

Э.М. Жиликова

ОБРАЗ «ПОЛЕВОГО ЦВЕТКА» В ЭСТЕТИКЕ И ТВОРЧЕСТВЕ РАННЕГО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (К ПРОБЛЕМЕ: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК)

В статье рассматривается вопрос о психологическом и символическом содержании образа «полевого цветка» в творчестве раннего Достоевского («Маленький герой», 1849) и указывается на один из его источников – роман Оноре де Бальзака «Лилия в долине» (1835). Обосновывается ориентация Достоевского на художественные традиции Бальзака, связанные с восприятием утопических идей 1830-х гг.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, О. де Бальзак, образ «полевого цветка», мотив милосердной любви.

Вопрос об отношении Ф.М. Достоевского к Бальзаку получил освещение в целом ряде работ [1–9]. Исследователи отметили глубокий интерес Достоевского к личности французского писателя и необычайно высокую оценку его творческого наследия.

Родство художников проявилось в близости философско-эстетической концепции жизни, в сходстве сюжетных мотивов и структуре произведений. В этом плане особый интерес приобретает не отмеченный факт обращения Достоевского к роману Бальзака «Лилия в долине» в рассказе «Маленький герой» (1849).

«Маленький герой» создавался в исключительных обстоятельствах. Заключение в Петропавловскую крепость, находясь под следствием в ожидании жестокого приговора, Достоевский создает произведение, в котором обращается к теме, необычайно волнующей его, – о милосердной любви как силе, преобразующей душу человека. Для петрашевца проблема истоков нравственной стойкости име-

ла актуальный смысл, связанный с решением общественных задач. В статье «Неохристианизм» (из второго выпуска «Словаря иностранных слов») М.В. Петрашевский писал: «Основная идея христианства – *любовь* (здесь и далее курсив автора. – Э.Ж.), выразившаяся в этих многозначительных словах Христа: *возлюби ближнего, как самого себя...*» [10. С. 27]. При этом Петрашевский утверждал, что «религия и религиозные убеждения отнюдь не должно рассматривать отдельно от жизни человека и человечества» [10. С. 27]. Принципиально важным было положение о «натуре», естественности развития положительных качеств человека: «Чем полнее и многостороннее будет умственное развитие какого-либо человека, тем более точек соприкосновения с природою должна представлять жизнь его, тем больших и разнообразнейших наслаждений будет для него она источником» [10. С. 12].

На этом фоне морально-эстетическая постановка проблемы милосердия в творчестве Достоевского обретает оригинальность и значительность. Не соглашаясь с утопическими идеями петрашевцев относительно их идеализации современного общества, вскрывая безнравственность семейства, права собственности, изображая власть антигуманного современного общества (уже в «Бедных людях» [11]), Достоевский страстно веровал в христианскую идею добра, заложенную в каждом человеке. Позже, в «Дневнике писателя» за 1873 г. он писал: «Все эти тогдашние идеи нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом всего без исключения человечества. Мы еще задолго до парижской революции 48 года были охвачены обаятельным влиянием этих идей» [12. Т. 21. С. 130–131].

Здесь необходимо подчеркнуть особую позицию Достоевского, о которой писал А.П. Милуков: «Все, что являлось нового по этому предмету [«гуманные утопии европейских реформаторов»] во французской литературе, постоянно получалось, распространялось и обсуждалось на наших сходках. Толки о Нью-Ланарке Роберта Оуэна и об Икарии Кабэ, а в особенности о фаланстере Фурье и теории прогрессивного налога Прудона занимали иногда значительную часть вечера. Все мы изучали этих социалистов, но далеко не все верили в возможность практического осуществления их планов. В числе по-

следних был Ф.М. Достоевский. Он читал социальных писателей, но относился к ним критически. Соглашаясь, что в основе их учений была цель благородная, он, однако ж, считал их только честными фантазерами. В особенности настаивал он на том, что все эти теории для нас не имеют значения, что мы должны искать источников для развития русского общества не в учениях западных социалистов, а в жизни и вековом историческом строе нашего народа<...>» [13. С. 263].

Естественно, что в творчестве Жорж Санд, Виктора Гюго и в особенности Бальзака его волновала поэтическая, художественная сторона выражения гуманистических идей. Проблема христианского чувства, поставленная в «Маленьком герое», имела предысторию, связанную с осмыслением Достоевским бальзаковской концепции милосердной любви. Причиной огромного влечения Достоевского к «родственному гению» [1. С. 77] явилась не только сила обличительного анализа Бальзака, но и поэтизация естественного, милосердного начала в природе человека, которое французский писатель постулировал в качестве противодействия власти хищнического бездуховного мира. Как писал В.Л. Комарович, «французская литература 30-х и 40-х годов пропагандировала эти идеи [утопистов] с большим даже успехом, чем собственные сочинения утопистов. В. Гюго, Бальзак, Жорж Санд и второстепенные писатели – Эжен Сю, например, <...> все отдали дань увлечения социальному утопизму. Одни (как Жорж Санд) прямо переносили в свои романы ту или иную социальную теорию, влагали в уста своих героев и героинь страстную декламацию за Христа <...>, другие в своих изображениях быта, в выборе мотивов лирики руководствовались лишь общим гуманистическим настроением, жалостью к «страдающему человеку»; этим «духом времени» одинаково веет от лирических пьес Гюго и от отдельных сцен «Человеческой комедии» Бальзака» [14. С. 198].

Роман «Евгения Гранде» (1834), как и «Лилия в долине» (1835), был написан Бальзаком в период «отыскания метафорической подосновы совершающегося в этом мире» [9. С. 322]. Милосердное воспринималось как «метафорическая сфера», как «нечто абсолютно иноприродное земному бытию». Однако в «Евгении Гранде», обращаясь к изображению насущной действительности, Бальзак сделал шаг, приковавший к нему внимание Достоевского: он показал «совмещение земного и небесного, обнаружение небесного в земном,

пусть в редчайших воплощениях и в резком контрасте с окружающей средой» [9. С. 323].

Восхождение Достоевского к «реализму в высшем смысле» [12. Т. 27. С. 69] начинается с перевода «Евгении Гранде» (1843–1844), представляющего собой близкое к тексту, но тем не менее свободное изложение романа: «Почти каждую фразу Достоевский начинает по Бальзаку, но в его переложении она усложняется, обрастает новыми образами, новыми признаками образов, и бальзаковский текст тонет в плоти, которую одевает его Достоевский» [4. С. 115].

Милосердная женская любовь в романе Бальзака носит возвышенно-жертвенный характер: «Страдальческая участь женщины – вот основная тема бальзаковской повести. В образе молчаливой и кроткой Евгении, в ее безмолвном ожидании непришедшего счастья и покорном приятии бесчисленных разочарований – главное значение бальзаковского шедевра» [1. С. 82]. Однако речь идет о жертвенности, которая не умаляет силы вдохновения и аромата чувства. На это указывает повествователь в романе «Евгения Гранде»:

В нравственной жизни, так же как и физической, существует тот же процесс вдыхания и выдыхания; душа требует сочувствия другой души, этой пищи, этого воздуха, необходимого в нравственной жизни; она вдыхает в себя, как аромат, любовь подруги своей, и возвращает эту любовь в прогрессии страсти. Сердце не могло бы жить без этого прекрасного нравственного феномена; оно бы завяло и иссохло в страдании и одиночестве [15. С. 349–350].

Философская основа концепции милосердия как высокой духовной ценности определялась у Бальзака христианским учением о божественном происхождении этого чувства и просветительской верой в неиспорченность нравственных основ человеческой природы, в способность человека к любви и самопожертвованию.

В переведенном романе милосердие дается в двойной тональности, позволяющей говорить об усвоении Достоевским-переводчиком опыта сентиментализма. Чувство, которому нет места в буржуазном обществе, рисуется в элегической тональности. Так, о смерти матери Евгении сказано:

Она гасла, слабела каждый день. Ее существование походило на трепетание осеннего, желтого листка, хрупкого, иссохшего, едва держащегося на дереве. И как солнце, пробиваясь лучами сквозь редкие осенние листья,

осыпает их золотом и пурпуром, так и лучи небесного блаженства и духовного спокойствия озаряли лицо умирающей страдальцы [15. С. 345].

Элегический, смешанный тон создается включением в размышления о погибшей красоте светлой, мажорной интонации, связанной с воссозданием картины солнца, которое «пробиваясь лучами сквозь редкие осенние листья, осыпает их золотом и пурпуром» [15. С. 345]. Милосердие рисуется как естественное, но одухотворенное чувство. Для этого вводятся мотивы детства, чистоты, целомудренности, природы и присутствия Бога:

Как ранняя птичка, она проснулась с зарею и помолилась; «когда сердце, как птичка, трепещет в волнуемой груди ее» [15. С. 286]; «этот час есть час неопределенной грусти любви, неопределенных, но сладостных мечтаний любви. Как дитя, впервые проглянет на свет божий, оно улыбается, когда девушка услышит первый удар своего влюбленного сердца, она улыбается, как дитя» [15. С. 386]¹.

Для Достоевского-переводчика бальзаковского романа характерно было то, что с мотивом детства непосредственно связано такое качество как наивность, определение которого состоит, по мнению Петрашевского, в «противоречии с общепринятыми обычаями и приличиями»: «всякую простодушность или наивность в жизни практической <...> можно назвать безмолвным протестом противу внешних форм быта общественного, невольной, бессознательной попыткой природы приобрести давно утраченную человеком его естественность» (подчеркивание автора. – Э.М.) [10. С.12].

Картины природы, включенные в описание чувств, обладают у Бальзака в переводе Достоевского, с одной стороны, свойством точной зарисовки психологического портрета. А с другой – они полны условности, являясь метафорами, проливающими свет на содержание авторской концепции. По внутренней структуре построения природные картины, тесно спаянные с описанием чувства, отражают тип христианского сознания, проявляющегося сочетанием космического образа с малой формой земного, простого явления:

¹ Все подчеркивания в тексте, кроме специально оговоренных, принадлежат автору статьи.

И во всей природе, во всем, что окружало Евгению и что казалось ей так необыкновенным, находила она теперь какую-то необъяснимую, новую прелесть, новое наслаждение. Тысячи новых ощущений пробудились в душе ее, росли в ней, наполняли ее, по мере того, как лучи солнца наполняли вселенную. ... Когда солнце дошло до стены, увенчанной дикими цветами, и облило ее морем яркого света, тогда небесный луч надежды проник в душу Евгении [15. С. 287].

Смысл сочетания великого с малым заключается в утверждении единства общего (божественного) и частного (земного). Следует отметить серьезный интерес Достоевского к церковно-славянскому языку как способу выявить религиозный поэтический смысл современного произведения. Об этом вспоминал А.П. Милуков: «Я <...> прочел на одном из наших вечеров переведенную мною на церковно-славянский язык главу из «Paroles d'un croyant» [«Слова верующего»] Ламеннэ, и Ф.М. Достоевский сказал мне, что суровая библейская речь этого сочинения в моем переводе выразительнее, чем в оригинале» [13. С. 264].

В выборе символа духовного пробуждения женщины Достоевский, вслед за Бальзаком, отдает предпочтение полевому цветку: «Есть прекрасный час в тихой, безмятежной жизни девушки, час тайных несказанных наслаждений, час, в который солнце светит для нее ярче на свете, когда полевой цветок краше и благоуханнее ...» [15. С. 286]. «Невинная девушка еще с детской радостью срывала полевую маргаритку, с радостью, незнакомою людям, среди бурей жизненных» [15. С. 288].

Эстетика «полевого цветка», связанного с христианским и демократическим пафосом, получила воплощение, в частности, в том, что Бальзак (и Достоевский-переводчик) окружают Евгению «дикими» цветами, неяркой зеленью: «и она полюбила с тех пор эти поблекшие цветы, эти синие колокольчики и увядшую зелень»; «шум листьев, тихий, неясный шелест их падения, все отвечало на вопросы Евгении» [15. С. 287].

Образ «полевого цветка» – это целый пласт в эстетике и творчестве раннего Достоевского. Обращение к нему связано с проблемой выражения концепции идеала, «полевые цветы» обретают символический смысл, становятся «художественным «эквивалентом идеи» [16. С. 165].

Традиция образа цветка в мировой литературе связана с философскими «Диалогами» Платона, который посвятил теме Эрота раздел «Пиры». В частности, в «Речи Агафона: совершенства Эрота» Платон говорит: «Он самый красивый и самый совершенный <...>. А о красоте кожи этого Бога можно судить по тому, что он живет среди цветов. Ведь на отцветшее и побледневшее – будь то душа, тело или что другое – Эрот не слетит, он останавливается и остается только в местах, где всё цветет и благоухает» [17. С. 457].

Искания Достоевского находятся в русле открытий русской литературы 1840-х годов. Образ «полевого цветка» получает художественное осмысление в процессе освоения традиций русской литературы, прежде всего пушкинской, и опыта французской поэзии и прозы. Так, в элегическом по содержанию стихотворении «Цветок» (1844) С.Ф. Дурова, петрашевца, близкого по кружку Ф.М. Достоевскому, развивается философская идея о ценности преходящей жизни обыкновенного человека, запечатленная в «Цветке» («Цветок засохший, безуханный...») А.С. Пушкина. Дуров с глубокой грустью пишет о несостоявшейся судьбе цветка:

И жил он, и цвел он, и умер украдкой,
Никто на него не взглянул, –
Скажите, зачем же дышал он так сладко,
Зачем он в глуши промелькнул [18. С. 162].

В целом ряде других стихотворений и переводов – «Из Гюго» (1843), «Атлас» («Из Виктора Гюго», 1845), «Листок» (1846) – Дуров придает этой идее современное звучание, создавая образ сокровенной, но хрупкой и недолговечной красоты. Достоевскому близка элегическая тональность лирики Дурова, но при этом он делает несколько иной акцент. В «Белых ночах. Сентиментальном романе» (1848) Достоевский в качестве эпитафии вводит три последние строки из стихотворения И.С. Тургенева «Цветок» (1843). В тексте произведения он сделал ряд существенных изменений:

Тургенев
Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего
[19. С. 24]

Достоевский
...Иль был он создан для того,
Чтобы побыть хотя мгновенье
В соседстве сердца твоего?..
[12. Т. 2. С. 102]

Определение «одно» Достоевский заменил наречием «хотя», а в конце вместо тургеневской точки поставил вопрос и многоточие. Последний знак, введенный также уже в начале строфы, заключил таким образом весь текст кольцом одной зыбкой, не лишённой надежды вопросительной интонации, ответом на которую должна быть рассказанная история петербургского мечтателя. Образ тургеневского цветка – «простого и скромного», выросшего в «роще темной, в траве весенней, молодой», «в траве росистой», «в тени спокойной», с «запахом чистым» («Свой первый запах сберегал») [20. С. 21] – стал символом милосердной любви героя к Настеньке. Развиваемая Тургеневым мысль о «цветке, погубленном тобой», о «дороге пыльной», о «жаре обильном», исключается Достоевским из «Белых ночей».

В последнем своем слове к Настеньке герой обращается в форме благословения. Как справедливо писал С.Н. Дурылин, «одною из наиболее ярких областей применения Достоевским методов символизма является пейзаж и *interieur* в романах» [16. С. 164]. Пейзаж становится формой проникновения в мир героини и героя – ее портретом и его символом – заклинанием. Этот эффект достигается многократными повторами («да будет ясно твое небо», «чтоб я нагнал темное облако») и самой структурой повествования, построенной на сочетании и взаимопроникновении «земного» «небесного»:

Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! [12. Т. 2. С. 141].

Две эмоционально-психологические стихии – счастья («безмятежное счастье», «минута блаженства», «нежные цветки», «ясное небо», «алтарь», «благодарное сердце») и тоски («темное облако», «горько упрекнув», «измял», «одинокое сердце») – противопоставлены по смыслу, но одновременно они пронизывают друг друга благодаря реальному и метафорическому наполнению природных образов. «Темное облако» и «ясное небо», попадая в сферу описания че-

ловеческих отношений, обретают смысл контрастных стихий, эмоциональное поле которых распространяется на весь текст. «Темное облако» окрашивает и вводит образы, знаменующие собой печаль и утрату, тогда как «ясное безмятежное счастье» (заметим, что в первом предложении Достоевский не пишет так напрашивающегося слова «небо») к концу первого предложения связано с образом «нежных цветов».

То есть к концу первой фразы намечается движение от печали («темное облако») к «нежным цветкам». После демаркации («О, никогда, никогда!») разворачивается второе предложение абзаца, начинающееся с ударного образа: «Да будет ясно небо твое». За ним следуют «светлая и безмятежная милая улыбка твоя», «минута блаженства и счастья», которые перекликаются с начальной фразой о «ясном безмятежном счастье». Однако закон контраста «земного» и «небесного» проявится и здесь: в конце абзаца идиллия счастья нарушается робким, но настойчивым упоминанием об «одиноким» оставленном сердце.

Таким образом, в «Белых ночах» образ «нежных цветков» связан с христианской идеей торжества милосердной любви мечтателя, принесенной великодушно в жертву и одновременно в подарок Настеньке.

В «Неточке Незвановой» (1849), написанной вслед за «Белыми ночами», «нежный цветок» преобразуется в образ «последней былинки», напрямую связанный с христианской идеей равенства каждого человека, в том числе и самого пропащего, перед Богом. В своем письме к Александре Михайловне, одарившей вниманием бедного маленького чиновника, он пишет:

Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры. Я это знаю, я глухо чувствовал это. Это я мог чувствовать, затем что и на последнюю былинку проливается свет божией денницы и пригревает и нежит ее так же, как и роскошный цветок, возле которого смиренно прозябает она [12. Т. 2. С. 241].

Знаменательно противопоставление: «последняя былинка» и «роскошный цветок». Слова о «последней былинке», взятые из любовного письма, исполненного благодарностью женщине за ее милосердную, восстанавливающую человека любовь, приводит автора к

размышлениям о типах любовного чувства. Здесь Достоевский обращается к теме, получившей разноплановую и богатую разработку, например, во французской литературе в связи с изображением героя времени, наделенного сильными и одновременно противоречивыми страстями. Но, как точно отметил В.Л. Комарович, Достоевского чрезвычайно волнует природа любовного чувства: «Он знал тайну двойной Афродиты Платона, она – двулика. Афродита – народная, вульгарная и Афродита Урания. Сущность первой – любовь особи к особи, любовь эгоистическая. Лик второй направлен к сверхличному бытию, это стремление к небесному, любовь вселенская. В целом же это – стремление к свободному чистому волнению. Это знал Достоевский» [14. С. 755].

С поэтикой воссоздания небесной, милосердной любви он был знаком с перевода «Евгении Гранде». Роман Бальзака «как бы усилил <...> евангельскую струю» [1. С. 81] в творчестве Достоевского. Следуя за Бальзаком, Достоевский разворачивает природную тему, куда входит и мотив «полевого цветка», придавая исключительное значение метафорическому аспекту повествования. Он выводит два типа любви: «эстетическое чувство» и милосердие.

Любовь как «эстетическое чувство» родилась в душе Неточки на волне возвращения ее к жизни после пережитой семейной трагедии:

Да, это была любовь, настоящая любовь, любовь со слезами и радостями, любовь страстная. Что влекло меня к ней? отчего родилась такая любовь? Она началась с первого взгляда на нее, когда все чувства мои были сладко поражены видом прелестного как ангел ребенка. Все в ней было прекрасно; ни один из пороков ее не родился вместе с нею <...> Она родилась на счастье, она должна была родиться для счастья <...> Может быть, во мне первый раз поражено было эстетическое чувство, чувство изящного, первый раз сказалось оно, пробужденное красотой <...>. [12. Т. 2. С. 207].

Восторженное чувство Неточки к Кате («Представьте себе идеальное прелестное личико, поражающую, сверкающую красоту, одну из таких, перед которыми вдруг останавливаешься как пронзенный, в сладостном смущении, вздрогнув от восторга, и которой благодарен за то, что она есть, за то, что на нее упал ваш взгляд, за то, что она прошла возле вас») [12. Т. 2. С. 197] не мешает увидеть, что «бедняжка была горда и самолюбива до крайности» [12. Т. 2. С. 202], что любовь ее была эгоистична и капризна.

Другой тип любви – милосердной – связан с образом старшей дочери князя, Александрой Михайловной, к которой было адресовано письмо Оварова и на защиту которой устремилась Неточка. В описание «строгой прелести ее красоты» [12. Т. 2. С. 229] Достоевский вводит пейзаж с «величавым куполом небесным», использует лексику церковного канона («проникавшее в сердце», «молило о сострадании», «душа покорялась») и синтаксис повторов:

Но в иную счастливую, нетревожную минуту в этом взгляде, проникавшем в сердце, было столько ясного, светлого, как день, столько праведно-спокойного; эти глаза, голубые, как небо, сияли такою любовью, смотрели так сладко, в них отражалось всегда такое глубокое чувство симпатии ко всему, что было благородно, ко всему, что просило любви, молило о сострадании, – что вся душа покорялась ей, и это спокойствие духа, и примирение, и любовь. Так в иной раз засмотришься на голубое небо и чувствуешь, что готов пробыть целые часы в сладостном созерцании и что свободнее, спокойнее становится в эти минуты душа, точно в ней, как будто в тихой пелене вод отразился величавый купол небесный [12. Т. 2. С. 229].

Таким образом, следуя за Бальзаком, Достоевский художественно воплощает идею милосердной любви, акцентируя в ней христианское содержание.

В «Маленьком герое» была продолжена работа, начатая в прерванном арестом романе. Центральная проблема рассказа – пробуждение духовного начала в подростке, история взросления его души как рождение милосердного чувства к женщине. И здесь Достоевский рассматривает два типа переживаемого подростком любовного чувства.

Герой испытывает воздействие любви-красоты и называет ее «эстетическим впечатлением» [12. Т. 2. С. 282]. Его влюбленность в героиню, вариант Кати из «Неточки Незвановой», проявляется в многообразии ее определений: «самая весёлая из всех красавиц в мире»; «взбалмошная хохотушка»; «резвая, как ребенок»; «баловница»; «ветреница»; «школьница»; «гонительница»; «тиранка»; «голубоглазая плутовка»; «огонь, живая, быстрая, легкая»; «из ее больших открытых глаз будто искры сыпались, они сверкали, как алмазы» [12. Т. 2. С. 269-272]. Герой сравнивает ее со «свежей утренней розой», «только что успевшей раскрыть, с первым лучом солнца, свою алую,

ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы» [12. Т. 2. С. 270].

В связи с описанием противоречивых чувств к этой героине в рассказе возникает мотив рыцарства в героическом и одновременно ироническом вариантах. Для воссоздания этого мотива, берущего начало в средневековой литературе, Достоевский обращается к традиции западноевропейского искусства. Острые переживания подростка во время рискованной затеи со скачками на Танкреде (имя взято из одноименной оперы Джоакомо Россини 1813 г., в которой рыцарь вступает за честь возлюбленной дамы и побеждает на турнире) вызывают в его воображении эпоху рыцарства:

...мне вдруг захотелось срезать наповал всех врагов моих <...> показав теперь, каков я человек; или, наконец, каким-нибудь дивом научил меня кто-нибудь в это мгновение средней истории, в которой я до сих пор не знал ни аза, и в закружившейся голове моей замелькали турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители, слышались трубы герольдов, звуки шпаг, крики и плески толпы <...> [12. Т. 2. С. 285].

Мотив рыцарства закрепляется введением в текст имен Бенедикта и Беатриче из шекспировской комедии «Много шума из ничего», а также имен героев из баллад Шиллера «Перчатка» (1831) и «Рыцарь Тогенбург» (1818). Словом, в описании этого «очень серьезного эстетического впечатления» [12. Т. 2. С. 282] отразилось пробуждение самосознания, сосредоточенного на собственных волнениях, на переживаниях своего «я»,

Одновременно герой испытывает чувство обожания к m-me M*, в красоте которой «было что-то особенное, резко отделявшее ее от толпы хорошеньких женщин» [12. Т. 2. С. 273]. Герой Достоевского отмечает черты ее – кротость, робость и беспокойство, «безукоризненную красоту чистых, правильных линий и унылую суровость глухой, затаенной тоски», «тихую, но несмелую, колебавшуюся улыбку» [12. Т. 2. С. 273], – роднившие героиню с Евгенией Гранде Бальзака и Александрой Михайловной. Главный вывод заключался в указании на ее назначение в жизни: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ни-

ми можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе» [12. Т. 2. С. 273].

Для Достоевского оказалось необходимым выявить общественный статус героини. На двух страницах маленький герой рисует непривлекательное лицо ее мужа, придавая ему смысл портрета целого поколения, «растолстевшего на чужой счет человечества» [12. Т. 2. С. 275]: «На первом плане у них всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их велико-лепное Я» [12. Т. 2. С. 276]. Изображение героини на этом фоне обнаруживает демократические симпатии героя.

Решающим событием в судьбе героя стала потеря m-me M* пакета – тайного, связанного с незаконной любовью, ее отчаяние и попытка героя незаметно вернуть ей пакет. Этот поступок потребовал от подростка отказа от личных амбиций во имя покоя и счастья женщины.

В поисках художественной формы для изображения нравственного подвига маленького героя Достоевский обратился к Бальзаку, к его поэтизации женского кроткого типа, на этот раз, по всей вероятности, к роману «Лилия в долине».

Роман Бальзака «Лилия в долине» написан в форме исповеди юного главного героя – Феликса де Ванденеса, платонически влюбленного, как и герой Достоевского, в замужнюю женщину, графиню Анриетту де Морсоф. Добродетельная, религиозная графиня, испытывая ответное чувство к Феликсу, старается погасить эту любовь в соответствии с верой, желая спасти спокойствие больного мужа и детей. Она требовала такого же отношения от Феликса.

Бальзак ставил задачу раскрыть «величие души, победившей свои страсти ради высоких нравственных идеалов» [20. С. 258]. Феликс милосердно служит своей возлюбленной, претерпевая в этой борьбе смертельные муки. Проявлением высоких чувств любви и почтения становится сбор и поднесение возлюбленной букета из цветов, выросших в живописной долине Луары.

Бальзак предпосылает рассказу о букете, подаренном графине, развернутый трактат о цветах. Так, Феликс обнаруживает, что «в

оттенках лепестков и листьев заключена истинная гармония, дивная поэзия, которая чарует взгляд и, волнуя нас, словно музыка, пробуждает множество воспоминаний в сердцах тех, кто любит и любим» [21. С. 97]. Герой дает описание «полевой флоры» «не как ботаник, а скорее как поэт, которому ценнее символический смысл цветка, нежели его форма» [21. С. 98]. Он открывает в ней «мимолетные аллегории, воплощавшие противоречивые человеческие судьбы» [21. С. 100]. «Восхитительный язык цветов», «симфония цветов», подобно музыке Бетховена, повествует о глубинах человеческого сердца. После вдохновенного и развернутого трактата о цветах герой переходит к описанию букета, собранного им для Анриетты. В описании есть беглое упоминание о «белых розах и лилиях с серебряными венчиками, говорящими о чистоте желаний» [21. С. 98], но основу его составляют полевые цветы:

Маленькая травка под названием пахучий колосок служит одним из начал этой скрытой гармонии. <...> Над этим бордюром возникают ползучие стебли вьюнка, усыпанные белыми колокольчиками, тоненькие веточки розового стальника, узорчатые папоротники и молодые побеги дуба с сочными, ярко-зелеными листьями; они смиренно никнут, как плакучие ивы, и робко молят о чем-то, как верующие в храме. Затем устремляются ввысь, словно несмелые надежды и первые мечтания юности, дрожащие стебельки пурпурного горицвета, щедро расточающего желтую пыльцу, снеговые пирамиды медуниц, зеленые волосы хмеля и острые стрелы осоки, выделяясь на сером фоне льна, голубоватые цветы которого как бы мерцают при дневном свете. Еще выше стоят, подняв головки, бенгальские розы; их окружают, теснят, опутывают со всех сторон рваные кружева луговых трав, султаны хвощей, метелки ковыля, зонтики дикого кервеля, щитки тысячелистника, трезубцы дым-травы с ее черно-розовыми цветами, штопоры виноградных роз, искривленные побеги жимолости и седые «дедушкины слезы». Из глубины этого многоводного потока чувств вырывается махровый ярко-красный цветок мака со своими раскрывшимися бутонами, полыхая пожаром над белыми звездами жасмина и неистоши-

мым дождем цветочной пыльцы, крошечные блестки которой порхают в воздухе и вспыхивают золотом на солнце!¹ [21. С. 101].

«Пахучий колосок» становится доминантой в описании букета любви: «Какая женщина, опьяненная сладостным ароматом, которым веет от пахучего колоска, не поймет этой бури усмиренных чувств, этой целомудренной нежности, возмущаемой порывами страсти, этой пламенной любви, которая молит о взаимности, ежедневно возобновляя борьбу, все такая же затаенная, негасимая, вечная?» [21. С. 101].

Выводом Бальзак делает рассуждение о том, что цветы – это проявление чувства, освященного любовью к Богу:

Что приносим мы в дар Богу? Запах ладана, пламя свечей и молитвы – самое чистое выражение нашей благоговейной любви. Но разве все то, что мы предлагаем Богу, не было заключено в этой лучезарной поэме цветов, которые без усталости нашептывали сердцу сладкозвучные слова

¹ «Une petite herbe, la flouve odorante, est un des plus puissants principes de cette harmonie voilée. < ... >. De cette assise sortent les spirales des liserons à cloches blanches, les brindilles de la bugrane rose, mêlées de quelques fougères, de quelques jeunes pousses de chêne aux feuilles magnifiquement colorées et lustrées; toutes s'avancent prosternées, humbles comme des saules pleureurs, timides et suppliantes comme des prières. Au-dessus, voyez les fibrilles déliées, fleurires, sans cesse agitées de l'amourette purpurine qui verse à flots ses anthères presque jaunes; les pyramides neigeuses du paturin des champs et des eaux, la verte chevelure des bromes stériles, les panaches effilés de ces agrostis nommés les épis du vent; violâtres espérances dont se couronnent les premiers rêves et qui se détachent sur le fond gris de lin où la lumière rayonne autour de ces herbes en fleurs. Mais déjà plus haut, quelques roses du Bengale clairsemées parmi les folles dentelles du daucus, les hlumes de la linaigrette, les marabous de la reine des prés, les ombellules du cerfeuil sauvage les blonds cheveux de la clématite en fruits, les mignons sautoirs de la croisettes au blanc de lait, les corymbes des millefeuilles, les tiges diffuses de la fumeterre aux fleurs roses et noires, les vrilles de la vigne, les brins tortueux des chèvrefeuilles; enfin tout ce que ces naïves créatures ont de plus échevelé, de plus déchiré, des flammes et de triples dards, des feuilles lancéolées, déchiquetées, des tiges tourmentées comme les désirs entortillés au fond de l'âme. Du sein de ce proluxe torrent d'amour qui déborde, s'élance un magnifique double pavot rouge accompagné de ses glands prêts à s'ouvrir, déployant les flammèches de son incendie au-dessus des jasmins étoilés et dominant la pluie incessante du pollen, beau nuage qui papillote dans l'air en reflétant le jour dans ses mille parcelles luisantes!» [22. С. 101].

любви, пробуждая скрытые желания, невысказанные надежды и светлые грезы, что вспыхивают и гаснут, как светляки в теплую весеннюю ночь? [21. С. 102].

Стиль трактата о цветах, как и все романное повествование «Лилии в долине», отличается возвышенным тоном, создаваемым высокой лексикой и музыкальным построением фраз. Как пишет Б.Г. Реизов, «Бальзак хотел написать эту книгу языком Массильона, французского проповедника XVIII века. Отсюда и эти риторические ритмы и лирическая приподнятость речи, очевидно соответствующая всему замыслу романа» [20. С. 309].

Во второй половине романа «Лилия в долине» появляется светская красавица, леди Дэдлей, влюбленная в Феликса и дарящая ему плотские утехы, которые не могут заставить его забыть Анриетту. В ее появлении есть композиционный момент противопоставления двух возлюбленных: одна – живущая в усадьбе, сердечная, страдающая, и вторая – светская, дерзкая, но холодная. Возможно, этот контраст и отразилась в «Маленьком герое», однако Достоевского интересует первая часть романа. Он сохраняет в рассказе главную идею Бальзака: полевые цветы выступают символом милосердной любви. Своеобразие Достоевского заключено в манере изображения. Он не включает в рассказ длинного объяснения символа, которое у Бальзака носит несколько отвлеченный и рациональный характер. Достоевский рисует реальный букет из полевых цветов, символика же заложена и вырастает из самого текста:

Скоро я набрал мой букет, простой, бедный. Его бы стыдно было внести в комнату; но как весело билось мое сердце, когда я собирал и вязал его! Шиповника и полевого жасмина взял я еще на месте. Я знал, что недалеко есть нива с дозревающею рожью. Туда я сбегал за васильками. Я перемешал их с длинными колосьями ржи, выбрав самые золотые и тучные. Тут же, недалеко, попалось мне целое гнездо незабудок, и букет мой уже начинал наполняться. Далее, в поле, нашлись синие колокольчики и полевая гвоздика, а за водяными, желтыми лилиями сбегал я на самое прибрежье реки. Наконец, уже возвращаясь на место и зайдя на миг в рощу, чтобы промыслить несколько ярко-зеленых лапчатых листьев клена и обернуть ими букет, я случайно набрел на целое семейство анютиных глазок, вблизи которых, на мое счастье, ароматный фиалковый запах обличал

в сочной, густой траве притаившийся цветок, весь еще обсыпанный блестящими каплями росы. Букет был готов. Я перевязал его длинной, тонкой травой, которую свил в бечеву <...> [12. Т. 2. С. 293].

Первоначальное определение букета – «простой, бедный» – как бы выступает контрастом другим цветам, например, «свежей утренней розе», с которой сравнивалась красавица-шалуныя. Но по мере развертывания текста – с его красочным многоцветьем («золотые», «синие», «желтые», «ярко-красные»), с раскинувшимся широким пространством («нива с созревающей рожью», «прибрежье реки», «роща»), с музыкой синтаксических повторов – определение «простой, бедный» получает новое значение как символ естественной красоты, связанной с народной этикой и эстетикой.

Достоевский сообщает этому образу евангельский смысл благодаря тому, что описание букета полевых цветов оказывается обрамленным двумя пейзажами, в которых повторяется одна значимая деталь – «последняя былинка», связанная с полевыми цветами и одновременно вводящая в мир духовных ценностей.

Достоевский усиливает бальзаковскую идею, обращаясь к русской традиции, ведущей отсчет от панорам в повестях Н.М. Карамзина [23]. В поисках способа вернуть пакет m-me M*, мальчик приходит в рощицу, из которой открывается «дивный пейзаж»:

Было уже половина десятого. Солнце взошло высоко и пышно плыло над нами по синему, глубокому небу, казалось, расплавляясь в собственном огне своем. Косари ушли далеко: их едва было видно с нашего берега. За ними неотвязчиво ползли бесконечные борозды скошенной травы, и изредка чуть шевелившийся ветерок веял на нас ее благовонной испариной. Кругом стоял неумолкаемый концерт тех, которые «не жнут и не сеют», а своевольны, как воздух, рассекаемый их резвыми крыльями. Казалось, что в это мгновение каждый цветок, последняя былинка, курясь жертвенным ароматом, говорила создавшему ее: «Отец! я блаженна и счастлива!» [12. Т. 2. С. 292–293].

В текст введена строка из Евангелия от Матфея, имеющая продолжение, знаковое для романа Бальзака и рассказа Достоевского:

Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец наш Небесный питает их <...> И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; Если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, маловеры!»¹ (гл. VI, ст. 26).

Для Достоевского актуальной стала мысль о торжествующей красоте «полевой лилии» и естественности поведения человека, предавшегося воле Бога. Потому решение героя получило естественно-неожиданный христианский смысл: «Вдруг одна светлая мысль озарила меня. Средство было найдено, я воскрес. – Хотите, я вам букет нарву!» [12. Т. 2. С. 293].

И после совершенного мальчиком подвига (пакет был вложен в букет!), после благодарности m-те М*, в его душе наступила минута истинного счастья, которое он переживает перед лицом открывшегося ему великого мира природы и человека, в котором есть место и «былинке»:

Едва переводя дух, облокотясь на траву, глядел я бессознательно и неподвижно перед собою, на окрестные холмы, пестревшими нивами, на реку, извилисто обтекавшую их и далеко, как только мог следить глаз, выходящую между новыми холмами и селами, мелькавшими, как точки, по всей, залитой светом, дали, на синие, чуть видневшиеся леса, как будто курившиеся на краю раскаленного неба <...> И вдруг грудь моя заколебалась <...> Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, навсегда отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением...» [12. Т. 2. С. 295]².

¹ Связь романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и «Лилии долины» Бальзака показала в своей статье «Художественный спор И.С. Тургенева с О. Бальзаком: романы «Дворянское гнездо» и «Лилия долины» А.А. Евдокимова. В частности, исследовательница указала на содержание метафоры, связанной с художественной интерпретацией Бальзаком и Тургеневым евангельского образа «полевой лилии» [24].

² В.С. Нечаева в статье «Сравнения в ранних повестях Достоевского» показала следование Достоевским традиций «сентиментально-риторической прозы Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского» в создании «периодических сравнений», с

«Последняя былинка» как малая часть мира, вызывающая к Богу, и «былинка», несущая в себе эту божескую благодать, сокнули кольцо вокруг полевого букета, сделав его художественным символом высокого нравственного чувства.

Таким образом, христианская идея милосердия, нашедшая воплощение в творчестве Бальзака в образе «полевого цветка», служившего утверждением демократического идеала и эстетики естественного, простого, получила развитие в произведениях раннего Достоевского. Писатель усилил евангельское содержание образа, связав его с изображением процесса духовного преобразования человека. Образ «полевого цветка» в творчестве Достоевского явился одной из первых форм «реализма в высшем смысле», идеальной структурой взаимопроникновения «земного» и «небесного». Идея становления и восхождения личности как божеского расположения и доверия Христа относительно каждого человека останется важнейшей и определяющей в творчестве Достоевского.

Литература

1. *Гроссман Л.П.* Бальзак и Достоевский // Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М.: Современные проблемы, 1928. С. 60–106.

2. *Поспелов Г.Н.* «Eugenie Grandet» в переводе Ф.М. Достоевского // Ученые записки Института языка и литературы (РАНИОН). 1928. Т. II. С. 103–136.

3. *Резник Р.А.* Достоевский и Бальзак // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. Межвузовский научный сборник. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1975. Вып. 4. С. 153–203.

4. *Нечаева В.С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 287 с.

5. *Шкарлат С.Н.* О переводе Ф.М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 303–310.

помощью которых писатель создавал сентиментально-лирический и мелодраматический тон своих произведений. Но в оценке «периодических сравнений» В.С. Нечаева, не видя символического характера, умаляет их значение в творчестве раннего Достоевского [25. С. 21].

6. Кибальник С.А. «Евгения Гранде» Федора Достоевского // Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: Петрополис, 2003. С. 13–31.
7. Лешневская А. Три Гранде // Иностранная литература. 2008. № 4. С. 283–291.
8. Тарранс Ф. «Евгения Гранде» в переводе Достоевского: Взгляд западных исследователей // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Нестор-История, 2014. Т. 20. С. 461–473.
9. Степанян К.А. Достоевский – переводчик Бальзака. Начало формирования «реализма в высшем смысле» // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 318–345.
10. Петрашевский М.В. Статьи из второго выпуска «Словаря иностранных слов» // Петрашевцы: Сборник материалов / ред. П.Е. Щеголева. М.; Л.: Госиздат, 1927. Т. II. С. 3–81.
11. Ветловская В.Е. Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф.М. Достоевский // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1994. С. 224–269.
12. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1980.
13. Милюков А.П. Федор Михайлович Достоевский // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 259–290.
14. Комарович В.Л. «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф.М. Достоевском. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 927 с.
15. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 18 т. М.: Воскресенье, 2003. Т. 1. 438 с.
16. Дурьлин С.Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. Вып. 3: Литературная секция. С. 163–198.
17. Платон Избранные диалоги. М.: Эксмо, 2009. 768 с.
18. Дуров С.Ф. Цветок // Поэты-петрашевцы. Л.: Советский писатель, 1957. С. 162.
19. Тургенев И.С. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978. Т. 1. 574 с.
20. Реизов Б.Г. «Лилия в долине» и ее судьба в России // Реизов Б.Г. Бальзак: Сб. статей. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. С. 252–325.
21. Бальзак *Оноре де*. Собр. соч.: В 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 8. С. 5–285. Пер. О.В. Моисеенко и Е.М. Шишмаревой.
22. *Balzac. Oeuvres*. Paris: Werdet, 1836. V. 2. 343 p.
23. Жиликова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Ф.М. Достоевского. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. С. 242–264.
24. Евдокимова А.А. Художественный спор И.С. Тургенева с О. Бальзаком: романы «Дворянское гнездо» и «Лилия долины» // Вестник Московского госу-

дарственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 2. С. 107–114.

25. Нечаева В.С. Сравнения в ранних повестях Достоевского // Достоевский. Сб. статей. М.: ГАХН. 1928. Вып. 3: Литературная секция. С. 83–114.

THE IMAGE OF THE “WILD FLOWER” IN THE AESTHETICS AND EARLY WORKS BY F.M. DOSTOEVSKY (TO THE PROBLEM: F.M. DOSTOEVSKY AND HONORE DE BALZAC)

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2019, 12, pp. 67–89. DOI: 10.17223/24099554/12/4

Emma M. Zhilyakova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: emmaluk@yandex.ru

Keywords: F.M. Dostoevsky, H. de Balzac, image of “wild flower”, motif of merciful love.

The article focuses on the psychological and symbolic content of the image of a “wild flower” in the early works by F.M. Dostoevsky (*A Little Hero*, 1849), identifying *The Lily of the Valley* by Honore de Balzac (1835) as one of its sources. The image of the “wild flower”, popular in Russian poetry of the 1840s, acquires an aesthetic and artistic meaning of high poetry enclosed in the simple and ordinary (*White Nights*) in Dostoevsky’s works, becoming an expression of feeling associated with the democratic idea of compassionate and active love for the insulted, who need protection. In *Netochka Nezvanova* and *A Little Hero*, Dostoevsky refers to Balzac’s image of a bouquet of wild flowers in *The Lily of the Valley*, which epitomizes the victory of moral sense over the impulses of unbridled passion. The philosophical and aesthetic basis of Dostoevsky’s attention to Balzac was the writer’s fascination with ideas of utopian socialism, which had a great influence on French literature (J. Sand, V. Hugo, Honore de Balzac) and in many respects determined Dostoevsky’s creative search in his early works. The Christian essence of the merciful love in the image of a “wild flower” and in the elegiac-sentimental style of its description was creatively perceived by Dostoevsky in the process of translating Balzac’s *Eugénie Grandet* (1843–1844). According to the author, *The Lily of the Valley*, written as the confession of a young hero, Felix de Vandenes, who is platonically in love with a married woman, Countess Henriette de Morsof, aims at revealing the greatness of the soul that overcomes its passions and chooses high moral ideals. In the context of great French literature, solving the problem of the relationship between two types of love as a reflection of the controversial nature of the modern hero, Balzac’s position was distinguished by a Christian statement of the issue. This aspect, connected with the ideas of utopian socialism, was shared by Dostoevsky. Solving the question of a love feeling nature by comparing the two types of love (egoistic and compassionate), in *The Little Hero*, Dostoevsky poeticizes a merciful feeling that could transform the human soul. He quotes the Gospel of Matthew (Matt., Ch. VI, p. 26) and employs the marvelous

panoramas to frame the boy's exploit – the collected bouquet for m-me M * – to emphasize the Christian meaning of the “wild flower” image. Thus, the image of the “wild flower” is one of the first forms of “realism in the highest sense”, with its ideal structure of the “earthly” and “heavenly” interpenetration.

References

1. Grossman, L.P. (1928) *Tvorchestvo Dostoevskogo* [The works by Dostoyevsky]. Moscow: Sovremennyye problemy. pp. 60–106.
2. Pospelov, G.N. (1928) “Eugénie Grandet” v perevode F.M. Dostoevskogo [“Eugénie Grandet” translated by F.M. Dostoyevsky]. *Uchenye zapiski Instituta yazyka i literatury*. 2. pp. 103–136.
3. Reznik, R.A. (1975) Dostoevskiy i Bal'zak [Dostoyevsky and Balzac]. In: Bobrov, M.N. (ed.) *Realizm v zarubezhnykh literaturakh XIX–XX vekov* [Realism in foreign literature of the 19th – 20th centuries]. Saratov: Saratov State University. pp. 153–203.
4. Nechaeva, V.S. (1979) *Ranniy Dostoevskiy. 1821–1849* [The Early Dostoyevsky. 1821–1849]. Moscow: Nauka.
5. Shkarlat, S.N. (1998) O perevode F.M. Dostoevskim romana “Evgeniya Grande” O. de Bal'zaka [On F.M. Dostoyevsky's translation of H. de Balzac's “Eugénie Grandet”]. In: Zaharov, V.N. (ed.) *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The gospel text in Russian literature of the 17th – 20th centuries: citation, reminiscence, motive, plot, genre]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. pp. 303–310.
6. Kibalnik, S.A. (2003) *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [The problems of Dostoyevsky's intertextual poetics]. St. Petersburg: Petropolis. pp. 13–31.
7. Leshnevskaya, A. (2008) Tri Grande [Three Grandets]. *Inostrannaya literatura*. 4. pp. 283–291.
8. Tarrans, F. (2014) “Evgeniya Grande” v perevode Dostoevskogo: Vzglyad zapadnykh issledovateley [“Eugénie Grandet” translated by Dostoyevsky: The view of Western researchers]. In: Barsht, K.A & Budanova, N.F (eds) *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoyevsky. Materials and Research]. Vol. 20. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 461–473.
9. Stepanyan, K.A. (2018) Dostoevskiy – perevodchik Bal'zaka. Nachalo formirovaniya “realizma v vysshem smysle” [Dostoyevsky as a translator of Balzac. The beginning of the formation of “realism in its highest sense”]. *Voprosy literatury*. 3. pp. 318–345. DOI: 10.31425/0042-8795-2018-3-317-345
10. Petrashevsky, M.V. (1927) Stat'i iz vtorogo vypuska “Slovarya inostrannykh slov” [Articles from the second issue of the Dictionary of Foreign Words]. In: Shcheglova, P.E. (ed.) *Petrashevtsy: Sbornik materialov* [The members of the Petrashevsky Circle: Collected materials]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Gosizdat. pp. 3–81.
11. Vetlovskaya, V.E. (1994) Religioznye idei utopicheskogo sotsializma i molodoy F.M. Dostoevskiy [Religious ideas of utopian socialism and the young F.M. Dostoyevsky]. In: *Khristianstvo i russkaya literatura*. St. Petersburg: Nauka. pp. 224–269.

12. Dostoevsky, F.M. (1980) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t* [Complete Works and Letters: In 30 vols]. Leningrad: Nauka.
13. Milyukov, A.P. (1990) Fedor Mikhaylovich Dostoevskiy [Fyodor Dostoevsky]. In: Vacuro, V.E. et al. (eds) *F.M. Dostoevskiy v vospominaniyakh sovremnikov: v 2 t* [F.M. Dostoevsky in the memoirs of his contemporaries: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 259–290.
14. Komarovich, V.L. (2018) “*Ves’ ustremlenie*”: *Stat’i i issledovaniya o F.M. Dostoevskom* [“All Endeavour”: Articles and studies about F.M. Dostoevsky]. Moscow: RAS.
15. Dostoevsky, F.M. (2003) *Polnoe sobranie sochineniy: v 18 t* [Complete Works: In 18 vols]. Vol. 1. Moscow: Voskresen’e.
16. Durylin, S.N. (1928) Ob odnom simvole u Dostoevskogo. Opyt tematicheskogo obzora [About one symbol in Dostoevsky]. In: *Dostoevskiy* [Dostoevsky]. Vol. 3. Moscow: GAKhN. pp. 163–198.
17. Plato. (2009) *Izbrannye dialogi* [Selected Dialogues]. Translated from Ancient Greek. Moscow: Eksmo.
18. Durov, S.F. (1957) Tsvetok [Flower]. In: Zhdanova, V.V. (ed.) *Poety-petrashevtsy* [Poets of the Petrashevsky Circle]. Leningrad: Sovetskiy pisatel.
19. Turgenev, I.S. (1978) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t* [Complete Works and Letters: In 30 vols]. Vol. 1. Moscow: Nauka.
20. Reizov, B.G. (1960) *Bal’zak* [Balzac]. Leningrad: Leningrad State University. pp. 252–325.
21. Balzac, H. de (1960) *Sobranie sochineniy: v 24 t*. [Collected Works: In 24 vols]. Vol. 8. Translated from French by. O.V. Moiseenko & E.M. Shishmareva. Moscow: Pravda. pp. 5–285.
22. Balzac, H.de (1836) *Oeuvres*. Vol. 2. Paris: Werdet.
23. Zhilyakova, E.M. (1989) *Traditsii sentimentalizma v tvorchestve rannego F.M. Dostoevskogo* [Traditions of sentimentalism in the early work by F.M. Dostoevsky]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 242–264.
24. Evdokimova, A.A. (2018) Art dispute of I. Turgenev with H. de. Balzac: Novels “The Noble Nest” and “Lily of the Valley”. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta Seriya: Russkaya filologiya – Bulletin MSRU. Series ‘Russian philology’*. 2. pp. 107–114. (In Russian). DOI: 10.18384/2310-7278-2018-2-107-115
25. Nechaeva, V.S. (1928) Sravneniya v rannikh povestiyakh Dostoevskogo [Comparisons in Dostoevsky’s early stories]. In: *Dostoevskiy* [Dostoevsky]. Vol. 3. Moscow: GAKhN. pp. 83–114.