



© 2023. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

«Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

© 2023. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

The Lady of the Camellias and Madame Bovary in Dostoevsky's Novel The Idiot

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Благодарности: Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта № 23-28-00258 «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (<https://rscf.ru/project/23-28-00258/>).

Аннотация: В статье рассматриваются место и роль романов Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848) и Гюстава Флобера «Мадам Бовари» (1856) в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868). Демонстрируется, что через введение текста Дюма в свое произведение Достоевский разворачивает разговор о ложности и губительности для духовной жизни человека базовой идеи французского романа, заключающейся в уподоблении сострадания к падшим женщинам, к которому стремится призвать своим текстом французский романист, спасению грешников Христом. Кроме того, акцентируется тот факт, что Дюма полагал высшим проявлением гуманности *реабилитацию* таких женщин, то есть восстановление их социальных прав через женитьбу. В статье же показывается, что Достоевский в своем романе на символическом уровне раскрывает, что замужество в его земном секуляризованном виде не ведет не только к духовному восстановлению, как это предполагает Дюма, но даже и к действительному счастью. В статье также анализируются центральные идеи

романа Флобера. Показывается, что Достоевский специально вводит в свой роман «Мадам Бовари» как текст, в котором катастрофичность положения прогнившего, утратившего связь с Богом мира раскрывается именно через образ брака как ловушки, в которую человек попадает, обманувшись и ища в нем соединения высшего порядка, а не получая его, сжирается собственной похотью и страстями, которые завладевают им в отсутствие связи с иным планом бытия.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Идиот», А. Дюма-сын, «Дама с камелиями», Г. Флобер, «Мадам Бовари», замужество, реабилитация.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00258 “The Role and the Image of Books in F.M. Dostoevsky’s novel *The Idiot*” (<https://rscf.ru/project/23-28-00258/>).

Abstract: The article analyzes the place and role of two novels, *The Lady of the Camellias* by Alexandre Dumas fils (1848) and *Madame Bovary* by Gustave Flaubert (1856), in Dostoevsky’s novel *The Idiot* (1868). It demonstrates how Dostoevsky introduces Dumas’ text in order to reflect on the falseness and destructiveness for the spirit of man of its key idea, which is the parallel between the compassion for fallen women that Dumas seeks to call for through the novel and the salvation of sinners by Jesus Christ. Besides, the article pays attention to the fact that Dumas considers the rehabilitation of such women, meaning the restoration of their social rights through marriage, the highest expression of humanity. It is shown that Dostoevsky, in his novel, reveals on a symbolic level that marriage in its earthly secularized form does not lead to spiritual restoration, as Dumas suggested, nor does it give real happiness. The article also analyzes the main ideas of Flaubert’s novel. It is argued that Dostoevsky specifically introduces *Madame Bovary* into his novel because it reveals the catastrophic situation of a corrupt world that has lost touch with God precisely through the image of marriage as a trap into which people fall because of deception. They seek in it a higher relationship; however, not obtaining it, they are devoured by their own lust and passions, which take hold in the absence of a connection with another level of being.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, Alexandre Dumas fils, *The Lady of the Camellias*, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, marriage, rehabilitation.

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. “The Lady of the Camellias and *Madame Bovary* in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (24), 2023, pp. 55–92. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92>

Ф.М. Достоевский, начиная с самого первого романа «Бедные люди» (1846), всегда включал в художественный мир своих произведений тексты других авторов не только посредством аллюзий, прямых и скрытых цитат, но и в виде реальных книг, которые читают, обсуждают, покупают и дарят друг другу герои. В проекте «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»», в рамках которого написана и эта статья, исследуется *роль* и *образ* тех книг, которые прямо упоминаются автором в тексте. Такая исследовательская установка «проводит радикальную различительную черту, позволяющую отделить авторскую интенцию от исследовательских домысливаний и проекций собственных читательских предпочтений и ассоциаций на роман» [Касаткина, 2023]. Тенденция к неразличению авторских, зачастую прямых, указаний и исследовательских теорий, хорошо видна на примере комментариев к «Идиоту», представленных в девятом томе 35-томного собрания сочинений. Авторы издания приводят как свои размышления о возможных «прототипах», персонажах других текстов, оказавших влияние на формирование образов героев Достоевского¹, так и многочисленные примеры исследований таких литературных связей, см: [Достоевский, 2013–2022, т. 9, с. 436–864]. Создается впечатление, что произведениям, которые не были обозначены автором в тексте романа², посвящено больше работ, чем тем, которые автор прямо упомянул.

¹ См., например: «Создавая Мышкина, Достоевский оглядывался на Дон-Кихота, Жана Вальжана, Пиквика; при обдумывании и разработке образа Настасьи Филипповны в поле его внимания находились не только Мария Магдалина, но и Исидора из одноименного романа Жорж Санд (1845), и спасаемая Вальжаном Фантина (из «Отверженных» В. Гюго, 1862), задыхающаяся в мире посредственности и тупого провинциального мешанства, трагически гибнущая Эмма Бовари <...>» [Достоевский, 2013–2022, т. 9, с. 599]. Конечно, можно возразить, что приведенные имена периодически упоминаются Достоевским в черновиках или письмах времен создания романа (то есть он действительно «оглядывается» на этих героев), но важно ведь учитывать и контекст их упоминания, и то, вошли ли они в итоге в окончательный текст. Вот, что пишет в связи с образом главного героя «Идиота» Достоевский об упомянутом комментаторами в одном ряду с Дон Кихотом Жане Вальжане: «Жан Вальжан, тоже сильная попытка, но он возбуждает симпатию, по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» [Достоевский, 1872–1990, т. 28₂, с. 251]. С Дон Кихотом же Мышкин прямо будет соотнесен в окончательном тексте романа.

² Безусловно даже прямо не названные тексты, а введенные через ряд аллюзий и реминисценций, присутствуют в произведениях Достоевского. Но подтверждение того, что их присутствие есть воля автора, а не ассоциация исследователя требует кропотливой филологической работы, подробней о методе исследования будет сказано ниже.

В данной статье речь пойдет о двух французских произведениях, связанных в первую очередь с образом Настасьи Филипповны: это роман Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848), который упоминается во время пети-жё Тоцким, и с главной героиней которого персонажи Достоевского несколько раз сравнивают Настасью Филипповну, называя ее камелией; и роман Гюстава Флобера «Мадам Бовари» (1856), который появляется в «Идиоте» один раз в виде реальной книги, читаемой Настасьей Филипповной в последние недели ее жизни.

Приведем еще одну цитату Т.А. Касаткиной об особенностях характера присутствия книг в романе Достоевского «Идиот» из статьи, написанной так же в рамках нашего проекта: «<...> можно предположить, что интенсивность присутствия книги как источника аллюзий будет прямо связана с интенсивностью ее материального присутствия в тексте — то есть книга неоднократно упомянутая и/или книга, присутствующая как материальный объект, будет в большей степени и более всесторонне формировать окончательный текст, чем книга, упомянутая однократно и не присутствующая в качестве материального предмета и, по всей видимости, локально заостряющая сформированный другим материально присутствующим прецедентным текстом архетипический образ, или становящаяся инструментом характеристики того именно персонажа, который эту книгу упоминает» [Касаткина, 2023].

Развивая эту мысль, добавим (в качестве рабочей гипотезы), что для выбора исследовательской стратегии важно понимать и то, **каким образом** книги упоминаются, то есть какими художественными средствами они вводятся автором в пространство его произведения. Поясним это утверждение на примере. Впервые *прямая* отсылка к «Даме с камелиями» появляется в XII главе первой части, когда Настасью Филипповну несколько раз называют «камелией», указывая тем самым на сходство ее положения в обществе с положением героини Дюма куртизанкой Маргаритой Готье³. Так ищущему

³ Примечательно, что мужчины-исследователи солидаризуются с этой оценкой героини (справедливости ради следует отметить, что женщины-исследовательницы, насколько я могу судить, просто не ставят вопрос подобным образом, их внимание сосредоточено на самосознании героини, мужчины же концентрируются на ее внешней оценке, что, наверное, логично): «Разумеется, этот рассказ вызывает крайнее возмущение Настасьи Филипповны, которую в романе **небезосновательно** неоднократно называют “камелией”» [Кибальник, 2016, с. 45]; Настасья Филипповна «в основном как бы повторяет поведение “дамы с камелиями” Дюма, <...> потому, что и в самом деле **она подлинно такая** <...>» [Альтман, 1975, с. 61].

средств попасть на праздничный вечер князю характеризуют героиню генерал Иволгин, а затем и Коля, по очереди вызвавшиеся ему в проводники. Сам же роман вспоминает на вечере Тоцкий в связи с рассказываемым им на пети-жё «самым дурным поступком всей [его] жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 127] и описывает это произведение как «поэму», которой «не суждено ни умереть, ни состариться» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 128]. Скажем несколько слов о рассказе Тоцкого, который не имея, казалось бы, прямого отношения к Настасье Филипповне и их истории, создан писателем таким образом, что через него роман Дюма, упоминаемый фоном, раскрывается как идейное высказывание о проблеме взаимоотношений мужчин и «падших» женщин, которому Достоевский противопоставляет свое видение этой проблемы и свою героиню, воплощающую это видение. Рассказ Тоцкого производит очень сложное впечатление, ведь самый дурной его поступок известен — растление собственной воспитанницы. Однако вместо него Афанасий Иванович рассказывает совсем другую историю, чем безусловно ранит Настасью Филипповну, которой еще ранее было сообщено о невозможности Тоцкого «раскаяться в первоначальном поступке» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40]. Для Настасьи Филипповны же последствия «поступка» оказались катастрофичны — ее буквально превращают в героиню Дюма — не только генерал Иволгин, «отец семейства», в которое она предположительно может войти, прямо называет ее камелией, но и Епанчин, с одной стороны, ищет ее общества, а с другой — воспринимает, как ту, которую нельзя ввести в дом, зато можно за жемчуг перекупить у предварительно сосватанного ей мужа. Важно подчеркнуть, что это «превращение» героини происходит независимо и даже вопреки ее действительному поведению⁴. При этом в истории Тоцкого, которая призвана в оче-

⁴ «К большому и (таково сердце человека!) к несколько неприятному своему изумлению, он [Тоцкий] вдруг, по одному случаю, убедился, что если бы даже он и сделал предложение, то его бы не приняли. Долгое время он не понимал этого. <...> На интерес тоже не поддавалась, даже на очень крупный, и хотя приняла предложенный ей комфорт, но жила очень скромно и почти ничего в эти пять лет не скопила. Афанасий Иванович рискнул было на очень хитрое средство, чтобы разбить свои цепи: неприметно и искусно он стал соблазнять ее, чрез ловкую помощь, разными идеальнейшими соблазнами; но олицетворенные идеалы: князя, гусары, секретари посольств, поэты, романисты, социалисты даже — ничто не произвело никакого впечатления на Настасью Филипповну, как будто у ней вместо сердца был камень, а чувства иссохли и вымерли раз навсегда. Жила она больше уединенно, читала, даже училась, любила музыку. Знакомств имела мало: она всё зналась с какими-то бедными и смешными чиновницами, знала двух

редной раз подчеркнуть отказ рассказчика от раскаяния в содеянном с Настасьей Филипповной, камелии как символ женского лона, что с очевидностью представлено у Дюма (Маргарита двадцать пять дней в месяц появлялась в театре с белым букетом и пять дней — с красным (примечательно, что этот «шифр» остается якобы не понятным ни рассказчиком, ни любовником)), все равно раскрывают на символическом уровне истинное злодеяние, совершенное растлителем: он режет обманом красные камелии — обогреть женское лоно мужчина может только, лишив ее невинности (сорвав цветок)⁵. Чуть позже Настасья Филипповна в негодовании назовет Тоцкого «букетником» и «monsieur aux camélias», тем самым категорически отвергая навешенное на нее сравнение с героиней Дюма и указывая, что она вовсе не та, кто цветок предлагает, но та, чей цветок отнят⁶.

Таким образом, несколько упрощая и схематизируя, можно отметить, что в тексте присутствует линия «навешивания» героями ярлыка «дамы с камелиями» на Настасью Филипповну, что выражается и в прямых высказываниях персонажей, и в способе обращения с ней (важно помнить, что происходит это вследствие действий Тоцкого, поклонника этого французского романа). В то же время на символическом уровне Достоевский показывает, что навешенный ярлык — ошибка героев. Так, в рассказе Тоцкого о камелиях и реакции Настасьи Филипповны с апелляцией к тому же роману автором раскрывается принципиально иное взаимодействие символических образов в создаваемом им тексте, нежели это представлено у Дюма, — цветы находятся не в руках героини, а бесчестно срезаются и присваиваются соблазнителем. Писатель через прием смены обладателя букета демонстрирует коренное различие понимания места и роли женщины во взаимосвязи с мужчиной. Кроме того, данная Тоцким характеристика романа как бессмертной поэмы, свидетельствует о том, что этот текст не сводится для него к пикантной истории о куртизанке, которая умеет любить, но представляет собой значительное художественное высказывание или даже некую фило-

каких-то актрис, каких-то старух, очень любила многочисленное семейство одного почтенного учителя, и в семействе этом и ее очень любили и с удовольствием принимали» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 39].

⁵ Т.А. Касаткина в уже упомянутой статье подробно проанализировала образ срываемых Тоцким камелий [Касаткина, 2023], мы лишь кратко расставили важные для данной статьи акценты.

⁶ Иначе интерпретирует реакцию Настасьи Филипповны на рассказ Тоцкого О. Меерсон, подробнее о ее исследовании будет сказано ниже.

софскую идею, с которой сам Афанасий Иванович солидаризуется и, судя по всему, является его последователем.

Можно заключить, что Достоевский, включая роман Дюма в свой текст, стремится каким-то образом вступить в *спор* и/или показать несостоятельность базовой идеи французского романа. Художественным средством ведения этого спора (не единственным, но скорее всего центральным)⁷, который предъявлен автором в сцене прямого упоминания романа, является видимое сближение образов (вызов автоматической ассоциации, подготовленный высказываниями и поведением других героев — если «Дама с камелиями», то это про Настасью Филипповну) и полное противопоставление на символическом уровне ключевых деталей этих образов французского романа таким же деталям в русском. Забегая вперед, стоит отметить, что в романе Достоевского немало сцен, которые как бы повторяют сюжеты «Дамы с камелиями», однако при анализе обнаруживается, что в них заключаются смыслы, противоположные заложенным Дюма. Примеры таких сцен привела и проанализировала Т.А. Касаткина в докладе, прочитанном на конференции «Книга в книге» (2–4 октября 2023) [Касаткина, 2023б]. В рамках же данной статьи мы полагаем необходимым в первую очередь сосредоточиться на выявлении и прояснении той идеи, в *спор* с которой вступает Достоевский, то есть провести анализ французского романа, после чего по «указанному» писателем пути попытаемся понять, каким образом он выражает свою позицию по поводу идеи Дюма. Также постараемся уточнить, каким образом и почему Тоцкого можно (и можно ли?) считать выразителем идей Дюма.

Совсем иначе в романе введена «Мадам Бовари». Как справедливо отмечает Н.В. Чернова, «в случае с “последней книгой” Настасьи Филипповны — “Госпожа Бовари” Флобера — мотив хрупок, поле его действия ограничено⁸, и вместе с тем он способен провоцировать

⁷ Здесь важно оговориться: мы, конечно, понимаем, что художественное творчество невозможно свести к схеме. Говоря о гипотезе, заключающейся в том, что способ введения текста в другой текст можно полагать как ориентир для определения маршрута читательского и исследовательского пути, мы имеем в виду лишь вектор, подсказку, служащую, с одной стороны, отправной точкой исследования, а с другой — дополнительным верификатором того, что мы следуем авторскому замыслу, а не возводим некую надстройку над текстом.

⁸ В отличие, например, от мотива «дамы с камелиями» в связи с Настасьей Филипповной.

избыточно радикальные выводы⁹» [Чернова, 2010]. Если следовать предложенной выше *гипотезе* о необходимости учета характера введения другого текста, то в случае с романом Флобера у нас нет никаких оснований искать сюжетные переклички или схождения образов героев. Достоевский считает нужным сообщить, лишь то, что этот роман читала Настасья Филипповна перед последним возвращением в Павловск. Таким образом, нам не остается ничего кроме как попытаться уяснить общую идею французского романа, попытаться понять, что в этой книге находит героиня Достоевского, и предположить, как это могло повлиять на нее в последние три недели жизни. Единственным ориентиром, который нам дает Достоевский я бы полагала тот факт, что он указывает точный период, в который роман был прочитан, то есть сопоставление идеи французского романа с событиями в русском может дать нам подсказку о причинах упоминания именно этого текста в «Идиоте».

Мы описали цели и предполагаемые пути нашего исследования, однако прежде чем мы приступим к нему, кратко проанализируем методы работы с включенными текстами, предложенные в ряде других исследований. В абсолютном большинстве работ, посвященных изучению этих французских текстов в романе «Идиот», применяется компаративистский подход, в рамках которого процесс исследования осуществляется через сопоставление сюжетных ходов и образов героев. Примечательно, что обнаруживаемые сходства или различия далеко не всегда служат основанием для выявления и интерпретации причин, побудивших Достоевского включить то или иное произведение в пространство своего романа — тогда как именно нахождение таких причин — обнаружение смыслов, идей, которые передаются автором с наибольшей очевидностью именно посредством привлечения внешнего текста, казалось бы, только и может быть целью подобных работ. Однако зачастую исследователи останавливаются лишь на констатации наличия неких сходств и различий в рассматриваемых текстах, что и обуславливает своеобразный характер их целей и выводов.

Так, М.С. Альтман целью своего исследования «“Идиот” Достоевского и “Дама с камелиями” Дюма» полагает «увязать оба произведения между собой» [Альтман, 1975, с. 65], для чего приводит внушительный ряд примеров схождения сюжетных коллизий двух

⁹ Например, предположение, на какой странице была открыта книга Флобера у Настасьи Филипповны.

романов. Исследователь стремится через максимальное число таких совпадений продемонстрировать, «что в сложном клубке образов и событий “Идиота” имеется нить и от “Дамы с камелиями”, нить, которую не следует терять из виду, так как она проходит сквозь весь лабиринт повествования Достоевского» [Альтман, 1975, с. 67]. По мнению Альтмана, Настасья Филипповна «в основном как бы повторяет поведение “дамы с камелиями” Дюма, <...> не потому, что она действует по писанному... Дюма, не потому, что она решила играть и играет роль Маргариты Готье, а потому, что и в самом деле она подлинно такая и хотя конечно, совершенно в русском духе и в стиле Достоевского, но в некоторой степени подобна несчастной французской героине. Сходство Настасьи Филипповны и Маргариты Готье есть лишь частность более общего факта, именно того, что при создании своего романа Достоевский в некоторой степени “отталкивался” от Дюма» [Альтман, 1975, с. 61]. Исследователь не ставит, а следовательно и не дает ответа на вопрос, почему Достоевскому важно «оттолкнуться» именно от Дюма. Альтман декларирует, что наличие прямого упоминания книги обеспечивает неслучайность любых совпадений сюжетов двух романов, и чем больше таких совпадений, тем очевидней их неслучайность. Такая установка вынуждает исследователя остановиться на этапе *описания* внешних схожих признаков двух текстов, не только не доходя до их *интерпретации*, но и не переходя к *анализу*, призванному выявить причины появления этих признаков, для чего предварительно необходимо было бы выяснить, признаками чего они являются в базовом тексте и для чего введены автором в текст вторичный, то есть выражению каких авторских идей служат¹⁰.

С.А. Кибальник в статье «“Дама с камелиями” Александра Дюма-сына и творчество Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма)» в целом соглашается с идеей Альтмана о том, что Настасья Филипповна представляет собой русскую Маргариту Готье, однако полагает необходимым выявить расхождения в сюжетах и образах

¹⁰ Т.А. Касаткина не раз напоминала в рамках разговоров о задачах, стоящих перед исследователями, а сейчас и сформулировала в статье в связи с вопросом о возможной разнице интерпретаций Сони и Раскольникова фактов, представленных Льюсом в его «Физиологии», о том, что «Достоевский всегда настаивал на том, что наука еще даже не начинается с констатации фактов, что наука состоит в умении факты объяснять. В “Преступлении и наказании” об этом говорит Разумихин: “Да ведь факты не всё; по крайней мере, половина дела в том, как с фактами обращаться умеешь!” [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 106]» [Касаткина, 2023а, с. 110–111].

двух историй: «<...> если Настасья Филипповна действительно русская “дама с камелиями”, то есть **переложенный на русскую социокультурную почву 1860-х годов, а также на художественный темперамент и стиль Достоевского открытый французскими писателями сюжет** об искренно полюбившей соержанке, то, очевидно, именно этим объясняются многочисленные произведенные Достоевским трансформации. Остается только выяснить, каковы же они и каков образ сложившейся в результате них русской “дамы с камелиями» [Кибальник, 2016, с. 46]. Несмотря на ряд интересных и точно описанных «переделок» Достоевского, заключение о роли французского романа в «Идиоте» исследователь делает еще до анализа самих текстов. Собственно формальный вывод в конце статьи не многим отличается от первичного утверждения о переложении Достоевским французской истории на русскую почву: «Так, сюжет о полюбившей куртизанке, из которого Дюма-сын сделал трогательную, но достаточно сентиментальную и не слишком правдоподобную историю, превратился под пером Достоевского в трагическое повествование о соблазненной и надломленной женщине, которая бросает вызов этому миру, в страстное обвинение современного ему русского общества и миропорядка вообще» [Кибальник, 2016, с. 58]¹¹.

Интересно, что к похожим общим выводам об «улучшениях», производимых Достоевским с текстом другого автора, приходили исследователи его перевода романа О. де Бальзака «Евгении Гранде»¹². К таким заключениям в первую очередь приходили ученые,

¹¹ В отношении «Мадам Бовари» исследователи придерживались схожей стратегии. Н.В. Чернова идет также путем поиска сюжетных схождений и расхождений, но, как уже было сказано, придерживается идеи «не навреди», по ее собственному утверждению, «важно определить проблему, но не навязывать ее однозначное решение. Все же сам процесс поиска всегда бесполезен и порой закрывает лакуны» [Чернова, 2010]. В. Сычева утверждает, что «<...> Федор Михайлович недвусмысленно подтверждает параллелизм главных женских образов прямым упоминанием произведения Флобера» [Сычева, 2022, с. 107], и посвящает свою работу сопоставлению образов двух героинь.

¹² Если следовать логике исследователей, то Достоевский по какой-то причине выбрал для перевода очень «плоский» текст, в котором пришлось и углублять психологические портреты персонажей, и добавлять онтологический уровень повествования; хотя сам переводчик, как известно, прямо выражал восхищение гением и творческой мощью О. де Бальзака. Так, Н.С. Нечаева пишет, что Достоевский «отталкивался от натуралистической бытовой живописи Бальзака и шел по пути углубления психологии персонажей, отдавая дань сентиментализму» [Нечаева, 1979, с. 126]. К.А. Степанян пришел к следующему выводу: «Мы видим в этом переводе первую попытку преобразить, если можно так выразиться, общепринятый в ту пору реализм (одним из крупнейших

опиравшиеся на ту же исследовательскую стратегию — выявление расхождений в тексте оригинала и перевода вне их соотносительности с целостной идеей рассматриваемых произведений¹³.

Если речь идет не о переводе (где понятно, что любые решения переводчика связаны с работой с переводимым текстом, вопрос заключается лишь в выборе подхода к исследованию переводческих решений), а о тексте, специально включенном в другой текст, нам необходимо каждый раз разбираться является ли выявленное расхождение (или напротив схождение) сюжетов действительной апелляцией к некому тексту или собственным оригинальным решением автора. Иначе мы рискуем вслед за постмодернизмом видеть связи всего со всем, которые, однако, не прибавляют понимания смыслов исследуемого текста. Например, в той же статье Кибальник с сожалением, отмечает, что никто из предшественников не заметил в «Игроке» прямой отсылки к «Даме с камелиями». «<...> имя сестры Армана Дюваля не иное как “Бланш”, и, таким образом, ее тезка в “Игроке” представляет собой своего рода пародийную и саркастическую реплику на эту героиню Дюма-сына» [Кибальник, 2016, с. 53]. Исследователь правда отмечает, что эта отсылка может быть сделана и к другим произведениям эпохи, где это имя тоже встречается. Имя, подобное Бланш, настолько говорящее и распространенное, что установленная в данном случае связь не дает никакого

проявлений которого был реализм Бальзака) в реализм в высшем смысле» [Степанян, 2018, с. 341].

¹³ В качестве примера выводов, сделанных на основании «выдернутых» из контекста фраз без учета общей идеи произведения, можно привести рассуждения С.Н. Шкарлат: «Бальзак пишет: “Le spectacle de cette transformation accomplie par les souffrances qui consumaient les lambeaux de l'être humain dans cette femme...” (“Зрелище этого превращения, совершенного страданиями, которые поглощали лоскутки человеческого существа в этой женщине...” (Пер. авт.)). Достоевский переводит: “Зрелище этого видимого перехода из земной обители в лучшую...”, осуществляя тем самым перенос картины смерти физиологической в план окончания земного существования и перехода в новый, божественный план бытия. У Бальзака образ новой жизни за гробом в контексте отсутствует, есть образ окончания земных страданий. Достоевский вводит в подтекст христианскую идею воздаяния страждущим и обездоленным, обретения счастья и свободы в “царстве небесном”» [Шкарлат, 1998, с. 307]. Если мы не читали роман Бальзака целиком, то данный пример может выглядеть убедительным. Однако одна из центральных проблем, поставленных автором в романе, заключается в том, что люди в поисках рая на земле стали ставить блага насущной, проходящей жизни выше благ будущей. Писатель связывает эту идею со стариком Гранде и противопоставляет ее жизни матери и дочери, которые избрали путь вечной жизни. Достоевский лишь усиливает идею Бальзака и вовсе не противоречит ей — но увидеть это можно только после целостного анализа французского романа.

приращения понимания образа героини, и, скорее всего, вообще отсутствует. Интересно, в связи с этим привести рассуждения Флобера, периодически обнаруживавшего сцены, схожие с созданными им самим, в чужих произведениях: «<...> моя мать мне показала (она обнаружила это вчера) в “Сельском враче” Бальзака такую же сцену, как в моей “Бовари”: визит к кормилице (я никогда не читал этой книги <...>). Это те же детали, те же эффекты, та же задумка, можно было бы поверить, что я скопировал, если бы моя страница, без лишней скоромности, не была бесконечно лучше написана. Если бы Дю Камп узнал все это, он сказал бы, что я сравниваю себя с Бальзаком, как и с Гете. Раньше на меня наводили скуку люди, которые находили, что я напоминаю месье такого-то или месье такого-то и т. д.; теперь хуже, это моя душа. Я нахожу ее повсюду, все ее отражает (“renvoie”). Почему так?»¹⁴ [Flaubert, 1974–1976, v. 2, p. 274].

На другой уровень поднимает свое исследование «Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его» О. Меерсон, формулируя теоретические задачи осуществляемой ею работы, заключающиеся в прояснении через анализ привлеченных текстов «неясных», как бы не укладывающихся в общую логику фрагментов «Идиота». Исследовательница отмечает, что зачастую композиции романов Достоевского производят впечатление разваливающихся конструкций. Такое их восприятие возможно, когда нам не видно все сооружение, возводимое писателем, в целом. Частью невидимой конструкции могут являться тексты других авторов, в диалог с которыми вступает Достоевский. Чтобы восстановить целостную конструкцию исследователь должен установить с кем и о чем беседует автор. Таким образом, исследовательница ставит вопрос о причинах ввода в текст других произведений и предлагает ответ — это диалог, устраиваемый Достоевским с другим автором. Меерсон описывает предполагаемый ответ Достоевского Дюма, который заключается в характере психологической реакции Настасьи Филипповны при столкновении с упоминанием французского романа Тоцким во время пети-жё, так как, по мнению исследовательницы, в этой сцене Достоевский «говори[т] по телефону» не сам, а предостави[л] это своей героине» [Меерсон, 2007, с. 89]. «Такое впечатление, — пишет О. Меерсон, — как будто Достоевский развивает дальнейший

¹⁴ Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — Т. Г.-М.

сюжет, руководствуясь законами болевой реакции своей героини: то, что она с тоской предчувствует, и станет определяющим моментом закономерного для автора развития ее характера» [Меерсон, 2007, с. 95], «то есть упоминание подтекста “Дамы с камелиями” — способ дать словесный портрет ее [Настасьи Филипповны] самосознания (она осознает Дамой с камелиями себя). <...> Важно в этом эпизоде и то, что речь идет <...> именно об этой героине, пожертвовавшей жизнью возлюбленному, для которого она почитала себя нравственной обузой. Здесь важно, что сюжет этот, на момент появления интертекста, в самом “Идиоте” еще только предвосхищается: Настасья Филипповна еще только что познакомилась с князем, тем, кому она впоследствии не захочет стать обузой. Сходство и сродство Настасьи Филипповны и Дамы с камелиями, предвосхищенное ее собственной интуицией, на тот момент осознается только автором, а не рассказчиком и уж тем более не героями» [Меерсон, 2007, с. 93–94]. Несмотря на тонкий анализ психологии героини, Меерсон не видит диалога, ведомого самим автором, а показывает другой текст как инструмент в руках Достоевского для развития образа персонажа. Мы же полагаем, что Достоевский, напротив, стремится показать принципиальное различие героинь как выразительниц фундаментальных идей двух авторов.

Т.А. Касаткина, размышляя о взаимодействии Достоевского с вводимыми в пространство своих текстов произведениями других авторов, прежде всего отмечала, что «Достоевский — могучий интерпретатор, и часто очевидные для него смыслы цитируемых текстов оказываются неочевидными для читателей и исследователей». «Цитата у него всегда является отсылкой к иному универсуму, своеобразным “входом” в определенное художественное и идеологическое пространство — в пространство цитируемого текста. Причем смысловые “параметры” этого пространства интерпретируются Достоевским столь глубоко, что читатель слишком часто так и остается лишь при “входе”, не решаясь следовать за автором в бездонную глубину, открываемую в цитируемом тексте» [Касаткина, 2004, с. 103]. Предлагаемый же большинством исследователей путь сопоставления внешних схождений и расхождений текстов нельзя назвать даже остановкой при входе, но зачастую это возведение стены между автором и читателем, так как Достоевский ведет свой настоящий разговор на другом уровне.

Каким образом Достоевский читал и истолковывал тексты можно увидеть на примере статьи «Ответ Русскому вестнику» (1861), в которой он разъясняет «Египетские ночи» Пушкина и образ Клеопатры. Достоевский не обращается к уровню сюжета и даже психологическому уровню, он пишет об онтологическом ужасе мира, отрезанного от Бога. Ощущая необходимость хоть чем-то заместить катастрофическую нехватку «высших духовных впечатлений», люди возбуждают чувствительность тела, в результате чего начинают пожирать друг друга, см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 135–136]. Включая, например, в роман «Идиот» отсылку к этому тексту поэта, писатель не воспроизводит сюжет, но дает Настасье Филипповне испытать именно тот онтологический ужас в момент, когда ее сравнивают с Клеопатрой. Поэтому она сбегает со свадьбы, не желая оказаться пойманной в мире «Египетских ночей» и стать паучихой, пожирающей самца¹⁵.

Важно отметить еще одно положение, касающееся исследований иностранных текстов. Достоевский читал произведения французских и немецких авторов в оригинале. Обращаясь в работе к переводам, тем более сделанным после смерти автора, мы оказываемся не перед теми текстами, которые читал и имел в виду писатель, упоминая их в своих произведениях. Меж тем, в приведенных выше исследованиях в списке используемой литературы значатся русские издания. Проблематичность замены оригинала на поздний перевод прекрасно видна на примере роман Дюма. Впервые он был опубликован в 1848 году [Dumas, 1848], однако, начиная как минимум с 1852 года [Dumas, 1852], [Dumas, 1858] и др., выходит издание, переработанное и дополненное предисловием Жюль Жена (Jules Jenin), посвященным мадмуазель Дюплесси (Mademoiselle Marie Duplessis), реальному прототипу Маргариты Готье. К сожалению, установить, какое издание читал Достоевский, на данном этапе исследования я не могу, поэтому в своей работе опираюсь на те фрагменты текста, которые присутствуют в обоих изданиях. Дело в том, что разница между двумя изданиями довольно велика: во втором варианте часть текста сокращена по сравнению с первым и во многие фрагменты внесены стилистические изменения. Однако в русском переводе текст сокращен еще больше: в нем пропали, например, те фрагменты, в которых рассказчик размышляет об образе Христа и понимании

¹⁵ Подробно об этой сцене в «Идиоте» см.: [Касаткина, 2004, с. 152–158].

его действий в мире, что является центральным положением его рассуждений о фундаментальной задаче, ради воплощения которой он и создавал свой роман. Этот перевод был сделан в 1912 году С.М. Антик, и, насколько мне известно, именно в нем выходят и все современные издания.

Однако обратимся к нашему исследованию. Прежде всего мы ставили перед собой задачу попытаться выявить то, каким образом Дюма понимает и соответственно раскрывает в своем романе «взаимоотношения» мужчин и «камелий», то есть ту видимую на первый взгляд идею, с которой и вступает в диалог Достоевский. Примечательно, что французский автор, взявшись за написание «Дамы с камелиями», действительно ставил перед собой достаточно конкретные цели нравственного характера. «Конечно, должно показаться очень смелым с моей стороны желание извлечь такие великие результаты из такого небольшого сюжета, который я рассматриваю; но я из тех, кто верит, что все содержится в малом. Ребенок мал, но он заключает в себе человека; мозг тесен, но в нем обитают мысли; глаз — всего лишь точка, но он охватывает лье» [Dumas, 1858, p. 57], — этими словами Дюма заключает свое рассуждение, приведенное им в самом начале романа, в его завязке, о природе греха падших женщин и о возможных путях их спасения, главное же — о роли мужчин на этих путях. Собственно своей целью автор полагает призвать свое поколение отнестись к куртизанкам с состраданием и попытаться спасти их описанными в рассуждении средствами.

Напомним, что рассказчик попадает на аукцион, организованный после смерти знакомой ему когда-то Маргариты Готье, где он приобретает книгу — роман аббата Прево «Манон Леско», в которой обнаруживает посвящение: «Манон Маргарите. Смирение» и подпись дарителя — Арман Дюваль. Эта покупка наталкивает рассказчика на череду размышлений о судьбах таких девушек как Манон и Маргарита, к которым он всегда относился со снисхождением, а перелистав книгу с пометками Готье, даже почувствовал любовь и пустился в размышления:

«Бедные создания! Если любить их неправильно, то по крайней мере мы можем их жалеть. Вы жалуете слепого, который никогда не видел дневного света, глухого, который никогда не слышал аккордов природы, немого, который никогда не мог возвысить голос своей души, и под ложным предлогом скромности вы не хотите жалеть эту

слепоту сердца, эту глухоту души, эту немоту сознания, которые сводят с ума несчастную страдальицу и которые, несмотря на это, делают ее неспособной видеть добро, слышать Господа и говорить на чистом языке любви и веры <...>

Я просто убежден в одном принципе, который заключается в следующем: для женщины, которую воспитание не научило добру, Бог почти всегда открывает два пути, которые ведут ее к нему [добру]; эти пути — боль и любовь. Они трудны; те, кто по ним идут, стирают свои ноги в кровь, раздирают себе руки, но в то же время они оставляют по обочинах своего пути атрибуты (украшения) порока и достигают цели с такой наготой, от которой не краснеют перед Господом.

Те, кто встречает этих отважных путешественниц, должны поддержать их и рассказать всем, что они их встретили, потому что, делая это общественным достоянием, они указывают путь. Дело не в том, чтобы просто поставить у входа в жизнь два столба, на одном из которых написано: *Дорога добра*, на другом — предупреждение: *Дорога зла*, и сказать тем, кто появляется: Выбирайте; нужно, **как Христос** [это сравнение в русском переводе отсутствует — *Т. М.-И.*], **указывать пути**, ведущие назад со второй дороги на первую тем, кто позволил себе соблазниться окраинами; и, прежде всего, не следует, чтобы начало этих путей было слишком болезненным или казалось слишком непроходимым.

Христианство тут как тут с его прекрасной притчей о блудном сыне, чтобы нам посоветовать снисхождение и прощение. Иисус был полон любви к этим душам, израненным человеческими страстями, и чьи раны он любил залечивать, давая утешение, которое должно было исцелить их от самих ран. Таким образом, он говорил Марии Магдалине: “Тебе многое будет прощено, потому что ты много любила”, возвышенное прощение, которое должно было пробудить возвышенную веру [этот абзац в русском переводе отсутствует — *Т. М.-И.*].

Почему мы должны быть более жесткими чем Христос [в русском переводе: «Зачем нам быть такими строгими?» — *Т. М.-И.*?] Почему, упрямо придерживаясь мнений мира, который изо всех сил старается заставить нас поверить в свою силу, мы должны вместе с ним отвергать души, часто кровоточащими ранами, через которые, как дурная кровь больного человека, изливается боль их прошлого, и они ждут только дружеской руки, которая перевяжет их и вернет их сердце к выздоровлению?

Я обращаюсь к моему поколению, к тем, для кого, к счастью, теория Вольтера больше не существует, к тем, которые, подобно мне, понимают, что человечество за последние пятнадцать лет сделало один из наиболее смелых скачков. Время апостолов вернулось. У нас есть миссионеры в Индии, которые обучают, живут и умирают как спутники (ученики) Христа и как сам Христос¹⁶. Наука о добре и зле навсегда усвоена; вера восстанавливается, уважение к святыням возвращается к нам, и если мир не стал совершенно хорошим, он, по крайней мере, становится лучше. Усилия всех умных людей направлены к одной цели, и все великие желания сопряжены с одним принципом: будем хорошими, будем молодыми, будем правдивыми! Зло — это всего лишь тщеславие/суета (“vanité”), будем гордиться добром и, прежде всего, не будем отчаиваться. Не будем презирать женщину, которая не является ни матерью, ни сестрой, ни дочерью, ни женой. Не будем ограничивать проявление уважение рамками семьи, а снисходительность приписывать эгоизму. Поскольку небеса больше радуются покаянию одного грешника, чем ста праведников, которые никогда не грешили, попробуем порадовать небеса. Они могут вернуть нам с лихвой. Оставим на нашем пути милостыню нашего прощения тем, кого погубили земные желания, кого, возможно, спасет Божественная надежда, и, как говорят добрые старые женщины, когда советуют какое-нибудь свое лекарство, если оно и не приносит пользы, то по крайней мере оно не может причинить вреда» [Dumas, 1858, p. 53–57].

Дюма помещает образ Христа в центр своего рассуждения в качестве образца и примера обращения с падшими женщинами. Сам он «как Христос» берется указывать путь добра, рассказывая в своем романе об одной из куртизанок, которая благодаря своей способности любить оказалось исключением из множества таких же погрязших в грехе. Может показаться, что автор, взывая к своему поколению о необходимости возвращения к вере, возводит свои рассуждения, а тем самым весь роман, на онтологический уровень. Однако, несмотря на апелляцию к образу Спасителя, романист в действительности грубо искажает писание, тем самым низводя сакральную евангельскую историю до профанной. Дюма обращается к истории о грешнице, которой были прощены грехи, так как

¹⁶ Два предложения до знака сноски приведены из версии романа 1848 года. Во втором издании и переводе они отсутствуют, однако мы включили их в текст, чтобы точнее и глубже показать истинный пафос рассуждений Дюма.

она возлюбила много. Прежде всего важно отметить, что эта фраза вырвана автором из одного контекста и помещена в другой, в связи с чем ее смысл приобретает иное значение. Кроме того, в ней изменен адресат¹⁷. Слова о любви («Тебе многое будет прощено, потому что ты много любила» (Дюма), «прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много» (Лк. 7:47)) Христос сказал не женщине, а фарисею Симону, в чей дом был приглашен на ужин; грешница же пришла лишь потому, что узнала, «что Он возлежит в доме фарисея» (Лк. 7:38). Фраза была произнесена Спасителем в качестве ответа на внутренний протест хозяина дома, увидевшего, что Гость не гнушается грешницей. Вот как сам Христос разъясняет смысл Своих слов: «И, обратившись к женщине, сказал Симону: видишь ли ты эту женщину? Я пришел в дом твой, и ты воды Мне на ноги не дал, а она слезами облила Мне ноги и волосами головы своей отёрла; ты целования Мне не дал, а она, с тех пор как Я пришел, не перестает целовать у Меня ноги; ты головы Мне маслом не помазал, а она миром помазала Мне ноги. А потому сказываю тебе: прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит» (Лк. 7:44–48). В евангельской цитате говорится о том, что многое прощается тому, кто *много возлюбил* Бога. Из текста Дюма следует, что прощение получает та, кто возлюбила много мужчин¹⁸.

¹⁷ Примечательно, что в «Преступлении и наказании» в речи Мармеладова эта фраза так же оказывается обращена к Соне, то есть к «грешнице», однако совершенно в ином контексте. См. толкование такой «переадресации», предложенное Б.Н. Тихомировым: [Тихомиров, 2016, с. 98].

¹⁸ На этом будет настаивать и Федор Павлович Карамазов: «— Слышите ли, слышите ли вы, монахи, отцеубийцу, — набросился Федор Павлович на отца Иосифа. — Вот ответ на ваше “стыдно”! Что стыдно? Эта “тварь”, эта “скверного поведения женщина”, может быть, святее вас самих, господа спасающиеся иеромонахи! Она, может быть, в юности пала, заедная средой, но она “возлюбила много”, а возлюбившую много и Христос простил... — Христос не за такую любовь простил... — вырвалось в нетерпении у кроткого отца Иосифа. — Нет, за такую, за эту самую, монахи, за эту!» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 60].

В майском номере Дневника писателя 1876 года Достоевский писал: «Я заметил еще с детства моего, с юнкерства, что у очень многих подростков, у гимназистов (иных), у юнкеров (побольше), у прежних кадетов (всего больше) действительно вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь и простил грешницу, то есть именно за клубничку или, лучше сказать, за усиленность клубнички, пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь. Это убеждение встречается и теперь у чрезвычайно многих. Я помню, что раз-другой я даже задавал себе серьезно вопрос: отчего эти мальчишки так склонны толковать в эту сторону это место Евангелия? Небрежно ли их так учат Закону Божию? Но ведь остальные места Евангелия они понимают довольно правильно. Я заключил, наконец, что тут, вероятно, действуют причины

Кроме того, вывод, сделанный Дюма о том, что возвышенное прощение должно пробудить возвышенную веру, так же с точностью до наоборот переворачивает причинно-следственную связь, установленную Христом в этом эпизоде. Спаситель говорит женщине вовсе не ту фразу о любви, а нечто прямо противоположное выводу Дюма: «Вера твоя спасла тебя, иди с миром» (Лк. 7:50). Иисус указывает на то, каким образом происходит исцеление от греха — чтобы акт спасения стал возможен, важно первоначальное самостоятельное движение человека: желание исцелиться от греха, раскаяние, которые воплощаются в абсолютной вере в силу Христа и любви к Нему (это установка на изначальное наличие истинной веры у просящего как базового условия исполнения его моления повторяется практически во всех евангельских историях исцеления («по вере вашей да будет вам» (Мф. 9:29)). Дюма же, с одной стороны, переносит всю ответственность/изначальное движение с грешника/просящего на страдающего/прощающего, а с другой стороны, целью, по Дюма, оказывается обретение веры, а не прощение греха, то есть исцеление. При этом он, конечно, говорит и о процессе исцеления ран, но из его слов следует, что раны грешников излечивались состраданием и утешением Христа, и это так же искажает природу действий Спасителя. В Евангелии от Матфея есть эпизод, в котором наглядно показано, что процесс прощения греха есть исцеление больного, а не сострадание ему; в этом же эпизоде раскрывается и другая важная тема — чтобы простить грех/исцелить необходимо вхождение Божественного плана бытия в земное пространство, так как земных, только человеческих сил (сострадания и утешения), недостаточно для сотворения чуда: «И вот принесли к Нему парализованного, положенного на постели. И Иисус, **видя веру их**, сказал парализованному: “Дерзай, чадо! Прощаются тебе грехи твои”. При этом некоторые из книжников сказали сами в себе: “Он богохульствует”. Иисус же, видя помышления их, сказал: “Почему вы мыслите худое в сердцах ваших? Ибо что легче — сказать: «Прощаются тебе грехи» или сказать: «Встань и ходи»? Но чтобы вы знали, что **Сын Человеческий имеет власть на земле прощать грехи**, — тогда говорит парализованному: «Встань, возьми постель твою и иди в дом твой»”.

более, так сказать, физиологические: при несомненном добродушии русского мальчика тут, вероятно, как-нибудь тоже действует в нем и тот особый избыток юнкерских сил, который вызывается в нем при взгляде на всякую женщину» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 19–20].

И он встал, взял постель свою и пошел в дом свой» (Мф. 9:2–7). Дюма игнорирует Божественную силу, весть о которой как о реальности, пришедшей в наш мир, и есть само Евангелие; он так же не замечает, что «действовать» она начинает в ответ на самую глубокую веру человека и его личное желание исцелиться и очиститься от греха.

Размышляя о книге Ренана «Жизнь Христа», упоминаемой Достоевским в черновиках к роману «Идиот», Т.А. Касаткина писала: «Если Провозгласивший достоинство человека и его Богосыновство, достоинство в Богосыновстве, не мог дать ничего, кроме сострадания, Новый Завет должен был походить на роман “Идиот”, а вовсе не на книгу Ренана. Вернее, не было бы никакого Нового Завета, ибо не из чего было бы возникнуть христианству. Видно, чем бы обернулись для Христа все исцеленные им больные, все прощенные грешницы (первых ему пришлось бы таскать на себе, а вторых — не прощать, тем воскрешая, но “реабилитировать” — словечко, постоянно встречающееся в черновиках к “Идиоту”, то есть оправдывать <...>), так вот, видно чем бы все это обернулись для Христа, **если бы он не был Богом**, то есть если бы он не внес в жизнь иных, **внеположных ей**, оснований. Жизнь **неисцелима** изнутри себя, если нет Бога. **Если нет Бога, то действительно, сострадание — все христианство, и это значит, что христианства нет**» [Касаткина, 2004, с. 165]. Это рассуждение вполне может служить ответом и на позицию Дюма. Тем более, что упомянутое здесь слово «реабилитировать» Достоевский взял именно из романа «Дама с камелиями», о чем исследовательница не знала во время написания своей работы, но с удивительной точностью указала его смысл и объяснила, причины принципиального его неприятия Достоевским.

Мы специально исключили один абзац из приведенной выше обширной цитаты Дюма, чтобы поместить его здесь и тем самым подчеркнуть заключающуюся в нем идею, так как именно с ней наиболее категорично был не согласен Достоевский как с итогом «богословских» рассуждений французского писателя. «Гюго создал Марион Делорм, Мюссе создал Бернеретт, Александр Дюма создал Фернанду, мыслители и поэты всех времен приносили куртизанкам жертву своей милости, а иногда какой-нибудь великий человек **реабилитировал их своей любовью и даже своим именем**» (“quelquefois un grand homme les a **réhabilités** de son amour et même de son nom”) [Dumas, 1858, p. 54]. Дюма полагал, что выражением самого возвышенного сострадания (средством ее «исцелить»?)

к падшей женщине является ее реабилитация, осуществляемая мужчиной посредством открытого проявления его любви к ней или даже официального возвращения ей социальных прав, то есть женитьбы.

Т.А. Касаткина отмечала, что в черновиках к «Идиоту» Достоевский многократно употребляет именно слово «réhabilitées» на французском языке. Исследовательнице пришлось доказывать в ответ на несогласие коллег, что использованное Достоевским слово означает «восстановление в правах», «оправдание», а не духовный термин, обозначающий восстановление поврежденной грехом природы человека, как полагал С.Г. Бочаров. При чтении романа Дюма на языке оригинала такая трактовка Касаткиной не вызывает сомнений. То, что Достоевский, используя это слово, имел в виду именно роман Дюма с наибольшей очевидностью обнаруживается в цитате, представляющий собой концентрированный пересказ истинной сути идеи французского романиста о спасении падшей женщины: «Н.Ф. говорит после обиды в исступлении Князю: “Если ты меня реабилитировал, говорил что я без греха, и то, и то (NB так что можно все реабилитирование и пропустить, ибо понятно), то и женись!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 9, с. 257–258]. Эта фраза не вошла в окончательный текст романа, однако благодаря ей становится видно очевидное для Достоевского имитационное покрывающее, но не исправляющее действие реабилитации, выражающееся в замужестве.

Христианские грешницы, уверовавшие в Христа, выбирали Его своим женихом, отказываясь впредь от союзов земного порядка, что и было знаком/средством их излечения. Дюма так же предлагает женитьбу, но не с небесным женихом в целомудрии, а с мужчиной, который скорее всего пренебрегать супружеским долгом не планирует.

Теперь становится понятно, с опорой на какую идею Тоцкий предлагает Настасье Филипповне замужество именно в качестве средства спасения (воскресения), а не просто естественного хода вещей или даже выгодной сделки: «<...> если Настасья Филипповна захотела бы допустить в нем, в Тоцком, кроме эгоизма и желания устроить свою собственную участь, хотя несколько желая добра и ей, то поняла бы, что ему давно странно и даже тяжело смотреть на ее одиночество: **что тут один только неопределенный мрак, полное неверие в обновление жизни, которая так прекрасно могла бы воскреснуть в любви и в семействе** и принять таким образом новую цель <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40–41].

Достоевский чутко прозревает лицемерный подтекст размышлений Дюма (возможно, не видимый даже для самого Дюма) и вкладывает предложение о воскресении в семействе в уста человека, из-за которого Настасья Филипповна теперь нуждается в излечении и воскресении. Искаженное понимание фразы о «возлюбила много» превращает соблазнителя («клиента») из того, кто грех на женщину накладывает, в того, благодаря кому могут быть прощены грехи. Таким образом, мужчины, подобные Дюма и Тоцкому, не просто отрицают или не признают, но и «искренне» не видят своей ответственности в грехе женщины.

Кажется, что не совсем не идущим к делу будет привести здесь слова князя, обращенные к Евгению Павловичу, поспорившему ранее с Ипполитом, о необходимом обоюдном движении покаяния и прощения с целью исцеления и примирения человеческих душ: «Так что же? — пробормотал князь. — Если вы не захотите ему простить, так он и без вас помрет... Теперь он для деревьев переехал. — О, с моей стороны я ему всё прощаю; можете ему это передать. — Это не так надо понимать, — тихо и как бы нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз, — надо так, чтоб и вы согласились принять от него прощение. — Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват? — Если не понимаете, так... но вы ведь понимаете; ему хотелось тогда... всех вас благословить и от вас благословение получить, вот и всё...». Примечательно, что после разъяснения князя о том, чего хочется умирающему, к Мышкину подходит князь Щ. и говорит следующее: «Милый князь, <...> рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу. Перестанемте лучше, а то мы все опять, пожалуй, сконфузимся, и тогда...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 281–282]. В словах Мышкина князь Щ. опознает попытку устроить рай, место, где обитают простившие и прощенные. Но даже Евгений Павлович, человек у которого «есть сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 508], не понимает, почему его должен прощать Ипполит.

Непризнание мужчиной своей части (а в большинстве случаев — полной) ответственности в «падении» женщины оказывается причиной невозможности для женщины этот грех исцелить — простить того, кто грех на нее возложил, так как в данном случае перви-

чен чужой грех (по Достоевскому, это соблазнитель срывает цветы), а потом и самой покаяться, потому что даже чужой грех разъедает душу, что мы и видим на примере страданий Настасьи Филипповны.

Свой пассаж с предложением воскресения Тоцкий начинает с откровенного заявления, «что не может раскаяться в первоначальном поступке с нею, потому что он сластолюбец закоренелый и в себе не властен» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 40]. Этим Афанасий Иванович отрезает возможность для Настасьи Филипповны не только простить обидчика, но и признать сам факт греха, ведь для него этот «первоначальный поступок» грехом не ощущается. Интересно, что в статье «Некаяющаяся Магдалина или почему Князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну» Л.А. Левина, указывала как на коренную причину катастрофы, случившейся с героиней, на тот факт, что Мышкин не признает греха за ней, тем самым лишая возможности покаяться: «Не обладая данной от Бога властью отпустить грехи, Мышкин предлагает оправдание от себя лично, от своего собственного имени, <...> строго говоря, даже не прощает, а просто отрицает сам факт греха. Именно к этому сводится все, что он говорит на именинах Настасьи Филипповне, воздвигая тем самым почти непреодолимую преграду между нею и ее единственным шансом, единственным возможным выходом из всех духовных и нравственных проблем, единственным реальным исцелением внутренней боли — через покаяние. Ведь если нет греха, то и каяться вроде бы не в чем. <...> То есть, фактически Мышкин выдает индульгенцию на будущее, а следовательно, несет и свою долю ответственности за катастрофическое развитие дальнейших событий» [Левина, 1994, с. 114].

Мы уже отчасти показали, что идея замужества в «проекте» Дюма является для Достоевского важным пунктом несогласия и/или тем, через что русский писатель решает наиболее очевидным образом показать суть своего несогласия со взглядом Дюма на проблему греха и его исцеления. Попробуем хотя бы бегло рассмотреть замужество как целостный концепт, проводимый автором через весь роман, на примере того, каким образом автор выстраивает «отношения» с замужеством у своих персонажей.

Прежде всего, отметим, что Мышкин сам никому никогда предложения не делает. На вечере у Настасьи Филипповны его сватает Фердыщенко: «Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья

Филипповна, я человек откровенный, — перебил Фердыщенко, — зато князь возьмет!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 138]. На «последнюю» же свадьбу с Настасьей Филипповной князь соглашается, но сам ее не предлагает: «<...> Настасья Филипповна действительно непременно пожелала скорей свадьбы и что она свадьбу выдумала, а вовсе не князь; но князь согласился свободно; даже как-то рассеянно и вроде того, как если бы попросили у него какую-нибудь довольно обыкновенную вещь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 478]. В разговоре с Евгением Павловичем князь четко обозначает свое понимание женитьбы, как чего-то неважного и на суть вещей не влияющего: «— Пойдемте к Аглае Ивановне, пойдемте сейчас!.. — Да ведь ее же в Павловске нет, я говорил, и зачем идти? — Она поймет, она поймет! — бормотал князь, складывая в мольбе свои руки, — она поймет, что всё это не то, а совершенно, совершенно другое! — Как совершенно другое? Ведь вот вы все-таки женитесь? Стало быть, упорствуете... Женитесь вы или нет? — Ну, да... женюсь; да, женюсь! — Так как же не то? — О нет, не то, не то! Это, это всё равно, что я женюсь, это ничего! — Как всё равно и ничего? Не пустяки же ведь и это? Вы женитесь на любимой женщине, чтобы составить ее счастье, а Аглая Ивановна это видит и знает, так как же всё равно? — Счастье? О нет! Я так только просто женюсь; она хочет; да и что в том, что я женюсь: я... Ну, да это всё равно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 483]. Собственно, и Аглае Мышкин предложение не делает, а «просит руку»: «Позвольте наконец узнать от вас самого и лично: сватаетесь вы за меня или нет? <...> Князь вздрогнул и отшатнулся; <...> — Я за вас не сватался, Аглая Ивановна, — проговорил князь, вдруг оживляясь, — но... вы знаете сами, как я люблю вас и верю в вас... даже теперь... — Я вас спрашивала: просите вы моей руки или нет? — Прошу, — замирая ответил князь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 426]. Князь регулярно оказывается женихом, так как его регулярно об этом просят, а он никому в просьбах старается не отказывать. При этом для него самого свадьба — «это всё равно», «это ничего», но главное — это не путь к счастью и уже тем более не путь к воскресению. В этой позиции заключается коренное отличие того, что предлагает Настасье Филипповне Тоцкий, пусть и лицемерно. Князь с самого начала четко разводит свою заинтересованность в *человеке*, которая выразилась в пристальном вглядывании в портрет Настасьи Филипповны, и идею брака, ответив на вопрос Гани: «Я не могу жениться ни на ком, я нездоров» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 32].

Примечательно, что и Настасья Филипповна говорит о замужестве, как о чем-то мерзком: «Я бы и замуж давно могла выйти, да и не то что за Ганечку, да ведь очень уж тоже мерзко» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 137]. Бросается под венец от отчаяния, как в пропасть, но не от желания воскреснуть или хотя бы обрести счастье. К замужеству в романе **призывают** только мужчины, не понимающие, что делать с женщинами, которые перестают вести себя привычным для них образом. Так, Тоцкий хочет на самом деле выдать замуж явившуюся ему *новую* Настасью Филипповну, с которой он не знает, как сладить, а Епанчин на жалобы жены на странное поведение Александры находит единственное решение: «Мужа надо!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 273]. Даже его потворство нежеланию дочерей торопиться с замужеством — уловка, чтобы спокойнее и надежнее выдать их замуж.

Благополучно женятся в романе только те люди, которые описаны рассказчиком как «обыкновенные»: Варвара Ардалионова и Птицын. Также князь Щ., невзлюбивший князя и не верящий в рай, берет в жены Аделаиду. Ганя, человек «ординарный», ищет средств жениться, но это становится для него путем «подличать до конца».

В начале же третьей части, где речь идет о людях «оригинальных», Лизавета Прокофьевна в качестве тревожного признака того, что ее дочери вслед за ней будут «чудачками», отмечает «во-первых» то, что они замуж не выходят. Сестры Епанчины, как нам было сообщено в самом начале романа, действительно замуж не торопились [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 16].

Уже из этих примеров видно, что замужество призвано закрепить человека в его ординарности (или подлости) — по настойчивому выражению рассказчика, описывающего людей «оригинальных» — лишить возможности «выпрыгнуть из рельсов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 269–270]. Думаю, именно это сравнение Достоевский выбрал неслучайно. Напомним, что сын Лебедева кратко так описывал основное оригинальное положение толкования Апокалипсиса его отцом: «<...> “звезда Полюнь” в Апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, <...> сеть **железных дорог**, раскинувшаяся по Европе» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 254]. Дороги эти, по мысли Лебедева есть лишь символ, выражающий тенденцию последних веков организовать мир вне его вертикальных связей, заменить «источники жизни» кредитами, банками, «телегами, подвозящими хлеб», которые потом исключат из подвозимого

«значительную часть человечества», см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 309–312]. С учетом этой важнейшей для романа идеи выражение «выпрыгнуть из рельсов» можно трактовать как нежелание идти за миром, живущим по «закону самосохранения». Замужество в том виде, в котором его предлагает свет, в том числе и Дюма, та же сделка, кредит, еще один шаг вглубь безбожного мира.

Метафорически замужество проявляется в романе как препятствие на пути к вырастанию человека, то есть — к выходу за границы, что можно вслед за символическим образом «выпрыгивания из рельс» интерпретировать как переход от «обыкновенного» к «оригинальному», то есть «подлинному» (латинское значение слова оригинальный) состоянию человека, что представлено в неожиданном осознании девиц Епанчиных того, что «за границу их оттого не хотят везти, что у родителей непрерывная забота выдать их замуж и искать им женихов» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 154].

Вспомним, что Достоевским глубоко осмыслялась и переживалась мысль о том, что единственное, что нам дано доподлинно знать о будущей жизни, это то, что «<...> в воскресении ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 19:20). В «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» (1864) он писал: «Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (следовательно, и понятия мы не имеем, какими будем мы существами). Эта черта предсказана и предугадана Христом, — великим и конечным идеалом развития всего человечества, — представшим нам, по закону нашей истории, во плоти; эта черта: „Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии“. Черта глубоко знаменательная.

1) *Не женятся и не посягают*, — ибо не для чего: развиваться, достигать цели посредством смены поколений уже не надо и.

2) Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели [Христа]. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен непрерывно отрицать его. (Двойственность.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173].

Обратимся наконец к роману Флобера «Мадам Бовари»¹⁹. Достоевский в качестве последней книги своей героини, теперь очевидно насколько неслучайно, выбирает текст, в котором автор выражает свою идею именно через образ разрушающего жизни брака. Прежде всего попробуем разобраться, какую идею стремился воплотить французский романист в прославившем его произведении.

Нередко на восприятие романа Флобера оказывает влияние расхожая фраза, приписываемая романисту: «Эмма — это я». Однако стоит учитывать, что эта фраза была введена в читательский обиход Рене Дешармом (René Descharmes), автором книги «Флобер. Его жизнь, идеи и характер до 1857» (“Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857”). Там он пишет: «Некто, кто знал очень близко мадмуазель Амели Боске, корреспондентку Флобера, мне рассказал, что мадмуазель Боске спросила у романиста, откуда он взял свой персонаж Мадам Бовари, он ответил очень четко и повторил несколько раз: “Мадам Бовари, это я! — по моему мнению”» (“Mme Bovary, c’est moi! — D’après moi”) [Descharmes, 1909, p. 103]. То есть эта фраза представляет собой «пересказ в пересказе». Я ни в коем случае не утверждаю, что Флобер ее никогда не произносил, но в каком контексте, при каких обстоятельствах и достоверно ли она была передана — мы не знаем. Эта фраза требует как минимум уточнения, так как интерпретировать ее можно по-разному.

Дело в том, что если обратиться к письмам, которые регулярно писал Флобер Луизе Коле на протяжении всего времени работы над романом, то может возникнуть ощущение, что метод работы романиста прямо противоположен декларируемому в известной фразе: «Работаю неплохо, то есть с достаточным воодушевлением; но трудно хорошо выразить то, чего сам не испытывал <...>», «Думаю, читатель впервые увидит книгу, где автор насмехается над героиней и героем», «Сама суди, я ежеминутно должен влезать в шкуру антипатичных мне людей. Вот уже полгода я занят платонической любовью, а в данную минуту впадаю в благочестивый экстаз и при звуке

¹⁹ Примечательно, что Достоевский купил роман Флобера «Мадам Бовари» в 1867 году в книжном магазине Баден-Бадена вместе с книгой военного историка Ж.Б.А. Шарраса «История кампании 1815 года. Ватерлоо», которая также нашла отражение в романе «Идиот», над которым он и работал в то время за границей. О книге Шарраса в романе «Идиот» и о роли наполеоновского мифа в «Мадам Бовари» писал Н.Н. Подосокорский: [Подосокорский, 2023].

колоколов мне хочется пойти на исповедь!»²⁰ [Флобер, 1984, с. 218, 215, 262]. Таких примеров немало. Из них следует, что Флобер не наделял своих героев собственными (принадлежащими реальному человеку Флоберу) чертами, более того — их внутреннее устройство чуждо ему. Однако писатель стремился прочувствовать несродные ему явления жизни, чтобы описать их как можно точнее («Чтобы хоть сносно описать такое, необходимо это почувствовать, а мне так трудно *заставить себя чувствовать*» [Флобер, 1984, с. 243]). Эта установка автора очень важна для понимания его художественного метода и даже теории творчества. Флобер ставит перед собой задачу создать произведение, в котором автора не будет видно: «Насколько в других вещах я был распахнут, настолько в этой стараюсь быть застегнутым на все пуговицы и держаться геометрически прямой линии. Никакой лирики, никаких размышлений, личность автора отсутствует. Читать это будет грустно, там есть жестокие картины — много страданий и зловония» [Флобер, 1984, с. 163–164]. Сращение автора с одним из персонажей так же оказывается неприемлемо для Флобера в работе над этим романом, так как это означало бы на самом деле отсутствие персонажа, непроработанность его образа: «Стало быть, сей почтенный “Святой Антоний” тебя интересует? А знаешь ли, дорогая, ты меня портишь своими похвалами. Произведение это неудавшееся. Ты говоришь о жемчужинах. Но жемчужины — еще не ожерелье; необходима нить. В “Святом Антонии” я сам был святым Антонием и забыл про него. Этот персонаж еще не сделан (а сделать его будет нелегко)» [Флобер, 1984, с. 164].

Вот как Флобер описывает идеальное, с его точки зрения, произведение: «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы написать, — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой опоры, — книгу, где почти не было бы сюжета или, по крайности, сюжет был бы почти незаметен, коль это возможно. Всего прекрасней те произведения, где меньше всего материи; чем больше выражение приближается к мысли, чем больше слово, сливаясь с нею, исчезает, тем прекрасней. Думаю, что будущее Искусства — на этих путях» [Флобер, 1984, с. 161–162].

²⁰ Цитаты приводятся по русскому изданию писем [Флобер, 1984], все цитаты сверены с французским оригиналом [Flaubert, 1974–1976, v. 2], при необходимости в них добавлены отсутствующие в русском переводе фрагменты (они выделены полужирным шрифтом).

Флобер настаивает на том, что произведение должно держаться на внутренней силе стиля. Именно о мучениях на поприще оттачивания стиля он пишет своей корреспондентке с наибольшей частотой. В тех фрагментах, где он правит произведения Коле, которые та ему присылала, его правки очень точны и обоснованы. Зачастую они связаны с необходимостью достоверно передать факт, не прикрывая его красивой метафорой, уводящей на самом деле от правды. Гете, которого Флобер очень ценил, писал в статье «Простое подражание природе, манера, стиль»: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» [Гете, 1980, с. 28]. Т.А. Касаткина подчеркивает: «Гете давно заметил, что истинный стиль рождается как проникновение автора в глубь предмета, как постижение автором внутреннего принципа вещи, как выражение мира, а не себя» [Касаткина, 2004, с. 24]. Флобер же называл величайшей слабостью разговор в прозаическом произведении о себе [Флобер, 1984, с. 242].

Что же это за существо вещей, которое через стиль хочет выразить Флобер? Французский романист вглядывается в насущное состояние человечества с предельной честностью без попыток его приукрасить: «Мы пляшем не на вулкане, а на доске нужника, которая, сдается, изрядно подгнила. **Общество скоро утонет в дерьме девятнадцатого века, и мы будем громко кричать.** Меня осаждают мысль *заняться этим предметом.* **Мне хочется сжать все это в руках, как лимон, чтобы сделать свой напиток терпким.** Слова уже вертятся у меня на языке, я ощущаю краски на кончиках пальцев» [Флобер, 1984, с. 136], — писал Флобер за несколько месяцев до начала работы над «Мадам Бовари». Эта метафора не покидала его писем и впоследствии: «Куда ни ступишь, угодишь в дерьмо. И мы еще долго будем спускаться в яму этого нужника» [Флобер, 1984, с. 242]. Вот как Флобер понимал причину столь плачевного состояния мира: «Я нахожу, что человек ныне больше фанатик, чем когда-либо, но фанатик себя самого. Только себя он воспевает, и в мысли своей, взлетающей выше солнц, пожирающей пространство и воющей в тоске по бесконечному, как сказал бы Монтень, он превыше всего ценит то самое убожество жизни сей, от которого его мысль все рвется освободиться. Так, Франция с 1830 года бредит идиотским

реализмом; непогрешимость всеобщего голосования скоро станет догматом, сменив догмат непогрешимости папы. Сила кулака, право большинства, почтение к толпе пришли на смену авторитету имени, праву божественному, превосходству разума. В древности человеческое сознание не протестовало; Победа была священной, ее давали боги, она была справедлива; раб презирал себя так же, как презирал его хозяин. В средние века оно смирялось и терпело проклятие Адама (в которое я в глубине души верю). В течение 15 веков оно разыгрывало Страсти, вечный Христос с каждым новым поколением взбирался на свой крест. Но вот, истомленное столькими трудами; теперь оно как будто готово забыться в чувственном отупении, подобно шлюхе, которая дремлет в фиакре после маскарада, до того пьяная, что сиденье кажется ей мягким, и радуется, видя на улице жандармов, охраняющих ее своими саблями от улюлюканья мальчишек. С республикой или с монархией, мы еще не скоро отсюда выберемся. <...> Что есть равенство, как не отрицание всякой свободы, всякого превосходства, даже самой природы? Равенство — это рабство» [Флобер, 1984, с. 181–182]. Сосредоточенность человека на себе сужает его кругозор до самых мелких насущных проблем устройства сиюминутного комфорта, который есть лишь видимость истинной красоты и настоящей жизни, к которым на самом деле стремится мысль человека и которые в предыдущие века достигались посредством признания как ценностного ориентира Божественной воли. Отказ от ценностной иерархии не расширяет человеческие возможности, но, напротив, запирает человека в рамках доступной ему в отсутствие духовного уровня физической реальности. Материальный мир, как бы ни приукрашивал его человек, проходящ, утрачивая духовное наполнение он постепенно начинает загнивать, этот смрад остро ощущал Флобер.

Романист всеми средствами показывает, что в мире не осталось места действительно прекрасному и возвышенному. У него нет не только положительных, но и просто вызывающих симпатию героев. Все перемешано и уравнено в своей пошлости, и Флобер выразительно это демонстрирует. Например, пылкие речи Родольфа, которыми он начинает путь соблазнения Эммы на сельскохозяйственной ярмарке, писатель остроумно перемежает объявлениями о номинациях за успехи в животноводстве: «— Сто раз я хотел уйти, и я последовал за вами, я остался — “Навоз” — Как останусь сегодня, завтра, и во все остальные дни, на всю жизнь! — “Месье Карону из Аргейля, золотая

медаль!» — Ибо никогда, я не находил ни в чьем обществе такого полного очарования — “Месье Бэну из Живри-Сен-Мартен!” — И я унесу воспоминание о вас — “За барана-мериноса...”» [Flaubert, 1974, p. 222]. В этой сцене сходятся не поэзия и проза, но проявляется лицемерие всего человечества: Родольф говорит о чувствах, которых никогда не испытывал, чиновники и хозяева — об уважении к труду работников и о важности животных, однако: «Заседание закончилось; толпа рассеялась; и теперь, когда речи были зачитаны, каждый занял свое место, и все вернулось к обычному: хозяева ругали слуг, те били животных, праздных триумфаторов, возвращающихся в стойло, с зеленой короной между рогами» [Flaubert, 1974, p. 225].

Погруженность в сиюминутные страсти, которые в итоге составляют суть жизни человечества, Флобер описывает как вечное пребывание в могиле. Так, Эмма отдается первый раз Леону в карете, которая, чтобы не прерывать любовный угар все продлевает и продлевает свой маршрут: «И в порту, среди тележек и бочек, и на улицах, на углах киосков, горожане широко раскрывали изумленные глаза перед этим необычным для провинции явлением — постоянно появляющейся каретой с задернутыми шторами как склеп и раскачивающейся, как корабль» [Flaubert, 1974, p. 347].

Важно учитывать и отношение Флобера к женщинам. В тех же письмах Флобер очень зло и цинично отзывался о них, считая созданиями глупыми и вторичными по отношению к мужчинам. Но интересно, что причины, по которым женщины являются таковыми, заключаются в том, по мнению Флобера, что им постоянно лгут, в том числе и в вопросе истинных намерений мужчин. Вот одно из его размышлений: «<...> их столько учат лгать, им рассказывают столько вранья! *Никто никогда не решается сказать им правду*, а когда, себе на беду, бываешь искренен, они негодуют на подобное чудачество! Больше всего я их виню за потребность поэтизации. Мужчина будет любить свою прачку, зная, что она глупа, и его наслаждение от этого не умалится. Но если женщина любит хама, то он непременно непризнанный гений, избранная душа и т. п., так что из-за этой своей природной склонности к косоглазию они не видят ни истинного, когда его встречают, ни прекрасного там, где оно есть. Этот недостаток (который с точки зрения любви как таковой есть преимущество) — причина разочарований, на которые они столь сетуют! Общая их болезнь — требовать от яблони апельсинов.

Отдельные максимы: Они неискренни с самими собою; они не признаются себе в своих плотских чувствах; они принимают свой зад за сердце и думают, что луна создана для освещения их будуаров» [Флобер, 1984, с. 177]. Именно такую женщину и описывает в своем романе Флобер: «Париж, более широкий чем Океан, блистал в глазах Эммы алым заревом. Многолюдная жизнь, которая кипела в этом возбуждении, была, однако, разделена на части, распределена на отдельные картины. Эмма различала только две или три, которые ей заслоняли все остальные и представляли сами по себе для нее все человечество <...> Это было существование, находящееся над другими, между небом и землею, в грозных облаках, что-то возвышенное. Что до остального мира, он был потерян, не имел определенного места, как бы не существовал вовсе. Чем ближе были к ней вещи, тем решительнее отворачивалась от них ее мысль. Все, что ее окружало, деревенская скука, мелкие глупые буржуа, обыденность существования, казалось ей исключением в мире, особой случайностью, в которой она была заточена, а за пределами этой случайности насколько хватало взгляда простиралась огромная страна радости и страсти. **Она путала в своем желании сладострастие с радостями сердца, утонченность манер с тонкостью чувства**» [Flaubert, 1974, p. 103–104]. В каком-то смысле подобный обман предлагает Дюма — замужество выдается за путь спасения.

В романе Флобера есть только две сцены, в которых героиня ощущает покой в своей запутавшейся душе. Это сцены, когда героиня как бы не до конца присутствует в настоящем мире, она пребывает между жизнью и смертью. В первой подобной сцене героиня думает, что умирает, и призывает священника совершить таинство причастия, во второй сцене она действительно умирает, и священник провожает ее в последний путь.

Причастие: «Эмма чувствовала, как что-то сильное проходит через нее, что избавляет ее от боли, от всякого восприятия, от всех чувств. Ее облегченная плоть больше ничего не весила, началась другая жизнь; ей казалось, что ее существо, поднимающееся к Богу, вот-вот разрушится в этой любви как зажженный ладан, который развеивается в дымке. <...> она опустила голову, полагая, что слышит в пространстве пение серафических арф и видит в лазурном небе, на золотом троне, среди святых, держащих в руках зеленые пальмовые ветви, Бога-Отца, сияющего величием, и который знаком послал

на землю ангелов с огненными крыльями, чтобы взять ее в свои объятия.

Это великолепное видение осталось в ее памяти как самое прекрасное, о чем только можно было мечтать <...> [Flaubert, 1974, p. 304–305].

Предсмертное таинство: «Эмма медленно повернула лицо [у использованного здесь Флобером слова “figure” есть и значение «лик» — Т.М.-И.], показалось, что была очень рада вдруг увидеть лиловую епитрахиль вместе с начавшимися видениями вечного блаженства, без сомнения, вновь обретя в тот момент среди необычайного умиротворения утраченное наслаждение своих первых мистических порывов.

Священник встал, чтобы взять распяты; она вытянула шею, как человек, испытывающий жажду, припала губами к телу Богочеловека и со всей своей теряемой ею силой запечатлела на нем поцелуй самый большой любви, который она когда-либо дарила» [Flaubert, 1974, p. 447].

Важно отметить, что при описании юности Эммы Флобер подчеркивал, что образ Христа-Жениха и идея вечного замужества вызывали «в глубине ее души неожиданную усладу» [Flaubert, 1974, p. 74]. Однако все ее попытки воспроизвести это состояние богоприсутвия не в момент буквального нахождения между жизнью и смертью или принятия таинства, но в повседневной жизни через создаваемые ею симулякры заканчивались сокрушительным провалом. Эмма пыталась обрести любовь через мужчину, но не один не давал той полноты, которую она искала. Она шла в поисках однажды узнанного чувства в церковь. Туда она приходила, чтобы укрепить решимость остаться верной мужу, но тот, кто должен был быть привратником и проводником к Богу, оказывался еще более погрязшим в суете мира сего, чем героиня, и она каждый раз оказывалась перед закрытой дверью. Можно сказать, что, по Флоберу, там, где присутствует человек, все облекается пошлостью и утрачивает истинный смысл.

Таким образом, Достоевский решает ввести в свой роман текст, в котором катастрофичность положения прогнившего, утратившего связь с Богом мира раскрывается именно через образ брака как ловушки, в которую человек (запутавшаяся женщина) попадает, обманувшись и ища в нем соединения высшего порядка, а не получая его, сжирается собственной похотью и страстями, которые

завладевают им в отсутствии связи с иным планом бытия. Мы можем остановиться в исследовании роли «Мадам Бовари» на том, что в каком-то аспекте идея Флобера поддерживает линию Достоевского как оппозицию линии Дюма, однако в этом случае оказывается не учтен тот факт, что единственное, что нам сообщается об этом романе в художественном мире «Идиота» — это временной промежуток, когда французский роман читался героиней. Оказывается, что это произведение Настасья Филипповна читала в течение недели, которую она провела в Петербурге, уехав из Павловска (а вовсе не перед смертью, как отмечают некоторые исследователи, см., например: [Haddad-Wotling, 2004]) и будучи уверенной, что князь обручен с Аглаей, и это обстоятельство должно его сделать абсолютно счастливым. Когда же Настасью Филипповну «выписывают» обратно по требованию Аглаи, всех поражает перемена, произошедшая в ее отношении к Епанчиной, которую она еще совсем недавно боготворила в письмах. Если уж и идти по пути компаративистики, то сопоставлять стоит Эмму с Аглаей, и это сравнение будет гораздо более логичным и обоснованным, нежели попытка соотнести мадам Бовари с Настасьей Филипповной. Главной их точкой схождения я бы назвала как раз тот недостаток, который подчеркивал Флобер в женщинах как их характерную черту — и Эмма, и Аглая склонны не увидеть человека, не узнать его (в том числе, в самом глубоком смысле этого слова, то есть так, как сразу узнают друг друга князь и Настасья Филипповна), но заслонить его своими представлениями о том, каким он должен быть. Случившиеся в итоге замужество Аглаи раскрывает именно это ее качество. Если же уйти с психологического уровня, то можно сказать, что Настасья Филипповне открывается в полноте тот мрак, в который погружается князь, соединяясь браком по законам этого мира с Аглаей, ведь он и сам «предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 254]

Список литературы

1. Альтман — Альтман М.С. «Идиот» Достоевского и «Дама с камелиями» Дюма» // Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во саратовского ун-та, 1975. С. 58–67.
2. Гете, 1980 — Гете И.В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 10. С. 26–31.

3. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. Достоевский, 2013–2022 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2013–2022. (Издание продолжается).
5. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
6. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190. URL: <http://new.nm1925.ru/articles/2023/09-2023/otkrovenie-ioanna-bogoslova-v-romane-dostoevskogo-idiot-zhena-gorod/> (дата обращения: 15.10.2023).
7. Касаткина, 2023а — *Касаткина Т.А.* Кир Персидский и «Физиология» Льюиса в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 93–128. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-93-128>
8. Кибальник, 2016 — *Кибальник С.А.* «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына и творчество Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма) // Культура и текст. 2016. № 3 (26). С. 44–59.
9. Левина — *Левина Л.А.* Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1994. № 2. С. 97–118.
10. Меерсон, 2007 — *Меерсон О.А.* Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в Идиоте) // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2007. № 23. С. 85–106.
11. Нечаева, 1979 — *Нечаева В.С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.
12. Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шаррасса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>
13. Степанян, 2018 — *Степанян К.А.* Достоевский — переводчик Бальзака. Начало формирования «реализма в высшем смысле» // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 317–345. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2018-3-317-345>
14. Сычева, 2022 — *Сычева В.* Достоевский и Флобер: образ страдающей женщины (по романам «Идиот» и «Мадам Бовари») // Актуальная классика. Материалы Шестых студенческих научных чтений. М.: Литера, 2022. С. 107–114.
15. Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.
16. Флобер, 1984 — *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 519 с.
17. Чернова, 2010 — *Чернова Н.В.* последняя книга Настасья Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. 2010. № 19. С. 192–202.
18. Шкарлат, 1998 — *Шкарлат С.Н.* О переводе Ф.М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. Де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 303–310.

19. Descharmes, 1909 — *Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Paris: Librairie des Amateurs, 1909. 616 p.

20. Dumas, 1848 — *Alexandre Dumas fils. La dame aux camélias*. Paris: Alexandre Cadot, 1848. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851253k/f353.item.r> (дата обращения: 02.11.2023).

21. Dumas, 1852 — *Alexandre Dumas fils. La dame aux camélias*. Paris: Michel Lévy, 1852. 369 p. URL: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6572546p/page/n407/mode/2up> (дата обращения: 02.11.2023).

22. Dumas, 1858 — *Alexandre Dumas fils. La dame aux camélias*. Paris: G. Havard, 1858. 396 p. URL: <https://archive.org/details/ladameauxcamlias00duma/page/n13/mode/2up> (дата обращения: 02.11.2023).

23. Flaubert, 1974 — *Flaubert G. Madame Bovary*. М.: Прорпеец, 1974. 504 с.

24. Flaubert, 1974–1976 — *Flaubert G. Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*: 5 vol. Paris: Club de l'honnête homme. 1974–1976.

25. Haddad-Wotling, 2004 — *Haddad-Wotling K. «Une riche robe de soie blanche»: «Madame Bovary» dans «L'Idiot» de Dostoïevski // Revue de littérature comparée*. 2004/3. № 311. Pp. 301–310.

Список аудиозаписей

1. Касаткина, 2023б — *Касаткина Т.А. Доклад «Апокалипсис в романе «Идиот»: структура присутствия и связи священного текста» // Международная научная онлайн-конференция «Книга в книге», посвященная 85-летию со дня рождения великого русского филолога Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), 2–4 октября 2023*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xui-skeTMJU> (дата обращения: 02.11.2023).

References

1. Al'tman, M.S. “‘Idiot’ Dostoevskogo i ‘Dama s kameliiami’ Diuma” [“Dostoevsky’s *The Idiot* and Dumas’ *The Lady of the Camellias*”]. *Dostoevskii. Po vekham imen [Dostoevsky. Milestones of Names]*. Saratov, Izd-vo saratovskogo un-ta Publ., 1975, pp. 58–67. (In Russ.)

2. Goethe, Johann Wolfgang. “Prostoe podrazhanie prirode, manera, stil’” [“Simple Imitation of Nature, Manner, Style”]. *Sobranie sochinenii: v 10 tomakh [Collected Works: in 10 vols]*, vol. 10. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1980, pp. 26–31. (In Russ.)

3. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 35 tomakh [Complete Works and Letters: in 35 vols]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2013—continuing publication. (In Russ.)

5. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vyschem smysle” [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in a Higher Sense”]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. “‘Otkrovenie Ioanna Bogoslova’ v romane Dostoevskogo ‘Idiot’: Zhena-gorod” [“St. John’s *Book of Revelation* in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*: The Woman-City”]. *Novyi mir*, no. 9, 2023, pp. 179–190. Available at: <http://new.nm1925.ru/articles/2023/09-2023/>

otkrovenie-ioanna-bogoslova-v-romane-dostoevskogo-idiot-zhena-gorod/ (Accessed 06 Nov. 2023) (In Russ.)

7. Kasatkina, T.A. "Kir Persidskii i 'Fiziologiiia' Li'uiva v 'Prestuplenii i nakazanii'" ["Cyrus of Persia and Lewes' *Physiology* in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 93–128. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-93-128>

8. Kibal'nik, S.A. "Dama s kameliiami' Aleksandra Diuma-syna i tvorchestvo Dostoevskogo (ot kruga chteniia k strategiiam pis'ma)" ["Alexandre Dumas Fils' *The Lady of the Camellias* and Dostoevsky's Art (From Readings to Writing Strategies)"]. *Kul'tura i tekst*, no. 3 (26), 2016, pp. 44–59. (In Russ.)

9. Levina, L.A. "Nekaiushchaia Magdalina, ili Pochemu kniaz' Myshkin ne mog spasti Nastas'iu Filippovnu" ["The Unrepentant Magdalene, or Why Prince Myshkin Could Not Save Nastasia Filip-povna"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 2, 1994, pp. 97–118. (In Russ.)

10. Meerson, O.A. "Skeletom naruzhu: Sistema intertekstov kak struktura proizvedeniia vne ego (Motiv tragedii 'padshiei' zhenshchiny v Idiote)" ["The Skeleton Outside: The System of Inter-texts as the Structure of the Work Outside (The Motif of the Tragedy of the 'Fallen' Woman in *The Idiot*)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 23, 2007, pp. 85–106. (In Russ.)

11. Nechaeva, V.S. *Rannii Dostoevskii. 1821–1849 [Early Dostoevsky. 1821–1849]*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 288 p. (In Russ.)

12. Podosokorskii, N.N. "Kniga Zh.B.A. Sharrasa o Vaterlooskoi kampanii v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Jean-Baptiste-Adolphe Charra's Book on the Waterloo Campaign in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 128–147. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147>

13. Stepanian, K.A. "Dostoevskii — perevodchik Bal'zaka. Nachalo formirovaniia 'realizma v vysshem smysle'" ["Dostoevsky, Translator of Balzac. The Beginning of the Formation of the 'Realism in the Highest Sense'"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2018, pp. 317–345. (In Russ.) <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2018-3-317-345>

14. Sycheva, V. "Dostoevskii i Flober: obraz stradaiushchei zhenshchiny (po romanam 'Idiot' i 'Madam Bovari)" ["Dostoevsky and Flaubert: The Image of the Suffering Woman (According to the Novels *The Idiot* and *Madame Bovary*)"]. *Aktual'naia klassika. Materialy Shestykh studencheskikh nauchnykh chtenii [Actual Classics. Proceedings from the Sixth Student Readings]*. Moscow, Litera Publ., 2022, pp. 107–114. (In Russ.)

15. Tikhomirov, B.N. "Lazar'! Griadi von" Roman F.M. Dostoevskogo "Prestupenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii: Kniga-komentarii ["Lazarus! Come Out." A Contemporary Reading of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment. Book-Commentary*]. 2nd Edition. St. Petersburg, Serebrianyi Vek Publ., 2016. 560 p. (In Russ.)

16. Flaubert, Gustave. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude: v 2 tomakh [About Literature, Art, Writing: in 2 vols]*, vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 519 p. (In Russ.)

17. Chernova, N.V. "Posledniaia kniga Nastas'ii Filippovny: sluchainost' ili znak? ('Geroina s knigoi' kak skvoznoi motiv v tvorchestve Dostoevskogo)" ["Nastasia Filippovna's Last Book: An Accident or a Sign? ('Female Character with a Book' as a Recurring Motif in Dostoevsky's Work)"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia [Dostoevsky. Materials and Research]*, vol. 19. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, pp. 192–202. (In Russ.)

18. Shkarlat, S.N. "O perevode F.M. Dostoevskim romana 'Evgeniia Grande' O. De Bal'zaka" ["On Dostoevsky's Translation of Honoré de Balzac's Novel *Eugénie Grandet*"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 5, 1998, pp. 303–310. (In Russ.)
19. Descharmes, René. *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Paris, Librairie des Amateurs, 1909. 616 p. (In French)
20. Alexandre Dumas fils. *La dame aux camélias*. Paris, Alexandre Cadot, 1848. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851253k/f353.item.r> (Accessed 02 Nov. 2023) (In Russ.)
21. Alexandre Dumas fils. *La dame aux camélias*. Paris, Michel Lévy, 1852. 369 p. Available at: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6572546p/page/n407/mode/2up> (Accessed 02 Nov. 2023) (In Russ.)
22. Alexandre Dumas fils. *La dame aux camélias*. Paris, G. Havard, 1858. 396 p. Available at: <https://archive.org/details/ladameauxcamliias00duma/page/n13/mode/2up> (Accessed 02 Nov. 2023) (In Russ.)
23. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Moscow, Progress Publ., 1974. 504 p. (In French)
24. Flaubert, Gustave. *Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert: 5 vol.*, Paris, Club de l'honnête homme. 1974–1976. (In French)
25. Haddad-Wotling, Karen. "Une riche robe de soie blanche": 'Madame Bovary' dans 'L'Idiot' de Dostoievski." *Revue de littérature comparée*, no. 311, 2004/3, pp. 301–310. (In French)

Reference list of audio entries

1. Kasatkina, T.A. "Apokalips v romane 'Idiot': struktura prisutstviia i sviazi sviaschennogo teksta" ["The Apocalypse in the Novel *The Idiot*: Structure of the Presence and Links of the Sacred Text"]. *International Online Conference "The Book in the Book," dedicated to the 85th anniversary of Russian philologist A.V. Mikhailov (1838–1995)*, 2–4 Oct. 2023. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Xui-skeTMJU> (Accessed 02 Nov. 2023) (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 22.11.2023
Одобрена после рецензирования: 24.11.2023
Принята к публикации: 30.11.2023
Дата публикации: 25.12.2023

The article was submitted: 22 Nov. 2023
Approved after reviewing: 24 Nov. 2023
Accepted for publication: 30 Nov. 2023
Date of publication: 25 Dec. 2023