

DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.3

Ф. М. Достоевский и П. Ж. Б. Нугаре: две актуализации одного образного топоса

© С. А. Салова

Башкирский государственный университет
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. З. Валиди, 32.

Тел.: +7 (347) 273 68 74.

Email: irlxx@yandex.ru

В настоящей статье разрабатывается частный аспект чрезвычайно актуальной для отечественного литературоведения фундаментальной проблемы «Ф. М. Достоевский и литературная традиция XVIII века». Повесть французского беллетриста П. Ж. Б. Нугаре «Старик» из цикла «Les passions différentes âges, ou le tableau des folies du siècle» (1766) рассматривается в качестве значимого элемента парадигматического контекста повести Достоевского «Дядюшкин сон». Анализ персонажной параллели «барон Осбрун – князь К.» наглядно выявляет существенное различие в авторских стратегиях актуализации французским и русским писателями укорененного в античности образного топоса молодящегося, щеголеватого старика. Явное сходство в деталях сатирического портретирования возрастных персонажей, построенного на игровом совмещении гротескового «аристофановского», галантного «петиметрского» и «анакреонтического» кодов, подчеркивает разительное отличие поведенческих моделей барона Осбруна и князя Гаврилы в однотипной сюжетной ситуации «публичное разоблачение секретов внешнего облика молодящегося старика». Данная персонажная параллель дает четкое представление о векторе трансформации Достоевским образного топоса молодящегося старика, а также выявляет идейно-смысловую глубину и эстетическую многомерность трагикомического характера князя-«дядюшки».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, парадигматический контекст, ин-тертекстуальность, образный топос, трагикомическое.

Виртуозное умение Ф. М. Достоевского наделять своих персонажей разветвленной литературной родословной давно стало литературоведческой аксиомой. Закономерно поэтому, что анализ межтекстовых связей, выявление основных и промежуточных претекстов в качестве одного из смыслопорождающих аспектов литературного произведения неизменно остается в сфере самого пристального внимания исследователей его творчества. Чрезвычайно репрезентативной в этом плане оказывается уже первая крупная повесть Достоевского послекаторжного периода «Дядюшкин сон». Созданный там образ князя К. справедливо относится к числу полигенетичных и транскультурных. К настоящему времени ученые установили не только возможных житейских, бытовых двойников «дядюшки», но убедительно соотнесли его образ с традиционными типажам кукольного народного театра, обратили внимание на сходство старого князя с механическими куклами, усмотрели в нем черты фольклорного дурня, юродивого, блаженного и, наконец, обосновали принадлежность князя К. типу селадона и эротомана [1, 6, 10, 11, 13]. Особенно подробно и тщательно в научной литературе о «Дядюшкином сне» каталогизированы многочисленные интертекстуальные связи этой повести с творчеством Н. В. Гоголя, в том числе пародийная связь «дядюшки» с Хлестаковым, не исключая также стилизации его образа под Подколесина и самого Гоголя.

Сам факт наличия столь разветвленной и многоколенной «родословной» делает образ князя К. поливалентным, не просто усложняя его характер, но придавая ему дополнительную смысловую глубину и многомерность. Как ни парадоксально, но из поля зрения исследователей, выявлявших генезис данного персонажа, фактически выпала ядерная для его структуры геронтологическая составляющая. Между тем специальное ее рассмотрение представляет несомненный интерес уже в силу того, что в образе престарелого «дядюшки» органично соединены детали, восходящие сразу к нескольким смежным, но способным при этом сохранять полную автономию, традиционным топосам влюбчивого, молодящегося, прихорашивающегося и щеголеватого старика.

Еще античные философы и поэты закрепили за каждым возрастом и состоянием определенные типы поведения. Уже тогда были созданы и затем получили широкое распространение в европейской литературе сатирические маски стариков, впавших в детство, физически и умственно изношенных, но еще молодящихся и влюбчивых. Репрезентативным для этого сатирико-публицистического дискурса является, к примеру, портрет молодящегося старика, созданный Эразмом Роттердамским в его знаменитой «Похвале Глупости». Приведем соответствующую цитату из нее в полном объеме: «Благодаря моим дарам вы увидите повсеместно старцев в летах Несторовых, у которых и образа человеческого не сохранилось, – шамкающих, слабоумных, беззубых, седых, лысых или, как рисует их Аристофан, *неопрятных, скрюченных, жалких, сморщенных, оплешивевших, отупевших, но сластолюбивых* (здесь и далее курсив автора. – С. С.); и, однако, они так наслаждаются жизнью, так *молодятся*, что иной, глядишь, красит свои седины, другой прикрывает лысину накладными кудрями, третий вставляет себе зубы, быть может, выдернутые из свиной челюсти, четвертый жалостно вздыхает по какой-нибудь девчонке и в любовных глупостях готов состязаться с зеленым юнцом» [9, с. 93].

Подобное, характерное именно для сатирического дискурса, восприятие типа щеголеватых и молодящихся стариков-сластолюбцев было прочно усвоено дидактическими жанрами новоевропейской литературы, коррелирующими с отточенными афоризмами насмешливых скептиков Франсуа де Ларошфуко и Жана де Лабрюйера. Безапелляционные максимы изысканного в своей язвительности герцога: «... пожилым мужчинам, не желающим казаться смешными, следует говорить о любви так, словно они к ней не причастны» [8, с. 76–77], потому что «старые безумцы еще безумнее молодых» [8, с. 80], – звучат в унисон со злоязычными сентенциями его младшего современника: «Влюбленный старик – одно из величайших уродств в природе» [7, с. 376]; «как излишняя небрежность в одежде, так и чрезмерная щеголеватость равно подчеркивают дряхлость и умножают морщины» [7, с. 378].

Укорененный в античности комедийно-сатирический типаж молодящегося старика, помышляющего о любви, широко представлен и в литературе века Просвещения, которая заметно его трансформировала. К числу европейских беллетристов второй половины XVIII века, актуализировавших образный топос престарелого сластолюбца, относится, в частности, французский литератор Пьер Жан Батист Нугаре (P. J. B. Nougaret, 1742–1823). В молодости он снискал себе скандальную репутацию, угодив в Бастилию за публикацию в 1765 году порнографического романа из жизни монахов-капуцинов «La capucinade, histoire sans vraisemblance», более известного под названием «Les aventures galantes de Jerome, frere capucin ou la capucinade» («Любовные приключения Жерома, капуцинского монаха, или Капуциниада»). Весьма плодовитый, но далеко не оригинальный писатель, в 1766 году он издал книгу «Les

passions différents âges, ou le tableau des folies du siècle», представлявшую собой подборку из четырех тематически близких моралистических повестей. Несколько позднее писатель включил ее в многотомное собрание своих сказочно-анекдотических рассказов о любовных похождениях представителей разных кругов и сословий, опубликованных им в 1771 году под броским заголовком «Les mille et une folies». Хотя Нугаре считается небрежным стилистом, его сочинения, судя по всему, пользовались огромной популярностью. Русский читатель познакомился с названным выше сборником «французских сказок» благодаря переводу Петра Ивановича Страхова, опубликованному в 1780–1781 годах в Университетской типографии Н. И. Новикова под названием «Тысяча и одно дурачество». Показателем активного интереса к этому довольно объемному (состоявшему из 8 частей) собранию анекдотических рассказов, где натуралистическое причудливо переплеталось с волшебным и чудесным, может служить русскоязычная версия первой повести из книги Нугаре 1766 года, выполненная ярославским дворянином Платоном Аполлоновичем Соколовым. Впервые опубликованная в 1781 году под названием «Страсть молодого человека, или Разные дурачества», в следующем году она уже потребовала переиздания. Несколько позднее, в 1783 году, там же, в московской типографии Н. И. Новикова, вышел в свет цикл повестей «Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста», представлявший собой полный перевод сочинения Нугаре 1766 года князем Алексеем Ивановичем Голицыным. Во второй из четырех повестей сборника, лаконично озаглавленной «Старик», рассказывалась назидательная история трех амурных походов семидесятилетнего барона Осбруна.

Отметим попутно, что ко времени выхода в свет вышеназванного произведения Нугаре в беллетристике эпохи рококо уже наметился ощутимый семантический сдвиг в ракурсе литературно-художественной репрезентации интересующего нас образного топоса. Подобная смена мотивировалась не только требованиями жизне- или правдоподобия, но имела также весомое философское обоснование, косвенным подтверждением чему могут служить, в частности, афоризмы и максимы о старости Люка де Клапье, маркиза де Вовенарга. Этот «христианин-философ» (выражение Мармонтеля), несмотря на молодость, своей нравственной силой оказывавший влияние на самого Вольтера, в понимании человеческой природы был последовательным оппонентом герцога де Ларошфуко. Считая источником добродетели чувство, сердце, а не разум, Вовенарг отвергал философский скепсис своих предшественников, хотя и не верил в существование ни безусловных добродетелей, ни безусловных пороков. Небольшой томик его сочинений, впервые изданных в 1746 году, включает несколько афоризмов, императивность которых заметно смягчена неподдельным сочувствием сентиментального моралиста к старикам: «Мне жаль влюбленного старика: юношеские страсти губительно опустошают изношенное и увядшее тело» [2, с. 318]; «...приятнейшие свойства юноши постыдны в старике» [2, с. 319]; «Если человек уже не нравится женщинам и знает это, он быстро излечивается от желания нравиться» [2, с. 335]; «Старым людям следует прихорашивать себя» [2, с. 339]. Не исключено, что, сочиняя повесть о любовных безумствах одного старого гедониста, Нугаре держал в памяти некоторые максимы Вовенарга.

Описание галантных приключений Барона предварялось его лаконичной презентацией повествователем, крупными мазками набросавшего портрет состарившегося петиметра, рафинированного щеголя-гедониста, беспечно проведшего свою суетную жизнь в вихре плотских удовольствий и наслаждений и, несмотря на почтенный возраст, не желающего менять прежний образ жизни: «Барон Осбрун был уже на 70 году, и хотя в летах его непристойно

думать о любви, однако он еще вздыхал по утехам [sic! – С. С.]. Можно было видеть, что господин Барон в молодости не жил пустынником; а пользовался минутами, зная, что время на подобие ручья всегда удаляясь от своего источника, никогда не возвращается назад, и что, когда кто употребил его в пользу, тот не станет себя упрекать. Морщины, угасший огонь глаз его, согнутая спина, невольное трясение членов и частые припадки; все сие доказывало, на зло ему, что он забавлялся, и не был больше молод» [5, с. 26–27]. Вынужденную жесткость подобной констатации повествователь заметно смягчил указанием на сохранившиеся у Барона утонченные манеры светского человека, принадлежащего к высшим кругам общества: «Сей человек, которого я описываю, был любим всеми, и принимаем повсюду благосклонно, потому что он приносил удовольствие многим знатным собраниям. Не должно сему удивляться. Г-н Барон скрывал отвращения и слабости, которые обыкновенно старости сопутствуют. Он не был брюзглив и сердит, как большая часть стариков. Имел несказанное попечение о своей особе; веселый и любезный его нрав призывал всех к радости; он забывал старинные речи, а выучивал новомодные слова и любовные дневные приключения; знал прекрасные сказочки, и соединял с старинным образом любиться способ, принятый в нашем веке, т.е. без всяких церемоний, по-молодецки» [5, с. 28].

Финальная часть характеристики Барона выдержана повествователем в тональности мягкого юмора и снисходительной иронии по отношению к стариковским причудам человека, всеми силами стремящегося скрыть злополучные приметы своего преклонного возраста: «Мода принуждала его часто переменять платье; белокурый парик покрывал седую и почти лысую его голову. Он притворялся, что палка ему надобна только для виду; но прозорливые люди ясно видели, какую она приносила ему пользу. Не хвалил обрядов и нравов старых времен; напротив того, находил наш век приятным: по сему описанию легко можно заметить, что он не из числа мещан, а придворной человек» [5, с. 28–29]. При всей своей лапидарности предыстория Барона красноречиво свидетельствовала о его превосходной осведомленности в тонкостях светского этикета и кодах культурного поведения, предписанных *ars amandi* галантным кавалерам. Вместе с тем процитированные только что фрагменты повести Нугаре дают отчетливое представление о заметном отклонении авторского дискурса изображения молодящегося старика от аристофановского шаблона как некоего анахронизма, опротестованного эпохой рококо, кардинально изменившей ментальность, мироотношение и поведенческий стиль пожилого светского человека.

Объектом любовных вожделений старого Барона, уверившего себя, что «еще может любиться», сначала стала юная дочь графини Гербин Юлия. Обольщая Барона из злого любопытства, шуточно поощряя его ухаживания, внушая ему надежду на взаимность, проказливая соблазнительница намеревалась лишь безжалостно посмеяться над «ледяным своим любовником» и «вкусить удовольствие видеть у своих ног седаго хрыча» [5, с. 34]. Когда же, оставшись наедине с предметом своих любовных грез, Барон «вознамерился воспользоваться случаем и атаковать по-кавалерски место, защищаемое добродетелию» [5, с. 38] и «даже льстился достигнуть счастья» [5, с. 39–40], его намерениям решительно воспрепятствовала не только сама Юлия, но и неожиданно вошедшая графиня Гербин, которая отчитала незадачливого любовника за «удалой нрав», непристойный для его возраста. Казалось бы, безрассудную пылкость Барона, покусившегося на юную Юлию и тем самым откровенно пренебрегшего элементарными правилами благопристойности, можно однозначно расценить как вульгарное проявление циничного сладострастия и разнузданного либертинажа. Однако в

следующем эпизоде галантных походов семидесятилетнего Осбруна раскрываются глубинная психологическая подоплека и потайные механизмы поведения обремененного болезнями старика, вынужденно выступающего в непосильной для его лет роли энергичного инициатора любовных отношений.

Очередным увлечением потерпевшего фиаско Барона стала обворожительная и острая на язычок Маркиза Ально, любившая поиздеваться над «всеми без милосердия», не делая при этом исключения и для стариков. Стремясь покорить жестокую красавицу, Барон пустился на новые ухищрения, чтобы скрыть свой преклонный возраст: «Он вознамерился весьма рачительно скрывать свои лета и опустошения, которые время причинило на всей его особе. Искусство ссудило ему помощи. Он велел себе сделать парик красивее обыкновенного, и который показывал лице сорока лет; насурмил брови, и не носил другого платья кроме модного, т.е. по колено, и которое сделано больше для кукол, нежели для людей; приколот к груди большой пук цветов и пытал вертеться на пяте, но как однажды чуть было не сломил себе шеи, то уж не отваживался на то покушаться, разве только пред своей любовницею; дабы обмануть больше прельщающий его предмет, он не употреблял очков в собрании, притворяясь, что может читать без них; а если пропускал несколько слов, то вина упала на наборщика, книгопродавца или сочинителя; чтоб еще лучше прельстить предмет своего пламени и казаться в летах немного легкомысленных, он редко ходил в церковь, а в театре бывал всякой раз, каждую минуту попевал с трелями песенки и беспрестанно при представлении смотрел в лорнет на женщин» [5, с. 46–47]. Подобная, смехотворная со сторонней точки зрения, ретрансляция модели поведения записного волокиты и жуира в глазах самого Барона имела под собой основательное культурное, точнее (учитывая возрастную критерий) – «анакреонтическое» оправдание. Он признался Маркизе, что через ее любовь надеется вернуть себе молодость: «Не полагайте меня в число тех, которых страсть увеселяет ваш пол, будучи не в состоянии тронуть. Я не в тех летах, в которых бы мне смешно было любить; да хотя бы я приближался и к концу моей жизни, то вы в состоянии возратить мне мою молодость» [5, с. 49–50]. Становится понятным, что главной побудительной причиной и скрытой пружиной «либертинского» поведения Барона, резко выламывающегося за жесткие рамки возрастных приличий, был его панический страх перед неумолимо надвигающейся смертью. Надежда претворить в жизнь анакреонтическую мифологему о возрождающей силе любви стала для старика последним шансом вновь обрести утраченную молодость и отдалить роковую неизбежность. Заметим попутно, что избранная Осбруном поведенческая тактика слабо коррелировала с подлинным анакреонтизмом как утонченным, философски и эстетически мотивированным жизненным стилем. Поясним нашу мысль подробнее.

Проблематизируя нормы культурного поведения, приличествующего аристократу преклонных лет, снисходительная к человеческим слабостям литература галантного века учитывала и одновременно полемически оспаривала «аристофановский» дискурс изображения молодящегося влюбчивого старика и, сообразуясь с духом времени, отдавала явное предпочтение дискурсу «анакреонтическому». В данном случае речь идет об анакреонтизме как культурном стиле бытового, житейского поведения пожилого человека благородного происхождения, литературным образцом для которого служила анакреонтическая лирика. Ее жанрово-стилевую парадигму, как известно, оформляла мотивно-тематическая триада «любовь, вино, поэзия», а в качестве канонического жанрового субъекта представала мифологизированная личность древнегреческого песнопевца Анакреонта, до глубокой старости

не утратившего своего легендарного жизнелюбия. Философской манифестацией анакреонтизма как изысканного поведенческого стиля и особого типа мироотношения можно считать диалог «Анакреонт, Аристотель» из раннего сочинения Бернара Ле Бовье де Фонтенеля «Диалоги мертвых древних и новейших лиц», впервые опубликованного в 1683 году. Напомним, что французский мыслитель живописал там полемику между «сочинителем песенок» и «славным философом» вокруг знаменитого аристотелевского постулата, согласно которому поэзия философичнее истории. Глубинной сутью разногласий между оппонентами стала претензия каждого из них на титул мудреца. Аристотель возмущен и почти оскорблен тем, что в этот статус возведен легкомысленный «сочинитель песенок», не скрывающий, что он «только и делал, что пил, пел и влюблялся» [12, с. 27]. Глубокомысленный философ не скрывает своей иронии в адрес ловкача, избравшего столь «спокойный путь к мудрости»: «Нужно было быть очень ловким человеком, чтобы достичь большей славы с вашей лютней и вашей бутылкой, чем самые великие люди достигают бессонными ночами и исследованиями» [12, с. 27]. Откликаясь на нападки раздраженного Аристотеля, фонтенелевский Анакреонт попытался перевести спор в миролюбивую тональность и собственным примером продемонстрировал образцовую модель истинно эпикурейского поведения, обозначаемого у древних термином «атараксия» (невозмутимость мудреца). Ее реализация в жизненной практике доступна лишь тем, кто восторжествовал над своими страстями, сумев обуздать их: «Вам кажется, что вы меня поддели; но уверяю вас, куда труднее пить и петь, как пил и пел я, чем философствовать так, как вы. Чтобы пить и петь, как я это делал, нужно было освободить свою душу от неудержимых страстей, перестать стремиться к тому, что от нас не зависит, настроиться на такой лад, чтобы в любое время спокойно встретить свой час, когда он пробьет: короче говоря, прежде всего надо было кое-что в себе упорядочить» [12, с. 27–28]. Но вернемся к повести Нугаре.

Окончательным крушением иллюзорной веры в возможность обрести вторую молодость стало последнее амурное приключение престарелого Осбруна, оказавшегося жертвой алчного корыстолюбия некоей Розетты, юной певички из оперного хора. «Частые кровопускания», которые та делала кошельку Барона, превратили «Рыцаря любовных дел» [5, с. 74] в «рыцаря скупости», заставив его «отказаться от ласк, которых он не мог чувствовать всей сладости и которые ему так дорого стоили» [5, с. 74]. Таким был финал моралистической повести Нугаре о семидесятилетнем старике, возмечтавшем обрести любовь, чтобы вернуть ушедшую молодость.

Принципиально иную акцентуацию геронтологическая тематика с сопутствующим ей шлейфом анакреонтических мотивов женской красоты, любви, вина получила у Достоевского.

Мы не располагаем строго документированными подтверждениями знакомства автора «Дядюшкиного сна» с оригиналами или русскоязычными переводами сочинений плодовитого Нугаре, хотя и не исключаем такую возможность полностью. Как бы то ни было, но французская повесть о старике, одержимом *idée fixe* изменить природные ритмы человеческого существования, представляет несомненный интерес в качестве выразительного сегмента если не линейного, то парадигматического контекста названного выше произведения Достоевского. Колоритная фигура князя Гаврилы в отдельных деталях портретирования отмечена бросающимся в глаза сходством с незадачливым Бароном Осбруном, что объясняется, скорее всего, принадлежностью этих персонажей к общему исходному образному топосу с устойчивой парадигмой комического описания. Характерные для нее дескриптивные эле-

менты, дополненные атрибутами рокайльного происхождения, использованы в качестве «кирпичиков», из которых сконструирован внешний облик «дядюшки». Вот его описание при первом появлении в доме Москалевой: «С первого, беглого взгляда вы вовсе не сочтете этого князя за старика и, только взглянув поближе и пристальнее, увидите, что это какой-то мертвец на пружинах. Все средства искусства употреблены, чтоб заkostюмировать эту мумию в юношу. Удивительный парик, бакенбарды, усы и эспаньолка, превосходнейшего черного цвета, закрывают половину лица. Лицо набеленное и нарумяненное необыкновенно искусно, и на нем почти нет морщин. Куда они делись? – неизвестно. Одет он совершенно по моде, точно вырвался из модной картинки. На нем какая-то визитка или что-то подобное, ей-богу, не знаю, что именно, но только что-то чрезвычайно модное и современное, созданное для утренних визитов. Перчатки, галстух, жилет, белье и все прочее – все это ослепительной свежести и изящного вкуса. Князь немного прихрамывает, но прихрамывает так ловко, как будто и это необходимо по моде. В глазу его стеклышко, в том самом глазу, который и без того стеклянный. Князь пропитан духами. Разговаривая, он как-то особенно протягивает иные слова, – может быть, от старческой немощи, может быть, оттого, что все зубы вставные, может быть, и для пущей важности» [4, с. 310].

Благодаря явному портретному сходству Барона Осбруна и князя К., вычерченных как будто по одному лекалу, в повестях Нугаре и Достоевского с рельефной четкостью обозначаются принципиальные различия в авторских стратегиях презентации поведенческих моделей молодящихся стариков, воспитанных щегольской культурой Нового времени. Возрастной фактор, поддержанный благородным происхождением персонажей, художественно оправдывал использование обоими сочинителями анакреонтической матрицы для их изображения. Однако актуализировалась она ими с разной степенью интенсивности и противоположной эмоционально-оценочной направленностью. Выше уже говорилось об «анакреонтической» *idée fixe*, овладевшей сознанием Осбруна и заставившей его выступать инициатором любовных приключений. Но именно в силу неуместно деятельной активности приватное поведение Барона приобрело «по-молодецки» либертинскую окраску и уже не может идентифицироваться как подлинно анакреонтическое. Иначе говоря, образ действий Осбруна в сфере частной жизни выстраивался Нугаре посредством скрещения и наложения трех резко дисsonирующих друг с другом поведенческих кодов – аристофановского, анакреонтического и либертинского. В результате явное несоответствие жизненной практики семидесятилетнего Барона возрастному критерию стало главным источником комического осмеяния незадачливого любовника. Что касается Достоевского, то при создании образа князя «дядюшки», помимо «аристофановской», он также актуализировал «анакреонтическую» поведенческую «матрицу», причем, в отличие от Нугаре, сделал ее доминантной. Показательно, что именно этот код стал ключевым в восприятии «старичка» как повествователем, так и практически всеми остальными персонажами повести.

Явно не случайным в этой связи представляется, в частности, совпадение имен князя Гаврилы и «русского Анакреонта» Гаврилы Романовича Державина, маркирующее «анакреонтический текст» повести. Есть основания полагать, что некоторые стихотворения из его лирического цикла 1814 года «Анакреонтические песни» использовались Достоевским в функции опорных «претекстов» при разработке отдельных сюжетных эпизодов и мизансцен с участием «дядюшки». Репрезентативными в этом плане оказываются некоторые детали описания радушного приема, устроенного в честь князя в доме прокурорши Натальи Дмит-

риевны Паскудиной, где «старичка» щедро угостили шампанским и позабавили лицезрением пляски казачка в исполнении двух совсем юных «пигалиц», по выражению Фарпухиной: «...вывела свою Соньку – вообразите: пятнадцать лет, а все еще в коротеньком платье водит!.. Послали за этой сироткой Машкой, та тоже в коротеньком платье, только еще выше колен... На голову им надели какие-то красные шапочки с перьями, – уж не знаю, что это изображает! – и под фортепьяно заставила обеих пигалиц перед князем плясать казачка! Ну, вы знаете слабость этого князя? Он так и растаял: „формы, говорит, формы!“ В лорнетку на них смотрит, а они-то отличаются, две сороки! раскраснелись, ноги вывертывают, такой монплеизр пошел, что люли, да и только! тьфу! Это – танец!.. А ведь это просто канкан!» [4, с. 329–330]. Не вызывает сомнения, что этот танцевальный номер пародически соотносится с аналогичной ситуацией в лирической миниатюре Державина «Другу»: «Пусть Даша статна, черноока // И круглолицая, своим // Взмахнув челом, там у потока, // А белокурая живым // Нам Лиза, как зефир, порханьем // Пропляшут вместе козачка, // И нектар с пламенным сверканьем // Их розова подаст рука» [3, с. 49]. Разница в том, что изящно антиклизированному там мотиву «плясания козачка» в повести Достоевского противостоит его сниженная, «канканизированная» вариация, выявляющая двунаправленность авторской иронии, адресатами которой становятся не только мордасовские дамы, но и сам виновник торжества. Правда, по отношению к женолюбивому старичку эта интеллектуальная эмоция не имеет самодовлеющего характера.

Опознавательным знаком, указывающим на заданную автором соотнесенность характера и поведенческого стиля князя К. с анакреонтической традицией, является отличающее его неравнодушие к красоте, прежде всего женской. У самозваного племянника Мозглякова действительно имелись веские основания констатировать, что «дядюшка до сих пор еще любит хорошеньких» [4, с. 316]. Чрезвычайно выразительна в этом плане живая эмоциональная реакция старичка-эстета, впервые увидевшего Зину, которую он сначала «с жадностью лорнирует», после чего, «видимо пораженный», шепчет по-французски: «*Mais quelle beauté!*» [4, с. 312]. Впрочем, его внимание тут же переключается на другое лицо: князь «засматривается» на подающего чай казачка, своими «пухленькими и розовыми щечками» схожего с купидончиком [4, с. 312]. Отмеченные детали можно расценить как невербальное проявление эклектичных эстетских пристрастий старого князя. Он безотчетно отдает должное Красоте в любых ее проявлениях, будь то грациозная девушка с античными плечами и руками, живое воплощение грекофильского постулата И. И. Винкельмана о «благородной простоте и спокойном величии», или похожий на амурчика мальчик, как бы сошедший с галантных полотен Франсуа Буше. Подобный симбиоз неоклассицизма и рококо вряд ли следует расценивать как некий вкусовой изъясн или, тем более, эстетическую всеядность князя, светскость которого вовсе не предполагала строгого вкусового академизма, предпочитая ему гибкую бессистемность. Не удивительно, что шесть бокалов шампанского пробудили в изрядно подвыпившем князе дремавшее сластолюбие экс-гедониста, заставив его с одинаковым пылом восхищаться «формами» танцевавших перед ним «заманчивых» девушек и женской статью Натальи Дмитриевны. Однако даже в состоянии опьянения он не утрачивает полностью утонченности своего эстетизма и не без брезгливости подмечает, что у сиротки Машки грязные руки: «Си-ро-та. Грязная, впрочем, такая, хоть бы руки вымыла... А, впрочем, тоже за-ман-чи-вая...» [4, с. 342]. Ревностный ценитель женской красоты, подлинное удо-

вольствие он получает лишь от лицезрения Зины, которую рассматривает в лорнет, «тая от наслаждения», «с какой-то возрастающей жадностью» [4, с. 342].

Заметим попутно, что эпитет «сластолюбивый старичок», каковым мысленно «наградила» галантного князя Гаврилу Москалева, приступая к осуществлению своего вероломного замысла, применим к нему только с известными оговорками. В отличие от своего неугомонного французского литературного «двойника», в поисках утраченной молодости отчаянно добивающегося внимания молодых женщин, у Достоевского князь-«дядюшка», утративший физиологическую способность предаваться любовным утехам, в настоящем вовсе о них не помышляет. Предаваясь волнующим воспоминаниям о прошедшей молодости, он бесконечно далек от помыслов о женитьбе. Кстати, именно последний фактор выдвигается Москалевой в качестве весомого аргумента в пользу спасительного брака с ним Зины. Весьма существенным представляется также, что инициатором матримониального сюжета у Достоевского выступает не сам князь, а Мозгляков, своей интригой в пользу Настасьи Петровны Зябловой фактически подсказавший Марье Александровне идею женить князя на своей дочери. Именно ей, вдохновенной «женщине-поэту», по выражению Зины, и принадлежит изобретение хитросплетенной риторической ловушки, в сетях которой запуталась романтическая девушка. Напомним, что в повести Нугаре настойчивость старого Барона, жаждущего снискать нежное расположение женщин, объяснялась откровенно декларированной им иллюзорной, простодушно материалистической верой в возрождающую силу любви, способной вернуть утраченную молодость. В «Дядюшкином сне» этот инвариантный культурный миф акцентирован иначе, чем у Нугаре: им беззастенчиво воспользовалась Москалева, уговаривая Зину участвовать в «великом и смелом» [4, с. 335] брачном проекте, в действительности походившем «несколько на разбой на большой дороге» [4, с. 335]. Манипулируя чувствами дочери, в стремлении внушить ей мысль о спасительности для старика брака с юной девой, Марья Александровна прибегает к изоощренной, многоаспектной аргументации. На первый план она выдвигает при этом доводы нравственно-духовные, связанные с идеей христианского самопожертвования, в том числе аллюзионно соотнесенные с библейским преданием о прекрасной сунамитянке Ависаге, заботившейся о престарелом царе Давиде: «Девушка была очень красива, и ходила она за царем и прислуживала ему; но царь не познал ее» [3 Цар. 1:4]. Признавая, что «такие подвиги нудятся» [4, с. 326], Москалева стремится убедить Зину, что союз с несчастным, гонимым, страдавшим старым князем («Этот старик тоже страдал, он несчастен, его гонят») [4, с. 326] будет обоюдовыгодным и спасительным для обоих: «...выйдя за князя, ты заставишь его воскреснуть духом, обрадоваться» [4, с. 325]. Не вызывает сомнения, что, маскируя свой откровенно хищнический замысел, Марья Александровна в данном случае педалирует мотив «воскресения духом» и в его анакреонтическом изводе. Прецедентным в этом плане оказывается, к примеру, стихотворение «К Анжелике Кауфман», написанное овидовевшим Державиным на его брак с Дарьей Алексеевной Дьяковой, которая была младше поэта почти на четверть века. Условный автор просит написать портрет Милены, которая своей любовью и красотой сможет воскресить его, вернув к полноценной жизни: «Чтобы сердце безотрадно // В гроб с Пленирой схороня, // Я нашел бы в ней обратно // И, пленяясь ее красотой, // Оживился бы стократно // Молодой своей душой» [3, с. 33].

Из приведенных выше примеров становится очевидным, что образ князя К., созданный на пересечении разнородных фольклорно-литературных интертекстов и контекстов, в силу своих возрастных характеристик спонтанно продуцирует также множественные анакреон-

тические аналогии и параллели. В функциональном плане они приносят в облик ослабевшего умом, но добрейшего и совершенно беззащитного старика не только дополнительные комические нюансы, но и черты драматизма, даже подлинного трагизма. В конечном итоге именно анакреонтическая составляющая в структуре образа князя Гаврилы не позволяет воспринимать его как некий pendant к образу барона Осбруна, несмотря на безусловное сходство близких к гротесковым описаний их внешнего облика.

Едва ли не исчерпывающее представление о принципиальном различии авторских стратегий актуализации одного образного топоса в повестях Нугаре и Достоевского дает разработка ими сходной сюжетной ситуации, которую можно условно обозначить как «публичное разоблачение секретов внешнего облика» молодых стариков. Во «французской сказке» соответствующий эпизод являлся кульминационным для сюжетной линии «Осбрун – Маркиза Альво». Выведенная из себя назойливыми домогательствами старика, коварная насмешница «сорвала по злобе парик с Бароновой головы» [5, с. 55], приведя его своим поступком в стыдливое замешательство. И без того унижительное положение еще более усугубилось неожиданным приходом к Маркизе множества гостей, поднявших Осбруна на смех: «Он поднимал парик, желая скрыть свой стыд, но вдруг дверь в зале отворилась; множество особ, которые каждый день приходили к Маркизе, вошли. Замешательство его удвоилось; а хохотанья, которые он около себя слышал, казалось, привели его в отчаяние. Тщетно он хотел первый начать шутить; ничего от него не было слышно, кроме бормотанья; и все, что он мог сделать лучшего, было то, чтобы скрыть причину своего злощастия и уйти из середины насмешек и ругательств целого дому» [5, с. 56]. На протяжении нескольких дней Барон был жестоко сердит на Маркизу за ее «кровавую шутку»: «... потому что для него не так было бы досадно лишиться половины своего имения, нежели показать всем опустошение времени на его особе. Надобно признаться, что весьма досадно, употребивши все усилия для сокрытия своей немощи, и могши льститься о получении некоторого вида молодости, потерять вдруг весь плод своего старания, видеть себя приличным при всех в заимствовании своей красоты от искусства, и быть в летах, где ни к чему никто не способен» [5, с. 57]. Однако вскоре счастливый тем, что «еще им никто не возгнушался» [5, с. 57], Барон забыл свою обиду и опять стал представляться молодым человеком. Маркиза же великодушно запретила всем вспоминать об этом инциденте.

В повести Достоевского аналогичная сюжетная ситуация «разоблачение ухищрений молодящегося старика» осмыслена принципиально иначе. Дерзкая бесцеремонность, с которой ополчившиеся на князя мордасовские дамы предавали огласке тщательно скрываемые им сокровенные тайны своей внешности сообщили этой безобразной сцене остро сатирический смысл: объектом разоблачения при этом стали сами провинциальные сплетницы, с которых были сорваны маски благопристойности. Злорадная «инвентаризация» подлинных и мнимых телесных изъянов князя Гаврилы, равновеликая оскорблению его человеческого достоинства, привела к парадоксальной семантической инверсии: посягательство на честь вызвало с его стороны робкий бунт («Да хоть нос-то оставьте мне, Марья Степановна, настоящий! – вскричал князь...» [4, с. 388]), ознаменовавший торжество его духа и человеческого достоинства. Закреплению созданного одического эффекта немало способствовало обрамление сцены «разоблачения» «дядюшки» двумя эпизодами, где тот также продемонстрировал свое душевное величие, истинное благородство и рыцарскую возвышенность чувств. Тронутый слезами Зины, он изъявил готовность жениться на ней: «Но я женюсь на вас, ma belle enfant,

если уж вы так хо-ти-те, – бормотал он, – и это для меня будет больша-я честь!» [4, с. 386]. «Ошеломленный... внезапными откровенностями» [4, с. 388] мордасовских дам, престарелый галантом тем не менее остался верен своему внутреннему аристократизму, бросившему ответ и на Зину: «...вы одна... вы только одна... доб-родетельны. Вы бла-го-род-ная девушка!» [4, с. 389]. Последовавшая вскоре скоропостижная смерть чувствительного, легкоранимого князя, едва ли не основной причиной которой стало перенесенное им нравственное потрясение, наделила образ этого «почтенного старца» чертами подлинного драматизма с заметным трагическим оттенком.

Таким образом, персонажная параллель «барон Осбрун – князь Гаврила» не только выявила основной вектор трансформации Достоевским образного топоса молодящегося старика, но эффектно оттенила идейно-смысловую глубину и эстетическую многомерность характера «дядюшки», послужившего впоследствии своеобразной матрицей для многих образов, созданных автором «великого пятикнижия» – от князя Мышкина до Федора Павловича Карамазова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашимбаева Н. Т. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. М., 1997. №9. С. 57–66.
2. Вовенарг, Л. де Клапье де. *Введение в познание человеческого разума. Фрагменты. Критические замечания. Размышления и максимы*. Л.: Наука, 1988. 439 с.
3. Державин Г. Р. *Анакреонтические песни*. М.: Наука, 1987. 472 с.
4. Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 т.* Л.: Наука, 1972. Т. 2. 528 с.
5. *Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста. Сочинение Г. Н.* М.: в Университетской типографии у Н. Новикова, 1783. 156 с.
6. Кибальник С. А. *Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского*. СПб.: Петрополис, 2013. 432 с.
7. Лабрюйер Ж. де. *Характеры, или Нравы нынешнего века*. М.: АСТ, 2001. 607 с.
8. Ларошфуко Ф. де. *Максимы. Мемуары*. М.: АСТ, 2003. 556 с.
9. Роттердамский Эразм. *Похвала Глупости*. М.: Художественная литература, 1983. 240 с.
10. Туниманов В. А. *Творчество Ф. М. Достоевского 1854–1862*. Л.: Наука. 1980. 294 с.
11. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
12. Фонтенель Б. *Рассуждения о религии, природе и разуме*. М.: Мысль, 1979. 300 с.
13. Якубова Р. Х. Куклы и кукловоды в повести Достоевского «Дядюшкин сон» // *Творчество Ф. М. Достоевского и художественная культура*. Уфа: Гилем, 2003. С. 132–139.

Поступила в редакцию 20.08.2014 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2014.5.3

F. M. Dostoevsky and P. J. B. Nougaret: Two Versions of the Same Archetypal Image

© S. A. Salova

Bashkir State University
32 Zaki Validi St., 450074 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.

Phone: + 7 (347) 273 68 74.

Email: irlxx@yandex.ru

The author investigates a special aspect of a fundamental and immediate problem for Russian literary science, namely "F. M. Dostoevsky and literary tradition in the XVIII century". "The Old Man", a novella by French writer P. J. B. Nougaret from his prose cycle "Les passions différents âges, ou le tableau des folies du siècle" (1766), is seen as an important element of the paradigmatic context in F. M. Dostoevsky's novella "Dyadushkin son" ("Uncle's Dream"). A parallel character analysis, "Baron Osbrun – Prince K.", reveals significant differences in the authors' strategies to foreground the archetypal images of a youthful and smart old man, so firmly entrenched in antiquity. The apparent similarity in the satiric portrayal of elderly characters, based on the combination of Aristophanes grotesque, gallant (courteous) and anacreontic codes, emphasizes a striking difference in the behavior of Baron Osbrun and Prince Gavril in the same situation – "public disclosure of the secrets of a youthful old man". This character parallel gives a clear-cut idea of how Dostoevsky transformed the archetypal image of a youthful old man, shows notional depth and esthetic complexity of the tragicomic character of Prince-"dyadushka"(Uncle).

Keywords: F. M. Dostoevsky, paradigmatic context, intertextuality, archetypal image, tragicomic.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Salova S. A. F. M. Dostoevsky and P. J. B. Nougaret: Two Versions of the Same Archetypal Image // *Liberal Arts in Russia*. 2014. Vol. 4. No. 5. Pp. 342–353.

REFERENCES

1. Ashimbaeva N. T. *Dostoevskii i mirovaya kul'tura*. M., 1997. No. 9. Pp. 57–66.
2. Vovenarg, L. de Klap'e de. *Vvedenie v poznanie chelovecheskogo razuma. Fragmenty. Kriticheskie zamechaniya. Razmyshleniya i maksimy [Introduction to the Knowledge of Human Mind. Fragments. Criticisms. Reflections and Maxims]*. Leningrad: Nauka, 1988.
3. Derzhavin G. R. *Anakreonticheskie pesni [Anacreontic Songs]*. Moscow: Nauka, 1987.
4. Dostoevskii F. M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t. [Complete Works in 30 volumes]*. Leningrad: Nauka, 1972. Vol. 2.
5. *Kartina glupostei nyneshnego veka, ili Strastei razlichnogo vozrasta. Sochinenie G. N. [Picture of the Follies of the Present Century or the Passions of Different Ages. Essay of G. N.]* Moscow: v Universitet-skoj tipografii u N. Novikova, 1783.
6. Kibal'nik S. A. *Problemy intertekstual'noi poetiki Dostoevskogo [Problems of Intertextual Poetics of Dostoevsky]*. Saint Petersburg: Petropolis, 2013.
7. Labryuier Zh. de. *Kharaktery, ili Nnavy nyneshnego veka [The Characters, or the Manners of the Present Age]*. Moscow: AST, 2001.
8. Laroshfuko F. de. *Maksimy. Memuary [Maxims. Memoirs]*. Moscow: AST, 2003.
9. Rotterdamskii Erazm. *Pokhvala Gluposti [The Praise of Folly]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1983.
10. Tunimanov V. A. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo 1854–1862 [The Work of F. M. Dostoevsky 1854–1862]*. Leningrad: Nauka. 1980.
11. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moscow: Nauka, 1977. Pp. 198–226.
12. Fontenel' B. *Rassuzhdeniya o religii, prirode i razume [Reasoning about Religion, Nature, and Mind]*. Moscow: Mysl', 1979.
13. Yakubova R. Kh. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo i khudozhestvennaya kul'tura*. Ufa: Gilem, 2003. Pp. 132–139.

Received 20.08.2014.