

УДК 821.161.1

Э.М. Жиликова

**ЭХО «ПРИНЦЕССЫ КЛЕВСКОЙ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,  
ИЛИ О ДРАМАТИЗАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ЖАНРА**

*В статье делается попытка рассмотреть вопрос о резонантном отклике на роман французской писательницы Мари-Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская» в русской литературе второй половины XIX в. (на материале романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и рассказа Ф.М. Достоевского «Вечный муж»). Интерес к «Принцессе Клевской», отличающейся остротой постановки нравственно-философских проблем и драматической аранжировкой всех компонентов романа, был продиктован поисками русских писателей новых художественных форм, обусловленных процессом драматизации повествовательной структуры прозы, сказавшейся в активной психологизации самого действия, перенесении центра тяжести с сюжета на характеры.*

*Ключевые слова: аналитический французский роман, «Принцесса Клевская», русская литература, Тургенев, Толстой, Достоевский.*

1. В истории развития жанра романа можно отметить определенную закономерность – «возвращение» жанра, уже достигшего расцвета, к своим истокам. В подобных точках «возврата» особенно четко проступают родовые черты жанра, что чрезвычайно интересно для изучения истории и теории литературы.

Так, в творчестве трех русских великих писателей второй половины XIX в. – И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского – получили развитие ситуации, впервые заявленные в романе французской писательницы Мари-Мадлен де Лафайет (1634–1693) «Принцесса Клевская» («La Princesse de Clèves», 1687). Особый интерес, помимо самого факта возможного сближения, представляет вопрос о характере и причинах обращения романистов XIX в. к первоистокам. Используя теорию и методологию В.Я. Проппа, исследовавшего «морфологию» «волшебной сказки», имеющей, по наблюдениям автора работы, жанровую основу, закрепленную в виде постоянных (функции) и переменных величин, при которых «последовательность элементов <...> строго одинакова, что определяет «однотипность» [1. С. 21–22] жанра в различных национальных культурах, можно выдвинуть рабочую гипотезу о том, что в романе М. де Лафайет были заложены такие основы романного жанра, которые проявились в драматическом типе конфликта, характеров, повествования, композиции и оказались адекватными и востребованными писателями других эпох в периоды наиболее кризисных поворотов в духовном развитии общества<sup>1</sup>.

В оценке отечественных и зарубежных писателей и исследователей роман «Принцесса Клевская» занимает особое место как первый аналитический психологический европейский роман [3–8]. Эмоционально точно выра-

---

<sup>1</sup> Мысль о возможности использовать метод В.Я. Проппа при анализе функций персонажей и ситуаций в романе «Принцесса Клевская» была высказана французским филологом Ж. Фрейлихом в работе «La Princesse de Clèves ou la magie du conte» [2. С. 208–286].

зил свое восхищение романом М. де Лафайет Стендаль: «Первый из романов по времени и, клянусь, первый по достоинствам» [9. С. 240]. Сравнивая «Принцессу Клевскую» с «рассудительными» историческими романами В. Скотта, Стендаль отдавал свои симпатии М. де Лафайет за искусство изображать «душевные движения» и советовал В. Скотту «допускать большее число естественных черт»: «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца» [10. С. 316–317].

Своеобразие и значение романа «Принцесса Клевская» исследователи объясняют особой позицией М. де Лафайет в отношении господствовавших во Франции XVII в. философско-этических систем и художественных тенденций в культурной жизни, в том числе и в литературе. Будучи создателем романа в эпоху, характеризующуюся как расцветом классицистической драматургии, «основанной на принципах совершенной разумности, ясности, целеустремленности» [7. С. 136], в соответствии с философией Декарта, так и распространением философских идей Монтеня, Паскаля, Ларошфуко, расшатывавших классицистическую идеализацию государственности и «рационализма» и вносящих в культуру дух сомнения и размышлений («*Reflexions*» – название книги Ларошфуко), М. де Лафайет, возможно, более, чем философы-моралисты ее ближайшего окружения (она была другом и постоянной собеседницей Ларошфуко в продолжение многих лет) выразила сложность нравственно-этических исканий своих современников, развивая важнейшие их постулаты и одновременно вступая с ними в полемический диалог.

В соответствии с пафосом времени и эстетикой французской литературы XVII в. М. де Лафайет сосредоточила внимание на духовной стороне жизни человека, на чувствах и страстях, при этом выбор пал не на царственных особ, избираемых классицистами, не на героические страсти, а на обыкновенную, семейную, частную жизнь<sup>2</sup>.

Принадлежность М. де Лафайет к эпохе классицизма выразилась в напряженном интересе ее к нравственно-философской проблематике: в основе романа лежит любовный конфликт, классический треугольник – муж, жена и возлюбленный – в ситуации необходимости выбора героиней и другими участниками драмы между любовью и долгом. Исследователи романа отмечают, что само содержание конфликта, будучи по внешним параметрам чисто классицистического типа, резко отличается процессом его протекания и характером разрешения: «Центр тяжести уже переместился в совсем иную плоскость. Классицистический дух – это скорее привычная форма сознания героини, но не содержание ее психологии» [4. С. 278]. Действительно, переживания и метания героини, как и ее мужа, и герцога Немура, обусловлены

---

<sup>2</sup> На эту особенность романа «Принцесса Клевская» указал А.В. Чичерин, предложив свой перевод названия романа как «Княгиня де Клев», аргументируя тем, что «по-русски принц, принцесса – это «сын или дочь короля, или вообще лицо королевского семейства» (В. Даль). А по-французски эти слова имеют еще и другое значение: князь, княгиня, княжна. Жена Андрея Болконского во французском переводе становится *la petite princesse*. В романе Мари де Лафайет ни героиня, ни ее муж – не дети и не родственники короля» [7. С. 138].

противоречивостью захватившей их страсти. В финале романа чувство долга берет верх над любовью, как и положено в классицизме, но победа оказалась «пирровой»: отказ от любви оборачивается для героини страданием и смертью. Однако, как пишет В.В. Кожин, подлинный смысл заключен в психологическом движении романа: «И, собственно говоря, роман вовсе не лишен идеального содержания; вовсе не поглощен пессимизмом; это относится только к внешнему «выводу», к итогу повествования <...>. Полная энергии и обаяния жизнь человеческой души, предстающая в романе, является подлинно эстетической «реальностью», которая выходит на первый план, затмевая все остальное» [4. С. 286]. Эти наблюдения исследователя справедливы, однако следует подчеркнуть, что именно непреклонность нравственного начала, связанного с идеей долженствования, взыскующего к представлению о достоинстве человека по высоким требованиям классицизма, определяют градус трагического напряжения психологических коллизий.

Отличительная черта «Принцессы Клевской» – драматическая аранжировка всех компонентов романа: конфликта, композиции, характеров. А.В. Чичерин, анализируя ключевые для содержания романа слова («violent» – «неистовый», «embarras» – «затруднение, препятствие, замешательство, смущение», «mais» – «но»), определяет основную психологическую коллизию романа как «чрезвычайно сильное движение влечения, чувства или страсти и наличие в ней принудительного, порабощающего начала» [7. С. 138]. Видение и изображение чувств в их противоположности, в смешанности начал жизнелюбия и эгоизма – это был дар времени и более всего дружеского общения с Ларошфуко. Метод Ларошфуко, проявившийся в обнаружении парадоксально противоречивых сторон в поведении и характере людей, стал основанием для критического осмысления абсолютистского государства, для «анатомии» человека, руководствующегося, по мысли философа, своей эгоистической природой, и создал предпосылки для психологических открытий в художественной литературе. По определению В.Р. Гриба, «философия Ларошфуко была для нее (М. де Лафайет. – Э.Ж.) путем идейного и художественного освобождения» [3. С. 337]. Однако автор «Принцессы Клевской», как и ее герои, живущие под знаком драматизма, не разделяют пессимизма Ларошфуко в отношении возможностей человеческой личности и путей ее развития.

Драматическое течение событий и их трагический исход получили воплощение в структуре романа, вобравшей в себя черты драматического рода – и прежде всего жанра трагедии. По определению В.Р. Гриба, «композиция романа построена по типу драмы. Здесь сказалось знакомство мадам де Лафайет с Корнелем, Расином и театром ее времени вообще» [3. С. 351]. Внедрение драматического начала исследователь отмечает в целом ряде особенностей формы романа: «роль внешних событий <...> сведена к минимуму»; «он насыщен динамическим ходом событий; экскурсов в психологию героя от автора, которые мы видим в романах XIX века, здесь нет»; «динамическое в романе, безусловно, господствует над описательно-эпическим»; «как и в пьесе, главное в нем составляют диалоги и поступки; психология сливается с действием и диалогом, как в драме» [3. С. 351]. Драматизация

действия в романном контексте «Принцессы Клевской» заряжена рождением психологической реакции, превращением сюжетного момента в концептуально-психологический мотив романа. «Само распределение действия, – пишет В.Р. Гриб, – напоминает пьесу. Каждый узловый пункт в романе состоит из диалога, построенного мастерски. Из таких кульминационных узлов складывается все повествование (смерть принца и объяснение его с женой, конечное объяснение героини с герцогом и т.д.). Каждый из этих диалогов дает новый поворот чувствам героев» [3. С. 352]. Особенность романа Лафайет – максимальное сближение сюжетной ситуации и характеристики драматического по содержанию состояния героя, выявление противоречивости переживаемого чувства. На эту психологическую концентрированность каждого сюжетного элемента указал А.В. Чичерин: «Этот роман – одно из произведений, где любая часть приобретает полноту своего смысла только в связи с целым. И в то же время каждый абзац настолько закончен и совершенен, так светится своими тонко отшлифованными гранями, что сам по себе может восприниматься как самостоятельное произведение искусства» [7. С. 144–145]<sup>3</sup>.

Естественно и закономерно, что драматические ситуации этого романа могли стать источником вдохновения для других авторов. Исследователи романа «Принцессы Клевской» указывают на пути развития традиций аналитической, точной, ясной прозы М. де Лафайет в романах Стендаля, Констанана, Сенанкура, Мериме, Пушкина, Лермонтова, хотя вместе с тем, вводя имя М. де Лафайет в контекст «больших романов – Бальзака, Толстого и других великих реалистов», авторы работ справедливо акцентируют отличие «больших» романов от «Принцессы Клевской»: «романы их представляют собой большое жизненное полотно, энциклопедию всей общественной жизни, где между решающими узлами дается широкое описание общества, со-временных событий, политических интриг, философские рассуждения, вводится жизнь других героев. Ничего этого мадам де Лафайет не знает <...>» [3. С. 352]. И тем значительнее и важнее представляется факт присутствия памяти об этом романе – жанровой ли, авторской ли – на страницах русской прозы второй половины XIX в.

Название романа и имя М. де Лафайет отсутствуют в известных изданиях сочинений Тургенева, Толстого и Достоевского, как и в описаниях их личных библиотек, поэтому ставить вопрос о влиянии романа путем непосредственного знакомства с ним нет оснований. Возможно, в данном случае следует говорить о резонантном характере восприятия этого романа в русской литературе<sup>4</sup>. Типологическая связь могла осуществляться через французскую прозу XIX в. – и прежде всего через произведения Стендаля, Флобера, в частности его романа «Мадам Бовари», с которым хорошо знакомы были и Тургенев, и Толстой, и Достоевский [13, 14]. В XIX в. роман М. де Лафайет

<sup>3</sup> Эту же мысль высказал К.А. Чекалов в статье «Мари-Мадлен де Лафайет и ее творчество»: «Все эпизоды романа обретают высокий символический смысл» [11. С. 447].

<sup>4</sup> Проблема изучения резонантности как особой формы проявления интертекстуальности поставлена В.Н. Топоровым в работе «Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы» [12].

не был переведен на русский язык: первый русский перевод, сделанный Иваном Шмелевым, появился в печати только в 1959 г. Однако не исключено, что «La Princesse de Clèves» могла быть прочитана русскими писателями в оригинале. Так, например, в дневнике В.А. Жуковского от 23 декабря 1821 г., во время пребывания его в Германии, сделана запись, свидетельствующая об интересе представителя русского образованного общества к этому роману: «Вечер у М-е Kleist: чтение «Princesse Clèves» [15. Т. 13. С. 235].

2. Первым по хронологии в ряду произведений второй половины XIX в., обнаруживших отчетливо момент «схождения» с «Принцессой Клевской», следует назвать роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1858), а именно финал и эпилог романа. Написанный в ситуации кризиса, переживаемого русским обществом во второй половине 1850-х гг. – поражение в Крымской войне, подготовка реформы освобождения крестьян, перестройка государственной и общественной системы плюс личная неустроенность писателя, роман исполнен драматической напряженности. Как и повесть «Фауст», «Дворянское гнездо» отмечено актуализацией драматически поставленной проблемы долга и счастья.

Исследуя трагическую природу конфликта в романе «Дворянское гнездо» как невозможности гармонического разрешения требований исполнения гражданского и общественного долга и потребности личного счастья, В.М. Маркович в своей работе «И.С. Тургенев и русский роман XIX века» показал глубину национально-исторического и нравственно-философского содержания этих категорий, равно требовавших от героев предельного духовного напряжения в выборе судьбы и неизбежной жертвенности. В развитии трагического варианта романной коллизии В.М. Маркович усматривает ориентацию Тургенева на художественные принципы классицистической трагедии. Исследователь пишет: «Сюжетная динамика «Дворянского гнезда» выводит к непримиримой коллизии счастья и долга. <...> Тяготение к трагедийной структуре кроется здесь в самой основе действия. Написанный в середине XIX в. русский реалистический роман по-своему возрождает излюбленную схему драматургов-классицистов. Тургеневским героям, как и действующим лицам корнелевского «Сида», приходится выбирать между долгом и чувством <...>. Происходит нечто <...> для реалистической литературы XIX в. чрезвычайно редкое: прозаический роман включает в свой художественный строй чисто трагедийную коллизию и чисто трагедийную фабулу (т.е. канонические элементы трагедийного жанра). Впервые элементы собственно трагедийной структуры даны всецело в романном духе, без всякой «ценностно-удаляющей дистанции» (термин М. Бахтина) – мифологической, легендарной, исторической, условно-поэтической или какой-либо иной» [16. С. 136–137].

Наблюдения В.М. Марковича о трагедийной структуре «Дворянского гнезда» представляются чрезвычайно точными и важными. Однако «элементы собственно трагедийной структуры всецело в романном духе» впервые даны не в «Дворянском гнезде»: рядом с классицистической трагедией в XVII в. находится аналитический роман Мари де Лафайет, который, будучи современным эпохе классицистической драматургии с её непреложностью проти-

вопоставления долга и счастья, обладает романскими возможностями через стихию повествования – объяснения, описания, нравоучения и т.д. – воссоздать процесс колебания чувств, падений и взлетов, обретения и потерь, надежды и отчаяния в бесконечной череде перемен и одновременности их протекания. «Трагическое, – пишет В.М. Маркович, – остается <...> в «Дворянском гнезде» опорой эпоса» [16. С. 138]. В этом отношении у Тургенева были предшественники, на опыт которых он мог опираться. Следует заметить, что имя Ларошфуко упоминается в романе «Рудин» (1855). Рудин в споре с Пигасовым аргументирует свою правоту афоризмом из «Максим» Ларошфуко: «То есть вы хотите сказать <...> что, впрочем, уже давно до вас сказал Ларошфуко: будь уверен в себе, другие в тебя поверят» [17. Т. 5. С. 267].

Сравнительный анализ последних глав и эпилога «Дворянского гнезда» с финалом «Принцессы Клевской» обнаруживает многочисленные и многоуровневые «схождения» двух романов при очевидном их отличии.

Общей оказывается сама сюжетная ситуация отказа героев от любви во имя исполнения долга, осложненная в обоих случаях высотой нравственных принципов героинь и принимающих их решение, склоняющихся перед их требованиями героев. Трагическими в романах предстают не характеры героев, а обстоятельства, положение, определяющие трагизм переживаний героев.

В романе Мари де Лафайет принцесса Клевская, испытывая любовь к герцогу Немурскому, отказывается от встреч с ним и принимает решение навсегда покинуть свет в силу необходимости быть верной памяти мужа, причиной смерти которого невольно стала страсть, вспыхнувшая между принцессой и герцогом. При последней встрече в ответ на его горячие признания в любви к «достоинейшей женщине на свете» принцесса говорит о своей и его вине перед принцем Клевским: «Ваша виновность в смерти принца слишком очевидна; подозрения, внушенные ему вашим необдуманным поведением, стоили ему жизни, подобно тому, как если бы вы ее отняли у него своими собственными руками <...> Я знаю, что он умер по вашей вине и что всё это произошло из-за меня» [18. С. 237]. Сознание необходимости исполнять долг, хотя, по первой реакции герцога Немурского, он кажется «призрачным долгом», никак не способным «противостоять счастью» [18. С. 237], усугубляется стремлением принцессы сохранить свое чувство к герцогу ничем не запятанным даже в будущем. «Пройдет некоторое время, – говорит она, – и я перестану составлять ваше счастье и увижу, что вас привлекают другие, как раньше привлекала я. Мне это доставит нестерпимые терзания» [18. С. 241]. Сознывая, что «ничего нет труднее <...> задачи», «сомневаясь в своих силах, несмотря на все доводы рассудка», принцесса Клевская принимает решение – удалиться. В романе сообщается о неуспокоенности и страданиях героев после принятого решения. Принцесса «то изумлялась тому, что сделала, то раскаивалась в этом, то радовалась, вся ее душа была полна смятения и страсти. Она вновь пересматривала свои соображения о долге, препятствующие ее счастью, страдала, находя их столь вескими, и жалела, что раскрыла их все до конца перед герцогом. <...> Но в следующую минуту ее разум и ее представление о своих обязанностях внушали ей

мысли совершенно противоположного направления, которые неминуемо приводили ее к решению вовсе не выходить замуж вторично и никогда не видеть герцога Немурского» [18. С. 246–247]. Борьба с собой, мучительные колебания принцессы завершились тем, что она «удалилась в одну святую обитель» [18. С. 250].

Роман заканчивается подведением итогов, равно печальных как для принцессы, так и для герцога: «В конце концов герцог, смирившись с необходимостью, уехал, настолько сильно подавленный горем, как может быть подавлен лишь человек, потерявший всякую надежду когда-либо увидеть особу, которую он любил самой сильной, самой искренней и самой глубокой любовью, когда-либо существовавшей на свете. Тем не менее он еще не сразу покорился судьбе и делал все, что мог придумать для того, чтобы принцесса изменила своё решение. Но прошли годы, время и разлука умерили его печали и угасили страсть. А принцесса Клевская <...> Часть года она проводила в упомянутой обители, другую же часть у себя, но и здесь она жила в полном уединении и предавалась занятиям еще более благочестивым, нежели в самых строгих монастырях. И жизнь её, продолжавшаяся недолго, останется примером неповторимой добродетели» [18. С. 252].

Финалы двух романов схожи как в общих очертаниях, так и в деталях, психологически точно рисующих героев. Лиза Калитина, возложившая на себя вину и ответственность за судьбу тысяч страдающих, за несостоявшееся семейное счастье Лаврецкого и Варвары Павловны, принимает решение удалиться в монастырь, хотя первоначально оттягивает на будущее возможно-невозможное свидание «когда-нибудь через год», как бы вторя принцессе Клевской: «Дайте же, чтобы время сделало свою работу» [18. С. 244]. Подобно героине М. де Лафайет, умоляющей герцога расстаться, Лиза обращается к Лаврецкому с просьбой оставить ее навсегда:

«Принцесса Клевская»

Заклинаю вас всей моей властью над вами, не ищите случая видеть меня. При моем состоянии для меня становится греховным все то, что было дозволено в другое время [18. С. 43].

«Дворянское гнездо»

Фёдор Иваныч, – начала она спокойным, но слабым голосом, – я хотела вас просить; не ходите больше к нам, уезжайте поскорей <...> исполните мою просьбу, ради бога [17. Т. 6. С. 147–148]

В оценке повествователей обе героини характеризуются кротостью, незащищенностью и одновременно внутренней стойкостью.

Схожесть финалов романов при очевидном своеобразии и неповторимости конкретно-исторических реалий основывается на авторском понимании значимости нравственно-философского смысла как долга, так и счастья. Тургеневские герои еще не подвластны разрушительным страстям, они во власти обстоятельств, распоряжающихся, как в трагедии, их судьбами, но ощущение кризиса уже накладывает трагический отблеск на характер их переживаний.

Финал романа «Принцесса Клевская» выдержан в аналитической манере. Эпилог же «Дворянское гнездо», как и весь текст романа, пронизан лиризмом. Как всегда, Тургенев – первооткрыватель приближающихся грозных процессов, но аналитическая объективность в его романе оттеняется лирическим тоном повествования, смягчающим, насколько возможно, драматиче-

ские повороты судьбы. И это сочетание аналитического начала со стихией «вертеровского» исповедального типа повествования становится у Тургенева художественным воплощением трагического конфликта. Таким образом, принципы объективного повествования аналитического романа с открытой драматической структурой становятся важной составляющей в тургеневском романе, знаменуя глубинную связь писателя с высокими нравственно-этическими требованиями литературы эпохи классицизма.

Трагической полноты и драматизации повествовательной структуры русская проза достигает в 1870-х гг. В произведениях этого времени, как в драме, так и в прозе, снижается значение фабулы, нагрузка в раскрытии конфликта перемещается с сюжета на характер героя. Стягиваются драматическим образом сюжет и характер. Такое «стяжение», психологическая концентрация действия, заключенные в отдельных сюжетных ситуациях в романе М. де Лафайет, получают актуализацию в художественных исканиях русских писателей, что, в частности, проявляется в романе Толстого «Анна Каренина» (1873–1877) и в рассказе Ф.М. Достоевского «Вечный муж» (1870).

3. На схожесть сюжетных ситуаций (турнир в «Принцессе Клевской» и скачки в «Анне Карениной») и внимания авторов к душевному смятению героинь указал В.В. Кожин в восьмой главе книги «Происхождение романа», посвященной «Принцессе Клевской»: «<...> почти на каждой странице романа мы прикасаемся к живому, полному и сильному трепету ее человеческого существа. Вот она во время турнира видит, как герцог чуть не упал с коня, и, подобно другой знаменитой героине, выдает свою нежность, страх и смятение, забыв о необходимости их скрывать <...>» [4. С. 285]. Эпизод с событиями на турнире играет важную роль в романе М. де Лафайет. Герцог Немурский, которому, как и королю, достались самые горячие кони, «боясь, как бы не ушибить короля, резко осадил своего скакуна, конь налетел на столб манежа, и с такой силой, что от сотрясения всадник покачнулся в седле. Все бросились к нему, полагая, что он порядком пострадал. Принцесса Клевская испугалась за герцога больше других. Нежность, которую она питала к нему, ее страх и смятение были столь велики, что она забыла о необходимости скрывать» [18. С. 107]. Невольным свидетелем потрясения принцессы становится влюбленный в нее шевалье де Гиз. Заметив, насколько она переменилась в лице, шевалье де Гиз «стал с гораздо большим вниманием следить за поведением принцессы Клевской <...>». Принцесса, «оправившись от испуга, сразу же подумала о том, что ее волнение осталось незамеченным». «Простите меня, – сказал шевалье де Гиз, – если я выйду за рамки того глубокого почтения, которое я всегда вам оказывал, и обнаружу перед вами живую печаль, внушенную мне тем, чему я только что был свидетелем» [18. С. 108].

Рисунок события, произошедшего на турнире и повлекшего за собой психологический взрыв, буквально «повторяется» в «Анне Карениной»: скачки – падение Вронского – смятение Анны – терзания присутствовавшего там и все видевшего Каренина. Это тем значимее, что отсутствуют какие-либо следы претекста, факты чтения или признания Толстого о влиянии на него романа М. де Лафайет. Более того, по воспоминаниям современников,



Толстой был знатоком лошадей и любителем скачек. Не случайно с первого черного варианта в романе появляется англичанин Корд как носитель конно-спортивной культуры Англии, славившейся породами скаковых лошадей и знаменитых состязаний в Аскоте, Эпсоме и других местах. Князь Д.Д. Оболенский, известный коннозаводчик и короткий приятель Толстого, в своих воспоминаниях упоминает об истории покупки Толстым чистокровной кобылы Фру-Фру и рассказывает о том, что он «передавал Льву Николаевичу подробности и обстановку красносельской скачки, которая и вошла в ярком изображении в «Анну Каренину». Падение Вронского с Фру-Фру, по словам Оболенского, «взято с инцидента, бывшего с князем Д.Б. Голицыным, а штабс-капитан Махотин, выигравший скачку, напоминает А.Д. Милютину» [19. С. 198]. Однако сближение двух романов налицо – и это сближение свидетельствует о типологическом процессе, в частности о драматизации романной структуры «Анны Карениной», об устремленности Толстого к углубленному исследованию природы самого чувства, игры страстей. Варианты глав романа, связанных с описанием скачек, обнаруживают направленность толстовской работы в сторону выявления и нагнетания кризиса как в отношениях между героями, так и самого переживаемого чувства любви – и Анной, и Вронским, и Карениным. Слово «кризис» реально вводится в текст романа, в частности, через переживания Вронского: «<...> он понял, что тот кризис, которого он желал, наступил теперь <...>» [20. Т. 18. С. 198]. На основании сохранившихся черновиков работу Толстого над сценой скачек можно разделить на три этапа, каждый из которых последовательно, по мере приближения к каноническому тексту, знаменует рост драматизма, внутренней напряженности и мучительного переживания каждого из участников треугольника.

В I варианте любовника зовут Иваном Балашевым, Каренина – Михаилом Михайловичем Ставровичем, имя героини, как и лошади Балашева, – Таня, что вполне выражало характер будущего Вронского: «<...> несмотря на свою любовь, был страстно, хотя и сдержанно, увлечен предстоящими скачками. Две страсти эти не мешали одна другой» [20. Т. 20. С. 194]. На одной из последних страниц I черного варианта имя «Таня» было зачеркнуто и заменено именем «Анна» [20. Т. 20. С. 42]. Уже в I варианте Толстой отмечает драматизм переживаний героини и двойственную природу страсти. Описание героини строится на постоянном совмещении двух обликов – любящей прелестной женщины («сияли мокрые от слез, но нежные, потерянно счастливые глаза, улыбаясь» [20. Т. 20. С. 33]) и неверной греховной жены («Она вбежала прямая, румяная и опять больше, чем когда-нибудь, с тем дьявольским блеском в глазах <...>»; «<...> враждебное блеснуло в ее взгляде, в ней. В доброй, ни единой искры жалости <...>» [20. Т. 20. С. 41]). Отношение Михаила Михайловича к неверной жене в основном можно определить как чувство оскорбления, которое ему удается заглушить высокомерием и грубостью: он «<...> чувствовал всю унижительность роли мужа, ищущего свою жену, которая ушла. «Как лошадь или собака ушла», – подумал он. Но он холодно односторонне решил это и пошел» [20. Т. 20. С. 40].

Во II варианте усложняется соотношение героев и характер внутреннего состояния каждого из них. Меняется имя лошади, теперь это Фру-Фру – и новое имя вносит новые оттенки в характеристику Вронского: капризность, изящество с оттенком светской забавы. В образ Анны Толстой входит чувственность, грубость физического начала. Так, фраза, сказанная в I варианте «неким Н», теперь переадресована Анне, которая в ответ на слова Каренина о том, что «любовь к этим зрелищам есть вернейший признак низкого развития», отвечает: «Если бы я была Римлянка, я бы не пропускала ни одного цирка» [20. Т. 20. С. 225]. Во II варианте усложнен образ Каренина: Алексей Александрович, наблюдая смятение Анны, испытывает душевные муки. Он становится свидетелем того, как после известия о том, что Вронский «цел и невредим», «Анна быстро села и закрыла лицо веером. Алексей Александрович видел, что она нервно рыдала и не могла удержать слез радости. Алексей Александрович загородил ее собой, давая ей время оправиться, и заговорил со стоявшими внизу» [20. Т. 20. С. 226]. Знаменательно, что на странице одного из планов романа, написанного, судя по содержанию уже после создания II варианта, по-французски Толстой записывает пять максим из Ларошфуко:

[1] La jalousie se nourrit dans les doutes. Elle devient furieuse ou elle finit sitôt qu'on passé du doute à la certitude.

[2] Il n'y a guère de gens qui ne soient honteux de s'être aimés lorsqu'ils ne s'aiment plus.

[3] Il y a des qui n'auraient été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendue parler de l'amour.

[4] Il est aussi facile de se tromper soi meme sans s'en apercevoir qu'il est difficile de tromper les autres sans qu'ils s'en aperçoivent.

[5] Le caprice de notre humeur est encore plus bizarre que celui de la fortune [20. Т. 20. С. 11].

[Перевод Л.Н. Толстого]

[1] Ревность питается сомнениями и тотчас же переходит или в бешенство, или прекращается, как только полная уверенность заменит сомнения [20. Т. 40. С. 299].

[2] Нет людей, которым не было бы стыдно вспоминать то, что они любили друг друга, когда любви больше нет [20. Т. 40. С. 300].

[3] Иные люди никогда не были бы влюблены, если б никогда не слышали разговоров о любви [20. Т. 40. С. 487].

[4] Так же легко обманывать самого себя, как трудно обманывать других так, чтобы они не заметили этого [20. Т. 40. С. 487].

[5] Счастье и несчастье человека не меньше зависит от его нрава, чем от судьбы [19. Т. 40. С. 285].

Все записанные максимы Ларошфуко относятся к раздумьям Л.Н. Толстого о сущности любовного чувства и напрямую связаны с описанием душевного состояния Каренина, однако их можно корреспондировать и к Анне, и к Вронскому. Афористичность и парадоксальность пронизательных характеристик «старинных французов» – «La Voétie, Montagne, Larochfoucauld» [20. Т. 58. С. 44] – оказались для автора «Анны Карениной» наиболее подходящей формой выражения «вечных законов человеческой жизни» [20. Т. 40. С. 281]. Еще в 1865 г., в письме к А.А. Толстой, Лев Николаевич обнаружил знакомство с «Максимами» Ларошфуко. В письме он высоко оценивает пронизательность французского мыслителя и отсылает к одному из его парадоксов о противоречивости человеческого характера: «<...> чувство, к<оторо>е Ларошфуко заметил бы только, чувство немного враждебное, какое мы имеем всегда к людям, к<отор>ых мы не знаем и к<отор>ых все, на-

чиная с мужа, чрезмерно хвалят» [20. Т. 61. С. 117]. Позже, в 1907 г., Толстой напишет Предисловие к сборнику, составленному Г.А. Русановым, «Избранные мысли Лабрюйера, с прибавлением избранных афоризмов и максим Ларошфуко, Вовенарга и Монтеня». В этот сборник был включен «Биографический очерк Ф. Ларошфуко», написанный Толстым. В очерке Толстой указал на исключительную роль философа «в образовании вкуса во французском народе и развитии в нем ясного ума и точности его выражений» [20. Т. 61. С. 117] и выделил две особенности «Максим» Ларошфуко. Первая – сосредоточенное внимание французского мыслителя к изучению природы человека, а именно «самолюбия» как «главного двигателя человеческих поступков: мысль эта всегда представляется с столь разных сторон, что она всегда нова и поразительна». Вторая – о форме изложения: «Она (эта книга. – Э.Ж.) приучила людей не только думать, но и заключать свои мысли в живые, точные, сжатые и утонченные обороты» [20. Т. 61. С. 117]. Таким образом, появление «максим» Ларошфуко в черновых записях Толстого на пути от II варианта к каноническому означало целенаправленное движение писателя в сторону драматизации всех компонентов романа.

В каноническом варианте текста романа треугольник оказался драматически обостренным во всех своих линиях. Переживания Анны очищены от снижающих ее нравственный облик деталей, исчезает тема гладиаторских сражений, римских увлечений и на первый план выходит в очищенном от посторонних наслоений неразрешимая дилемма: любовная страсть вступает в противоречие с долгом. Усилены явственно линия сына и мотив материнской любви: «Присутствие этого ребенка вызывало во Вронском и в Анне чувство, подобное чувству мореплавателя, видящего по компасу, что направление, по которому он быстро движется, далеко расходится с надлежащим <...>» [20. Т. 18. С. 193]. Сама любовная страсть представляется и Анне, и Вронскому как счастье и несчастье одновременно. «Всю мучительность своего положения», «странное чувство омерзения к чему-то» [20. Т. 18. С. 194] испытывал Вронский; «об одном, о своем счастье и о своем несчастье» [20. Т. 18. С. 197] постоянно думала Анна; «слишком ужасно, слишком неестественно» [20. Т. 18. С. 213] было положение Каренина.

Таким образом, внимание Толстого к Ларошфуко в период создания «Анны Карениной» представляется не случайным, а знаменательным и во многом объясняющим «схождение» с романом М. де Лафайет: в основе открытий Ларошфуко, Лафайет и Толстого лежало стремление разгадать и художественно выразить «вечные законы» сложнейшего мира человеческого чувства в его крайне парадоксальном проявлении любви и ненависти, высокой нравственности и эгоизма.

4. По типу художественного мировосприятия – способности видеть явление, и прежде всего человеческую натуру в ее противоречиях, в стремлении актуализировать проблему самоопределения личности – к «старинным французам», мыслителям и парадоксалистам, был близок Ф.М. Достоевский. В рассказе 1870 г. «Вечный муж» Достоевский перефразирует афоризм французского моралиста Л. Вовенарга (1715–1747): «Великие мысли происходят не столько от великого ума, сколько от великого чувства» [21. Т. 9.

С. 87]. Эти слова один из героев рассказа, Труссоцкий, приписывает другому – своему сопернику и двойнику, Вельчанинову: «Вы сами это сказали, может, забыли, а я запомнил». Такое включение в контекст рассказа высказывания Л. Вовенарга (демонстративное приписывание «чужого» и провокационное цитирование «умных мыслей» с насмешкой над другим) дает сложную многозначительность смыслу, окрашивая изображаемых героев трагическим и комическим светом. В январской книге «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский, размышляя о пороках русского «двухсотлетнего европеизма», проявляющегося в бездумном культе Европы и в отсутствии сознательного отношения к своей жизни, называет миражное существование русских в «наше забытое время» лицемерием и аргументирует свою мысль изречением Ларошфуко: «Лицемерие есть та самая дрянь, которую порок обязан платить добродетели, – мысль безмерно утешительная для человека, желающего остаться в душе с добродетелью» [21. Т. 22. С. 11–12]. Таким образом, просматривается факт пристального внимания Достоевского в 1870-е гг., к французским философам-моралистам. В этом аспекте представляется чрезвычайно знаменательным типологическое схождение сюжетной ситуации и характерологии героев в романе «Принцесса Клевская» и в рассказе «Вечный муж».

В романе М. де Лафайет есть вставной эпизод: муж принцессы Клевской рассказывает ей историю духовного потрясения, пережитого его другом, графом де Сансером, когда он после внезапной смерти своей возлюбленной, мадам де Турнон, из ее сохранившихся писем узнал о неверности ему. Печальное открытие породило душевную раздвоенность у графа де Сансера: «Когда б я узнал о случившейся в ней перемене до ее смерти, то ревность, гнев, ярость наполнили бы мою душу и хоть немного ослабили бы мои страдания от ее потери. Теперь же я в том состоянии, что не могу ни утешиться, ни возненавидеть её» [18. С. 75]. В рассказе «Вечный муж» Труссоцкий после смерти жены, Наталии Васильевны, обнаруживает письма, из которых узнает о ее любовной связи с петербургским чиновником, другом их дома Вельчаниновым, – и с этого открытия начинается драма и Труссоцкого, приехавшего в Петербург отомстить Вельчанинову, и самого Вельчанинова.

Широко разрабатываемый в европейской литературе сюжет «муж, жена и любовник», по названию известного романа французского писателя Поля де Кока, не был новым для Достоевского. В 1840–1860-е гг. в рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» и в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский разрабатывал комическую версию этого сюжета на русском и европейском материале, выражая резкое неприятие психологии и поведения человека западного образца. Но в рассказе 1870 г. изменился ракурс изображения как любовника, так и «вечного мужа»: они становятся двойниками в трагической и комической безысходности положения. Трагизм безмерно усилен присутствием и смертью девочки, «бедной Лизы», – дочери Наталии Васильевны и Вельчанинова, которую Труссоцкий считал за своего ребенка, а теперь к бесконечной любви к ней примешивалась злоба. Комментаторы рассказа в издании Полного собрания сочинений и писем Достоевского, указывая на реальные прототипы персонажей и самой истории (Врангеля, Янов-

ского – мужа А.И. Шуберт), называют широкий круг литературных произведений, предшествовавших Достоевскому и, возможно, повлиявших на его рассказ («Провинциалка» И.С. Тургенева, «Школа мужей» Мольера), среди которых называют «Госпожу Бовари» Флобера. И.З. Серман, комментируя рассказ «Вечный муж», пишет: «Идея новой художественно-психологической трактовки образа роконосца отчасти могла быть подсказана Достоевскому романом Флобера «Госпожа Бовари» (1857), который он, по совету Тургенева, прочел в 1867 г. В нем писатель мог найти тот мотив, которым он воспользовался как исходным сюжетным пунктом для своей повести. Шарль Бовари после смерти жены узнает из сохранных ею писем о ее изменах, спивается и гибнет. Трусоцкий после смерти Натальи Васильевны из ее переписки узнает, что был обманутым мужем и считал своим ребенком чужую дочь» [14. С. 478]. Роман Флобера можно соотнести с «Принцессой Клевской» по содержанию ситуации, по аналитическому объективному тону повествования, по трагической напряженности характеров. Однако в отличие от М. де Лафайет, у Флобера господствовал вектор безысходности и пессимизма, тогда как в русской прозе дело обстояло иначе.

Появление «Madame Bovary» в последней главе романа «Идиот» (1868) свидетельствовало о том, какое важное значение придавал Достоевский произведению Флобера. В контексте трагического финала внимание князя Мышкина к книге, которую читала Настасья Филипповна («увидел на столе развернутую книгу из библиотеки для чтения, французский роман «Madame Bovary», заметил, загнул страницу, на которой была развернута книга, попросил позволения взять ее с собой и тут же, не выслушав возраженья, что книга из библиотеки, положил ее к себе в карман [21. Т. 8. С. 499]), напрямую корреспондирует к сравнению судеб двух героинь – Настасьи Филипповны и Эммы Бовари и шире – к осмыслению Достоевским флюберовской концепции человека в современном мире. Сложный диалог Достоевского с Флобером, начатый в «Идиоте» и включающий в себя полемику, получил развитие в рассказе «Вечный муж», что нашло отражение в интерпретации мотива письма. Достоевский, в отличие от Флобера, как бы возвращает этому мотиву романский смысл, акцентируя, подобно автору «Принцессы Клевской», значимость как разрушительных, так и восстанавливающих, созидательных процессов в духовной жизни современного человека, даже героя «подпольного» типа. Слова Достоевского о Викторе Гюго определяет «мысль христианская и высоконравственная» – «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» [21. Т. 20. С. 28]. То есть мотив письма в рассказе Достоевского выполняет функцию, унаследованную от романного истока: в острой сюжетной ситуации обнаружить «бездны» в нравственном мире современного человека и нарисовать картину его духовных страданий как путь к «сознанию своей правды и еще непечатых, бесконечных сил своих» [21. Т. 20. С. 29].

К письму неверной жены в рассказе «Вечный муж» сходятся все сюжетные линии и судьбы всех страдающих героев: мужа, любовника, маленькой девочки. Мотив письма усложняет повествовательную структуру рассказа,

вводя в историю людей ординарных неординарную ситуацию – гибель по их вине страдающего, ни в чем не повинного ребенка – тем самым придавая обыкновенному романному масштаб, возводя драму обыденного к общечеловеческому значению.

О письме в рассказе говорится дважды, и чрезвычайно важно отметить, какое место ему отводится в композиции произведения и с чем это связано.

Первое упоминание о письме, полное намеков, неопределенности и таинственности для Вельчанинова, отодвинуто почти на середину рассказа, хотя истоки всей разыгравшейся драмы относятся именно к моменту, когда Трусоцкий обнаружил письмо покойной, из которого узнал о ее романе с Вельчаниновым и об отце Лизы. Об этом письме, как и о других, он туманно сообщил Вельчанинову (в VII главе «Муж и любовник целуются») скорбно-ёрническим тоном, что среди «старого хлама по части переписки любовной-с» «в ящичке черного дерева, с перламутровой инкрустацией и с серебром-с», в «красивеньком таком ящичке, с ключом-с, фамильном, от бабушки ей достался», он обнаружил письма: «вот в этом ящичке всё и открылось-с» [21. Т. 9. С. 46]. Это сообщение о письме, полное мелких деталей, маскирующих душевную боль и униженность мужа, знаменует собой завершение первого круга мытарств, но предвещает близящуюся драму, хотя «муж и любовник целуются».

Действие первых семи глав, представляющих собою своего рода психологическую экспозицию, развивается по законам жанра рассказа: все внимание акцентируется на душевном состоянии двух типологически сходных героев. Характерно, что рассказ начинается (первая глава – «Вельчанинов») с описания тревожного состояния, охватившего не Трусоцкого, а Вельчанинова, петербургского чиновника, несколько лет назад расставшегося с Натальей Васильевной и даже не вспоминавшего об их романе. Во второй главе («Господин с крепом на шляпе») в поле зрения Вельчанинова попадает странный человек, тревоживший его воображение и память. И только в третьей главе («Павел Павлович Трусоцкий») обнаруживается, что это приехавший из провинции давний знакомый, обманутый муж. С этого момента до конца рассказа образы Вельчанинова и Трусоцкого, двух врагов, любовника и мужа, начинают «двоиться» в описании их странного «новосостояния»: в резких переходах от тревоги и грусти к озлоблению и ненависти, от ёрничества к исповеди (с постоянно присутствующим словом «вдруг»), повторах, «перепевах» друг друга.

Однако структура рассказа усложняется романным вторжением: характеристика героев строится на развитии двух сложно взаимодействующих сюжетов. Один сюжет – в парадигме жанра рассказа – представляет будни героев: Павел Павлович вновь собирается жениться, бывшие муж и любовник едут на дачу к юной невесте, в семейство Захлебининых, Трусоцкий снова попадает в унижительно-комическое положение, Вельчанинов невольно, но не без удовольствия принимает участие в оскорбительном для противника розыгрыше, нарастает новый взрыв взаимного озлобления. Другой сюжет – романный – связан с Лизой, ее болезнью и смертью. Оба героя по-разному, но равно мучительно переживают ее смерть. На кладбище, перед

лицом вечности, Вельчанинов испытывает ненадолго душевное успокоение: «Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. «Как легко!» – подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. «Это Лиза послала мне, это она говорит со мной», – подумалось ему» [21. Т. 9. С. 62]. Для Трусоцкого, путившегося в загул и даже не хоронившего Лизу, смерть девочки стала источником душевной непереносимой боли и чувства вины (глава «На чем краю больше»). Романный сюжет периодически заслоняется событиями будничными, но дыхание переживаемой истинной трагедии – утраты светлого и любимого существа, «бедной Лизы» – создает атмосферу предельного напряжения нравственных сил, которая разразилась, подобно грозе, попыткой Трусоцкого убить своего врага (глава «Сквитались») и стремлением Вельчанинова простить «вечного мужа». В предпоследней главе «Анализ», венчающей драму, Вельчанинов сочиняет новую версию личности Трусоцкого, решившегося на убийство. На первый взгляд Вельчаниновым как бы движет великодушие, но его «анализ» выдает в нем все того же подпольного человека, презирающего и уничижающего другого. В оправдание себе Вельчанинов называет Трусоцкого «Квазимодой из Т.», «самым уродливым уродом» [21. Т. 9. С. 102–103], не допуская и не подозревая того, что Квазимодо, словами Достоевского, «есть олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и жажда справедливости <...>» [21. Т. 20. С. 28–29]. Мелочность и ложность искусно сооружаемой постройки Вельчанинова рушится в одно мгновение перед новым аргументом. И этим аргументом становится письмо. Не простившись, через молодого человека, Трусоцкий отсылает Вельчанинову то самое письмо, которое поразило его:

«Письмо было старое, на пожелтевшей от времени бумаге, с выцветшими чернилами, писанное лет десять назад к нему в Петербург <...> В этом письме Наталья Васильевна, прощаясь с ним навеки <...> и признаваясь ему, что любит другого, не скрывала, однако же, о своей беременности. Напротив, в утешение ему сулила, что она найдет случай передать ему будущего ребенка, уверяла, что отныне у них другие обязанности, что дружба их теперь навеки закреплена <...>. Она даже позволяла ему заехать в Т. через год – взглянуть на ребенка. <...>»

Вельчанинов, читая, был бледен, но представил себе и Павла Павловича, нашедшего это письмо и читавшего его в первый раз перед раскрытым фамильным ящичком черного дерева с перламутровой инкрустацией.

«Должно быть, тоже побледнел, как мертвец, – подумал он, заметив свое лицо нечаянно в зеркале, – должно быть, читал, и закрывал глаза, и вдруг опять открывал в надежде, что письмо обратится в простую белую бумагу... Наверно, раза три повторял опыт!..» [21. Т. 9. С. 406].

Письмо стало кульминацией повествования, оно объяснило причину страданий Трусоцкого и заставило во всей полноте дрогнуть Вельчанинова: впервые его посетило искренне-сострадательное понимание другого как се-

бя. И этот момент духовного движения был вызван письмом, в котором не случайно дважды написано было слово «навсегда». В картине чтения письма Вельчанинов максимально сближается с Труссоцким, чему служат всплывшие в его памяти детали описания ящичка с письмами, о которых мучительно рассказывал Труссоцкий. Этому же сближению служит образ «зеркала», в котором отразился пережитый ужас («побледнел, как мертвец») рокового для героев открытия.

В завершающей рассказ главе с одноименным названием «Вечный муж» герои встречаются на железнодорожной станции спустя два года – и вновь разыгрывается сюжет: муж, жена, любовник, но теперь исключительно по комическому варианту. Однако униженное положение Труссоцкого и презрительно-ироническое отношение к нему Вельчанинова не отменяет, а, напротив, усугубляет ощущение трагизма, связанного в первую очередь с присутствующей в рассказе романной стратегией, направленной на исследование глубоких драматических коллизий. К Труссоцкому и Вельчанинову, пораженным письмом Натальи Васильевны, в полной мере можно отнести слова, сказанные графом де Сансером в романе «Принцесса Клевская»: «И вот, – заключил он, – я ощущаю одновременно и горечь ее кончины, и боль ее измены. Эти два рода страдания, которые часто сравнивают между собой, но которые никому еще не доводилось испытывать в одно и то же время, да еще от одного и того же лица» [18. С. 77].

Таким образом, эхо «Принцессы Клевской» в русской прозе второй половины XIX в. носит резонантный характер. В поисках художественных способов воссоздания глубины драматизма, переживаемого русским обществом и современным человеком, писатели второй половины XIX в. «реанимировали» «память жанра», обратившись к опыту предшествующих эпох, в том числе и к началу европейского романа. «Принцесса Клевская», созданная в эпоху расцвета французской классицистической драмы и отличающаяся остротой постановки нравственно-философских проблем, авторским пониманием сложности и неисчерпаемости человеческого чувства, стремлением дать аналитически верную картину духовных потрясений, стала одним из первоисточков для европейского романа и эхом отозвалась в XIX в., требовавшем обновления и развития эпического жанра.

#### Литература

1. *Пропн В.Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001.
2. *Freilich J.* La Princesse de Clève ou la magie du conte // *Orbis literarum.* 1979. № 6. P. 208–286.
3. *Гриб В.Р.* Мадам де Лафайет // *Гриб В.Р.* Избранные работы. М., 1956. С. 303–355.
4. *Кожин В.В.* Происхождение романа (глава восьмая: «Возникновение психологического романа: «Принцесса Клевская» Мадлен де Лафайет»). М., 1963. С. 264–290.
5. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 200–202.
6. *Кревер Э.А.* Возникновение психологического романа во Франции. «Принцесса Клевская» как «исторический роман» // В диапазоне гуманитарного знания: Сб. к 80-летию профессора М.С. Кагана. Сер. «Мыслители». СПб., 2001. Вып. 4. С. 1–40.
7. *Чичерин А.В.* У истоков французского романа (к 300-летию выхода в свет романа Мари Мадлен де Лафайет «Princesse de Clèves») // *Контекст.* 1978. М., 1978. С. 136–159.
8. *Забабурова Н.В.* Творчество Мари де Лафайет. Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 1985.
9. *Stendhal.* Journal littéraire // *Oeuvres complètes.* Genève, 1968–1974. Т. 35. P. 240.



10. *Стендаль*. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Собр. соч.: в 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 316–319.
11. *Чекалов К.А.* Мари Мадлен де Лафайет и ее творчество // Мари-Мадлен де Лафайет. Сочинения. М., 2007. С. 427–455.
12. *Топоров В.Н.* Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы // *Colloquia classica et indo-europaea* = Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб., 2000. С. 292–315.
13. *Купрянова Е.Н.* Структура и эволюция типического характера в системе русского и французского реализма: «Мадам Бовари» Флобера и «Анна Каренина» Толстого // Купрянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 344–362.
14. *Серман И.З.* Комментарий к рассказу Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 439–485.
15. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 235.
16. *Маркович В.М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1962.
17. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1980.
18. *Лафайет Мари-Мадлен де.* Принцесса Клевская. М., 2003.
19. *Оболенский Д.Д.* Отрывки (из личных воспоминаний) // О Толстом: Международный толстовский альманах, составленный П. Сергеенко. М., 1909. С. 194–200.
20. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений и писем: в 90 т. М., 1934–1958.
21. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1972–1990.