, разгоняя облака и освещая луной хижину, когда заблудившийся герой медленно замерзает морозной ночью на охапке соломы. Когда Мольн достигает цели путешествия, ему снова даётся знак об этом: он видит себя как бы поднявшимся выше неба и склоняющимся над ним (заглядывание в родник). Ещё одно упоминание о небе возникает в дневнике Мольна, в описании сцены ожидания Валентины: «Наверху, в послеполюденной серости неба, – временами серого, временами сияющего, – большая туча была вынуждена уступить порывам ветра»⁴⁶⁵. Здесь образ неба возникает как в качестве напоминания о путешествии героя и его знакомстве с Ивонной де Гале, так и в качестве ещё одного знака герою. Небо как бы говорит ему, что отчаиваться нельзя, и тучи в его судьбе уступят место солнцу. Его встречи с Валентиной происходят лишь под влиянием ложного известия о замужестве Ивонны, Мольн постоянно сомневается в необходимости этих свиданий. Таким образом, возникает «переключка символов» (выражение Щенникова) неба в романах уже трёх писателей, принадлежащих к различным литературным направлениям. На наш взгляд, образ неба в романе Алена-Фурнье ближе образу неба у Достоевского, чем у Гюго: оно является молчаливым, но не безучастным свидетелем внутреннего преображения героя. Огюстен Мольн – человек эмоциональный, порывистый, терзаемый постоянными сомнениями, и небо как бы вступает с ним в ободряющий диалог, подавая знаки, которые тот пока не в состоянии правильно истолковать.

Переходным, или соединительным звеном между символами неподвижного неба с его не вербализованным голосом и проявлениями обычного диалога, у Алена-Фурнье является описанный выше приём стоп-кадра, который с точки зрения хронотопа служит разновидностью действия, на мгновение замершего «на пороге». Фиксация пороговой ситуации имеет установку на разгадку скрытого смысла, символом которого становится застывшая на мгновение фигура персонажа (персонажей).

⁴⁶⁵

Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 254.

Вот пример пороговой ситуации в хронотопе школы, куда пришел крестьянин, чтобы высказать свои подозрения о побеге ученика Мольна. Крестьянин дал ученику повозку, но усомнился в правомерности просьбы Мольна, поэтому он пришел к учителю, чтобы получить скрытую от него дотоле информацию. Он замер в дверях класса, открыв их настежь, «словно некто, пришедший просить справедливости»⁴⁶⁶. В сцене возвращения в школу Мольн оказывается в том же хронотопе, что и крестьянин. Разница лишь в том, что Мольн стоит снаружи, у той же двери. Автор озвучивает стоп-кадр фразой, в которой подчёркивает две особенности позы персонажа: Мольн стоит «с высоко поднятой головой» и «как будто ослеплённый»⁴⁶⁷. Поза Мольна с высоко поднятой головой и его как будто ослеплённое лицо отображают недавнее общение героя с Небом (Богом). В письме Алена-Фурнье его сестре Изабель (1910) мы находим черновой вариант описания возвращения героя: «Итак, зимним утром, после трёх дней необъяснимого отсутствия он возвращается в школу, как молодой, таинственный бог»⁴⁶⁸. Сравним с описанием епископа Мириэля у Гюго: «Душам праведников во время сна видится таинственное небо. Отблеск этого неба лежал на лице епископа»⁴⁶⁹.

Скрытая информация, на которую намекают поза и выражение лица возвратившегося из побега в школу Мольна, имеет два уровня. Во-первых, Мольн сам не знает названия замка, в котором он был на празднике (не знает точно, где был). Во-вторых, он ничего не рассказывает даже из того, что ему самому известно о собственном путешествии. В хронотопе замка Саблоньер в самом начале четвертой фазы конклава Мольн видит одинокую фигуру Франца де Гале, с которым сталкивается внизу лестницы. Уходя, Франц бросает Мольну фразу: «Прощайте, сударь!»⁴⁷⁰. Скрытой информацией здесь является то, что Франц произносит слово *adieu* (прощайте), что подразумевает прощание навсегда — опозоренный жених собирается покончить самоубийством. Сведение персонажа в

⁴⁶⁶ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 41.

⁴⁶⁷ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 49.

⁴⁶⁸ Alain-Fournier Henri. *Lettres à sa famille*. Tome II. Paris, 1949. P. 338.

⁴⁶⁹ Гюго В. *Отверженные*. Т. 1. М., 1976. С. 95.

⁴⁷⁰ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 99.

нижнюю часть топоса Бахтин связывает с его карнавальным развенчанием: «Направление вниз присуще и всем формам народно-праздничного веселья <...> Снижением и погребением является и карнавальное развенчание»⁴⁷¹.

Движение Франца вниз по лестнице наряду с движением Мольна вверх по лестнице, идущим, чтобы снять маскарадную одежду, требует своего осмысления с точки зрения поэтики хронотопа. Учитывая те факты, что Мольн встретил в замке и полюбил сестру Франца Ивонну, его движение вверх должно символизировать приближение к статусу жениха. Движение Франца вниз символизирует понижение его статуса одновременно в нескольких социальных смыслах. Понижается статус жениха и статус сына знатного человека, поскольку Франц станет бродягой. Под вопросом статус живого существа, поскольку Франц замыслил самоубийство.

Стоп-кадры второго конклава, содержащие образы уже двух героев, продолжают нести скрытую информацию. Например, когда Франсуа и Ивонна пожимают друг другу руки, «стало более ясно, чем если бы мы сказали множество слов, что между нами сложилось тайное согласие, которое лишь одна смерть могла бы нарушить»⁴⁷². В финале своего разговора на скамье герои встают с неё и медленно идут до ограды сада, беседуя столь откровенно, как никогда ранее. У ограды сада, на пороге хронотопа, отделяющего жизнь Ивонны от смерти, они расстаются. Сочетание мотива порога с исповедальным словом указывает на скорую смерть героини. В эпилоге романа вновь возникает мотив порога, но уже в жизнеутверждающем контексте: Франсуа видит Валентину, подметающую порог своего нового дома. Здесь порог символизирует утверждение героини в новом статусе жены и хозяйки, наступление нового этапа в её жизни.

Мотив порога, двери, угла, лестницы, то есть топосов, где осуществляется переход из одного состояния в другое, где протекает кризисное время, столь же широко представлен в романе Алена-Фурнье, как и в романах Достоевского. Изображение переходного топоса может сочетаться с приёмом стоп-кадра, но может указывать на кризисный

⁴⁷¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 411.

⁴⁷² Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 184.

характер времени и без него. Например, таков топос лестницы, часто повторяющийся у Алена-Фурнье. На лестнице долгие вечера проводит Франсуа Сёрель до появления в его жизни Мольна. С лестницы он, «несчастный и замкнутый»⁴⁷³, как бы со стороны, из своего личного хронотопа наблюдает за жизнью собственных родителей. По лестнице спускается Мольн в сцене первого знакомства с Сёрелями; вниз по лестнице из родительского замка бежит Франц; наконец, в самой трагической сцене романа Франсуа Сёрель несёт мёртвую Ивонну вниз по лестнице⁴⁷⁴. Кризисное время здесь достигает апогея и как бы останавливается. Грамматические средства французского языка позволяют выразить кризисность времени. При описании этого эпизода, на протяжении двух с половиной страниц⁴⁷⁵, писатель переходит с традиционного для романного повествования литературного прошедшего времени *passé simple* на настоящее время в функции *présent absolu*, абсолютного настоящего. *Présent absolu* не связано с прошлым, оно указывает здесь на вечное переживание события – не в воспоминании, а здесь и сейчас.

Ален-Фурнье первый, но не единственный писатель круга NRF, использовавший грамматические формы для передачи различных аспектов полифонии. О попытке Роже Мартена дю Гара создать полифонический роман пишет корейский переводчик Джи-Юнг-Чунга, посвятивший трудностям перевода статью «Полифоническая техника “Смерти отца”». Сам переводчик основывался на теории полифонического произведения, изложенной в переведённой на французский язык статье Бахтина «Марксизм и философия языка». Говоря о наличии приёмов полифонического многоголосия у дю Гара, Джи-Юнг-Чунг указывает на грамматические аспекты передачи полифонии. Это приёмы, возможные во французском языке, но они невозможны ни в русском, ни в корейском языках. К ним относятся: использование инфинитивных оборотов «*infinitif pur*» и безличного местоимения-подлежащего *il*, употребление возвратных частиц при невозвратных глаголах, использование сложных глагольных форм, относящихся к плану прошедшего времени, в повествовании, которое ведётся в плане настоящего времени. Также пе-

⁴⁷³ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 175.

⁴⁷⁴ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 27, 99, 248.

⁴⁷⁵ См.: Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 245–248.

реводчик отмечает у дю Гара большое количество глагольных форм с окончанием *Mode Conditionnel*, хотя они и не служат для передачи условного наклонения, но «придают повествованию впечатление зыбкости и неустойчивости»⁴⁷⁶, что позволяет авторскому голосу, по мысли Джи-Юнг-Чунга, попеременно присоединяться к голосам различных персонажей. Можно сделать вывод, что появление грамматических приёмов передачи полифонии, свойственных исключительно французскому языку, появившихся в произведениях писателей круга NRF, расширяет возможности полифонии за счёт использования грамматических средств языка во французской литературе.

Хронотоп угла и хронотоп тупика также многократно возникают в «Большом Мольне». Угол у Алена-Фурнье, как и у Достоевского, может символизировать безвыходное и мучительное состояние героя. Например, в день похорон Ивонны господин де Гале сидит в углу. Угол имеет символическое значение: Мольна и Франсуа заманивают в квартал деревни, называемый «Уголки», где они попадают в засаду, а в тупике «У Немой» их избивают и отнимают карту дороги в поместье де Гале⁴⁷⁷. Друзья попадают в символический тупик, не располагая более никакой информацией о дороге в поместье. Франц де Гале в облике Цыгана, заманивший их в тупик, символически остался немым, не сообщив им никакой достоверной информации.

В романе очень часто упоминаются двери и окна, при этом они либо полуоткрыты, либо вообще не закрываются. Отсюда многочисленные упоминания о сквозняках и ветре, проникающем в дом. Дверь чердака, на котором устроена спальня Мольна и Франсуа, не закрывается до конца. Кроме чердака Мольна, где дуют такие сквозняки, что гаснут свечи, это открытое окно замка, через которое Мольн проникает внутрь; во время его сна кто-то вновь открывает окно в этой комнате, насквозь продуваемой ветром; в «доме Франца» также гуляют сквозняки; открыто окно и в комнате Ивонны, в день рождения её

⁴⁷⁶ Ji-Young Chung. La technique poliphonique dans “La mort du père” // Roger Martin du Gard. *Ecrivain et son journal*. Paris, Gaillimard, 1996. P. 68.

⁴⁷⁷ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 113, 114.

дочери⁴⁷⁸. Через полуоткрытую дверь Мольн наблюдает за Францем, который собирается навсегда оставить родительский дом⁴⁷⁹.

Мотив открытой или полуоткрытой двери (окна), который мы наблюдаем в хронотопе романа «Большой Мольн», подчёркивает переходный характер событий. По нашему мнению, этот мотив также указывает на протяжённое во времени состояние неопределённости, неуверенности, в котором находятся герои, подчёркивает временный характер их обиталища, их бесприютность. Именно поэтому открытым и полуоткрытым окнам и дверям в романе противопоставлен мотив запираания ставень, символизирующий защищённость, семейный уют, отгороженность мира семьи от полного опасностей и случайностей внешнего мира. Франсуа вспоминает: «Мы были счастливой семьёй, ночами, когда мой отец закрывал деревянной ставней застеклённые двери»⁴⁸⁰. В вечер своей свадьбы Огюстен Мольн закрывает ставнями окна дома, где отныне собирается жить с Ивонной.

С народной культурной традицией связан тип циклического художественного времени, которое мы обнаруживаем в хронотопе «Большого Мольна». Связь художественного времени со священным писанием в русской литературе хорошо изучена, в первую очередь, на материале творчества А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. Как пишет В.А. Кошелев: «Священное писание, отражённое в “истории года”, давало особую эстетическую модель времени. Она базировалась на двух этапах жизни Спасителя: Рождестве Христовом и Светлом Христовом Воскресении. В соответствии с этими двумя датами (одна – непереходящая, другая – переходящая) строился и весь “порядок” народного евангельского календаря»⁴⁸¹. Художественное пространство и время Достоевского изучено Ивановым в связи с проблемой сакрализации текста, подразумевающей «инобы-

⁴⁷⁸ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 51, 73, 232, 241.

⁴⁷⁹ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 95.

⁴⁸⁰ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 30.

⁴⁸¹ Кошелев В. А. Евангельский «календарь» пушкинского Онегина (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. Вып. 3 / ПетрГУ; под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск, 1994. С. 144.

тийное пространство и время»⁴⁸², и древнерусской традицией: «Приезд князя Мышкина... оказывается приуроченным к Юрьеву дню: Мышкин тоже “уходит” от своего прежнего “хозяина” – профессора Шнейдера. “Хозяином” князя Мышкина окончательно становится Сам Христос»⁴⁸³. Кошелев пишет, что с «представлением о цикличности связано и само русское слово “время” – этимологически однокоренное со словами “вертеть” и “веретено”»⁴⁸⁴. Добавим, что во французском языке понятие цикличности отражается словом *temps* «время», из латинского *tempus*. Одно из его значений, сохранившееся в русском языке в слове «темп», это повторение временных промежутков определённой длины в заданной последовательности. То есть французское слово, как и русское, сохраняет значение цикличности, одновременно подразумевая дискретность событий цикла.

Рассмотрение *духовного календаря произведения* (термин Иванова, обозначающий адаптацию художественным временем сакральных дней как христианской, так и языческой традиций) применительно к роману «Большой Мольн» мы начнём, соотнося его с христианскими праздниками. В их черед «совершается вечный круг не гибнущих святых воспоминаний Веры, – год церковный»⁴⁸⁵. Продолжим, наложив на эти события «сетку» кельтского календаря, который, как пишет Франсуаза Леру, «образовывал полный цикл, замкнутый временной период, приравниваемый к вечности мира богов с той же лёгкостью, что и к краткой человеческой жизни»⁴⁸⁶. Одновременно мы попытаемся отметить те особенности художественного времени романа Алена-Фурнье, которые типологически близки или могли возникнуть под влиянием поэтики Достоевского. Сразу

⁴⁸² Иванов В.В. Инобытийное пространство и время // Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 375; С. 374–389.

⁴⁸³ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 80.

⁴⁸⁴ Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского Онегина (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах). Петрозаводск, 1994. С. 134.

⁴⁸⁵ Аксаков К.С. Великий пост // РГАЛИ. Ф. 10, оп.4, ед. хр. 7, л. 30. Цит по: Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах). Петрозаводск, 1994. С. 144.

⁴⁸⁶ Леру Франсуаза. Друзиды / пер. с фр. С. О. Цветковой; предисл. к русскому изд. Н.С. Широковой. СПб., 2001. С. 198.

отметим, что Ален-Фурнье время событий собственной жизни исчислял не календарными датами, а датами церковных праздников⁴⁸⁷.

Действие в романе начинается с приезда главного героя, семнадцатилетнего Мольна, в школу селения Сент-Агат (святой Агаты) в середине ноября. Отметим, что 13 ноября – день рождения Блаженного Августина, католического покровителя носителей его имени, в нашем случае – Огюстена Мольна. Его приезд совпал с обрядом крещения деревенского младенца, а отъезд в Париж на Страстной неделе совпадает с похоронами в деревне. Символика этих событий связана с надеждами в первом и крушением надежд во втором случаях для его единственного друга, Франсуа Сёреля, который с приездом Мольна расстаётся с одиночеством и печалью. Разлука порождает тоску и чувство взросления Франсуа: «В этой старой повозке моё отрочество только что уехало навсегда»⁴⁸⁸. Страстная неделя во Франции – это время молчания церковных колоколов в знак скорби о страстях Христовых. Некоторые католики в эти дни принимали обет молчания. В молчании расстаются друзья Огюстен и Франсуа.

Ключевое событие первой части романа – побег Мольна из школы и его присутствие на празднике в замке Саблоньер. Как выше сказано, Франц де Гале избрал для помолвки необычную форму – детский костюмированный праздник. Но время было неподходящее с точки зрения христианского календаря. Помолвка пришлась на время рождественского поста, называемого Advent, то есть «приход». В эти дни верующие постятся в ожидании прихода в мир Богомладенца. Никакие праздники, балы и маскарады, семейные торжества нежелательны в этот период. Эти представления католиков совпадают с традицией воздержания от семейных и общественных праздников во время поста у православных: «Любое официально заявленное общественное увеселение <...> не мог-

⁴⁸⁷ Рассказывая сестре Изабель о встрече с прототипом Ивонны, он называет не дату календаря, а праздник Троицу; в другом письме он приглашает сестру и зятя принять участие в любимом им празднике Рождества Богородицы и т. д.: Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 18; Alain-Fournier Henri. Lettres à sa famille. Tome II. Paris, 1949. P. 326.

⁴⁸⁸ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 155.

ло происходить во время постов»⁴⁸⁹. В романе отражено и предчувствие прихода светлого праздника Рождества. Ощущение близкого чуда у Мольна возникает задолго до его встречи с Ивонной. Когда он ускользает из школы, то под предлогом встречи на вокзале родственников учителя берёт на соседней ферме лошадь и повозку. Название фермы Belle Etoile, (Прекрасная Звезда), не характерно ни для Солони – региона Франции, в котором происходит действие романа, ни для названия французской фермы вообще. У словосочетания Belle Etoile есть несколько значений, и одно из них «Рождественская Звезда», или Вифлеемская звезда, которое устанавливает ассоциативную связь между героем романа, пустившимся на поиски неведомого в предрождественскую пору, и евангельскими пастухами-волхвами, идущими за звездой Рождества. Эта ассоциация укрепляется и другими сюжетными и языковыми параллелями, связанными всё с тем же словосочетанием. Фразеологизм *suivre sa belle étoile* «следовать за своей счастливой звездой» как нельзя более соответствует характеру главного героя – искателя приключений и мечтателя. Интересно, что один из любимых евангельских сюжетов Алена-Фурнье – рассказ о волхвах, идущих за Вифлеемской звездой. Волхвы для него являются символом нерушимой веры в чудо: «Подумайте, что если бы пастухи не поверили в чудо, которое должно случиться на *земле*, они заснули бы и видели Рай только в своих снах. Но они бодрствовали час за часом, и чудо произошло»⁴⁹⁰.

Выражение *dormir à la belle étoile*, буквально «спать при счастливой звезде» (под открытым небом), предсказывает будущие приключения Мольна, душа которого жаждет чуда: следующую морозную ночь он проведёт в заброшенном хлеву, на куче соломы. Здесь снова возникает аллюзия на евангельский сюжет Рождества. Ночь «под счастливой звездой» предваряет день «рождения» духовно обновлённого Огюстена Мольна. Наутро он найдёт замок, где произойдёт его судьбоносная встреча с Ивонной.

⁴⁸⁹ Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах). Петрозаводск, 1994. С. 145.

⁴⁹⁰ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. *La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924) / Texte établi et présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia*. Bordeaux, Willam Blake and co. Edition et Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 1986. P. 21.

Ещё один важный эпизод романа – исповедальный рассказ Мольна своему другу Франсуа о том, что произошло в замке, приходится на 15 февраля. Исповедальное слово – это один из важных сюжетных мотивов поэтики Достоевского, полагаем, воспринятый Аленом-Фурнье. Исповедальное слово автор вкладывает в уста всех главных персонажей: Мольна, Валентины Блондо, Франца и Ивонны де Гале. Тем самым духовный календарь романа способствует созданию *эстетической модели времени* (термин Кошелева) через включение мотива исповеди. «Исповедь» Мольна приходится на середину февраля, обычно это начало Великого Поста. Первая неделя поста называется у французов «Cendres» – «пепельная неделя». Её название восходит к средневековой традиции покаяния, сопровождаемого шествиями в рубищах и посыпанием головы освящённым пеплом в эти дни. Кается и Мольн, упрекая себя, что оставил девушку в момент позора её семьи. Упрекает себя и в том, что не запомнил обратного пути из усадьбы, заснув в повозке, и теперь не может отыскать Ивонну. Год спустя, уже в Париже, тоже на Пепельной неделе Мольн встречает Валентину Блондо. Звучит исповедальное слово Валентины. Девушка рассказывает едва знакомому юноше свою историю, записанную им в дневник: «Она говорит: “мой любовник” о женихе, за которого не вышла замуж. Я думаю, что она это делает специально, чтобы шокировать меня, чтобы я к ней не привязался»⁴⁹¹.

Одним из важнейших событий романа является праздник на реке (части хронотопа, связанные со вторым конклавом романа), во время которого происходит вторая встреча Мольна и Ивонны с последующим объяснением и предложением руки и сердца. Встреча приходится на 27 или 28 августа. Если она состоялась 27 числа, то соотносится с праздником святого Варфоломея, поскольку по католической традиции в ближайшее воскресенье после 24 августа, дня святого Варфоломея, устраиваются народные гуляния на свежем воздухе. Святой Варфоломей известен как покровитель детей и подростков, группа которых составляет круг товарищей главных героев романа, достигших совершеннолетия на момент завершения событий. Если она произошла 28 августа, день поминовения Августина Блаженного, то соотносится с именинами Огюстена Мольна.

⁴⁹¹ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 256–257.

Святая Агата Сицилийская тоже может рассматриваться как покровительница Мольна и Франсуа; она же связана с судьбой Ивонны. Едва Мольн покидает Сент-Агат, как его встречает целый ряд зловещих событий. Но Франсуа, оставшийся в Сент-Агат, помогает Мольну найти Ивонну. День свадьбы Мольна с Ивонной приходится на начало февраля, возможно, на 5 февраля – день святой Агаты, тем более что этот праздник считается у католиков днём, благоприятным для бракосочетания. И, наконец, смерть Ивонны в двадцатилетнем возрасте соответствует возрасту святой Агаты в момент её мученической смерти. Ивонна также умирает в мучениях.

Что касается дня смерти Ивонны, наступившей почти сразу после рождения дочери, то имеется несоответствие даты зачатия и даты рождения девочки. После брачной ночи в начале февраля Мольн уезжает на поиски Франца и его невесты Валентины. Ивонна должна родить в конце октября или самом начале ноября, о чём свидетельствует Франсуа, известив свою мать, что «молодая жена его друга Мольна станет матерью в октябре»⁴⁹². Ивонна рождает «внешне вполне здорового»⁴⁹³, то есть доношенного (девяти-месячного), ребёнка. Она умирает в ночь накануне нового учебного года, который в сельских школах тогда начинался 1 октября. По законам физиологии роды должны произойти перед 1 ноября, то есть в ночь накануне Toussaints, католического Дня Всех Святых. Возможно, Ален-Фурнье допустил ошибку в дате рождения девочки под влиянием того, что родители писателя, как и родители рассказчика Франсуа Сёреля, были учителями. Сам Сёрель в конце романа тоже становится учителем. Сознание писателя могло оказаться в плену представлений учебного, а не календарного годового цикла.

Сообразуясь с естественным ходом событий, можно заключить, что смерть Ивонны приходится на канун 1 ноября, а не 1 октября, как сказано в романе. В этом случае помимо христианского Дня Всех Святых мы усматриваем здесь некую связь с языческим праздником Samhain, Самхейн – кельтским Новым годом (1 ноября). Согласно верованиям кельтов в эту ночь «бессмертные приходят в мир людей, а герои получают доступ в сид: в этот краткий период происходит <...> уплата всевозможных долгов»; Самхейн «в

⁴⁹² Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 235.

⁴⁹³ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 241.

некоторых случаях сопровождался принесением в жертву младенцев-первенцев»⁴⁹⁴. Можно ли усмотреть возникновение параллели романских событий языческим представлениям? Обращает на себя внимание тот факт, что младенец Ивонны едва не умер, но чудом выжил. В результате осложнений после родов умирает Ивонна, что можно рассматривать в качестве символа заместительной жертвы матери за её дочь. Смерть Ивонны может рассматриваться также и в качестве заместительной жертвы сестры за брата, который пропал без вести, но после её смерти возвращается домой вместе с женой.

На 1 февраля приходится второй важный праздник кельтов – Imbolc, Имболк, или День Очищения. Он символизирует духовное и физическое очищение после того, как зима достигла апогея и сопровождается угощением. Imbolc праздновался несколько дней, и как раз в начале февраля состоялась свадьба Мольна с Ивонной. Описание свадебного дня в романе создаёт ощущение чистоты и праздника: «Уже с полудня на оградах вокруг поселений развешана стирка – сушиться под порывами бурраска. В каждом доме огонь в камине столовой бросает отблески на аккуратно разложенные лакированные игрушки. Устав играть, ребёнок садится рядом с матерью и просит её рассказать о дне её свадьбы»⁴⁹⁵. И в параллель с мотивом очищения дома, завершённым к полудню, звучит свадебный мотив: «Для тех, кто ищет счастье, есть дом в Саблоньер <...> куда мой друг Мольн вернулся с Ивонной де Гале, которая уже с полудня его жена»⁴⁹⁶. Свадьба Огюстена Мольна и Ивонны, много выстрадавших на пути друг к другу, имеет характер очищения от всех ошибок и сомнений. Они начинают новую жизнь, поэтому в день их свадьбы налицо два главных мотива праздника Imbolc: угощение (свадебный завтрак) и очищение.

Христианский Адвент приходится на дни ещё одного кельтского праздника Ditratter – тёмного бога Дита, «бога мёртвых, отца всех живых»⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Леру Франсуаза. Друиды. СПб., 2001. С. 197.

⁴⁹⁵ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 214.

⁴⁹⁶ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 214–215.

⁴⁹⁷ Леру Франсуаза. Друиды. СПб., 2001. С. 231.

Во время маскарада в замке *bons voisins*, «добрые соседи», как называют французы существ иных миров, могли явиться под масками и принести в дом беду. Хозяева замка Саблоньер пренебрегли и христианской, и дохристианской традицией, поэтому праздник закономерно завершается рядом трагических событий. Мы полагаем, что число дней праздника в романе и суточный ход событий также имеют связь с кельтской традицией. Например, центральный эпизод романа, праздник в поместье Саблоньер, длится три дня. Леру полагает, что все кельтские праздники продолжались три дня, приводя в пример упоминание о трёх ночах Самхейна. Как писал Цезарь в «Записках о галльской войне»⁴⁹⁸, галлы исчисляли время не днями, а ночами. В романе Алена-Фурнье вечернее и ночное время становится отправной точкой большинства событий, имеющих важные последствия. Пороговое время на границе дня и ночи свойственно поэтике Достоевского, особенно для типов юродивого героя и юродствующего героя, возникших под влиянием житейного образа юродивого, который днём «производит впечатление безумца, ночью же молится»⁴⁹⁹. Герой Алена-Фурнье, как и герой Достоевского оказывается в ситуации «отчёта-исповеди человека, стоящего на пороге»⁵⁰⁰ на границе дня и ночи. Мольн рассказывает Франсуа о празднике в замке ночью. Франц исповедуется Мольну поздно вечером. Валентина исповедуется Мольну поздно вечером. Последнее исповедальное слово Ивонны перед Франсуа произносится поздно вечером.

Можно сделать вывод, что временные циклы эстетической модели романа Алена-Фурнье «Большой Мольн» связаны с христианской и с кельтской традицией.

Что касается хронотопа романа в целом, то он привязан к территории кельтского друидического центра древней Галлии – небольшому треугольнику между городами Бурж, Вьерзон и рекой Шер. Все главные герои, устремлённые к духовному поиску, по-

⁴⁹⁸ См.: Caesar Gaius Julius. De Bello Gallico. I Indices. Disposuit N. E. Lemaire: Parisii, 1822. P. 8.

⁴⁹⁹ Иванов В.В. Безобразия красоты. Достоевский и русское юродство: монография. Петрозаводск, 1993. С. 6. См. также: Иванов В.В. Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура нового времени: сб. науч. тр. / под ред. А.М. Панченко; ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. СПб., 1994. С. 108–133; Иванов В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ, 1994. С. 201–209.

⁵⁰⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 187.

кидают этот треугольник, но далее неизбежно возвращаются туда. Эту местность можно назвать центром духовного притяжения художественной вселенной Алена-Фурнье: «Символика “центра мира” <...> чётко прослеживается в кельтской традиции»⁵⁰¹.

Солонь – основное место действия романа Алена-Фурнье, одновременно это малая родина автора. Писатель постоянно возвращался туда, привозил своих друзей «и знакомил их с этим местом с таким трепетом, как будто знакомил со своей невестой»⁵⁰². Такая особенность романа «Большой Мольн» соответствует национальному своеобразию, поскольку, по мысли Георгия Гачева, Франция – это «в высшей мере самоцентрированный, центростремительный космос»⁵⁰³.

Заметим, что тема духовной родины не знает национальных границ. Например, Н.Г. Морозов, рассматривая описание счастливой страны детства в работе о влияниях духовной литературы на реалистов И.А. Гончарова и И.А. Бунина, говорит: «Писатели, идущие по этому пути, прокладывали дорогу мастерам духовного реализма»⁵⁰⁴. Некоторых французских писателей-модернистов, начиная с Андре Жида и Алена-Фурнье, мы бы отнесли именно к «мастерам духовного реализма», в значительной мере впитавшим достижения русской литературы с её духовной основой. В нашем случае – это «реализм в высшем смысле» Ф.М. Достоевского.

Выводы по разделу 3.2.

Топос романа «Большой Мольн» в значительной мере подобен топосу романов Достоевского. Те же самые пороги, углы, гостиные и прихожие, но дополнительное развитие у Алена-Фурнье получают такие элементы пространства как распахнутые или запертые двери и окна, связанные с пороговым временем.

Используя опыт Достоевского, Ален-Фурнье создает свой хронотоп, который характеризуется особым художественным временем.

⁵⁰¹ Широкова Н.С. Кельтские друиды и книга Франсуазы Леру // Леру Ф. Друиды. СПб., 2001. С. 61.

⁵⁰² Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, 1963. P. 273.

⁵⁰³ Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 133.

⁵⁰⁴ Морозов Н.Г. Мотивы сочинений св. Тихона Задонского «Горний Иерусалим» в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2014. №3. Т. 20. С. 159.

Духовный календарь романа связан с двойной системой праздников – христианской (католической) и кельтской.

Время и пространство у Алена-Фурнье характеризуется центростремительной направленностью действия к замку Саблоньер. Значительная часть событий происходит в других местах, но завязка, кульминация и развязка действия неизбежно связываются с этим замком и происходят в его стенах или вблизи него.

3.3. Приём карнавализации в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»: опыт Достоевского и авторское своеобразие

Задаваясь вопросом исследования приёмов карнавализации персонажа в романе «Большой Мольн», мы попытаемся проследить его формирование под влиянием народной и литературной традиции. Что касается народной традиции, то жанр волшебной сказки оказал влияние, как на Достоевского, так и на Алена-Фурнье. На связь с фольклором творчества Достоевского указывал Лихачёв: «Поэтика Достоевского и её динамическое развитие связано с художественным миром русской сказки»⁵⁰⁵. Поэтика романа Алена-Фурнье тоже связана с художественным миром народной сказки. В письме от 19.04.1913 Андре Лоту он сообщает: «Я наконец вижу, чем должен стать мой роман <...> Одновременно я пишу сказку, о которой ничего не скажу, пока не закончу её»⁵⁰⁶. Например, по логике жанра народной волшебной сказки, лошадь Большого Мольна, которая ночью забрела в окрестности замка Саблоньер, не сбилась с дороги, а привезла его точно по адресу в то место, где начнётся поворотный момент жизни персонажа. Персонаж этот встретит невесту, потеряет её, отправится на её поиски и, пройдя ряд испытаний, завершит поиски свадьбой. Новая и окончательная утрата героем его невесты уже в статусе жены тоже может пониматься как соответствие сюжету некоторых волшебных сказок о девочке-сироте, оставшейся с отцом после смерти матери. Тема фольклорных влияний на поэтику романа Алена-Фурнье чрезвычайно интересна, но мы лишь указыва-

⁵⁰⁵ Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. №8. С. 79.

⁵⁰⁶ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924). Bordeaux, 1986. P. 84.

ем здесь на неё, поскольку влияние сказки на полифоническую поэтику требует специальных исследований. В сюжете романа «Большой Мольн» присутствует карнавал в форме костюмированного бала. Феномен карнавала достаточно изучен, поэтому мы сосредотачиваемся на приемах карнавализации, прежде всего, на мотиве маски.

Детство Алена-Фурнье прошло во французской провинции, культурная атмосфера которой в конце XIX – начале XX века ещё сохраняла черты народного карнавала. Поэтому автор мог воспринять от народной карнавальской традиции принцип «нерушимых прав маски», в силу которого маска получала королевские права. Она могла вести себя так, как ей угодно даже по отношению к тем, чей социальный статус был значительно выше, а также к тем, кто присутствовал на карнавале с открытым лицом. В XVII веке, например, на королевском балу маска паралитика, тело которого было покрыто «рваным и неприятно пахнущим одеялом», пригласила на танец герцогиню Бургундскую. Герцогиня согласилась, «уважая нерушимые права того, кто носит маску»⁵⁰⁷.

В романе Алена-Фурнье «нерушимыми правами маски» пользуется Валентина Блондо. В замке Саблоньер в ожидании помолвки Франца с Валентиной гости говорят, что девушка одета в чёрное платье с белым воротничком. Кто-то из гостей утверждает, что в этом наряде невеста «похожа на хорошенького Пьеро»⁵⁰⁸. Они почти ничего не знают о невесте, никто её раньше не видел, но рассказывают о странном, возможно, неприличном поведении девушки, поскольку отец выгнал её из дома. Словно подтверждая слух о неподобающем поведении, Валентина не появляется на помолвке. В результате жених и его семья опозорены, а смущённые гости начинают разъезжаться. Жених пытается покончить с собой; раненого Франца уносит на себе некто, одетый в маскарадный костюм Пьеро. Помолвка Валентины, дочери ткача, с сыном дворянина соответствует

⁵⁰⁷ Le Masque // Larousse. Grand Dictionnaire Universel. Français, historique, géographique, biographique, mytologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, e.t.c. par Pierre Larousse. Vol. 10. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1887. P. 1303.

⁵⁰⁸ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 79.

понятию карнавального мезальянса, который, как пишет Бахтин, «является одной из категорий карнавального мироощущения»⁵⁰⁹.

Образ Валентины с самого начала воспринимается читателем через посредство «чужого слова» (термин Бахтина) – художественный приём, свойственный поэтике полифонического романа Достоевского. По Иванову, поэтическая природа чужого слова связана с народной молвой, что и подтверждается в нашем примере пересудами гостей о Валентине в ожидании помолвки. В дальнейшем почти всё, что становится известным читателю о Валентине, он узнаёт от повествователя Франсуа Сёреля. Повествователь, рассказчик – фигура, хорошо знакомая поэтике Достоевского. Именно Франсуа в конце романа рассказывает о дальнейших событиях, произошедших после несостоявшейся помолвки, участницей которых была Валентина. Сам Франсуа, в силу принципа двух хронологических последовательностей, узнаёт о них из рассказа его тётки Муанель, а также из дневника его друга Большого Мольна. Рассказ Муанель и чтение дневника разделяет почти полтора года. Мадам Муанель, возвращаясь домой с маскарада в замке Саблоньер, подбирает Валентину на ночной дороге, приняв её за маленького юношу. Лицо этого юноши было «столь белым, столь прекрасным, что оно пугало»⁵¹⁰. Однако Муанель видит во встречном юноше не inferнальные, а божественные черты и, будучи эксцентричной (фр. folle «сумасшедшая», но не в медицинском смысле), принимает его за явление Христа: «Я думала, что это Сам Господь!»⁵¹¹. Однако «юноша» оказывается сбежавшей невестой Франца, получившей приют у Муанелей на целых три месяца.

Странности мадам Муанель, приютившей девушку, типологически сближают её образ с некоторыми чертами юродствующих героев Достоевского. Во-первых, эта дама видит привидения и разговаривает с ними; юродивый тоже способен к общению с персонажами инобытия: «Вообще все разговоры юродивого с лицом, которому он предсказывает смерть <...> есть общение с миром мёртвых»⁵¹². Вдова Муанель почти не обща-

⁵⁰⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 208.

⁵¹⁰ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 189.

⁵¹¹ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 189.

⁵¹² Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 362.

ется с людьми. Её дети умерли. Она живёт в окружении «портретов покойных и медальонов с мёртвыми волосами»⁵¹³. Во-вторых, необычен её дом, интерьер комнат которого «лоскутен и многошвейен», подобно облику древнерусского юродивого, в котором, как пишет А.М. Панченко, «бросается в глаза <...> лоскутность, “многошвейность” рубахи»⁵¹⁴. Стены комнат дома тети Муанель оклеены старыми документами и фотографиями, вся посуда склеена из осколков, а ковры сделаны «из образчиков тканей, сшитых вместе»⁵¹⁵. В-третьих, Муанель говорит тонким, очень высоким голосом, а её речи состоят из невнятных восклицаний, за исключением рассказов о встречах с духами. Невнятность её восклицаний напоминает «невразумительные»⁵¹⁶ высказывания древнерусских юродивых. Образ «сумасшедшей» Муанель близок и карнавальному образу Арлекина, который должен был появиться на маскараде, но так и не появился. Рубаха юродивого, по словам Панченко, «напоминает костюм древних мимов <...> пёстрое платье, удержавшееся в одежде итальянского арлекина»⁵¹⁷.

Невеста Франца, таким образом, на всю зиму исчезает из внешнего социума, погружаясь в карнавализованное пространство дома Муанелей, которое его хозяйка почти не покидает: «Пространственно-временные поля инобытия свойственны именно юродскому сознанию, поскольку юродивый герой – “свой” этому инобытию»⁵¹⁸. Если Пьеро уносит с маскарада жениха, то мадам Муанель, литературный аналог Арлекина, увозит невесту. Пребывание Валентины в мире грёз Муанель может быть уподоблено временной смерти героини волшебной сказки: карнавальная маска Пьеро символически сменяется карнавальной маской смерти.

Мы предполагаем, что на появление в романе образа Пьеро повлияла не только итальянская культурная традиция, но и её осмысление русской культурой.

⁵¹³ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 187.

⁵¹⁴ Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачёв Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 121.

⁵¹⁵ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 187.

⁵¹⁶ Панченко А.М. Смех как зрелище // «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 123.

⁵¹⁷ Панченко А.М. Смех как зрелище // «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 121.

⁵¹⁸ Иванов В.В. *Сакральный Достоевский*. Петрозаводск, 2008. С. 383.

О посещение Аленом-Фурнье Русских Сезонов, в частности балета «Карнавал», он пишет своим друзьям Андре и Маргарите Лотам: «Этот *Карнавал*, это чудесный итальянский карнавал, преображённый сознанием Варваров: вот так когда-то между занавесями балагана на площади появлялось мертвенно бледное лицо большого Пьеро»⁵¹⁹. Не только во время пребывания в доме тётушки Муанель, но и после своего отъезда в Париж, то есть после возвращения в социум, Валентина продолжает оставаться под маской. Эта маска не скрывает лица персонажа, но она скрывает его чувства, поэтому мы предлагаем назвать её *маской психологических состояний*.

Когда Мольн встречается с Валентиной в Париже и выслушивает её исповедь, он не догадывается о том, что общается с невестой Франца, хотя она подробно рассказывает ему свою историю. Заблуждение Мольна возникает именно в силу эффекта маски психологических состояний, определяющей карнавальное своеобразие персонажа невесты на протяжении всего романного времени. Мольн воспринимает Валентину так, как он воспринимал бы человека переодетого, но переодевание это не материального, а психологического характера. И это психологическое маскирование, «переодевание» или «перевоплощение», оказывает влияние на развитие сюжета – той сюжетной линии, которая связана с поиском невесты Франца де Гале. Е.И. Абрамова исследует мотивы переодевания и перевоплощения на материале исторического романа XX века, приходя к выводу, что «данные мотивы, играют характерологическую и сюжетообразующую роль»⁵²⁰.

Валентина всегда и везде ведёт себя так, как позволяют маске её «нерушимые права». Она исповедуется перед малознакомым юношей, разговаривает с ним иногда резко и грубо, командует им, назначает ему свидания и не приходит на них, одевается небрежно, подчас нарушая приличия той эпохи. Лейтмотивом душевных излияний Валентины

⁵¹⁹ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. *La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924)* / Texte établi et présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia. Bordeaux, Willam Blake and co. Edition et Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 1986. P. 98.

⁵²⁰ Абрамова Е.И. Переодевание и перевоплощение (к вопросу о взаимодействии мотивов) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: «Филология». 2013. № 1. С. 7.

Мольну становится знакомая нам по роману Достоевского «Идиот» тема самообличения, звучавшая в монологе Настасьи Филипповны Барашковой, обращённом к князю Мышкину на её несостоявшейся помолвке. Сюжетной линии бегства Настасьи Филипповны с собственного дня рождения, на котором она должна была объявить своё решение по поводу сватовства Гани Иволгина, соответствует сюжетная линия бегства с помолвки (неявки на неё) Валентины. Невеста Франца де Гале долго бродит вокруг замка, но она так и не решается войти внутрь и принять участие в празднике, организованном в её честь. Возможно, это лишь типологическое сходство сюжетных мотивов, когда героини оказываются в сходных ситуациях.

Но в исповедальном слове Валентина почти дословно повторяет утверждение Барашковой о том, что она не достойна своего жениха: «Я его покинула, потому что он мной слишком восхищался; в своём воображении он видел меня не такой, какая я есть. Я же состою из недостатков. Мы были бы очень несчастливы»⁵²¹. Подобные совпадения высказываний Барашковой о Мышкине и Валентины о Франце позволяют предполагать наличие уже не типологического сходства, а прямого влияния женского образа у Достоевского на женский образ у Алена-Фурнье. Действительно, у Достоевского Барашкова говорит о детскости сознания и всего облика князя Мышкина: «Да и куда тебе жениться, за тобой за самим ещё няньку нужно!»⁵²². У Алена-Фурнье Валентина называет своего жениха ребёнком, то есть тем, за кем ещё должна ухаживать нянька: «Вот что мне обещал мой жених, как ребёнок, которым он и был»⁵²³. В итоге Валентина, пользуясь всё тем же правом маски, сама делает Мольну предложение, и тот принимает его по той же логике подчинения нерушимым правам маски.

Фигура Большого Мольна в сцене его появления на празднике в замке Саблоньер, как сказано выше, напоминает карнавализованный образ князя Мышкина, приходящего без приглашения на празднование дня рождения Настасьи Филипповны. Контраст кня-

⁵²¹ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 257.

⁵²² Достоевский Ф.М. *Идиот* // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8 / под ред. В.Н. Захарова; ПетрГУ. Петрозаводск, 2009. С. 172. [Продолжающееся].

⁵²³ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 261.

жеского титула с почти нищенским облачением, фамилией и контраст фамилии с именем (князь Лев Мышкин), – всё это способствует карнавализации образа героя Достоевского. Подобные карнавальные противоречия заложены и в образе Мольна. Во-первых, он входит в праздничный замок, прикрыв маскарадным плащом запачканную в дороге школьную форму. Во-вторых, его влюблённость – влюблённость потомка крестьян в дочь хозяина замка, – соответствует понятию карнавального мезальянса в той же мере, что и помолвка дворянина Франца де Гале с дочерью ткача.

В народной карнавальской традиции «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с весёлой относительностью <...> в маске воплощено игровое начало жизни»⁵²⁴. Принципиальным отличием маски литературно-жанровой традиции от маски народного карнавала Бахтин называет утрату чувства радости и весёлости. В литературной традиции, говорит он, «маска <...> почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок». Он пишет, что «линия праздников и увеселений <...> м а с к а р а д н а я л и н и я <...> сохранила в себе отблески карнавального мироощущения» и «со второй половины XVII века <...> становится литературно-жанровой традицией»⁵²⁵. А эта литературная традиция воспроизводит мотив появления смерти, скрытой под маской жизни, заимствованный из народного карнавала. В романе «Большой Мольн» народное восприятие карнавальной культуры сочетается с литературно-романтическим восприятием: «Образы романтического гротеска бывают выражением страха перед миром и стремятся внушить этот страх <...>. Гротескные образы народной культуры абсолютно бесстрашны и всех приобщают своему бесстрашию»⁵²⁶.

В своем рассуждении о романтическом гротеске Бахтин вторит Монтеню, говорящему: «Дети боятся своих юных приятелей, когда видят их в маске, – то же происходит с нами»⁵²⁷. Яркий пример двойственного восприятия карнавального образа в рома-

⁵²⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 48.

⁵²⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 223.

⁵²⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 47.

⁵²⁷ Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 1. Калининград, 1997. С. 97.

не – сцена, где описывается реакция гостей на появление в замке страшноватой маски Пьеро: «Девушки немного побаивались его; молодые люди пожимали ему руки, и, похоже, он восхитил детей, которые начали преследовать его с пронзительными криками», а семнадцатилетний Огюстен Мольн, присоединившись к группе детей, «захваченный удовольствием, начал преследовать большого Пьеро»⁵²⁸ вместе с ними.

Налицо романтический страх девушек перед маской и несколько показное бесстрашие юношей. Но крестьянские дети, а вместе с ними и Мольн, тоже потомок крестьян, со свойственным народной культуре традиционно воспитанным, а не показным бесстрашием весело гоняются за маской.

С традициями народного карнавала связан образ Франца де Гале. Вот, закрыв лицо плащом, опозоренный жених спешит покинуть родительский дом, оставшись неузнанным. Он спускается по лестнице, в то время как внизу, на первом этаже, смущённые гости торопятся разъехаться. Кое-кто из них остаётся пировать в замке до утра. В эпизоде спуска Франца по лестнице, у подножия которой толпятся расходящиеся гости, обсуждающие скандальную новость, возникает сюжетная параллель со сном Раскольникова. Имеется в виду сон, в котором над героем смеется старуха-процентщица и толпа людей, находящаяся у подножия лестницы. Бахтин пишет по этому поводу: «Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца»⁵²⁹. Осмеянию подвергается и Франц де Гале, затеявший помолвку в неурочный день. В контексте французской народной традиции принято избирать шутовского короля карнавала, называемого *le rare des fous* «папой безумных»: «Глупость связывалась с ошибкой, неудачей и осмеивалась как метафора смерти: “шутовской король” уничтожался смехом»⁵³⁰. Литературным соответствием шутовского короля и является опозоренный жених, оказавшийся в ситуации осмеяния.

⁵²⁸ Alain-Fournier. *Le Grand Meaulnes*. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 83.

⁵²⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 290.

⁵³⁰ Иванов В. В. Скоморохи и юродивые как привратники смерти в космосе Достоевского // Скоморохи: Проблемы и перспективы изучения: сб. стат. первого Международного симпозиума 22–26.11.1994 / Институт истории искусств РАН. СПб., 1994. С. 164.

С литературно-романтической линией карнавализации связан мотив снятия маски, роковой для свидетеля этого действия, поскольку он символизирует встречу с образом смерти: «Нужно сорвать эту маску как с вещей, так, тем более, и с человека, и когда она будет сорвана, мы обнаружим под ней ту же самую смерть»⁵³¹, – говорит Монтень. Повстречав таинственного гостя без маски на карнавале, главная героиня новеллы Теофиля Готье умирает со словами: «О! Значит, мёртвые возвращаются»⁵³². Графа Монте-Кристо, героя романа Александра Дюма, удаётся узнать только его бывшей невесте. Многие другие принимают графа за «выходца с того света»⁵³³. Таким образом, в романтическом восприятии маски есть аллюзия на образ ожившего мертвеца, носящего невидимую (психологическую) маску, отчего не все способны его узнать. Эффект маски психологических состояний срабатывает в силу «установки» на другое, известное всем лицо, а также в силу убеждённости, что знакомый когда-то человек теперь мёртв.

Мотив снятия маски, связанный с мотивом воскресения из мёртвых, касается Франца и Валентины. Аналогом «снятия маски» незнакомки, которой была для Мольна Валентина, является передача ему Валентиной писем её жениха, в которых Мольн узнаёт почерк Франца. Что касается самого жениха, то после попытки самоубийства Франц, пропавший без вести, появляется в деревне Сент-Агат в составе труппы бродячего театра, перевоплотившись в образ молодого Цыгана. Его голова и лицо закрыты бинтами, не столько из-за ранения, почти зажившего, сколько из-за нежелания быть узнанным. Де Гале использует скрывающую функцию маски, характерную для романтизма.

Мольн, общаясь с ним, не узнаёт его ни по голосу, ни по характерным манерам. Но на представлении театра Франц снимает с лица бинты, символически воскресая из мёртвых, и делает это одновременно с заключительной фразой Пьеро (маска цыгана Ганаша, приятеля Франца), благодарящего публику за внимание. Именно в этот момент Мольн узнает де Гале. По законам народной карнавальной культуры де Гале «воскресает» для

⁵³¹ Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 1. Калининград, 1997. С. 97.

⁵³² Готье Т. Мадемуазель Дафна де Монбриан. / пер. с фр. В. Мильчиной // Страх. Французская готическая проза. СПб., 2007. С. 271.

⁵³³ Дюма А. Граф Монте-Кристо. Роман: В 2 т. / пер. с фр. Л. Олавской и В. Строева; вступ. ст. М. С. Трескунова. Т. 1. М., 1989. С. 511.

социальной жизни, сняв маску мира инобытия. Теперь его жизнь протекает в мире игры, происходящей у порога смерти: «Я хотел умереть. И поскольку у меня не вышло, я отныне буду жить только для развлечений, как ребёнок, как Цыган. Я всё бросил. У меня больше нет ни отца, ни сестры, ни дома, ни любви... Только товарищи по играм»⁵³⁴. Косвенным доказательством социального воскрешения де Гале является то, что непосредственно после представления появляются жандармы, разыскивающие цыгана Гана-ша, подозреваемого в воровстве кур.

С композиционной точки зрения снятие маски де Гале и узнавание его Мольном связаны с главной сюжетной линией поиска Мольном Ивонны. Ивонну невозможно найти, не зная дороги к замку или не найдя её брата, знающего дорогу к замку. Однако, избегая встречи с жандармами, цыганский бродячий театр исчезает, не дав Мольну возможности узнать от Франца дорогу к замку. Напротив, под маской Цыгана Франц, который не хочет, чтобы отец вернул его домой, всячески мешает Мольну найти Ивонну. Руководя целой бандой местных юношей, он пытается отнять составленную Мольном карту дороги к поместью де Гале. Банда Франца также носит аналог масок: их «лица погружены в шарфы», но «по манере драться и по их голосам»⁵³⁵ Мольн и Франсуа Сёрель быстро узнают в маскированных молодчиках своих одноклассников. Они узнают их также потому, что все эти юноши принадлежат к миру живых по логике романтического восприятия мотива маски. Никто из них не пытался застрелиться и не исчезал без вести, как Франц. Неузнанным до поры, как и подобает «выходцу с того света», остаётся лишь сам де Гале. Композиционно встречи Мольна с маскированным Францем означают трудные этапы поиска Ивонны. Таинственный покров неизвестности её местонахождения как бы снят вместе со снятием маски, носимой её братом, но он тут же восстановлен с исчезновением де Гале.

Выводы по разделу 3.3.

Изучение приема карнавализации персонажа романа «Большой Мольн» на основе мотива маски позволяет сделать вывод о наличии в романе влияния традиции народного

⁵³⁴ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 128.

⁵³⁵ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 115.

карнавала наряду с её литературно-романтической адаптацией, включающей в себя элементы поэтики карнавализованного персонажа у Достоевского.

Мотив карнавальной маски связан с образами Франца де Гале и его невесты Валентины Блондо. Что касается Валентины, то её карнавализованный образ усложнен Аленом-Фурнье, поскольку «маска» этой героини не материальна, она носит психологический характер, поэтому мы называем её *маской психологических состояний*.

Что касается карнавального хронотопа у Алена-Фурнье, то он сконцентрирован в двух локусах: замке Саблоньер и доме тетушки Муанель.

Биографический аспект восприятия живой народной карнавальной традиции, которую застал Ален-Фурнье во французской провинции, дополняется его знакомством с русской романтической адаптацией итальянского карнавала в постановках Русских Сезонов.

3.4. Принцип тройственной полифонии в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн»

В одной из своих лекций Жид сравнивает почти полное отсутствие детей во французской литературе с присутствием множества детей и подростков в произведениях Достоевского. Он говорит, что в произведениях французских писателей «почти не встречается детей, а те, которых изредка показывают нам наши романисты, чаще всего условны, неловки, неинтересны. В произведениях Достоевского, напротив, присутствует множество детей. Заметим, что большинство его главных персонажей ещё молоды, они едва сформировавшиеся. Кажется, что его более всего интересует формирование чувств»⁵³⁶.

Роман Алена-Фурнье стал произведением, восполняющим в некоторой степени существовавший во французской литературе пробел описания героя с формирующейся душой, находящегося в процессе перехода от фазы подростка к фазе взрослого человека.

⁵³⁶ Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. P. 127.

Сравнение детских сообществ у Алена-Фурнье и Достоевского позволяет установить наличие общих черт в облике духовно становящегося героя⁵³⁷.

Наблюдения над общим типом духовно становящегося героя позволяют выявить и некоторые общие особенности формирования принципа тройственной полифонии. Мы полагаем, этап духовного взросления в полифонической поэтике соответствует этапу перехода многоголосья в систему тройственной полифонии под влиянием нравственного закона, в ситуации нравственного выбора. Установление наличия связей между романым принципом полифонии Достоевского и художественными особенностями романа Алена-Фурнье также имеет решающее значение для ответа на вопрос о принадлежности этого произведения к явлениям детской или взрослой литературы⁵³⁸.

В настоящее время это произведение во Франции рекомендуется для детского (юношеского) чтения. Главными темами «Большого Мольна» Андре Лагард и Лоран Мишар называют «тему отрочества» и «тему реального и нереального»⁵³⁹. Как пишет болгарский исследователь французской литературы Маргарита Терзиева: «Некоторые наиболее известные («взрослые» – М. Д.) классики XX века являются авторами популярных книг для детей и юношей. Среди них Морис Дрюон, Поль Элюар, Марсель Эме, Андре Моруа, Жак Превер...»⁵⁴⁰. В этот перечень мы бы добавили имя Алена-Фурнье, современника многих из перечисленных авторов. В начале его романа все главные герои являются несовершеннолетними, но в финале – все они совершеннолетние люди, решившие свои взрослые проблемы, которые встали перед ними в юношеском возрасте. Психологическое взросление персонажей начинается уже с событий первого конклава.

⁵³⁷ См.: Дубинская М.В. [Пивдунен М.В.] Влияние Ф.М. Достоевского на детскую тему в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.М. Неёлов. Петрозаводск, 1999. С. 121–127.

⁵³⁸ См.: Дубинская М.В. Детские сообщества у Ф.М. Достоевского и в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Вестник Забайкальского государственного университета. Серия: «Филология, востоковедение». 2014. № 2 (55). С. 29–36.

⁵³⁹ Lagarde André, Michard Laurent. Alain-Fournier. Les grands auteurs français. XX siècle. Antologie et histoire littéraire. Paris, Bordas, 2004. P. 138.

⁵⁴⁰ Терзиева М.Т. Обращение к французским классикам XX века – творцам литературы для детей // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: мат-лы VI Междунар. науч. конф. 6–7. 12. 2013 / ЗабГУ. Чита, 2013. С. 171.

Это взросление связано с полифонизмом взглядов-позиций, возникающим как результат социализации подростка. Поскольку полифонизм диалога возникает на психологически взрослом уровне развития сознания, то и литература, отражающая этот принцип, обретает характеристики взрослой. Детские сообщества у Достоевского и Фурнье возникают вопреки нравственному началу, но далее они «обретают новое, высшее по сравнению с кровным родством, – родство духовное»⁵⁴¹ и преобразуются в сообщества по типу «семьи» в духовном смысле слова.

Тема духовной семьи, возникновение которой для героев Достоевского является следствием духовного поиска, перекликается с темой одиночества героя, как в социуме, так и в кровной семье, которая часто бывает неполной: «В художественной вселенной писателя происходит своеобразное “усекновение” старшего поколения»⁵⁴². Сходное явление наблюдается в художественном мире Жида. В «Дневнике “Фальшивомонетчиков”» он пишет: «Я вижу каждого моего героя сиротой, единственным сыном, холостяком и бездетным»⁵⁴³. Это высказывание Жида вызвало критику некоторых советских литературоведов. Е.М. Евнина, например, писала, что Жид «бунтует против реализма», «изымая героя из окружающей обстановки»⁵⁴⁴. На наш взгляд, Жид в своём творчестве приближается к художественному методу Достоевского – «реализму в высшем смысле». Это реализм поиска высших смыслов, реализм духовного поиска. Поэтому ситуация отсутствия духовной опоры в кровной семье, как пишет Иванов, является почвой возникновения идеи поиска друзей по признаку духовного родства, она «заставляет героев искать опоры внутри себя, и в некотором роде такой опорой <...> становится идея»⁵⁴⁵. Герои романа Жида «Тесные врата» по большей части не имеют полной семьи. Жером – единственный сын, в детстве потерявший отца, а в юности мать. Мать Алисы, Жюльетты

⁵⁴¹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 33. См. также: Иванов В.В. «Церковь-Семья» Алеши Карамазова вместо «случайного семейства» // Литературоведческий журнал / под ред. А.Н. Николукина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. М., 2002. № 16. С. 86–98; Иванов В.В. Школа князя Мышкина: Тема детства в творчестве Ф.М. Достоевского: учеб. пособие. Петрозаводск, 2002. 132 с.

⁵⁴² Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 99.

⁵⁴³ Gide A. Le journal des “Faux-Monneyeurs”. Paris, Gaillimard, 1937. P. 352.

⁵⁴⁴ Евнина Е.М. Современный французский роман 1940–1960. М., 1962. С. 46.

⁵⁴⁵ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 99.

и Робера, сама выросшая в приёмной семье, бросает своих детей, увлекшись мужчиной. Абель Вотье вырос без матери, умершей в родах. Герои романа Алена-Фурнье «Большой Мольн» тоже отмечены знаком сиротства. Мольн вырос без отца, а в подростковом возрасте потерял младшего брата, которого заменил ему друг Франсуа Сёрель.

Сам Франсуа живет в полной семье, но в ситуации отчуждения от родителей. Своего отца, который одновременно является его школьным учителем, он называет «Господином Сёрелем», а к матери обращается по имени: «Мили». Франсуа – единственный сын, но родители не слишком много занимаются им; в свободное от занятий время у каждого из членов этой семьи свои дела, и ребёнок целыми часами остаётся один. У Франца и Ивонны де Гале умерла мать, Жасмен Делуш – сын вдовы. У Валентины полная семья, но отец выгоняет её из дома.

Существует целый ряд совпадений в описании групп детей и подростков у Достоевского и Алена-Фурнье. Если сравнивать роман «Братья Карамазовы» и роман «Большой Мольн», то очевидна близость возраста детей и возраста их нравственных лидеров – Алёши Карамазова и Огюстена Мольна, прозванного Большим Мольном. Группы подростков состоят из учащихся начальных и средних классов провинциальной прогимназии в России второй половины XIX века и деревенской средней школы начала XX века во Франции. Образовательный уровень обоих учебных заведений близок. Возраст детей примерно от десяти до четырнадцати лет в романе Достоевского, и от пятнадцати до шестнадцати лет – в романе Алена-Фурнье. Лидерам обоих детских сообществ по восемнадцать лет. В обоих случаях мы имеем дело с типом героя-подростка. У Достоевского это «тип героя подростка, паспортный возраст которого не имеет существенного значения»⁵⁴⁶, маркированный прозвищем Подросток, поскольку, как говорит Бахтин, «подлинное прозвище <...> по-особому связано с временем: оно фиксирует в нём момент смены и обновления»⁵⁴⁷. «Момент смены и обновления» становится предметом художественного исследования в романе «Большой Мольн», заглавие которого одноимённо

⁵⁴⁶ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 98.

⁵⁴⁷ Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» / для журнальной публикации текст подготовила Л.С. Мелихова // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 147–148.

прозвищу главного героя так же, как у Достоевского прозвище главного героя одноимённо названию романа «Подросток». Прозвище Большой Мольтен возникает не только по той причине, что Огюстен очень рослый юноша; он Большой, поскольку на глазах его товарищей-подростков быстро пробуждается и духовно взрослеет его душа. В основе процесса духовного взросления, «момента смены и обновления», конечно же, находится его романтическая любовь к Ивонне.

Оба лидера подростков воспитывались в неполных семьях. Обе группы до появления почти взрослых лидеров имели других неформальных лидеров из числа таких же подростков – Колю Красоткина и Жасмена Делуша. Красоткин и Делуш тоже выросли в неполных семьях, они дети вдов. Совпадение в описании внешности: Коля Красоткин мал ростом, Делуш – самый маленький в классе. Ещё одно совпадение: Коля Красоткин обучает различным трюкам дворняжку Жучку (Перезвона), а Жасмен Делуш дрессирует беспородную собаку Бекали. Обе компании подростков в свободное от учёбы время находят сомнительные приключения.

Даже фамилии первоначальных лидеров детских сообществ имеют сходство в их «говорящем» характере. Красоткин ложится между рельсами железной дороги под проходящий поезд, красуясь бесстрашием с риском для жизни: «Красоткин <...> очень не прочь был пошалить при всяком удобном случае, <...> порисоваться»⁵⁴⁸. Фамилия Delouche (Делуш) означает «подозрительный человек, тёмная личность»⁵⁴⁹, а её носитель развлекается тем, что вовлекает своих товарищей в мелкое воровство и пьянство. Делуш, как и Красоткин, хвастун, он «изображал из себя мужчину» и «бахвалясь, повторял всё, что слышал от игроков в бильярд и от тех, кто пил вермут»⁵⁵⁰. Прототипом Жасмена Делуша был Луи Делуш – самый маленький ученик класса, в котором преподавал отец Алена-Фурнье. На этот факт и совпадение маленького роста героя с прототипом указывает Изабель Ривьер, но ничего не пишет о плохом поведении подро-

⁵⁴⁸ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Кн. I–X // ПСС: В 30 т. Т. 14 / под ред. Е.И. Кийко и Г. М. Фридендера. Л., 1976. С. 463.

⁵⁴⁹ Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui. Langue française, histoire, géographie, culture générale / Rédaction dirigée par A. Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1991. P. 999.

⁵⁵⁰ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 49.

стка-прототипа⁵⁵¹. Совпадает и центрированная топка местожительства Красоткина и Делуша. Коля живёт близ единственной площади провинциального городка Скотопригоньевска, а Делуш с матерью-трактирщицей обитает в центре Сент-Агат, поскольку трактиры в маленьких городках Франции обычно находятся на центральной площади. В некоторой степени такая топка предопределяет лидерское положение обитателей центра по отношению к детям, живущим в других частях города и за его пределами.

Что касается Мольна, занявшего место Делуша, он лишён недостатков прежнего лидера, но поначалу охотно разделяет привычное для школьников времяпровождение. Фамилия Meaulnes (Мольн) тоже имеет «говорящий» характер. Её французская орфография отражает архаичное написание звука [о] при помощи трифтонга eauc, а также имеет конечное -s, указывающее на архаичный косвенный падеж. В черновиках «Большого Мольна» фамилия главного героя первоначально писалась без -s, но по мере формирования образа юноши из семьи учителя, потомка старинного крестьянского рода фамилия обрела архаичный вид⁵⁵². Такое написание свидетельствует о древних родовых корнях семьи, и, косвенным образом указывает на верность традиционным нравственным устоям. В эпоху французской революции орфография многих фамилий упрощалась из-за страха их носителей быть обвинёнными в аристократическом происхождении и приверженности монархии. Однако предки Мольна в те времена не предали память о собственных родовых корнях. В отличие от Жасмена Делуша, который помадит волосы, изображая взрослого горожанина, Огюстен Мольн стрижётся наголо, как это было принято в крестьянской среде. Он держится за крестьянское обличье, хотя семья его разбогатела, получив наследство, и уже в двух поколениях бывшие крестьяне причислены к сословию деревенской интеллигенции. Мольн попросил свою мать, получившую наследство, приобрести здание школы, в которой учительствовал его покойный отец, что говорит об уважении Мольном семейных традиций.

⁵⁵¹ Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 514.

⁵⁵² На этот факт указывает Изабель Ривьер. См.: Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. P. 68.

Количество и точность совпадений в романах обоих писателей заставляет предполагать наличие не только типологических параллелей, но и прямых влияний романа Достоевского на роман Алена-Фурнье. Тем более что ко времени создания романа Алена-Фурнье во Франции существовало два перевода романа «Братья Карамазовы» (сокращенный вариант 1880 г. и полный вариант 1888 г.). Во время работы над романом «Большой Мольн» его автор делится своими творческими планами со своим ближайшим другом и родственником Жаком Ривьером: «Мне хотелось бы, чтобы обычная жизнь героев и жизнь символов были в большем единстве, чтобы нельзя было их отделить друг от друга. Мне хотелось бы, чтобы не они сами, а их жизнь была символом, иначе слишком легко решить уравнение, где X = Воображению, Y = Рутине и так далее. Мне хотелось бы, наконец, чтобы жизнь освещалась ненамеренно, сама по себе, только благодаря тому, что читатель живёт вместе с героями»⁵⁵³.

В одном из ответных писем Жак Ривьер сообщает о своих впечатлениях от прочитанного романа Достоевского «Подросток»: «Это необычайно крупные персонажи, такие в своём роде единственные, что о них больше ничего и не скажешь. Их чувства так разнообразны, но порой и так неожиданно сцеплены между собой, что возникает своеобразное сочетание, – жизнь, не имеющая себе подобных»⁵⁵⁴. Помимо ряда совпадений в текстах «Большого Мольна» и романа «Братья Карамазовы», одна деталь может восходить к сюжету «Подростка». Аркадий Долгоруков хочет взять на воспитание девочку-младенца Ариночку, но не может сделать этого из-за своего несовершеннолетия. Франсуа Сёрель, только что достигший совершеннолетия, берёт на воспитание дочь умершей Ивонны, поскольку Мольн находится в длительном путешествии. Роман «Подросток» остаётся недочитанным Аленом-Фурнье. По его свидетельству это произошло из-за тяжёлого психологического состояния, вызванного чувством одиночества: «Я не ре-

⁵⁵³ Alain-Fournier, Jacques Rivière. *Correspondance*. V.1. Paris, 1966. P. 167–168. Цит. по: Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах: сб. ст. Л., 1978. С. 54.

⁵⁵⁴ Alain-Fournier, Jacques Rivière. *Correspondance*. V.1. Paris, 1966. P. 336. Цит. по: Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах: сб. ст. Л., 1978. С. 47.

шаюсь больше возобновить чтение, потому что я один и потому что это вызывает чувство смертельной безнадежности у парня моего возраста»⁵⁵⁵. На тот момент (1911) Алену-Фурнье было 25 лет.

Что касается «жизни, не имеющей себе подобных», это выражение может означать жизнь, проходящую в поиске духовной родины. Чувство поиска духовной родины свойственно мироощущению писателей круга NRF: «Одна из тем Клоделя “тема поиска духовной родины”»⁵⁵⁶. Если говорить в этом смысле об Алене-Фурнье, то для него духовная родина человека укоренена в его детстве. Возвращаясь к отношениям Мольна и Делуша, нужно сказать, что традиционная нравственность в лице Мольна вступает в диалог с неправильно понятым идеалом свободы в лице Делуша. Одновременно внутренний диалог разделяет сознание Мольна: какая-то часть его души поначалу соглашается с голосом Делуша, влекущим к преступным развлечениям, другая отвергает эти развлечения и откликается на голос его лучшего друга Франсуа Сёреля, который никогда не принимал участия в хулиганских проделках подростков.

Голос, или позиция Мольна колеблется между позицией Делуша и позицией Франсуа. Возникает тройственная полифония, но возникает она постепенно. Изначально внутренний диалог разделяет и сознание Делуша, голос которого способен примыкать к тому или иному господствующему мнению. Поначалу он отражает мнение своих товарищей по развлечениям. Позже, когда поездка Мольна в замок обернется неприятностями для жителей деревни, Делуш выражает неблагоприятное для Мольна общественное мнение. Ещё позже, во время отсутствия Мольна, уехавшего в Париж, голос семнадцатилетнего к этому моменту Делуша примыкает к голосу-позиции Мольна. Вернув лидерство среди своих приятелей, он использует нравственную шкалу ценностей Мольна. Следование положительному образцу не меняет характер Делуша, но оно начинает правильно выстраивать его поступки.

⁵⁵⁵ См.: Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924). Bordeaux, 1986. P. 126.

⁵⁵⁶ Багно В.Е. Пьеса Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» в переводе М.А. Волошина // Багно В.Е. Русская поэзия серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 167.

Отличие ведущей роли Алёши Карамазова от роли Большого Мольна заключается, прежде всего, в том, что Алёша имел духовного наставника в лице старца Зосимы. Интересно, что в черновых набросках «Большого Мольна», по свидетельству самого автора, имелся эпизод ночного посещения Мольном кюре деревни Сент-Агат. Этот эпизод имел законченный характер. И хотя этот эпизод не вошел в окончательную редакцию, само его наличие может свидетельствовать в пользу предположения о попытке создания образа духовного наставника Мольна как параллель образу старца Зосимы у Достоевского⁵⁵⁷. Это предположение поддерживается тем фактом, что наряду с князем Мышкиным старец Зосима – любимый персонаж Алена-Фурнье⁵⁵⁸.

Внутренние колебания Алеши Карамазова связаны лишь с выработкой личного отношения к факту наличия различных, в том числе весьма спорных, оценок, связанных со смертью старца Зосимы и не касаются общения с детьми. Другое отличие двух лидеров в том, что с самого начала знакомства нравственный пример Алёши признаётся прежним неформальным лидером детей Колей Красоткиным, а Жасмен Делуш поначалу оспаривает лидерство Большого Мольна. Поведение самого Мольна изменилось ещё до его отъезда в Париж. Духовная природа нового лидера, заменившего Делуша, изначально была другой, поэтому Мольн лишь на короткое время поддается общему настроению и следует существующей модели поведения группы подростков.

Далее Мольн возвращается к собственной духовной природе, и это возвращение происходит накануне Рождества. Особенность поэтики Достоевского, которая выразилась в приурочивании поворотных событий романа к духовным праздникам, проявляется и в романе Алена-Фурнье. Большой Мольн, в результате шалости, ставшей последней шалостью его детства, заблудился, оказавшись в замке Саблоньер. Здесь духовное пробуждение Мольна происходит в обстоятельствах конклавного взрыва. Первый конклав удаляет главного героя из замка, но второй конклав возвращает его обратно в ту же ме-

⁵⁵⁷ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924). Bordeaux, 1986. P. 15.

⁵⁵⁸ См.: Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924). Bordeaux, 1986. P. 32.

стность. Кругообразное движение героя в хронотопе романа соответствует кольцевой композиции романа, опирающейся на структуры конклавов.

Взаимоотношения Мольна с Ивонной, как и Мольна с Францем, а вместе с ними и сюжетные линии завязываются на первом празднике. В дальнейшем и другие герои окажутся вовлечёнными в эти связи. На втором празднике происходит вторая встреча Мольна с Ивонной и наступает кульминация, внутри которой начинается развязка сюжета, позже завершившаяся свадьбой героев. Праздник переходит в конклав, который служит толчком для развития действия. По словам Лихачева, у Достоевского: «Действие развивается путём скандалов <...> События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно»⁵⁵⁹. Именно во время неудавшейся помолвки Франца автор сводит Мольна с Ивонной. Но впервые Мольн встретил её в сонном видении в некоем замке, ещё в пору детства. А после знакомства Мольн часто видел во сне девушек, отчасти напоминающих Ивонну: «У одной была шляпка, как у неё, <...> у другой её взгляд, такой чистый, у ещё одной её тонкая талия, а у другой – её синие глаза»⁵⁶⁰.

«Достоевский» сюжетный мотив первой встречи главного героя с его возлюбленной, произошедшей в сонном видении задолго до их реального знакомства, мы рассматриваем в качестве параллели эпизоду узнавания Ивонной Мольна. Вот диалог Настасьи Филипповны с Мышкиным: «Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела? <...> – Я ваши глаза точно где-то видел... Да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть во сне...»⁵⁶¹.

А вот слова Ивонны, обращённые к Мольну: «Кто вы? Что вы здесь делаете? Я вас не знаю. И всё же мне кажется, что я знаю вас»⁵⁶². Что касается видений героев друг друга до их знакомства у Достоевского, мы предлагаем отнести их к изображению явлений духовного мира. В этих видениях невербально проявляется голос-позиция Бога, который

⁵⁵⁹ Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. №8. С. 84.

⁵⁶⁰ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 88.

⁵⁶¹ Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8 / под ред. В. Н. Захарова; ПетргУ. Петрозаводск, 2009. С. 112. [Продолжающееся].

⁵⁶² Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 88–89.

подготавливает встречу двух единственных друг для друга мужчины и женщины. Укажем на сходство основной характеристики Настасьи Филипповны в первых словах князя Мышкина, сказанных при виде портрета Барашковой с основной характеристикой первых слов Мольна при встрече с Ивонной.

Мышкин: «Да, всего только сутки в России, а уж такую раскрасавицу знаю»⁵⁶³.

Мольн: «Вы прекрасны»⁵⁶⁴.

Если узнавание Мольном Ивонны подсказано голосом Бога, то возникновение идеи женитьбы Мольна на Валентине связано с голосом «оппонента», но голос Бога указывает на ошибочность идеи: «Моя жена, Валентина, моя жена... и каждый раз глухо произнося это слово, <...> он чувствовал, что совершает ошибку»⁵⁶⁵. Голос Бога напоминает Валентине о покинутом женихе. Он же помогает Франсуа Сёрелю решиться на миссию воссоединения Ивонны и Мольна. На истинность этого голоса указывают те благоприятные изменения, которые происходят с самим Франсуа. Из «несчастливого, мечтательного и скрытного ребёнка», которому столько беспокойства доставляло ранее больное колено, он становится «решительным, и как у нас говорили, “упёртым”», а его колено «навсегда перестаёт причинять боль»⁵⁶⁶. В черновиках романа 1911 года образ Франсуа Сёреля был другим, он поддавался искушению голоса оппонента господина Бога и заканчивал самоубийством. В письме Андре Лоту Ален-Фурнье сообщает по этому поводу следующее: «Я хочу закончить Большого Мольна в этом году. 31 января в полночь чтение – или пушу себе пулю в голову, как Сёрель»⁵⁶⁷. Как видим, роман тогда не был закончен, а образ друга Мольна Франсуа Сёреля претерпел существенное изменение.

Поддерживая идею В. Шкловского о диалогической природе всех элементов романной структуры у Достоевского, Бахтин пишет: «*Полифонический роман весь сплошь диалогичен*. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические

⁵⁶³ Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Т. 8. Петрозаводск, 2009. С. 35.

⁵⁶⁴ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 90.

⁵⁶⁵ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 261.

⁵⁶⁶ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 175.

⁵⁶⁷ Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924). Bordeaux, 1986. P. 126.

отношения»⁵⁶⁸. В романе Алена-Фурнье в соответствии с принципом «сплошного диалогизма» выявляется сюжетно-композиционный тройственный полифонический принцип. В первом конклаве завязаны узлы противоречий – перевес получает голос оппонента Бога. Во втором конклаве противоречия получают развязку – преобладает голос Бога. Между первым и вторым конклавом, по ступеням микроконклавов, голос человека постепенно отходит от голоса-позиции оппонента и присоединяется к голосу-позиции Бога.

К участию в событиях второго конклава Мольна привлекает Франсуа. Мольн колеблется, поскольку стоит на пороге путешествия, которым собирается окончательно подвести черту своим неудавшимся поискам Валентины: «У него был вид человека, которого толкают в спину»⁵⁶⁹. Отправляясь на праздник, где должна быть Ивонна, Мольн шепотом говорит своей матери, чтобы та не распаковывала его чемоданы, поскольку его путешествие лишь откладывается, а не отменяется. Итак, в этом решающем диалоге в сознании главного героя сталкиваются две позиции, два голоса, один из которых соглашается, а другой противоречит позиции голоса Франсуа, согласованной с позицией Бога.

Кратко повторим, комментируя сказанное в выводах первой части настоящей главы, для того чтобы проследить связь конклавной структуры с диалогическими позициями персонажей. В первой фазе второго конклава описывается съезд гостей, приезд Ивонны вместе с отцом и встреча молодых людей после почти двухлетней разлуки. Во второй фазе атмосфера заметно накаляется. В ходе беседы Мольна, Ивонны и Франсуа (тройственный диалог) позиции Мольна и Ивонны отдаляются друг от друга, поскольку позиция Мольна склоняется к позиции оппонента господина Бога. Франсуа, принимающий участие в беседе, твердо стоит на позиции голоса Бога, но, несмотря на все усилия Франсуа помочь своим друзьям, Ивонна под влиянием позиции Мольна начинает колебаться.

В этот момент, как говорилось выше, возникает неожиданный сюжетный поворот, усиливающий голос-позицию Бога. В третьей фазе конклава звучание голоса истины получает преобладающий характер: гости начинают петь ту же песню, которую пели в поместье Саблоньер во время первого праздника неудавшейся помолвки Франца и Вален-

⁵⁶⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 71.

⁵⁶⁹ Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 199.

тины. Это старинная народная песенка «На мне красные башмачки – прощай навсегда, моя любовь». Именно она сопровождала третью фазу первого конклава. Здесь возникает *межконклавная диалогическая переключка*, авторский поэтический приём Алена-Фурнье. Песня становится внутренней причиной того «взрыва» чувств, который вновь сближает души Мольна и Ивонны, сводя их личные позиции с позицией голоса Бога.

Психологически это можно объяснить тем, что впервые песенка о красных башмачках звучит в то время, когда проносится слух о сбежавшей невесте Франца де Гале, а сам жених собирался покончить с собой. Мольн, который слышит песню во второй раз и вспоминает о тех обстоятельствах, при которых он слышал её впервые, теперь, находясь в ситуации близости к позиции оппонента Бога, понимает, что фактически оказывается на месте Валентины, сбежавшей с объявленной помолвки. Отказ Валентины Блондо от Франца де Гале теперь может повториться в отказе Мольна от Ивонны де Гале – эта вероятность и этот психологический параллелизм ситуаций смущает Мольна и заставляют его оставить позицию оппонента господина Бога, услышать голос Бога.

В сущности, в этот момент происходит пробуждение совести главного героя, совершается то, что И.А. Ильин называет «совестным актом»⁵⁷⁰. Можно сказать, что в этическом плане конклав способствует возникновению совестного акта. В обстоятельствах конклава возникают условия, при которых, по Ильину, возможно проникновение голоса совести (голоса Бога) во все три психических уровня души: разум, волю и чувство. Мы называем эти условия ситуацией нравственного выбора.

Второй конклав по принципу кольцевой композиции сводит вместе юношу и девушку после того, как в начале романа первый конклавный сход персонажей разлучил их. В четвёртой фазе конклава гости разъезжаются с пикника. Мольн, покинувший праздник, вскоре возвращается с дороги обратно и просит руки Ивонны. Он женится на Ивонне, герои сведены вместе, но уже для общения на ином уровне.

В романе Алена-Фурнье, как и у Достоевского, «в некоторых произведениях имеется дополнительная пятая фаза конклавного действия, когда в результате уравни-

⁵⁷⁰ Ильин И.А. Путь духовного обновления // Путь к очевидности. М., 1993. С. 192.

вания ранее противоречиво взаимодействующих сил возникает иной масштаб изображения лиц и событий. <...> эта фаза появляется, как правило, в эпилогах больших романов»⁵⁷¹. Свадьба Мольна уравнивает взаимодействие не всех сил в романе, поскольку Франц и Валентина разлучены. Вскоре после свадьбы Мольн уезжает на их поиски. Через полтора года он привозит в родные места брата Ивонны и Валентину, женатых и счастливых. Казалось бы, окончательное равновесие достигнуто. Но возвращение Мольна омрачено известием о смерти Ивонны в родах, и он едва не сходит с ума, но остаётся жить, имея годовалую дочь на руках. Франсуа Сёрель воображает, как его друг «отправляется вместе с ней навстречу новым приключениям»⁵⁷². Здесь возникает новый масштаб изображения событий, в силу того, что смерть замещает жизнь Ивонны жизнью её дочери, буквально иллюстрируя идею Бахтина о «рождающей смерти». Композиционная и полифоническая роль этой, завершающей, части романа Алена-Фурнье соответствует роли эпилогов больших романов Достоевского.

Щенников указывает на такую художественную особенность романа Достоевского «Подросток» как обрисовка «в нём четырёх больших кругов, с которыми контактирует Подросток»⁵⁷³. Это: «1) средне-высшее дворянское общество <...> 2) патриархально-крестьянская, “почвенная” <...> Русь <...> 3) разночинная молодёжь <...> 4) наживатели». Щенников полагает, что в «Подростке» «позиция каждого героя интересует автора как вариант социально-нравственной ориентации какого-то слоя»⁵⁷⁴.

Мы полагаем, что для Достоевского, как и для Алена-Фурнье, совпадение позиции героя с нравственной истиной, голосом Бога, часто не совпадает с преобладающей моралью того или иного социального круга. В «Большом Мольне» герой также соприкасается с несколькими кругами, чьи социальные характеристики близки к перечисленным Щенниковым кругам «Подростка». Это: 1) «старое» провинциальное дворянство (то есть появившееся задолго до Реставрации – эпохи массового производства «новых дворян») –

⁵⁷¹ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008. С. 190–191.

⁵⁷² Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. Moscou, 1971. P. 273.

⁵⁷³ Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 68.

⁵⁷⁴ Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 69.

семья де Гале; 2) патриархальное крестьянство – то окружение, в котором происходит действие романа. Это гости на помолвке Франца, тётушка Муанель, фермеры. Огюстен Мольн сам происходит из этого слоя, и чувствует себя в нём очень комфортно; 3) сельская интеллигенция, учителя – семьи Сёрелей и Мольнов; 4) мелкая буржуазия, жители провинциальных “bourgs” – небольших городков-поселений: Флорентены, Делуши, семья Валентины Блондо; 5) бродячие актёры, представители обездоленных слоёв общества – Ганаш, Малойо. В итоге представители различных социальных кругов образуют полифонический «хор» персонажей, присоединяющихся то к одному, то к другому голосу диалога и выражающих различные социальные точки зрения.

Выводы по разделу 3.4.

Художественный опыт полифонического романа Достоевского оказал влияние на творчество Алена-Фурнье при разработке в романе «Большой Мольн» темы духовной жизни детского (подросткового) сообщества, диалогическая разработка которой связана с принципом тройственной полифонии.

Почти полностью совпадают описания лидеров подростковых групп у Достоевского и Алена-Фурнье. Мольн у Алена-Фурнье в отличие от Алеши Карамазова не имеет духовного наставника, хотя в черновом варианте «Большого Мольна» присутствует мотив поиска духовного наставника.

Обнаруживается почти дословное сходство характеристик Мышкина и Франца де Гале, вложенных в уста Настасьи Филипповны Барашковой и Валентины Блондо. А также полное смысловое сходство самохарактеристик Барашковой и Блондо.

Под влиянием фактов собственной биографии Ален-Фурнье конкретизирует тему духовного поиска Мольна, фокусируя его внимание на поиске любимой девушки, что существенно отличает образ главного героя и сюжет романа «Большой Мольн» от образа Алеши Карамазова и сюжетной линии его дружбы с детьми в романе «Братья Карамазовы». Ален-Фурнье в «Большом Мольне» как бы развил сюжетную линию духовного поиска и дружбы Алеши Карамазова с детьми за пределы написанной части романа «Братья Карамазовы».

Выводы по главе 3.

Ален-Фурнье, подобно Андре Жида, использует художественный опыт Достоевского в том, что касается сюжетно-композиционного приема конклав, особенностей художественного времени и пространства, приемов карнавализации образов и хронотопа. Все названные приемы и особенности хронотопа связаны в поэтике Алена-Фурнье с принципом тройственной полифонии так же, как у Достоевского. С этим же поэтическим принципом связана тема духовного поиска, поскольку он является наиболее подходящей формой её раскрытия.

Однако Ален-Фурнье, опираясь на художественный опыт Достоевского, в своих поисках новой формы романа идёт дальше Жида, внося более существенный элемент своеобразия в структуру конклава. Он выстраивает композицию романа «Большой Мольн», сообразуясь с собственной авторской системой конклавов и входящих в структуру двух основных конклавов микроконклавов.

Ален-Фурнье подчиняет композиционное единство романа «Большой Мольн» собственным поэтическим принципам – принципу сочетаемости систем хронотопа и конклава, а также принципу сочетаемости двух хронологических последовательностей развития событий, включающему в себя авторский прием ретардации описания конклава и авторский прием стоп-кадра.

Топос романа «Большой Мольн» подобен топосу романов Достоевского. Однако некоторые элементы пространства получают у Алена-Фурнье дополнительное развитие – такие, как распахнутые или запертые двери и окна, связанные с пороговым временем.

На основе художественного опыта Достоевского Ален-Фурнье создает свой хронотоп, который характеризуется особым художественным временем. Это время характеризуется связью духовного календаря романа с двойной системой праздников – христианской (католической) и кельтской.

Время и пространство у Алена-Фурнье обладает центростремительной направленностью действия к замку Саблоньер. Значительная часть событий происходит в других местах, но завязка, кульминация и развязка действия неизбежно связываются с этим замком и происходят в его стенах или вблизи него.

Изучение приема карнавализации персонажа романа «Большой Мольн» на основе мотива маски позволяет сделать вывод о наличии в романе влиятельной традиции народного карнавала наряду с её литературно-романтической адаптацией, включающей в себя элементы поэтики карнавализованного персонажа у Достоевского.

Мотив карнавальной маски связан с образами Франца де Гале и его невесты Валентины Блондо. Что касается Валентины, то её образ усложнен, поскольку «маска» этой героини не материальна, она носит психологический характер, поэтому мы называем её *маской психологических состояний*.

Что касается карнавального хронотопа у Алена-Фурнье, то он сконцентрирован в двух локусах: замке Саблоньер и доме тетушки Муанель.

Биографический аспект восприятия Аленом-Фурнье живой народной карнавальной традиции дополняется его знакомством с русской романтической адаптацией итальянского карнавала в постановках Русских Сезонов.

Художественный опыт полифонического романа Достоевского оказал влияние на разработку в романе «Большой Мольн» темы духовной жизни детского (подросткового) сообщества, которая связана с принципом тройственной полифонии.

Почти полностью совпадают описания лидеров подростковых групп у Достоевского и Алена-Фурнье. Мольн у Алена-Фурнье в отличие от Алеши Карамазова не имеет духовного наставника, хотя в черновом варианте «Большого Мольна» присутствует мотив поиска духовного наставника.

Обнаруживается почти дословное сходство характеристик Мышкина и Франца де Гале, вложенных в уста Настасьи Филипповны Барашковой и Валентины Блондо. А также налицо полное смысловое сходство самохарактеристик Барашковой и Блондо.

Под влиянием автобиографических фактов Ален-Фурнье конкретизирует тему духовного поиска Мольна, сосредотачивая его внимание на поиске любимой девушки, что существенно отличает образ главного героя и сюжет романа «Большой Мольн» от образа Алеши Карамазова и сюжетной линии его дружбы с детьми в романе «Братья Карамазовы». Ален-Фурнье в «Большом Мольна» как бы развил сюжетную линию духовного по-

иска и дружбы Алеши Карамазова с детьми за пределы написанной части романа «Братья Карамазовы».

Что касается отнесения романа «Большой Мольн» к разряду детской литературы во Франции, то проведённый анализ позволяет причислить роман к явлениям взрослой литературы. Это роман о духовном процессе взросления юноши, завершающемся обретением кровной семьи через брак, возникший на основе опыта «семьи» духовной.

Юридическая взрослость Франсуа и Мольна наступает только в конце романа, но взрослость души и сердца не только их, а всех героев первого ряда приходит гораздо ранее – это и позволяет рассматривать «Большого Мольна» в качестве произведения для взрослых независимо от паспортного возраста читателя и его персонажей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Достоевский с юности высказывал наибольшее предпочтение творчеству Жорж Санд, Виктора Гюго и Оноре де Бальзака. Он более высоко, чем современная ему литературная критика, оценивает вклад французских романтиков и реалистов в сокровищницу европейской литературы, решительно вступая в полемику с критикой. Его оценки почти не претерпевают изменения на протяжении жизни.

Некоторые исследователи отмечают зачатки полифонического диалога уже в творениях классициста Корнеля и реалиста Бальзака. «Последовательный образ» у Бальзака становится плодотворным материалом для находящегося в постоянном развитии образа у Достоевского и в целом для поэтики его полифонического романа.

Мы выявляем, что элементы полифонии присутствуют и в творчестве романтиков Ж. Санд и В. Гюго. Романтическая тема обреченности героя на несправедливое страдание в творчестве Достоевского трансформируется в попытку поиска причины несправедливости, которая обретает форму внутреннего диалога. Одиночество или отверженность романтического героя становятся почвой для осознания внутренней свободы, которая, по Достоевскому, порождает ответственность. Ответственность же дает силы для формирования самостоятельной позиции в процессе полифонического диалога.

Художественное пространство и время французского романа-фельетона Ф. Сулье и Э. Сю повлияло на формирование хронотопа полифонического романа Достоевского с его пороговым пространством и временем.

Таким образом, глубокое восприятие Достоевским произведений французской литературы повлияло на формирование поэтики полифонического романа на уровне идеи, проблематики, художественного образа, сюжетного мотива.

В процессе перевода романа Бальзака «Евгения Гранде» Достоевский наиболее активно применял переводческие приемы расширения текста на различных уровнях, прежде всего, лексическом и стилистическом, подсознательно выявляя скрытые элементы потенциальной полифонии оригинала. Процесс перевода способствовал выработке у Дос-

тоевского объективизации собственной позиции по отношению к чужой мысли, а, стало быть, чужого голоса, необходимого элемента поэтики полифонического романа.

Тем самым, приемы, выработанные Достоевским-переводчиком, оказали влияние на формирование его полифонического мышления в качестве дополнительного фактора.

Достоевский высказал ряд глубоких соображений в области методики изучения иностранного языка, в том числе, французского. Он говорит о том, что изучение иностранного языка может, при определённых условиях, способствовать обогащению форм мысли, что, по нашему представлению, способствует возникновению языковой полифонии. При нарушении принципов обучения иностранному языку, напротив, возникает ложный билингвизм, названный Достоевским «краденым языком».

Образ героя-западника в романе «Бесы», с одной стороны, стал творческой иллюстрацией ложного билингвизма. Но, с другой стороны, он же дал нам материал для предположения, что полифонизм форм мысли, свойственный истинному билингвизму, возникает при обращениях и в устойчивых эпитетах. Дело в том, что герой-западник именно в обращениях и эпитетах проявляет самостоятельность мышления.

Поэтому использование французского языка Ф.М. Достоевским для речевой характеристики героя является одним из способов проявления диалогического сознания.

Андре Жид в своих работах о творчестве Достоевского предвосхитил некоторые существенные элементы теории поэтики полифонического романа, позже более глубоко и системно изученные, обоснованные и развитые в российской филологической науке. Это внутренний диалог, множественность голосов-позиций и принцип тройственной полифонии. Независимо от Овсяннико-Куликовского Жид описал душу героя Достоевского как трехсоставную психическую структуру, части которой находятся между собой в «драматических», то есть диалогических, отношениях.

Как писатель Жид созданием повести «Пасторальная симфония» убедительно подтвердил идеи Комаровича и Гроссмана об уподоблении жанрово-композиционной структуры полифонического романа композиции полифонического музыкального произведения (в данном случае – симфонии), что позволяет предполагать в «повести» Жида жанровую природу полифонического романа.

Поэтика романа Андре Жида «Тесные врата» организована по принципу тройственной полифонии. Голоса-позиции двух главных героев, Жерома и Алисы, находятся в диалогическом взаимодействии с голосом-позицией Бога по вопросу любви и праведности. В этом романе Жид использует известные поэтике Достоевского прием конклава и хронотоп полифонического романа, усложняя структуру конклава и развивая поэтику хронотопа собственными приемами: замерший хронотоп, хронотоп стороннего наблюдателя и хронотопная рамка пороговой ситуации.

Таким образом, развитие поэтики полифонического романа Достоевского в романе Жида «Тесные врата» проявилось в новом оформлении авторского голоса, в авторских особенностях структуры хронотопа и конклава, в тяготении поэтики Жида к тройственной полифонии.

Ален-Фурнье, подобно Андре Жиду, использует художественный опыт Достоевского в том, что касается сюжетно-композиционного приема конклав, особенностей художественного времени и пространства, приемов карнавализации образов и хронотопа. Все названные приемы и особенности хронотопа связаны в поэтике Алена-Фурнье с принципом тройственной полифонии так же, как у Достоевского. С этим же поэтическим принципом связана тема духовного поиска, поскольку он является наиболее подходящей формой её раскрытия. Опираясь на художественный опыт Достоевского, Ален-Фурнье идёт дальше Жида, создавая собственную авторскую систему конклавов и входящих в структуру двух основных конклавов микроконклавов.

Данная авторская система конклавов подчиняет композиционное единство романа «Большой Мольн» собственным поэтическим принципам – принципу сочетаемости систем хронотопа и конклава, а также принципу сочетаемости двух хронологических последовательностей развития событий, включающему в себя авторский прием ретардации описания конклава и авторский прием стоп-кадра.

Топос романа «Большой Мольн» подобен топосу романов Достоевского. Однако некоторые элементы пространства, связанные с пороговым временем, получают у Алена-Фурнье дополнительное развитие.

На основе художественного опыта Достоевского Ален-Фурнье создает свой хронотоп, который характеризуется связью духовного календаря романа с двойной системой праздников – христианской (католической) и кельтской. Карнавализация хронотопа у Алена-Фурнье наблюдается в двух локусах: замке Саблоньер и доме тетушки Муанель.

Биографический аспект восприятия Аленом-Фурнье народной карнавальной традиции дополняется его знакомством с русской романтической адаптацией итальянского карнавала. Мотив карнавальной маски связан с образами Франца де Гале и его невесты Валентины Блондо. Что касается Валентины, то её «маска» носит психологический характер, поэтому мы называем её маской психологических состояний.

Художественный опыт полифонического романа Достоевского оказал влияние на разработку в романе «Большой Мольн» темы духовной жизни детского (подросткового) сообщества, которая раскрывается диалогически по принципу тройственной полифонии.

Ален-Фурнье конкретизирует тему духовного поиска Мольна под влиянием автобиографических фактов. Тема любви Мольна существенно отличает образ главного героя и сюжет романа «Большой Мольн» от образа Алеши Карамазова. Ален-Фурнье в «Большом Мольна» как бы развил сюжетную линию духовного поиска и дружбы Алеши Карамазова с детьми за пределы написанной части романа «Братья Карамазовы».

Развитие поэтики полифонического романа Достоевского в романе «Большой Мольн» проявилось в усложнении структуры конклава, углублении принципа карнавализации, усложнении хронотопа введением приёма двух хронологических последовательностей, в следовании поэтики Алена-Фурнье принципу тройственной полифонии.

Мы полагаем, что можно считать доказанными те положения, которые были вынесены на защиту. Мы не претендуем на полную исчерпанность заявленной темы исследования. Например, следует более глубоко изучить поэтику некоторых произведений Жида с целью уточнения их жанровой природы. Что касается романа «Большой Мольн», то необходимо продолжить его изучение с точки зрения сравнительного анализа его черновых вариантов с черновиками незаконченного романа Алена-Фурнье «Colombe Blanche».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Достоевский Ф.М. Источники

1. Достоевский Ф.М. Записки из мёртвого дома // ПСС: В 30 т. Т. 4 / под ред. Ф.Я. Приимы; ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. – Л.: Наука, 1972. – 326 с.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // ПСС: В 30 т. Т. 6 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1973. – 422 с.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Черновые наброски // ПСС: В 30 т. Т. 7 / под ред. В.В. Виноградова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1973. – 416 с.
4. Достоевский Ф.М. Бесы // ПСС: В 30 т. Т. 10 / под ред. В.Г. Базанова и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1974. – 518 с.
5. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: Кн. I–X // ПСС: В 30 т. Т. 14 / под ред. Е. И. Кийко и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. Л.: Наука, 1976. 512 с.
6. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: Кн. XI–XII. Эпилог. Рукописные редакции // ПСС: В 30 т. Т. 15 / под ред. Г. М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. –Л.: Наука, 1976. – 624 с.
7. Достоевский Ф. М. Кроткая // ПСС: В 30 т. Т. 24 / под ред. К. И. Кийко и Г. М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1982. – С. 5–36.
8. Достоевский Ф.М. Идиот // ПСС: В 15 т. (16 кн.). Канонические тексты. Т. 8 / под ред. В.Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. – 848 с. [Продолжающееся].

Достоевский Ф. М. Статьи, очерки, заметки

9. Достоевский Ф.М. Приписка к статье Н.Н. Страхова «Нечто о Шиллере» // ПСС: В 30 т. Т. 19 / под ред. Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1979. – С. 90.
10. Достоевский Ф.М. Примечание к рассказам В. де Гаспарен «Голубятня» и «Бедный мальчик» (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 19 / под ред. Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1979. – С. 213.

11. Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1862) // ПСС: В 30 т. Т. 20 / под ред. Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1980. – С. 28–29.
12. Достоевский Ф.М. Несколько слов о Жорж Занде (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1981. – С. 32–37.
13. Достоевский Ф.М. Русский или французский язык? (1876) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1981. – С. 77–80.
14. Достоевский Ф.М. На каком языке говорить отцу отечества? (1861) // ПСС: В 30 т. Т. 23 / под ред. К.И. Кийко и Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1981. – С. 80–84.
15. Достоевский Ф.М. Три идеи. Дневник писателя за январь 1877 года. Гл. 1 // ПСС: В 30 т. Т. 25 / под ред. Н. Ф Будановой и В. А. Туниманова; ИРЛИ АН СССР.– Л.: Наука, 1983. – С. 5–9.
16. Достоевский Ф.М. Ложь необходима для истины. Ложь на ложь даёт правду. Правда ли это? Дневник писателя за октябрь 1877 года. Раздел III // ПСС: В 30 т. Т. 26 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1984. – С. 51–54.
17. Достоевский Ф.М. Пушкин (очерк) (1880) // ПСС: В 30 т. Т. 26 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1984. – С.136–139.
18. Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 27. Дневник писателя за январь 1881. Автобиографические заметки / под ред. Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1984. – 463 с.
19. Достоевский Ф.М. Из «Дневника» за январь 1881 г. // ПСС: В 30 т. Т. 27 / под ред. Г.М. Фридлендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1984. – С. 65.

Достоевский Ф. М. Письма

20. М.М. Достоевскому от 09.08.1838 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 1 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 49–51.
21. М.М. Достоевскому от 31.10.1838 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 53–55.
22. М.М. Достоевскому от 01.01.1840 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 66–71.
23. М.М. Достоевскому от 31.12.1843 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 83–84.
24. М.М. Достоевскому от второй половины января 1844 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн.1 / под ред. И.А. Битюговой и Г.М. Фридендера; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 85–86.
25. С.А. Ивановой от 01. (13). 01. 1868 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 249–253.
26. А.П. Милюкову от 02.01.1863 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 30.
27. А.П. и В.М. Ивановым от 01.(13). 01.1868 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2 / под ред. В. Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 246–249.
28. С.Е. Лурье от 17.04.1877 // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 29. Кн. 2 / под ред. В. Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1986. – С. 150–152.

Источники: произведения других писателей

29. Бальзак Оноре де. Сцены частной жизни. Отец Горио / пер. Е. Корша // Бальзак Оноре де. Собр. соч. В. 10 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 229–463.

- 30.** [Бальзак Оноре де] Евгения Гранде. Роман г-на Оноре де-Бальзака / пер. Ф. Достоевского // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.). Канонические тексты. Т. 1 / под ред. В.Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1991. – С. 415–577. [Продолжающееся].
- 31.** Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – М.: Художественная литература, 1982. – 431 с.
- 32.** Гончаров И.А. Обрыв. – М.: Художественная литература, 1983. – 448 с.
- 33.** Готье Т. Мадемуазель Дафна де Монбриан. / пер. с фр. В. Мильчиной // Страх. Французская готическая проза. – СПб.: «Азбука-классика», 2007. – С. 238–272.
- 34.** Гюго Виктор. Отверженные. Роман: В 2 т. Т. 1 / пер. с фр. под ред. С.И. Рошаль. – Кишинёв: «Лумина», 1976. – 734 с.
- 35.** Гюго Виктор. Отверженные. Роман: В 2 т. Т. 2 / пер. с фр. под ред. С.И. Рошаль. – Кишинёв: «Лумина», 1976. – 566 с.
- 36.** Гюго Виктор. Труженики моря. Роман / пер. с фр. А. Худадовой. – М.: Художественная литература, 1980. – 382 с.
- 37.** Дюма А. Граф Монте-Кристо. Роман: В 2 т. Т. 1 / пер. с фр. Л. Олавской и В. Строева; вступ. статья М.С. Трескунова. – М.: «Правда», 1989. – 702 с.
- 38.** Жид Андре. Тесные врата / пер. с фр. Яр. Богданова // А. Жид. Фальшивомонетчики. Тесные врата. – М.: Прогресс, 1991. – С. 89–200.
- 39.** Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР / сост. и вступ. статья Л. Н. Токарева; пер. М. Лозинского, А. Франковского, А. Лапченко. – М.: Московский рабочий, 1990. – 638 с.
- 40.** Легенда о святом Вячеславе Чешском. – М.: Художественная литература, 1976. – 146 с.
- 41.** Пепелушка [публикация варианта французской народной сказки] / пер. со среднефр. и публ. М.В. Дубинской // Дубинская М.В., Иванов В.В. Преломление ведийского брачного обычая «путрика» в жанре волшебной сказки // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: Мат-лы V Междунар. науч. конф. 23–24 ноября 2012 г. / ЗабГУ. – Чита, 2012. – С. 200–205. Приложение. – С. 202–204.

42. Слово о полку Игореве / вступ. ст. и подгот. древнерусского текста Д. С. Лихачева. – М.: Художественная литература, 1985. – 222 с.
43. Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. – Moscou, 1971. – 280 p.
44. Balzac H. Eugénie Grandet. – Paris, Hachette, 1978. – 204 p.
45. Gide A. La Symphonie Pastorale. – Paris, Flammarion, 2013. – 146 p.
46. La Chanson de Roland. Texte présenté, traduit et commenté par Jean Dufournet. – Paris, Flammarion, 1993. – 450 p.

Научная литература

47. Абрамова Е.И. Переодевание и перевоплощение (к вопросу о взаимодействии мотивов) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: «Филология». 2013. № 1. – С. 7–11.
48. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 343 с.
49. Аксаков К.С. Великий пост // РГАЛИ. Ф. 10, оп.4, ед. хр. 7, л. 30. Цит по: Кошелев В. А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 131–150.
50. Ахметова Г.Д. Духовное пространство текста // Ученые записки Забайкальского государственного университета: Сер. «Филология, история, востоковедение». 2014. № 2 (55). – С. 6–11.
51. Багно В.Е. Пьеса Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» в переводе М. А. Волошина // Багно В. Е. Русская поэзия серебряного века и романский мир. – СПб.: Гиперион, 2005. – С. 163–167.
52. Багно В.Е. К проблеме адекватности перевода (На материале русских версий сонета Ж.-М. де Эредиа «Бегство кентавров») // Багно В. Е. Русская поэзия серебряного века и романский мир. – СПб.: Гиперион, 2005. – С. 168–183.

- 53.** Батюто А.И., Бекедин П.В., Битюгова И.А., Орнатская Г.И., Якубович И.Д. Примечания к переписке Ф.М. Достоевского // ПСС: В 30 т. Т. 28. Кн. 2 / под ред. В.Г. Базанова; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – С. 365–506.
- 54.** Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – Л.: Прибой, 1929. – 244 с.
- 55.** Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – 472 с.
- 56.** Бахтин М.М. Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 5–77.
- 57.** Бахтин М.М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 170–308.
- 58.** Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 422 с.
- 59.** Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 542 с.
- 60.** Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» / для журнальной публикации текст подготовила Л.С. Мелихова // Вопросы философии. 1992. № 1. – С. 134–164.
- 61.** Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
- 62.** Башмакова Н. Оскар фон Шульц – светлая, жизнеутверждающая личность // Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. – С. 340-345.
- 63.** Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С.Г. Бочарова; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 35–57.
- 64.** Бирон В.С., Захаров В.Н., Мальчукова Т.Г. Комментарии к «Евгении Гранде» // Достоевский Ф.М. ПСС: В 15 т. (16 кн.). Канонические тексты. Т. 1 / под ред. В.Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. – С. 669–685. [Продолжающееся].

65. Битюгова А.И. Достоевский и Пьер Корнель // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19 / ред. Н.Ф. Буданова, С.А. Кибальник; ИРЛИ РАН. – СПб.: Наука, 2010. – С. 76–86.
66. Бочкарева И.С., Сулова И.В. Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века): монография. – Пермь: Изд-во ПермГУ, 2010. – 148 с.
67. Васильева С.А. Библиотека и читатель на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 3. – С. 38–43.
68. Вейдле В.В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX в. – М.: Языки славянской культуры, 1991. – 366 с.
69. Виноградов В.В. Из биографии одного «неистового» произведения. Последний день приговорённого к смерти // Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский / Государственный институт истории искусств. – М., 1928. – С. 127–152.
70. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – С. 477–492.
71. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы / отв. ред. Г.В. Степанов, А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
72. Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах: сб. ст. – Л.: Наука, 1978. – С. 37–60.
73. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Academia, 1988. – 430 с.
74. Гессен А.И. Во глубине сибирских руд... Декабристы на каторге и в ссылке. – М.: Детская литература, 1982. – 352 с.
75. Григорович Д.В. Литературные воспоминания / вступ. статья Г. Г. Елизаветиной; сост., подг. текста, комм. Г. Г. Елизаветиной и И. Б. Павловой. – М.: Художественная литература, 1987. – 334 с.
76. Гроссман Леонид. Поэтика Достоевского / Государственная академия художественных наук. – М., 1925. – 416 с.
77. Гроссман Л. Достоевский и Бальзак // Гроссман Л. Творчество Достоевского: В 5 т. Т. 2. Путь – поэтика – творчество. – М.: Современные проблемы, 1928. – С. 60–160.

- 78.** Гроссман Л.П. Достоевский – художник // Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. – М.: Наука, 1959. – С. 330–416.
- 79.** Гроссман Л.П. Бальзак в переводе Достоевского // Евгения Гранде: роман. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 227–255.
- 80.** Долинин А.А. Примечания к роману «Братья Карамазовы». § 13–14 // Достоевский Ф. М. ПСС: В 30 т. Т. 15 / под ред. Н. Ф. Будановой и С. А. Кибальник; ИРЛИ АН СССР. – Л.: Наука, 1976. – С. 513–523.
- 81.** Дубинская М.В. [Пивдунен М. В.] Влияние Ф. М. Достоевского на детскую тему в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. / отв. ред. Е. М. Неёлов. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1999. – С. 121–127.
- 82.** Дубинская М.В. Франкоязычные речевые характеристики героя-западника в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Иностранные языки: лингвистический и методический аспекты: сб. науч. тр. Вып. 23 / отв. ред. О. С. Шумилина; ТвГУ. 2013. – С. 173–180.
- 83.** Дубинская М.В. Детские сообщества у Ф. М. Достоевского и в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Ученые записки Забайкальского государственного университета: Сер. «Филология, история, востоковедение». 2014. № 2 (55). – С. 29–36.
- 84.** Евнина Е.М. Современный французский роман 1940–1960. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 518 с.
- 85.** Евнина Е.М. Западноевропейский реализм на рубеже веков. – М.: Наука, 1967. – 262 с.
- 86.** Жид Андре. Из «Дневника» / пер. Н. Габинского, Б. Загорского, Н. Любимова и Л. Токарева // Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР / сост. и вступ. ст. Л. Н. Токарева. – М.: Московский рабочий, 1990. – С. 624–636.
- 87.** Иванов В.В. Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство: монография. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1993. – 152 с.
- 88.** Иванов В.В. Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура нового времени: сб. науч. тр. / под ред. А. М. Панченко; ИРЛИ РАН. – СПб.: Наука, 1994. – С. 108–133.

- 89.** Иванов В.В. Скоморохи и юродивые как привратники смерти в космосе Достоевского // Скоморохи: Проблемы и перспективы изучения: сб. стат. первого Международного симпозиума 22–26. 11. 1994 / Институт истории искусств РАН. – СПб.: Наука, 1994. – С. 160–170.
- 90.** Иванов В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / под ред. В. Н. Захарова; ПетрГУ. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 201–209.
- 91.** Иванов В.В. Элементы мифопоэтики в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Русский язык, литература, культура, история: сб. науч. тр-ов МПГУ им. В. И. Ленина. Ч. 1. – М.: МПГУ, 1995. – С. 97–101.
- 92.** Иванов В.В. Школа князя Мышкина: Тема детства в творчестве Ф. М. Достоевского: учеб. пособие. – Петрозаводск: РИО КГПУ, 2002. – 132 с.
- 93.** Иванов В.В. «Церковь-Семья» Алеши Карамазова вместо «случайного семейства» // Литературоведческий журнал / под ред. А. Н. Николукина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: Наука, 2002. № 16. – С. 86–98.
- 94.** Иванов В.В. «Теневой персонаж» Фёдора Достоевского: поэтика второстепенного персонажа // Проблемы современной компаративистики: сб. науч. статей / под ред. Х. Халаченской-Вертелак и Вл. Василенко; Университет им. Адама Мицкевича. – Познань, 2003. – С. 47–59.
- 95.** Иванов В.В. Сакральный Достоевский: монография. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. – 520 с.
- 96.** Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. – М.: Мусaget, 1916. – С. 33–34.
- 97.** Ильин И.А. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993. – 432 с.
- 98.** Казначеев С. М. Концепт «братство» как этический завет Достоевского // Ученые записки Забайкальского государственного университета: Сер. «Филология, история, востоковедение». 2104. № 2 (55). – С. 45–51.

- 99.** Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3 / ИРЛИ АН СССР; ред. Г. М. Фридлиндер. – Л.: Наука, 1978. – С. 41–53.
- 100.** Кийко Е.И. Достоевский и Гюго (Из истории создания «Братьев Карамазовых») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. – Л.: Наука, 1978. – С. 166–172.
- 101.** Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского Онегина (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 131–150.
- 102.** Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский. Ст. и мат. Т. 2 / под ред. А. С. Долинина. М.–Л.: Мысль, 1924. С. 31–68.
- 103.** Леру Франсуаза. Друиды / пер. с фр. С. О. Цветковой; предисл. к русскому изд. Н. С. Широковой. – СПб.: Евразия, 2001. – 288 с.
- 104.** Леру Франсуаза. Пространство и время друидизма // Леру Ф. Друиды. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 190–201.
- 105.** Лешневская А. Три «Гранде»: критика романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Иностранная литература. 2008. №4. – С. 283–291.
- 106.** Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. №8. – С. 74–87.
- 107.** Лихачёв Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Согласие, 1998. – 356 с.
- 108.** Лорер Н.И. Записки моего времени. Воспоминание о прошлом // Мемуары декабристов / сост.; вступ. ст. и комм. А. С. Немзера. – М.: Правда, 1988. – С. 313–546.
- 109.** Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 512 с.
- 110.** Микулич В. Встречи с писателями. – Л.: Изд-во писателей, 1929. – 234 с.
- 111.** Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 1 / сост. и предисл. Т.Г. Тетенькиной; пер. с фр. А.С. Бобовича. – Калининград: Янтарный сказ, 1997. – 304 с.
- 112.** Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 2 / сост. и предисл. Т.Г. Тетенькиной; пер. с фр. А.С. Бобовича. – Калининград: Янтарный сказ, 1997. – 480 с.

- 113.** Монтень М. Опыты: В 3 кн. Кн. 3 / сост. Т.Г. Тетенькиной; пер. с фр. А.С. Бобовича, Н.Я. Рыковой. – Калининград: Янтарный сказ, 1997. – 400 с.
- 114.** Морозов Н.Г. Мотивы сочинений св. Тихона Задонского «Горний Иерусалим» в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова: Основной выпуск. Литературоведение. 2014. №3. Т. 20. – С. 157–159.
- 115.** Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней: нравственные и социальные искания / ред. З. М. Потапова; ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР. М.: Наука, 1980. 342 с.
- 116.** Нечаева В.С. Ранний Достоевский (1821–1849). – М.: Наука, 1979. – 288 с.
- 117.** Никитин В. Андре Жид: Вехи творческого пути // Жид Андре. Фальшивомонетки. Тесные врата. – М.: Прогресс, 1991. – С. 5–25.
- 118.** Овсяннико-Куликовский Д.Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества // Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Уч. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Русский яз. и литература». – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.
- 119.** Олливые Софи. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3 / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 210–221.
- 120.** Олливые Софи. Достоевский и Шатобриан // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. – С. 328–336.
- 121.** Опульская Л.Д. Комментарий к «Преступлению и наказанию»: § 1–6 // Достоевский Ф. М. ПСС: В 30 т. Т. 7. – Л.: Наука, 1973. – С. 308–329.
- 122.** Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачёв Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.: Наука, 1976. – С. 91–183.
- 123.** Песис Б. Ален-Фурнье, Огюстен Мольн и другие // Alain-Fournier. Le Grand Meaulnes. Edition du Progrès. – Moscou, 1971. – С. 5–16.
- 124.** Песис Б.А. От XIX к XX веку: Традиция и новаторство во французской литературе. – М., Советский писатель, 1979. – 358 с.

- 125.** Пименова Л.А. Просвещение и «дворянский расизм» (Особенности идеологии и культуры французского дворянства XVIII века) // Французская революция XVIII века. Экономика, политика, идеология / отв. ред. Г. С. Кучеренко. – М.: Наука, 1988. – С 59–74.
- 126.** Прохоров Г.С. О композиционно-архитектоническом устройстве «прорицаний» в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского // Вестник Тверского государственного университета. Серия: «Филология». 2013. № 1. – С. 282–288.
- 127.** Сафонова С.Ю. Достоевский и Бальзак: диалог мировоззрений // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: «Филология, искусствоведение». 2012. № 17 (66). – С. 113–116.
- 128.** Скрелина Л.М., Становая Л.А. История французского языка: Учебник. – М.: Высшая школа, 2001. – 463 с.
- 129.** Соколова Г.Г. Пособие по переводу с русского языка на французский: Учеб. пособие для студентов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – М.: Просвещение, 1982. – 160 с.
- 130.** Степанян К.А. Явление и диалог в романах Достоевского. – СПб.: Крига, 2010. – 400 с.
- 131.** Страхов Н.Н. Пушкинский праздник (открытие памятника Пушкину в Москве) // Литературная критика. – М.: Современник, 1984. – С. 167–180.
- 132.** Терзиева М.Т. Обращение к французским классикам XX века – творцам литературы для детей // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы VI Междунар. науч. конф. 6–7. 12. 2013 / отв. ред. и сост. Г.Д. Ахметова; ЗабГУ. – Чита, 2013. – С. 171–173.
- 133.** Токарев Л.Н. «Быть как можно более человечным» // Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. – М.: Московский рабочий, 1990. – С. 5–24.
- 134.** Флоренский Павел. Иконостас. Имена. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 318 с.
- 135.** Флоренский Павел, свящ. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – М.: Академический Проект; Гаудемус, 2012. – 905 с.
- 136.** Фридлиндер Г.М. Комментарий к «Преступлению и наказанию»: § 7–9 // Достоевский Ф. М. ПСС: В 30 т. Т. 7. – Л.: Наука, 1973. – С. 329–356.
- 137.** Чернова Н.В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Ф.М. Достоевского) // Достоевский.

- Материалы и исследования. Т. 19 / ИРЛИ РАН; ред. Н.Ф. Буданова, С.А. Кибальник. – СПб.: Наука, 2010. – С. 192–202.
- 138.** Широкова Н.С. Кельтские друиды и книга Франсуазы Леру // Леру Ф. Друиды. – СПб.: Евразия, 2001. – С. 7–67.
- 139.** Шкарлат С.Н. О переводе Ф. М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. де Бальзак // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5 / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. – С. 303–310.
- 140.** Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. – М.: Советский писатель, 1957. – 260 с.
- 141.** Шульц Оскар фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск, Изд-во ПетрГУ, 1999. – 366 с.
- 142.** Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. – Свердловск. Средне-Уральское книжное изд-во. 1978. – 174 с.
- 143.** Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1987. – 350 с.
- 144.** Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах Гюго и Достоевского: две культурно-исторические модели // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1996. – С. 304–321.
- 145.** Щенников Г.К. Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. – Челябинск: Изд-во ЧелГУ; Металл, 1997. – С. 176.
- 146.** Щетинкин В.Е. Пособие по переводу с французского языка на русский: Учеб. пос. для студентов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.
- 147.** Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2 / под ред. А. С. Долинина. – М.–Л.: Мысль, 1924. – С. 71–105.

Словари, энциклопедии

- 148.** Даль В.И. Толковый словарь живаго Великорусского языка: В 4 т. Т. 4. – СПб.– М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882. – 808 с.

- 149.** Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. и ред. Г.К. Щенников, сост. А.А. Алексеев; ЧелГУ. – Челябинск: Изд-во ЧелГУ; Металл, 1977. – 272 с.
- 150.** Петровский Н.А. Словарь русских личных имён / науч. ред. О. Д. Митрофанова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 384 с.
- 151.** Симфонизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. – С. 11–15.
- 152.** Петрученко О. Латинско-русский словарь. 12-е изд., испр. – М.: Изд-во Т-ва И. И. Кушнерёва, 1918. – 810 с.
- 153.** Хайитов Б.Т. Французско-русский лингвострановедческий словарь по фразеологии. – М.: Московский лицей, 1997. – 50 с.
- 154.** Щерба Л.В., Матусевич М.И. Русско-французский словарь. 11-е изд. / спец. науч. ред. А. Оливье. – М.: Русский язык, 1983. – 840 с.

Научная литература на иностранных языках

- 155.** Alain-Fournier Henri. Lettres à sa famille. Tome II. Edition Emile-Paul, Paris, 1949. – 672 p.
- 156.** Andrieux Charlotte. Un aspect de l'écrivain non-engagé: l'utilisation des documents réels pour écrire la politique // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal. Paris, Gaillimard, 1996. – P. 54–65.
- 157.** Anglès A. André Gide et le premier groupe de la NRF. En 3 vol. Vol. 2. Paris, Hattier-Flammarion, 1986. – 586 p.
- 158.** Barine A. Dostoiévski et son temps. Revue dleue. Paris, 1884. №8. – P. 9–18.
- 159.** Becker A. Itinéraire spirituel d'Alain-Fournier. Paris, Edition Corrêa, 1949. – 374 p.
- 160.** Blanchet A. La littérature et le spirituel. Paris, Table Ronde, 1959. – 218 p.
- 161.** Boisdeffre Pierre. La vie d'André Gide. Essai de biographie critique. Paris, Gaillimard, 1970. – 280 p.
- 162.** Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. En 13 vol. Vol. 12. Paris, 1968. – 412 p.

- 163.** Cabanis José. Dieu et la NRF. Paris, Gaillimard, 1994. – 310 p.
- 164.** Caesar Gaius Julius. De Bello Gallico. I Indices. Disposuit N. E. Lemaire: Parisii, 1822. – 322 p.
- 165.** Claudel Paul. Correspondance avec André Gide. Paris: Gaillimard, 1959. 360 p.
- 166.** Descartes René. Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris, 1878. – 656 p.
- 167.** Dimier J. La crise psychologique dans le roman contemporain français des années 20. Belgrade, 1968. – 308 p.
- 168.** Ivanov Vasilii. Kuolla jotta voisi syntyä uudelleen // Carelia. 2000. # 9. – S. 56–58.
- 169.** Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – 222 p.
- 170.** Gide A. Reflexions sur l'Allemagne // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 9–19.
- 171.** Gide A. L'avenir de l'Europe // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 23–33.
- 172.** Gide A. Billets à Angèle // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 37–76.
- 173.** Gide A. Journal sans dates. // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 77–85.
- 174.** Gide A. Feuilletts. // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 85–101.
- 175.** Gide A. Les dix pomans français que... // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 149–159.
- 176.** Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 165–173.
- 177.** Gide A. Préface à la Dame de Pique // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française. 1924. – P. 191–193.
- 178.** Gide A. Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. 200 p.
- 179.** Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 13–49.

- 180.** Gide A. «Les frères Karamazov» // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981 – P. 49–57.
- 181.** Gide A. Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du Centenaire de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 57–65.
- 182.** Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 65–189.
- 183.** Gide A. «Les Frères Karamazov». Article écrit avant la représentation du drame de Jacques Coupeau et J. Croué d'après le roman de Dostoïevski // Dostoïevski par André Gide : Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 51–55.
- 184.** Gide A. Le journal des “Faux-Monneyeurs”. Paris, Gaillimard, 1937. – 402 p.
- 185.** Goulet Alain. Les thèmes de l'enfance dans l'oeuvre d'André Gide. Paris, Fasquelles, 1969. – 264 p.
- 186.** Hebey Pierre. La NRF des années sombres. Juin 1940–juin 1941. Paris, Flammarion, 1992. – 406 p.
- 187.** Herbat P. A la recherche d'André Gide. Paris, Gaillimard, 1952. – 106 p.
- 188.** Ji-Young Chung. La technique poliphonique dans “La mort du père” // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal. Paris, Gaillimard, 1996. – P. 66–74.
- 189.** Lacouture J. Une adolescence du siècle. J. Rivière et la NRF. Paris, Gaillimard, 1920. – 282 p.
- 190.** Lagarde André, Michard Laurent. Alain-Fournier. Les grands auteurs français. XX siècle. Antologie et histoire littéraire. Paris, Bordas, 2004. P. – 137–140.
- 191.** Lagarde André, Michard Laurent. Le Sage. Les grands auteurs français. XVIII siècle. Antologie et histoire littéraire. Paris, Bordas, 2004. – P. 60–68.
- 192.** Lançon R. Histoire de la littérature française contemporaine. (1870 à nos jours). Paris, Gaillimard, 1923. – 520 p.
- 193.** Le Masque // Larousse. Grand Dictionnaire Universel. Français, historique, géographique, biographique, mytologique, bibliographique, littéraire, artistique, e.t.c. par Pierre Larousse. Vol. 10. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1887. – P. 1302–1306.

- 194.** Le Sage Alain-René. Gil Blas et l'archevêque de Grenade. Les grands auteurs français. XVIII siècle. Antologie et histoire littéraire. Lagarde André, Michard Laurent. Paris, Bordas, 2004. – P. 64–66.
- 195.** Lhote André, Alain-Fournier, Rivière Jacques. La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907–1924) / Texte établi et présenté par Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler et Françoise Garcia. Bordeaux, Willam Blake and co. Edition et Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 1986. – 234 p.
- 196.** Loize Jean. Alain-Fournier, sa vie et le “Grand Meaulnes”. Paris, 1968. – 404 p.
- 197.** Morillas Jordi. Философская борьба Ф. М. Достоевского против европейского Просвещения // Su Fëdor Dostoevskij: visione filosofica e sguardo di scrittore / a cura di Stefano Aloe. Napoli : La scuola di Pitagora, 2012. – P. 155–169.
- 198.** Panofsky Ervin. “Et in Arcadia Ego” : Poussin and the Elegiae Tradition // Meaning in the Visual Arts, 1970. – S. 340–367.
- 199.** Pascal Blaise. Œuvres choisies. Paris, Jules Didot. 1827. – 412 p.
- 200.** Pascal Blaise. Pensées. Texte établi par Léon Brunschvigg. Paris, Flammarion, 1976. – 476 p.
- 201.** Rivière Isabelle. Vie et passion d'Alain-Fournier. Monaco, Jaspard, Pollus et C le. 1963. – 532 p.
- 202.** Rivière Jacques. Dostoïevski. Nouvelle Revue Française. 1 er février 1922. Cit. d'après: Gide A. Conférences du Vieux-Colombier // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 65–189.
- 203.** Sollers Philippe. Le roman et l'expérience des limites. Paris, Logiques, 1968. – 442 p.
- 204.** Steel David. Le thème de l'enfance dans l'oeuvre d'André Gide. Paris, Flammarion, 1984. – 118 p.
- 205.** Suffran M. Alain-Fournier et le mystère limpide. Essai. Paris, Hatier, 1969. – 212 p.
- 206.** Vogué E.-M. Le Roman Russe. Paris, 1886. Цит. по : Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance // Dostoïevski par André Gide. Articles et causeries. Paris, Gaillimard. 1981. – P. 13–49.

207. Zoughaib Farid. Les limites de la sincérité, le mensonge, d'après "Le Journal" de Roger Martin du Gard // Roger Martin du Gard. Ecrivain et son journal. Paris, Gaillimard, 1996. – P. 198–213.

Интернет-ресурсы

208. Айрапетян Л. Духовное пространство. Монреаль, 2005 // http://samlib.ru/a/ajrapetjan_1_g/soulspace.shtml [08.04.2014].

209. Карпов А. А. «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской литературе конца XVIII–первой трети XIX века // lit.phil.spbu.ru [08.06.2014].

Les dictionnaires

210. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné. Berne, Lausanne. V. II. 1779. Sans numération.

211. Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui. Langue française, histoire, géographie, culture générale / Rédaction dirigée par A. Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1991. – 386 p.

212. Larousse. Grand Dictionnaire Universel. Français, historique, géographique, biographique, mytologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientiphique, e.t.c. par Pierre Larousse. Vol. 10. Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1887. – 2627 p.

213. Larousse. Grand Dictionnaire Etymologique & Historique du français. Paris. Edition Larousse. 2005. – 1254 p.

**Первые переводы
произведений Ф. М. Достоевского во Франции**

1844

«Бедные люди» пер. V. Derély.

1846

«Двойник» пер. Bienstock et Werth.

1848

«Неточка Незванова» пер. Halpérine-Kaminski.

1859–1862

«Записки из мёртвого дома» – название переведено как *Les souvenirs de la maison des morts* «Воспоминания о доме мёртвых». Произведение переводилось по частям, пер. Neyrod.

1861

«Униженные и оскорблённые» пер. Humbert.

1864

«Записки из подполья» – название переведено как *L'esprit souterrain* «Дух подполья», пер. Halpérine-Kaminski.

1866

«Преступление и наказание» – название переведено как *La crime et le châtement* «Преступление и кара», пер. V. Derély.

1867

«Игрок», «Белые ночи» пер. Halpérine-Kaminski.

1868

«Идиот» пер. V. Derély.

1869

«Вечный муж» пер. Halpérine-Kaminski.

1870–1872

«Бесы» – название переведено как *Les Possédés* «Одержимые». Произведение переводилось по частям, пер. V. Derély.

1875

«Подросток» пер. Bienstock et Fénéon.

1876

«Мальчик у Христа на ёлке» – название переведено как *Le Noël Russe* «Русское Рождество», пер. Crzyrowski.

1876–1877

«Дневник писателя», произведение переводилось по частям, пер. Bienstock, Fasquelle et J.-L. Charpentier.

1870–1880

«Братья Карамазовы», 1-е изд., с сокращениями, произведение переводилось по частям, пер. Halpérine-Kaminski et Ch. Maurice.

1888

«Братья Карамазовы», 2-е изд., считается полным, пер. Bienstock, Torquet et J.-L. Charpentier.

1897

«Кроткая» — название даётся в транслитерации *Krotkaia*, пер. Halpérine-Kaminski.