

В. Е. Ветловская

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

### Резюме

Статья посвящена проблемам литературного самоопределения Ф. М. Достоевского в исходной точке творческого пути. Она продолжает разговор, начатый автором в работах, опубликованных в журнале «Русская литература» за 2013 г.: 1) Достоевский в 1840-е годы: Литературные связи и отражения; 2) Ф. М. Достоевский в 1840-е годы: Литературные переключки в «Бедных людях». В настоящей статье расширяется круг произведений, соотносящихся с первым романом Достоевского. Задача исследования — выявить на конкретном материале связи молодого писателя с писателями-современниками и его место в литературном процессе.

Метод исследования — сравнительный анализ повторяющихся элементов повествования. Рассказ М. И. Воскресенского «Замоскворецкие Тереза и Фальдони» (1843), послуживший, по мнению некоторых исследователей, объектом пародии в «Бедных людях», переключается, как показывает автор статьи, с романом Достоевского лишь именованиями героев (главных — в одном случае, второстепенных — в другом). Они отсылают к популярному сентиментальному роману Н. Леонара (1783), без всякого одобрения пересказанному еще Н. М. Карамзиным. Но по своей незначительности (в отношении содержания, как и во всех прочих отношениях) рассказ Воскресенского не заслуживал даже насмешки. И, надо заметить, нет ни одного мотива, который, принадлежа исключительно и только этому рассказу, позднее был бы воспроизведен Достоевским. Иное дело — роман Дюма «Шевалье д'Армантель» (газетная публикация 1841–1842 гг., отдельное издание — 1843 г.). Перипетии сюжета этого романа, главные действующие лица, до известной степени их характеры, некоторые подробности происходящих с ними событий, безусловно, отразились в «Бедных людях». Но и здесь нельзя говорить о пародии. Достоевский выбрал роман знаменитого француза лишь

для того, чтобы в противовес благодушному романтизму, благодаря сопоставлениям и контрасту, изложить свой взгляд на мир и новые принципы искусства – зарождающийся реализм с его неприкрашенной «правдой жизни», суровой и часто трагической действительностью.

*Ключевые слова:* Ф. М. Достоевский, В. Г. Белинский, М. И. Воскресенский, Александр Дюма, «Бедные люди», «Замоскворецкие Тереза и Фальдони», «Шевалье д'Арманталь», эстетические принципы искусства

Valentina E. Vetlovskaya

## SOURCES AND LITERARY CONTEXT OF DOSTOEVSKY'S NOVEL *POOR FOLK*

### Abstract

The article considers literary self-definition of Fyodor Dostoevsky at the starting point of his career as a writer. Its purpose is to reveal connections of the young author with contemporary writers and his place in the literary process on the basis of specific texts. The article continues the research presented in two articles published in 2013 and examines a wider range of texts related to Dostoevsky's first novel, *Poor Folk*.

By applying the principles of comparative analysis to the repeated narrative elements, the author of the article shows that Mikhail Voskresensky's story "Zamoskvoretskie Tereza i Faldoni" (1843), which is considered to be parodied in *Poor Folk*, has just one common feature with Dostoevsky's novel: names of one main and one secondary character. The names refer to a popular sentimental novel by Nicolas Germain Léonard (1783), retold with disapproval by N. M. Karamzin, while Voskresensky's story was unworthy even of caricature for the insignificance of its content and its poetics. It should also be noted that not a single motif that exclusively belongs to this story was reproduced by Dostoevsky at any time later. The situation is quite different in the case of Alexandre Dumas's novel *The Conspirators (Le Chevalier d'Harmental)*, published in a newspaper in 1841–1842 and as a separate edition in 1843. The novel's plot twists, main characters, some features of their personalities and some details regarding what happens to them are reflected in *Poor Folk*. But this was not done for reasons of parody. Dostoevsky chose the novel by the famous Frenchman only to promote his own world view and the new principles of art – the nascent realism with its unadorned "truth of life", harsh and often tragic reality in contrast to the benevolent romanticism.

*Keywords:* Fyodor Dostoevsky, Vissarion Belinsky, Mikhail Voskresensky, Alexandre Dumas, *Poor Folk*, "Zamoskvoretskie Tereza i Faldoni", *Le Chevalier d'Harmental*, aesthetic principles of art

DOI 10.31860/2712-7591-2020-3-7-31

**В** постраничных примечаниях к роману «Бедные люди» в первом и втором академических изданиях Ф. М. Достоевского по поводу прозвищ «людей», прислуживающих в комнатах, где обитает Макар Алексеевич Деушкин, дается отсылка к популярному роману Н.-Ж. Леонара (1744–1793)

«Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе» (1783, русский перевод М. Т. Каченовского 1804 и 1816 гг.), а также к рассказу М. И. Воскресенского «Замоскворецкие Тереза и Фальдони» [Воскресенский, 1843а, 1843б], добродетельные герои которого и уподоблены, и противопоставлены персонажам Леонара [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 480, 783–788; Достоевский, 2013, с. 686].

О романе Леонара с историей несчастных Терезы и Фальдони, без всякого сочувствия пересказанной Н. М. Карамзиным в «Письмах русского путешественника» (1791–1792, 1794–1795) [Карамзин, 1984, с. 208–209], и о рассказе М. И. Воскресенского с его благополучным финалом, увязав их с «Бедными людьми», в свое время писал В. В. Виноградов [Виноградов, 1976, с. 163, 167–168]<sup>1</sup>. Позднее, отослав к ранней публикации работы В. В. Виноградова, на эти же источники романа Достоевского, включая Н. М. Карамзина, указал М. С. Альтман [Альтман, 1975, с. 158–159, 264–265]. Вслед за своим предшественником исследователь особо подчеркнул тот факт, что темы и образы Леонара с течением времени и на русской почве (у Воскресенского в меньшей мере, у Достоевского — в несравненно большей) претерпевают трансформацию, лишаящую их возвышенного ореола. В романе Достоевского, пишет М. С. Альтман, «Тереза — „худая, как общипанный, чахлый цыпленок“, а Фальдони — „чухна какая-то, кривой, курносый, грубиян“, и они не только друг в друга не влюблены, но постоянно „чуть не дерутся“ (...) В такой трансформации образов, а также в том, что Тереза и Фальдони (...) у Достоевского уже не герои произведения, а слуги героев, В. В. Виноградов правильно усматривает симптомы перехода от сентиментальных тем и героев к темам и героям натуральной школы» [Альтман, 1975, с. 159]<sup>2</sup>. Ср.: «Общая сентиментальная канва романа определяет и названия действующих лиц (...) В них с резкой и преднамеренной подчеркнутостью символизирован литературный сдвиг старых сентиментальных тем и героев, которые должны, как *Тереза* и *Фальдони*, пойти в услужение *героям* и общим тенденциям поэтики „натуральной школы“. Ведь недаром Тереза и Фальдони, имена которых, по словам предисловия к переводу этого романа, „были для любимейших наших писателей украшением их сочинений“, сделаны слугами, исполняющими поручения Макара Девушкина» [Виноградов, 1976, с. 163]<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Работа впервые опубликована в начале 1920-х гг. См. [Виноградов, 1976, с. 493, коммент.].

<sup>2</sup> Цитаты из Достоевского см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 23].

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив в цитатах авторский.

Однако, по мнению М. С. Альтмана, в «Бедных людях» Достоевский «пародирует не только роман Леонара, но в некоторой степени и рассказ М. Воскресенского. В этот рассказ (...) вплетен сюжет, многими чертами предвосхищавший первый роман Достоевского. Не только быт действующих лиц, но и дом, где проживают герои рассказа Воскресенского, очень сходны с бытом героев романа Достоевского и местожительством Девушкина и Доброселовой», хотя заметно и важное отличие: у Воскресенского «Тереза» и «Фальдони» (Клавдинька и Антон), несмотря на разные жизненные перипетии, остаются влюбленными друг в друга, а у Достоевского, как сказано, они «чуть не дерутся» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 23; Альтман, 1975, с. 159]. Но указанное отличие ничего не меняет: ведь контрастные мотивы так же говорят о близости к источнику, как и мотивы, демонстрирующие сходство.

Нет сомнения в том, что Достоевский читал рассказ Воскресенского, в который «вплетен сюжет», перекликающийся с «Бедными людьми». М. С. Альтман не уточняет, какой сюжет он имеет в виду, но, скорее всего, тот, о котором писал В. В. Виноградов. Он представляет собой типичную схему сентиментального повествования. Следовательно, он повторяется и не привязан к тому или иному конкретному произведению. Речь идет об истории молодой девицы, лишившейся отца и матери, а вместе с ними и средств к существованию. В сироте принимает участие какая-нибудь дальняя родственница (или особа, назвавшаяся таковой), она дает бедняжке кров и пищу, т. е. становится ее опекуной. Спустя недолгое время благодетельница и опекунша сбрасывает маску и выступает в роли сводни, продающей юную и наивную подопечную какому-нибудь сластолюбивому проходимцу, который обычно старше героини и годится ей в отцы, едва ли не в деды. Дальнейшая судьба обманутой и соблазненной жертвы может быть дурной (если падшая и покинутая девица гибнет, опускаясь ниже и ниже, на самое дно) либо счастливой (если виновник ее позора раскаялся и законным браком искупил свой грех). В. В. Виноградов приводит примеры таких историй из переводных (роман Дюкре дю Мениля) и отечественных (рассказ А. Вилламова в «Финском вестнике») сочинений и продолжает: «Подобная же ситуация вплетена в рассказ М. Воскресенского „Замоскворецкие Тереза и Фальдони“ (...) Клавдинька, не зная ни отца, ни матери, живет у принявшей в ней участие Олимпиады Дмитриевны Косточкиной. Та продает ее барону Нигиль», и лишь случайно преступный сговор и замысел мошенников, губящий Клавдиньку, не увенчался успехом [Виноградов, 1976, с. 168].

Типичная схема сентиментального сюжета отнюдь не противоречит возможной действительности, поэтому ничто не мешало Достоевскому во-

плотить эту схему, подчиняясь жестким правилам реализма и «натуральной школы». С присущей ему силой дарования и художественным мастерством он использовал оба способа разрешения центральной коллизии — дурной (история матери студента Покровского, в недалекой перспективе — история Саши, двоюродной сестры Вареньки) и счастливый (история самой Вареньки, соединившейся брачными узами со своим обидчиком). При этом счастливый исход здесь не лучше дурного, поскольку для героини, как ясно, он равен смертному приговору.

Но, решая свои идейные и художественные задачи, Достоевский не пародировал рассказ Воскресенского. Ведь этот рассказ сам по себе уже и был пародией — настолько фантастичны и нелепы подробности в изображении небывалой «мещанской» любви со всеми сопутствующими ей подвигами и сантиментами (великодушием, ревностью, отчаянием и т. д.). Другое дело, что эта пародия, как и всё, что явилось на свет из-под пера этого плодовитого сочинителя, была бездарной.

Характерны, например, в этом смысле путешествия друг к другу любящих героев по карнизу третьего этажа высокого дома в ночном мраке, чтобы воспользоваться для свидания окном вместо запертой двери: «Услышав, что возлюбленная его заперта и желала бы кой о чем переговорить с ним, он (Антон. — *В. В.*), не колеблясь ни минуты, вскочил на окно, потом спустил ногу свою наружу, встал на довольно широкий карниз, обведивший собою весь дом и, так сказать, отделявший второй этаж от третьего, попробовал ногами, довольно ли крепок и надежен этот карниз, и, по-видимому, уверившись в том, чего хотелось, начал — о ужас! — путешествовать по нем кругом до окна своей возлюбленной, хватаясь руками то за впадины в окнах, то за самую стену!!! Безумец! Отчаянный! Чего ты делаешь? Куда ты? Взгляни, под тобою мрачная бездна... Малейшая неосторожность, кружение головы, порыв ветра, и тебе придется пролететь с этой трехэтажной высоты и выдавить с размаха собственною тяжестью тела себе довольно глубокую могилу на грязном дворе; где твой рассудок, удержиись, безрассудный! Посмотри к тому же, какая тёмнеть (так! — *В. В.*) на дворе... Но не так любят у нас за Москвою рекою, как на других улицах и в других городах» [Воскресенский, 1843b, с. 154]. Клавдинька приходит в ужас, увидев любимого перед своим окном, но требует, чтобы он немедленно отправился обратно. Разумеется, той же дорогой [Воскресенский, 1843b, с. 154]. Вскоре она сама проделывает тот же путь, в том же глубоком мраке, чтобы спасти Антона, который, не видя возможности соединиться с любимой, решил кончить жизнь самоубийством: «...наша героиня (...) во мраке ночи в белом, развевавшемся от ветра капоте кралась по карнизу, как белая кошка, цепляясь то за про-

стенки, то за закраины окон... Снизу страшно было взглянуть на нее — еще страшнее закричать. Потому что, кажется, от малейшего содрогания она потеряла бы равновесие и рухнула снежною глыбою на землю». Но «вот уже она дошла до заветного окошка, вышибла стекло, отперла и распахнула раму, впрыгнула в комнату... Уф! Теперь у ней и у меня отлегло от души...» [Воскресенский, 1843b, с. 156]. В конце концов все разрешается как в сказке — свадьбой героев и их материальным успехом.

Сближая рассказ Воскресенского с «Бедными людьми», М. С. Альтман, а за ним и И. Д. Якубович находят сходство в описании места действия там и тут. «Следуя требованиям и примерам натуральной школы и физиологического очерка, — объясняет И. Д. Якубович, — Воскресенский подробно описывает дом, где живут его герои, — дом, который „снизу доверху набит, как Ноев ковчег, разнородными обитателями“. Вспомним, что Девушкин, рассказывая Вареньке о своем новом жилье (квартире, в которую он переехал. — В. В.), восклицает: „...порядку не спрашивайте — Ноев ковчег!“» [Якубович, 2001, с. 82]<sup>4</sup>. Комментатор романа Достоевского во втором академическом издании, упомянув «Ноев ковчег», отсылает к статье И. Д. Якубович и указанной в ней параллели с рассказом о «замоскворецких Терезе и Фальдони» [Достоевский, 2013, с. 682].

Не лишним было бы подчеркнуть, что образ Ноева ковчега, использованный Воскресенским и Достоевским (как и фразеологизм «каждой твари по паре», восходящий к тому же библейскому источнику), имели и имеют самое широкое хождение. В статье В. Г. Белинского «Петербург и Москва», ближайшей по времени к роману Достоевского и опубликованной в начале альманаха «Физиология Петербурга» (1845), этот образ служит общей характеристике петербургских домов: «Дома в Петербурге, как известно, огромные. Петербуржец о погребке не заботится: если не женат, он обедает в трактире; женатый, он все берет из лавочки. Дом, где нанимает он квартиру, сущий Ноев ковчег, в котором можно найти по паре всяких животных (...) Главное удобство в квартире, за которым гонится петербуржец, состоит в том, чтобы ко всему быть поближе — и к месту своей службы, и к месту, где все можно достать и лучше и дешевле. Последнего удобства он часто достигает в своем Ноевом ковчеге, где есть и погребок, и кондитерская, и кухмистер, и магазины, и портные, и сапожники, и все на свете» [Белинский, 1991, с. 24]<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Цитаты см.: [Воскресенский, 1843a, с. 128]; [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 16].

<sup>5</sup> Отсылку к статье Белинского см. в работе: [Топоров, 1995, с. 352–353]. См. также: [Тихомиров, 2016, с. 176–177].

Этот же образ Ноева ковчега встречаем в «Очерках Боза» Диккенса («Сэвен-Дайелс», 1835) при описании лавок старьевщиков в одном из районов лондонской нищеты: «Лавки старьевщиков, скупающих всякую рухлядь, тряпки, кости, ржавую кухонную посуду, соперничают в чистоте с закусками кролиководов и продавцов птиц, напоминающими Ноев ковчег, с той только разницей, что ни одна здравомыслящая птица, будучи выпущена отсюда, разумеется, никогда уже не вернется назад» [Диккенс, 1957, с. 129]<sup>6</sup>.

Более показательна и важна для сюжета, чем Ноев ковчег, особенность домов у Воскресенского и Достоевского, построенных так, что их герои могут видеть друг друга из окон своих квартир. «Даже и такая деталь, — пишет М. С. Альтман, — что из окон той половины дома, где проживает герой рассказа Воскресенского, можно, если только занавеска не опущена, «глазами хозяйничать» в другой половине дома, где проживает героиня рассказа, — и эта деталь, вплоть до занавески, повторяется и обыгрывается в романе Достоевского» [Альтман, 1975, с. 265]. И. Д. Якубович пишет: «...Влюбленные (Воскресенского. — В. В.) живут в одном доме, „построенном в виде литеры П (...) так что из окон одной половины можно глазами всегда хозяйничать в другой, если только окно не завелось занавескою“, и Антон Пружинин (...) переглядывается со своей Клавдинькой, поливающей на окошке цветы. Сравним в „Бедных людях“: „просыпаюсь (...) вдруг, невзначай, подымаю глаза (...) Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзаминном точнехонько так, как я вам тогда намекал; тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали“» [Достоевский, 1972—1990, т. 1, с. 13; Якубович, 2001, с. 83]<sup>7</sup>.

Надо сказать, что полупрозрачная кисейная занавеска в рассказе Воскресенского не слишком мешает влюбленным: хуже, когда в зимние месяцы ее заменяет мороз, плотно покрывающий изморозью стекла окон [Воскресенский, 1843а, с. 132]. Гораздо важнее сами окна. Через них герои переглядываются; посылают, ухищряясь, друг другу поцелуи; разговаривают и даже, при крайней необходимости, ходят друг к другу в гости. Мотив «занавески», и именно «уголка занавески», которого нет у Воскресенского, указывает на героев другой любовной истории. Ведь узкий двор дома, построенного

<sup>6</sup> «Очерки Боза» были хорошо известны Достоевскому. Некоторые их сюжетные элементы, характеры, отдельные мотивы отразились в «Бедных людях». См.: [Катарский, 1966, с. 360 и сл.]; [Ветловская, 2017, с. 332 и сл.]

<sup>7</sup> В цитатах из Воскресенского вкратце исправлены выше опечатки: нужно «завелось» (от *завести*, т. е. отвести в сторону, взяв за угол) вместо «завесилось» и «Пружинин» вместо «Пружинкин».

«в виде литеры П», или очень узкая улица позволяют молодым людям знакомиться и общаться не только в Москве или в Петербурге, но, например, и в Париже.

Такая ситуация изображена в романе Александра Дюма «Шевалье д'Арманталь», одном из самых занимательных, по мнению автора, его произведений [Вановская, 1962, с. 435]. В 1841—1842 гг. он печатался частями в газете «Siècle» («Век»), а в 1843 г. вышел отдельным изданием. Роман был сочинен уже знаменитым к тому времени Александром Дюма-старшим вместе с неудачно начавшим творческую карьеру Огюстом Маке. Как пишет автор статьи о Дюма и его литературных «неграх», обоюдная польза от такого содружества «была налицо: Огюст Маке великолепно придумывал сюжетные ходы и сочинял диалоги, тогда как Александр Дюма умел адаптировать литературные произведения под требования издателей. Первым их совместным проектом стал роман „Шевалье д'Арманталь“. Сначала соавторы планировали разместить на титульной странице романа две фамилии, но издатель заявил, что произведение, изданное под именем одного Александра Дюма, принесет больше денег. Решили, что официально автором произведения будет значиться Дюма, а Маке получит крупную денежную компенсацию. С тех пор так и повелось: романы сочиняли вдвоем, а в качестве автора на титульном листе красовалось имя одного Дюма. По такому сценарию были созданы „Д'Артаньян и три мушкетера“, „Граф Монте-Кристо“ и другие популярные произведения тандема. Впоследствии соавторы рассорились, даже судились. Они продолжили было свой творческий путь поодиночке. Но ни один из них на этом пути не преуспел» [Соколов, 2019].

Для русских писателей и критиков автором знаменитых романов был один Дюма. Некоторое время они вообще, по-видимому, не догадывались, что на популярного французского романиста работала гвардия поденщиков. Так, упрекая русских писателей в малой производительности, В. Г. Белинский в рецензии на «Одесский альманах на 1840 год» писал: «Литераторы наши вообще не отличаются плодовитостью и многописанием: какой-нибудь Дюма в год напишет больше, нежели иной русский литератор в целую жизнь свою» [Белинский, 1976—1982, т. 3, с. 374]. Позднее критик к такому сравнению уже не прибегал. В 1840-х гг., когда разгорелся скандал по поводу методов работы Дюма, у писателя оказались и обвинители, и защитники. Среди последних — Д. В. Григорович, который был знаком кое с кем из окружения Дюма, а позднее и с ним самим: «Г-н Оже принадлежал к группе сотрудников Дюма: гг. маркизу де Шервиль, Бенедикту Ревуаль, Маке и другим, доказывавшим только размер таланта их патрона, умевшего придать их рукописям огонь, живость, интерес; работая уже от себя собственно, со-

трудники эти оказывались крайне бесцветными и не имели никакого успеха» [Григорович, 1961, с. 75]<sup>8</sup>.

Белинский относился к Дюма более чем сдержанно. Под горячую руку он называл его «жалкой посредственностью» [Белинский, 1976—1982, т. 2, с. 422] и редко удостаивал щадящей и тем более — положительной оценки. Как правило, критик упоминал его имя через запятую, в обойме имен современных французских писателей, получивших известность в читающей публике, и почти никогда — отдельно. Правда, в эту обойму представителей «неистойвой словесности», новейших романтиков, а вместе с тем и второсортных талантов, он включал и Гюго, и Бальзака, и Жорж Санд: «...к неистовым принадлежат Гюго, Дюма, Бальзак и пр.» [Там же, с. 335]. Характеризуя эту «компанию неистовых гениев, известных под фирмою *La jeune France*» [Там же, с. 581], Белинский писал: «Всё, что есть отвратительного в человеческой природе, все ее уклонения, всё, что есть ужасного в гражданском обществе, все его противоречия — всё это они *отвлекли* от природы человека и от гражданского общества, и ряд чудовищно нелепых романов, повестей и драм наводнил весь белый свет. Евгений Сю просто-напросто объявил, что на этом свете быть честным и добрым значит метить прямо на виселицу или на колесо, а быть мерзавцем и извергом есть верное средство наслаждаться всеми благами мира сего. Гюго объявил себя защитником всех гонимых, то есть физических и моральных чудищ (...) Бальзак проповедует, что быть бедным — все равно что заживо попасть в ад, и что быть счастливым и блаженным — значит иметь кучу денег и право ставить перед своей фамилиею частицу *де*. Дюма возвестил миру, что любить женщину значит быть готовым каждую минуту задушить, зарезать ее (...) Жорж Санд приглашает людей к естественному состоянию, почитая гражданские установления и особенно брак главною причиною человеческих бедствий. Разврат, кровосмешение, разбой, отцеубийство, детоубийство, братоубийство, предательство, казни, пытки, кровь, гной, резня, тюрьмы и дома разврата — сделались любимыми пружинами для возбуждения эффекта» [Там же, с. 338—339].

Но параллельно с произведениями «неистойвой словесности», постепенно набирая силу, в европейском искусстве сказались новые тенденции. Общее увлечение Вальтером Скоттом дало другое направление умам, и эффект от назойливых и уже надоевших картин преступлений и распутства сменился интересом к судьбам и нравам людей прошедших эпох. «Вальтер Скотт, — писал Белинский, — создал, изобрел, открыл, или, лучше сказать, *угадал*

<sup>8</sup> См. также разговор на эту тему А. Я. Панаевой с секретарем Дюма во время пребывания Дюма в России: [Панаева, 1972, с. 228].

*эпопею* нашего времени — *исторический роман*. По его следам пустились многие люди, озаменованные печатю высокого таланта и даже гения...» [Белинский, 1976—1982, т. 1, с. 357]. Английский автор, по словам критика, «был литературным Колумбом и открыл для жаждущего вкуса новый, неисчерпаемый источник изящных наслаждений, который дал искусству новые средства, облек его в новое могущество, разгадал потребность века и соединил действительность с вымыслом», т. е. с возможностью ее адекватного воплощения в художественной форме [Там же, с. 431]. Исторический роман вышел на первый план, и «корифеи беспутной французской литературы» [Белинский, 1976—1982, т. 2, с. 358] тоже сменили эстетические ориентиры. Дюма, чутко улавливавший читательские симпатии, просто не мог не работать в историческом жанре. Это не составляло для него особого труда, поскольку он любил историю, неплохо знал ее, хотя и не без изъяснов, и с удовольствием знакомился с мемуарами и архивными документами. Всё это отразилось в романе «Шевалье д'Арманталь» и последовавших за ним знаменитых романах — «Три мушкетера» (1844), «Двадцать лет спустя» (1845), «Королева Марго» (1845), «Граф Монте-Кристо» (1845—1846) и др. С историей, казалось бы, было сносно. Хуже было с вымыслом, так как Дюма отдавал ему предпочтение и приплетал к историческим реалиям всевозможные фантазии — вымышленные факты, запутанные интриги, невероятные события, чудеса и трюки. Приключенческий элемент господствовал на страницах его литературных изделий. Дюма был убежден, что для читателя его фантазии будут гораздо занимательнее обычной, а иногда и опостылевшей прозы жизни. Занимательность рассказа у него стояла на главном месте.

В какой-то мере он был прав. Достоевский, при всех оговорках, ценил в романах Дюма эту черту и в начале 1860-х гг. готов был рекомендовать его сочинения для детей и народного чтения, справедливо полагая, что они развивают воображение и приучают к книге, а навык чтения со временем разовьёт и вкус, и более серьезные запросы. Ссылаясь на собственный опыт, он вспоминал, с каким удовольствием солдаты в казармах читали и слушали Дюма и с каким удовольствием он читал им сам, заодно отвечая на возникавшие у них вопросы [Достоевский, 1972—1990, т. 19, с. 53—56]. Но, разумеется, Достоевский никогда не преувеличивал значения такой литературы. Дюма с его «разнузданной фантазией» и такими же «эффектами» в своих историко-приключенческих романах оставался для русского писателя сочинителем «сказок» и «знаменитым сказочником», и только [Там же, с. 151, 152]. Правда, он все-таки защищал его от русской критики, которая «смотрит на А. Дюма как на что-то уж очень дурное. Знаменитый благер

(т. е. болтун. — В. В.) имеет некоторые особенности, которыми многое выкупается, и совершенно презрительный тон относительно его не совсем уместен» [Там же, с. 152].

Белинский, в 1840-х гг. горячо ратовавший за правду жизни и едва зародившийся реализм, был более суров, хотя и он не мог не сознавать достоинств изобретательного француза. Иначе откуда бы явилось у Дюма все-таки кое-какое «дарование» в указанной критиком градации талантов? Ср.: «Не только люди с замечательным дарованием, как Эжень Сю, или с каким-нибудь дарованием, как Александр Дюма, даже люди вовсе без дарования, как (...) Поль Феваль, продают по контрактам свое вдохновение, или свой задор, свой талант, или свою бездарность, словом, свою деятельность на столько-то лет такому-то журналу» [Белинский, 1976—1982, т. 8, с. 241]. Тем не менее в глазах Белинского, как и Достоевского, Дюма был лишь «сказочником» и беспардонным пустословом, способным не задумываясь ради вздорных измышлений пожертвовать исторической, да и всякой правдой: «...если г. Александр Дюма давно уже отрекся начисто от здравого смысла, как унижительной для гения препоны, то что ему после этого история — к черту ее!..» [Там же, с. 249]. Критик писал это в 1847 г., когда Дюма уже выпустил в свет свои самые знаменитые романы и когда его фантазии успели набрать тоже фантастические обороты. В начале 1840-х гг. дело обстояло еще не так плохо.

Исторической основой романа «Шевалье д'Арманталь» стал так называемый заговор Селламара (1718), продержавшийся в тайне всего несколько месяцев и очень быстро раскрытый. Он был направлен против племянника Людовика XIV, Филиппа Орлеанского, который после смерти короля должен был по праву рождения занять (и вскоре действительно занял) пост регента при малолетнем Людовике XV. Придворная клика во главе с маркизой де Ментенон, фавориткой старого короля, желая удержать власть в своих руках, продвигала на этот пост незаконного сына Людовика XIV, герцога дю Мен. Для достижения этой цели клика не брезговала ничем — даже предательством интересов Франции (их представлял законный регент, Филипп Орлеанский) в пользу Испании, интересы которой должен был обеспечить испанский посол, принц Селламар. На испанские деньги фрондеры и собирались осуществить свои планы. Планы провалились, но благодаря мудрости и дальновидной политике регента Филиппа, озабоченного исключительно судьбой государства, дело кончилось благополучно для всех участников событий, включая заговорщиков.

Почти все герои романа — реальные лица, принцы и пэры, герцоги и графы, разные «контессы-дюшессы», которые, как подозревает в «Бедных

людях» Макар Алексеевич, не только не заметили бы заплатки на сапогах бедного чиновника или сами сапоги, но даже и тех, кто их носит, даже и в том случае, если бы им о них рассказали: «Ну что тогда б было, когда бы все узнали, что вот у сочинителя Девушкина сапоги в заплатках! Какая-нибудь там контесса-дюшесса узнала бы, ну что бы она-то, душка, сказала? Она-то, может быть, и не заметила бы; ибо, как я полагаю, контессы не занимаются сапогами, к тому же чиновничьими сапогами (...) да ей бы рассказали про всё, свои бы приятели меня выдали. Да вот Ратазьев бы первый выдал...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 54]. Однако главные герои Дюма, шевалье д'Армантадь, молодой человек знатной фамилии, случайно оказавшийся не только замешанным в заговор, но и на самом вершине его, и его возлюбленная, Батильда дю Роше, — вымышленные персонажи. Не выбиваясь из общего круга приятной автору благородной публики, они ведут романтическую линию, объединяющую в одно целое отдельные сюжетные звенья. Именно с этой линией соотнесены некоторые обстоятельства и подробности событий, изображенные в «Бедных людях».

Завязка любовной истории начинается с того, что молодой человек в целях конспирации переезжает из центра Парижа в «глухой и отдаленный квартал», где поселяется под видом буржуа, явившегося из провинции, чтобы получить какую-нибудь должность в министерстве [Дюма, 1962, с. 56, 69]. Единственное, что не нравится аббату Бриго (одному из посвященных в заговор), это внешность переодетого героя, взявшего на себя чужую роль: аббат «предпочел бы, чтобы шевалье был не так хорош собой, но с этим ему пришлось примириться, как с непоправимой бедой» [Там же, с. 69]. Комната, которую снял герой, была на пятом этаже дома, расположенного на очень узкой улице, так что «в случае преследования» герой мог бы «при помощи доски, перекинутой из его окна в окно противоположного дома, перебраться на другую сторону» [Там же, с. 72]. Но для этого шевалье следовало установить добрососедские отношения с жильцами напротив. Поначалу этому мешали занавески, плотно закрывавшие их окна. Когда они раскрылись, молодой человек разглядел чрезвычайно скромную, но опрятную комнату с пальями, открытым клавесином и несколькими постелями на стенах. Хозяйки не было дома, вместо нее была старая женщина, занимавшаяся уборкой, и хорошенькая левретка.

В ожидании известий, от которых зависели его действия, а также для того, чтобы познакомиться с соседкой и скоротать время, шевалье обзаводится клавесином и рисовальными принадлежностями. Его музыкальные упражнения вскоре произвели должное впечатление, и «посреди одной из его самых изумительных трелей он увидел, как на другой стороне улицы

нежные пальчики слегка приподняли занавеску, мешавшую узнать, откуда доносится эта необычная мелодия» [Там же, с. 77]. С этого момента занавески — открытые, закрытые, приоткрытые, приоткрытые, приспущенные, приподнятые (в отличие от тускло мелькнувшего мотива в рассказе Воскресенского) — выполняют важную функцию, служа героям ориентиром в обстоятельствах их новой жизни, времени и пространстве: «Д'Арманталь узнал (...) что есть люди, которые ложатся в постель в тот час, когда он обычно сиделся в карету, чтобы начать свои визиты. Это наблюдение дало ему богатую пищу для размышлений о странных нравах того обездоленного класса общества, который не знает ни Оперы, ни званых ужинов, ночью спит, а днем бодрствует. Он подумал, что надо побывать на улице Потерянного Времени (где теперь живут он и его соседка. — *В. В.*), чтобы увидеть подобные вещи, и дал себе слово позабавить друзей, когда он сможет рассказать им об этом» [Там же, с. 77]. Одно «доставило ему удовольствие: его соседка бодрствовала, как и он, что указывало на ее духовное превосходство над вульгарными обитателями улицы Потерянного Времени. Д'Арманталь все еще думал, что люди бодрствуют только потому, что не хотят спать, или потому, что хотят развлекаться. Он забывал о тех, кто бодрствует по необходимости. В полночь свет в комнате напротив погас...» [Там же, с. 77]. Очень скоро через окно и приоткрытые занавески шевалье разглядел свою прелестную соседку, чья «аристократическая красота, грация и безупречное воспитание» некоторое время были для него «непостижимой загадкой» [Там же, с. 115]. Увлеченный юной красавицей (ее, как выяснилось, звали Батильдой), герой продолжает за ней следить: «Шевалье уселся в глубине своей комнаты, взял ящик с пастелью и начал рисовать прелестную сценку, открывавшуюся его взору (читающую возле подоконника Батильду и левретку, устроившуюся у ее ног. — *В. В.*), потому что угол оконной занавески был словно невзначай приподнят» [Там же, с. 119]. Занавески и до и после этого эпизода играют назначенную им роль: «Если бы неделю назад кто-нибудь сказал шевалье, что такая простая вещь, как открытое окно, может заставить учащенно забиться его сердце, он бы, конечно, расхохотался. Однако теперь дело обстояло именно так» [Там же, с. 115–116].

Угол занавески поднимается с одной и другой стороны. Спустя недолгое время «Батильда посмотрела в окно и увидела д'Арманталя, который, приподняв край занавески, глядел на нее с такой любовью, что она, забыв обо всем, ответила ему нежным взглядом» [Там же, с. 277].

Но тогда, при начале знакомства, шевалье, продолжая наблюдение, обнаружил, что комната соседки напротив сообщается с маленькой мансардой на занятой садом террасе этажом выше. Садовником и хозяином мансарды

был немолодой человек с «добродушным толстым лицом», самого «прозаического» поведения и вида, ничем не отличающийся от прочих «вульгарных обитателей улицы Потерянного Времени» [Там же, с. 93, 77]. Этот обыватель, судя по всему, «являя столь полный и странный контраст с девушкой, тем не менее был, очевидно, либо ее отцом, либо ее возлюбленным, либо ее мужем» [Там же, с. 93]. Но любое родство юной девушки, «самого прелестного и совершенного создания», с такой неказистой особой «с его заурядным лицом, вульгарными манерами и той неизгладимой печатью пошлости, которой отмечены некоторые люди», болезненно задевало «врожденный аристократизм д'Арманталя» [Там же, с. 100—101]. Шевалье вздохнул с большим облегчением, когда узнал, что этот господин не был ни мужем, ни отцом, ни даже «дядюшкой» красавицы: «Ха-ха, „дядюшка“! Седьмая вода на киселе, а не дядюшка!» [Там же, с. 110]. Жан Бюва (так звали старика) был опекуном юной Батильды.

История Бюва и Батильды возвращает читателя к описанной В. В. Виноградовым типичной схеме сентиментально-романтического повествования. С необходимыми поправками (место, время, обстоятельства действия) она соотносится с историей Макара Алексеевича Девушкина и Вареньки Доброселовой после того, как Варенька, оставив сводню-опекуншу, перешла под покров другого дальнего родственника и нового опекуна. «Отеческая приязнь одушевляла меня, — объясняет он, — (...) ибо я занимаю у вас место отца родного, по горькому сиротству вашему (...) Уж как бы там ни было, а я вам хоть дальний родной, хоть, по пословице, и седьмая вода на киселе, а все-таки родственник, и теперь ближайший родственник и покровитель; ибо там, где вы ближе всего имели право искать покровительства и защиты, нашли вы предательство и обиду» [Достоевский, 1972—1990, т. 1, с. 19—20].

Бюва не то что «седьмая вода на киселе», — он вообще не родственник Батильды. Будучи благородного происхождения, Батильда дю Роше еще в младенчестве осталась сиротой. Ее отец, адъютант герцога Филиппа Орлеанского и храбрый офицер, погиб в одном из сражений; о чем из особого уважения к его заслугам известил молодую вдову сам герцог: «Сударыня, ваш муж погиб за Францию и за меня. Ни Франция, ни я не можем вернуть вам его. Но, если вам когда-нибудь что-либо понадобится, помните, что мы у вас в долгу» [Дюма, 1962, с. 148]. Некоторое время больная чахоткой и убитая горем вдова, оставшаяся с дочерью без средств, пыталась, ссылаясь на это письмо, получить пенсию за погибшего мужа. Однако в этом не преуспела: ей каждый раз обещали помощь, но лишь после возвращения герцога во Францию, а герцог, занятый в военных кампаниях, не возвращался.

Наконец чиновники, к которым взывала вдова на протяжении нескольких месяцев, «успели забыть» не только подвиги адъютанта, «но даже имя дю Роше», и хотя письмо герцога, однажды снова предъявленное, «как обычно, произвело впечатление», просительнице снова отказали, предложив «запасть терпением» [Там же, с. 150].

Бедная женщина, поначалу владевшая вместе с мужем первым этажом большого дома, вынуждена была, сокращая расходы, перебираться с этажа на этаж, в более дешевые и менее удобные квартиры и комнаты, пока не оказалась в маленькой мансарде «напротив той, где жил Бюва» [Там же, с. 150]. К этому времени она распродала почти все, что имела. Бюва горестно следил за всеми переездами и распродажами и даже хотел помочь несчастной из своих скромных сбережений, но не знал, как это сделать, поскольку «вместе с нищетою Клариссы (так звали вдову. — В. В.) росла ее гордость» [Там же, с. 150]. Они были знакомы давно. При «ничтожности ума» Бюва был наделен «добротой сердца» [Там же, с. 139], а кроме того, он был обязан покойному мужу Клариссы. Тот, пользуясь своим влиянием, в свое время устроил Бюва, обладавшего взамен других способностей лишь незаурядной способностью к письму и каллиграфии, государственным служащим (писцом в отдел рукописей королевской библиотеки) с приличным окладом, так что Бюва заметно повысил свой социальный статус и мог забыть о частных уроках, которыми ранее зарабатывал на жизнь, обучая детей письму [Там же, с. 144–145, 140, 141]. Теперь, обеспеченный пожизненным жалованьем, он «всецело отдался изготовлению книжных ярлыков», хотя в виде исключения научил чистописанию маленькую Батильду [Там же, с. 145].

Когда настали самые черные дни, Бюва был рядом с быстро угасавшей больной. Он даже тайно заплатил хозяину за ее жалкое жилище, нанял и щедро расплатился с сиделкой, вызвав у глазающей на все это публики «всевозможные предположения, не делающие чести умирающей» [Там же, с. 155], затем похоронил ее на свой счет и взял к себе ее маленькую дочку, оставшуюся круглой сиротой [Там же, с. 155–158]. Такова была предыстория этого опекуна.

Надо сказать, уходя несколько в сторону, что картина последних дней и часов умирающей Клариссы, так же как и ее убогого жилища, написана Дюма почти в реалистическом ключе и с истинным блеском. Она приковывает к себе внимание. Различными мотивами по сходству и противоположности с ней явно соотносится описание смерти Мармеладова и Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании». Пропустим посещение доктора и священника, отметим другие характерные детали, ведущие к шемящей

душу концовке: «Кларисса все еще была в беспамятстве, и сиделка тотчас же приступила к исполнению своих обязанностей, поднеся ей за неимением нюхательной соли уксуc (...) На следующее утро больной стало еще хуже. Кларисса уже никого не узнавала, кроме дочери, которую уложила рядом с собой в постель (...) Бюва спросил у сиделки, не нужно ли что-нибудь больной. Сиделка покачала головой и сказала: „К чему бросать деньги на ветер. И так эти негодяи-аптекари зарабатывают слишком много“» [Там же, с. 155–156].

Как бы ни хотелось Бюва остаться у постели больной, он не мог, при его усердии, пропустить службу, разве что по причине собственной смерти. Когда же он раньше, чем обычно, пришел домой, его соседка уже умерла. Ее комната была заперта. Отдавая Бюва ключ, привратница сказала, что мебель из этой комнаты, «вплоть до детской кроватки», хозяин уже увез: «Ваша соседка, господин Бюва, была небогата, наверняка она кругом должна. А зачем хозяину все эти дразги? Вот он и вывез мебель в счет платы за квартиру (уже оплаченную Бюва. — В. В.). Что ж, это справедливо, господин Бюва. А бедняжке мебель теперь не нужна» [Там же, с. 157]. Ушла и сиделка. За запертой дверью с умершей матерью оставался только ее ребенок, которого никто не догадался забрать.

Бюва «дрожащими руками (...) с трудом вставил ключ в замок и распахнул дверь. Кларисса лежала на снятом с кровати соломенном тюфяке посреди совершенно пустой комнаты. Угол простыни, наброшенной на нее, был откинут, — очевидно, это сделала маленькая Батильда, чтобы увидеть лицо своей покойной матери» [Там же, с. 157]. Бюва унес девочку к себе, заявил полицейскому комиссару о смерти госпожи дю Роше и распорядился насчет похорон. «Вернувшись домой, он повстречал привратницу, и та передала ему бумагу, обнаруженную в руке покойницы. Бюва развернул бумагу и увидел, что это письмо герцога Орлеанского. Оно было единственным наследством, которое бедная мать оставила своей дочери» [Там же, с. 157–158]. Как это письмо оказалось в руке умиравшей в беспамятстве Клариссы, так же неясно, как и «похвальный лист» рядом с покойной Катериной Ивановной в комнате Сони, где Катерина Ивановна, тоже умершая от чахотки, ранее никогда не бывала: «И каким образом этот „похвальный лист“ очутился вдруг на постели, подле Катерины Ивановны? Он лежал тут же, у подушки; Раскольников видел его» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 334]. Ясно другое. Подробность, удачно найденную Дюма для заключения патетической сцены, Достоевский запомнил на всю жизнь и спустя десятилетия воспроизвел на свой лад в одном из самых знаменитых своих романов. «Похвальный лист» рядом с Катериной Ивановной, отошедшей в мир иной, подытоживает всю

ее горемычную жизнь. Он становится чем-то вроде насмешливо-скорбной эпитафии на могиле тяжких невзгод и несбывшихся упований<sup>9</sup>.

У Дюма письмо герцога Орлеанского, это весьма сомнительное наследство, оставляет пусть слабую, но надежду на лучшее будущее, надежду, которая, согласно сказочному канону, осуществляется вполне и даже с фантастическим излишком. Письмо спасло от казни шеваляе д'Арманталя, вернуло дворянское достоинство и наградило богатством Батильду, успевших соединиться узами законного брака как раз накануне этой благополучной развязки. Не был обойден автором и папаша Бюва. Старик получил всё жалованье, которое ему задолжала королевская библиотека в то время, когда он продолжал служить, не имея за это ни су ввиду скудости казны и чьей-то забывчивости. Теперь он мог насладиться безбедным существованием, чтобы в положенный срок научить письму юного отпрыска счастливого семейства д'Арманталей.

Но мы забежали далеко вперед. Вернемся, чтобы отметить, не слишком вдаваясь в анализ, перекликающиеся ситуации и отдельные мотивы в романах Достоевского и Дюма. Напомним общее положение: не обремененный особыми дарованиями, но добрый и сострадательный чиновник не первой молодости, занимающийся письмом и перепиской, оказывается опекуном девушки, которая заметно превосходит его в образовании и развитии (у Дюма это никак не сказывается на их отношениях). Было так: взяв к себе маленькую Батильду, Бюва снял квартирку с двумя комнатами, кухней и чуланом и договорился с знакомой ему служанкой Нанеттой (в «Бедных людях» ее роль играет Федора), чтобы она переехала к ним ухаживать за девочкой и прислуживать ему самому. Решив дать Батильде образование, соответствующее ее благородному происхождению, он нанял ей учителей, на что положил половину своего жалованья, а другую половину стал откладывать ей на приданое. Бюва рассудил, что жалованье, получаемое им благодаря погибшему адъютанту, принадлежит его дочери, а что касается «расходов на питание, оплату квартиры, на одежду для девочки и для него самого, а также на жалованье Нанетте», то «на это он заработает уроками чистописания или перепиской бумаг. Правда, ему придется вставать в пять утра и ложиться в десять вечера», зато он продлит свой день на несколько часов [Дюма, 1962, с. 160]. Это продолжалось год за годом к общему удовольствию и без всякого ущерба для самочувствия Бюва, в отличие от Макара Алексеевича, оказавшегося в подобной ситуации: «И как же мне досадно было, голубчик мой, что милovidного личика-то вашего я не мог разглядеть хорошенько.

<sup>9</sup> О «похвальном листе» героини см. также: [Тихомиров, 2016, с. 84–85].

Было время, когда и мы светло видели, маточка. Не радость старость, родная моя! Вот и теперь всё как-то рябит в глазах; чуть поработаешь вечером, попишешь что-нибудь, наутро и глаза раскраснеются, и слезы текут так, что даже совестно перед чужими бывает. Однако же в воображении моем так и засветлела ваша улыбочка, ангельчик...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 13]. Слабым зрением, мешающим разглядеть хорошенькое личико, у Дюма наделен не переписчик, а заказчик, нуждающийся в его услугах. Это аббат де Шолье, который отдает в переписку свои стихи: «Аббат де Шолье был одним из лучших клиентов Бюва. Он не раз посещал его дом, так как очень полюбил Батильду. Бедный аббат был почти слеп, но все же не настолько, чтобы не оценить прелестное лицо Батильды, хотя он и видел его словно сквозь туман. Аббат де Шолье сказал как-то Батильде (...) что его утешает только одна мысль: именно так, в дымке, людям являются ангелы» [Дюма, 1962, с. 176]. Заметим попутно: литературной клиентуре Бюва соответствует в «Бедных людях» литературное окружение Макара Алексеевича, и среди прочих — сочинитель Ратазьев, которому Макар Алексеич тоже «кое-что переписывает» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 51].

Когда королевские финансы запутались окончательно, король перестал платить своим служащим. Бюва вынужден был тронуть свои сбережения и еще раз сменить жилье, поселившись в квартире с мансардой, где д'Арманталь, заглядывая в окно на другой стороне улицы, и увидел Батильду. Переезду была рада вышедшая из детского возраста Батильда, так как, в отличие от папаша Бюва, туповатого и простодушного, она чувствовала неловкость, проживая рядом с мужчиной, который не был ей ни отцом, ни мужем. Кроме того, ее смущали пересуды. Соседи недоумевали, почему Бюва, не раз имея случай жениться, не воспользовался этой возможностью, «так что кумушки (...) первыми завопили о его безнравственности» [Дюма, 1962, с. 164]. В связи с этим автор замечает: «Бедный Бюва! Если о чьей-нибудь душе можно было сказать, что она чиста и невинна, то в первую очередь о душе Бюва, — десять лет он прожил в комнате, смежной с комнатой Батильды, и ни разу даже во сне ему в голову не приходила дурная мысль» [Там же, с. 164]. Правда, позднее, оказавшись в королевском дворце, «на самой мягкой и покойной постели», он все-таки погрузился в не слишком добродетельное забытие, но оно не имело никакого отношения к Батильде и «было единственное игривое сновидение, посетившее стыдливого Бюва за всю его целомудренную жизнь» [Там же, с. 374, 377]. Мысль о невинности и целомудрии Бюва как примечательном качестве героя Дюма повторяет. У Достоевского она выражена в фамилии Макара Алексеевича (Девушкин), но применима к нему не без оговорок. Как раз с игривых («приятных, острых,

затейливых») мечтаний героя [Достоевский, 1972—1990, т. 1, с. 14] и начинается его «роман» с Варенькой, и все это до той поры, не очень далеко отстоящей от начала, когда Макар Алексеевич ввиду сразивших его мрачных обстоятельств «всей игривости чувств лишился» [Там же, с. 67]. Варенька эту «игривость» никак не разделяет, она вызывает у нее неприятие, а затем вполне понятное раздражение.

У Дюма опекун и возлюбленный разведены, это разные персонажи. И характерно, что нежные отношения Батильды и д'Армантала (о них не могут не знать соседи) никого не смущают, начиная с Нанетты, которая даже помогает влюбленным. Быть может, потому, что они (но никак не Бюва!) в известном смысле действительно друг другу родня. В записке, брошенной в окно Батильды д'Арманталем в начале их знакомства, герой, прося молитв, объясняет: «Говорят, вы сирота. У меня тоже нет родителей. Значит, перед Богом мы брат и сестра» [Дюма, 1962, с. 175]. В «Бедных людях» дети одного Отца, несмотря ни на какие различия, — опекун и бедная Варенька. Это выражено одним мотивом — отчествами героев (Алексеевич, Алексеевна). В таком случае ясно, что детьми одного Отца являются вообще все люди, любых сословий и состояний.

Пересуды по поводу Бюва и Батильды продолжались и после их переезда: «...нечего было и ожидать, чтобы слухи, которые начали преследовать Бюва и Батильду еще на старой квартире, заглохли в новом квартале, где они теперь поселились» [Дюма, 1962, С. 165]. А поскольку между простовато-вульгарным опекуном и изящной, аристократической подопечной была слишком яркая разница, то «соседки стали поглядывать на Батильду с презрением, а мужчины — называть Бюва „счастливым пройдохой“» [Там же, С. 165]. Но это никак не сказывалось на отношениях тех, кого порочили грязные сплетни. Бюва их просто не замечал, а Батильда если и замечала, то этого не выказывала и по-прежнему предупредительно-заботливо относилась к «папочке». Иначе в «Бедных людях». Макар Алексеевич боится сплетен и страдает от них еще до того, как они возникли: «Что же это вы пишете, родная моя? Как же я к вам приду? Голубчик мой, что люди-то скажут? Ведь вот через двор перейти нужно будет, наши заметят, расспрашивать станут, — толки пойдут, сплетни пойдут, делу дадут другой смысл» [Достоевский, 1972—1990, т. 1, с. 21] и т. д. в том же роде. Своим недалеким и неосторожным поведением герой лишь провоцирует недобрые пересуды: «Матушка моя, какую они (Ратазев и компания. — В. В.) насмешку подняли! Величали, величали нас, хохотали, хохотали, предатели! Я вошел к ним и уличил Ратазеева (...) А Ратазеев отвечал мне (...) что я конкетами разными занимаюсь; говорит, — вы скрывались от нас, вы, дескать,

Ловелас; и теперь все меня Ловеласом зовут...» [Там же, с. 79]. Позднее, когда обстоятельства Макара Алексеевича благодаря его превосходительству несколько поправились, Макар Алексеевич помирился с Ратазяевым, и тот все с той же издевкой (непонятной бедному герою) его «утешил»: «Читал мне новое сочинение. А что тогда Ловеласом-то он меня назвал, так это всё не брань или название какое неприличное: он мне объяснил. Это слово в слово с иностранного взято и значит *проворный малый*, и если покрасивее сказать, политературнее, так значит *парень — плохо не клади* — вот! а не что-нибудь там такое (...) Я-то, неуч, сдуру и обиделся. Да уж я теперь перед ним извинился...» [Там же, с. 95].

Конечно, сплетни задевают и Вареньку, осложняя ее и без того тяжелое положение. Но она, щадя своего покровителя, об этом не пишет и только в очень горькую минуту, удерживая Макара Алексеевича от запоя, в который тот с горя пустился, признается: «Макар Алексеевич! что это с вами? Ну, боитесь ли вы Бога! Федора сказала, что уже теперь не будет вам более помогать, да и я тоже вам денег давать не буду. До чего вы меня довели (...) Вы думаете, верно, что мне ничего, что вы так дурно ведете себя; вы еще не знаете, что я из-за вас терплю! Мне по нашей лестнице и пройти нельзя: все на меня смотрят, пальцем на меня указывают и такие страшные вещи говорят; да, прямо говорят, что *связалась я с пьяницей*. Каково это слышать!» и т. д. [Там же, с. 80]. Однако в сравнении с той бедой, которая постигла Вареньку под покровительством Анны Федоровны, гнусной сводни, все дурные толки, связанные с ее нынешним опекуном, до поры до времени отступают для нее на второй план. Но только до поры до времени. Ситуация стремительно ухудшается, убеждая героиню в скорбной мысли, что Макар Алексеевич при ее слабости и недугах ей совсем не опора, что надежды на него — пустая химера. В конце концов это ведет к непоправимой трагедии для них обоих. Скорая и страдальческая смерть Вареньки и Макара Алексеевича, не выраженная ни одним прямым мотивом, разумеется сама собой: это единственно возможный исход из последовательности изображенных автором событий и вовлеченных в них характеров.

Отметим еще одну параллель в романах Достоевского и Дюма. Она касается перелома в сюжетном ходе рассказа. Когда средства того и другого опекуна истощились (У Макара Алексеевича их не было на деле с самого начала), им обоим начинают помогать их подопечные. Причем о нехватках опекунов девушкам сообщают их служанки. Варенька пишет: «...рассказы Федоры объяснили мне всё. Но зачем же было так отчаиваться и вдруг упасть в такую бездну, в которую вы упали, Макар Алексеевич? (...) Теперь же, когда я узнала, что у вас вовсе не было никаких денег, что вы, случайно

узнавши о моем бедственном положении и тронувшись им, решили издержать свое жалованье, забрав его вперед, и продали даже свое платье, когда я больна была, — теперь я, открытием всего этого, поставлена в такое мучительное положение, что до сих пор не знаю, как принять всё это и что думать об этом» [Там же, с. 63–64]. Из заработанных ею крайне скромных средств она пытается возместить Макару Алексеевичу его убытки [Там же, с. 68, 75, 80 и др.].

Когда опекун Батильды, в свою очередь, понял, что вскоре останется без гроша, он настолько помрачнел, что его воспитанница, не слыша от него никаких разъяснений, «обратилась к Нанетте. Служанка (...) в конце концов все рассказала. Тогда Батильда вполне оценила бескорыстную преданность и деликатность Бюва. Она узнала, что Бюва, решив сохранить свое жалованье ей на приданое и на оплату учителей, ежедневно работал с пяти утра до восьми, а по вечерам с девяти часов до полуночи». И «несмотря на эту непрерывную работу, ему предстояло вскоре признаться Батильде в том, что им надо отказаться от всех расходов, кроме самых необходимых» [Дюма, 1962, с. 166]. Экономя, Батильда исключает услуги учителей, а ее работа (шитье, вышивание и особенно ее картины, понравившиеся одному из торговцев) находит хороший спрос и неплохо оплачивается [Там же, с. 166 и сл.]. Поэтому, несмотря на грустные стенания Бюва, что, потеряв жалованье, он не сможет своей перепиской дать Батильде подобающее ей воспитание и условия жизни [Там же, с. 169–170], их тягостное существование, грозящее нищетой, все-таки приходит в некоторую норму.

Очень скоро ситуация меняется к лучшему, неожиданно и радикально. Вышло так, что среди испанских бумаг, переданных Бюва для переписки, случайно оказался документ на французском языке, в котором содержались планы государственного переворота и имена заговорщиков. Значение этого документа Бюва при всем своем простодушии сумел осмыслить и после некоторых колебаний и страхов передал бумаги кому следует. Сам того не сознавая, Бюва попал в герои и стал «спасителем Франции» [Там же, с. 299 и сл., 367 и сл.]<sup>10</sup>. В награду, не без озорных и забавных проволочек, Бюва с лихвой вернул себе все, что раньше утратил. А Батильде, которая, тоже с приключениями, добралась до герцога Орлеанского и минуя чиновников вручила ему наконец свое «завещание», удалось воспользоваться

---

<sup>10</sup> В действительности Бюва, который относится к числу реально существовавших исторических персонажей, не был так прост, как его изображает Дюма. Писателю оказались неизвестными факты, обнаружившиеся гораздо позже выхода в свет его романа и освещающие фигуру переписчика иным светом. См. об этом: [Вановская, 1962, с. 439].

этой встречей с феерическим успехом для себя и для своего, казалось бы, обреченного избранника. Одним словом, все были довольны и счастливы.

Обозначенные здесь переключки и параллели могут служить дополнением в комментарий к роману «Бедные люди». Но сами по себе они не заслуживают подробного анализа. Совершенно очевидно, что для Достоевского они играли подсобную роль и были, вместе и порознь, чем-то вроде легко узнаваемой читателем отсылки к целому — к чужой художественной системе, построенной на определенных эстетических принципах (а именно — принципах романтизма) и передающей взгляд на мир благодушно и беззаботно настроенного автора.

Конечно, «Бедные люди» ни в коем случае не пародия на роман Дюма, хотя иногда у Достоевского заметна легкая ирония по отношению к «источнику». Еще менее позволительно говорить о каком бы то ни было влиянии и развитии (пусть самом своеобразном) того, что было сказано предшественником, и устанавливать «династические» связи, о которых насмешливо писал Белинский в одной из полемических статей: «...у вас довольно сбивчивые понятия о влиянии одного поэта на другого: вы непременно хотите сделать из них династию, так что, по вашей теории, Мильтона родил Шекспир, Байрона и В. Скотта Милтон...» [Белинский, 1976—1982, т. 2, с. 280]. Роман Дюма для начинающего писателя — просто удобный способ, чтобы в сопоставлении и противопоставлении заявить о возможности (а на данном этапе литературного движения — и необходимости) принципиально нового понимания задач искусства и самой действительности.

К этому времени Достоевский успел переболеть увлечением романтиками и, внимательно изучив Пушкина, Гоголя, Бальзака<sup>11</sup>, оценить бесспорные достоинства утверждающегося реализма. Взяв ту же, что у Дюма, банальную сентиментально-романтическую схему, он решил показать читателю не утешительную идиллию, сочиненную воображением и фантазиями, а то, что могло бы произойти и произошло бы в подобной ситуации на самом деле, — настоящую, разрывающую душу трагедию. Много лет спустя он вспоминал: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. (...) вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники (...) И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе

---

<sup>11</sup> Опыт перевода «Евгении Гранде» тоже сделал свое дело. См. об этом: [Достоевский, 2013, с. 783–788, коммент.].

с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история» [Достоевский, 1972—1990, т. 19, с. 71].

Писателю уже тогда было ясно, что ничье воображение, ничьи затейливые фантазии не способны превзойти фантастику самой реальности. «Никакая фантазия, — убежденно писал он позднее, — не может выдержать сравнения с действительностью» [Достоевский, 1972—1990, т. 24, с. 75]. В «Дневнике писателя» за 1876 г. он передал свой разговор с М. Е. Салтыковым-Щедриным на эту тему. «Что бы вы ни изобразили, — говорил Щедрин, — всё выйдет слабее, чем в действительности». Достоевский согласился: «Этo я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше (...) Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей взгляд и кто в силах?*» [Достоевский, 1972—1990, т. 23, с. 144]. В отличие от Дюма и тех, у кого «все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем» [Там же, с. 144], простая история титулярного советника и оскорбленной девочки Достоевского так поразила, что, вглядываясь в нее, он нашел в ней глубину, сопоставимую с глубиной Шекспира.

## Литература

- Альтман, 1975 — *Альтман М. С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975. 280 с.
- Белинский, 1976—1982 — *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976—1982.
- Белинский, 1991 — *Белинский В. Г.* Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 14—37.
- Вановская, 1962 — *Вановская Т.* Роман А. Дюма «Шевалье д'Арманталь» // Дюма А. Шевалье д'Арманталь. М.: Детгиз, 1962. С. 431—444.
- Ветловская, 2017 — *Ветловская В. Е.* Блуждающие мотивы реалистической прозы: Повторы и трансформации // Русская классика: Сб. ст. к 85-летию со дня рождения и 60-летию науч. деятельности чл.-кор. РАН Н. Н. Скатова. СПб.: Росток, 2017. С. 331—352.
- Виноградов, 1976 — *Виноградов В. В.* Школа сентиментального натурализма: Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 141—187.
- Воскресенский, 1843a — *Воскресенский М.* Замоскворецкие Тереза и Фальдони // Литературная газета. 1843. № 7. С. 127—134.
- Воскресенский, 1843b — *Воскресенский М.* Замоскворецкие Тереза и Фальдони // Литературная газета. 1843. № 8. С. 147—158.
- Григорович, 1961 — *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания. М.: Гослитиздат, 1961. 216 с.

- Диккенс, 1957 — *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 1. 754 с.
- Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Достоевский, 2013 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 2013. Т. 1. 816 с.
- Дюма, 1962 — *Дюма А. Шевалье д'Армантель.* М.: Детгиз, 1962. 445 с.
- Карамзин, 1984 — *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 718 с. (Литературные памятники).
- Катарский, 1966 — *Катарский И. М.* Диккенс в России: Середина XIX века. М.: Наука, 1966. 428 с.
- Панаева, 1972 — *Панаева (Головачева) А. Я.* Воспоминания. М.: Художественная литература, 1972. 486 с.
- Соколов, 2019 — *Соколов Д.* Александр Дюма: Скандал века с литературными неграми // Тайны XX века. 2019. № 44. URL: <https://www.bagira.guru/litterateur/aleksandr-dyuma-skandal-veka-s-literaturnymi-negrami.html>
- Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! гряди вон»: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.
- Топоров, 1995 — *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
- Якубович, 2001 — *Якубович И. Д.* Поэтика романа «Бедные люди» в свете европейской традиции эпистолярного романа: Н. Леонар — Пушкин — Достоевский // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2001. Т. 16. С. 80–96.

## References

- Al'tman, M. S. (1975). *Dostoevskii. Po vekham imen.* Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta. 280 p.
- Belinskii, V. G. (1976–1982). *Sobranie sochinenii*, 9 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- Belinskii, V. G. (1991). 'Peterburg i Moskva', in: *Fiziologiya Peterburga.* Moscow: Nauka, 14–37.
- Dickens, Ch. (1957). *Sobranie sochinenii*, 30 vols. Moscow: Goslitizdat. Vol. 1. 754 p.
- Dostoevskii, F. M. (1972–1990). *Polnoe sobranie sochinenii*, 30 vols. Leningrad: Nauka.
- Dostoevskii, F. M. (2013). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, 35 vols. St. Petersburg: Nauka. Vol. 1. 816 p.
- Dumas, A. (1962) *Chevalier d'Harmental.* Moscow: Detizdat. 445 p.
- Grigorovich, D. V. (1961). *Literaturnye vospominaniya.* Moscow: Goslitizdat. 216 p.
- Karamzin, N. M. (1984). *Pis'ma russkogo puteshestvennika.* Leningrad: Nauka. 718 p.
- Katarskii, I. M. (1966). *Dickens v Rossii. Seredina XIX veka.* Moscow: Nauka. 428 p.
- Panaeva (Golovacheva), A. Ya. (1972). *Vospominaniya.* Moscow: Khudozhestvennaya literatura. 486 p.
- Sokolov, D. Alexandre Dumas: 'Skandal veka s literaturnymi negrami', *Tainy XX veka*, 2019, 44. URL: <https://www.bagira.guru/litterateur/aleksandr-dyuma-skandal-veka-s-literaturnymi-negrami.html>
- Tikhomirov, B. N. (2016). "Lazar'! gрядi von". *Roman F. M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii.* St. Petersburg: Serebryanyi vek. 560 p.

- Toporov, V. N. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoe*. Moscow: Progress-Kul'tura. 624 p.
- Vanovskaya, T. (1962). 'Roman A. Dumas *Chevalier d'Harmental*', in: Dumas, A. *Chevalier d'Harmental*. Moscow: Detizdat, 431–444.
- Vetlovskaya, V. E. (2017). 'Bluzhdayushchie motivy realisticheskoi prozy. Povtory i transformatsii', in: *Russkaya klassika. Sbornik statei k 85-letiyu so dnya rozhdeniya i 60-letiyu nauchnoi deyatel'nosti chlena-korrespondenta Rossiiskoi akademii nauk Nikolaya Nikolaevicha Skatova*. St. Petersburg: Rostok, 331–352.
- Vinogradov, V. V. (1976). 'Shkola sentimental'nogo naturalizma. Roman Dostoevskogo *Bednye lyudi* na fone literaturnoi evolyutsii 40-kh godov', in: Vinogradov, V. V. *Izbrannye trudy. Poetika russkoi literatury*. Moscow: Nauka, 141–187.
- Voskresenskii, M. (1843). 'Zamoskvoretskie Tereza i Fal'doni', *Literaturnaya gazeta*, 7, 127–134; 8, 147–158.
- Yakubovich, I. D. (2001). 'Poetika romana *Bednye lyudi* v svete evropeiskoi traditsii epistol'nogo romana: N. Léonard — Pushkin — Dostoevskii', in: *Dostoevskii. Materialy i issledovaniya*. St. Petersburg: Nauka. Vol. 16, 80–96.