

ДИАЛОГ И ДИАЛОГИЗМ В РОМАНАХ КРЕБИЙОНА-СЫНА

© 2016 г. В. Д. Алташина

ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 17 июля 2016 г.

Аннотация: В аристократической французской культуре XVII–XVIII вв. огромное значение приобрела беседа, которая из простого разговора быстро превратилась в настоящий светский ритуал со своим устройством и «поэтикой»; под влиянием салонной культуры оказалась и французская литература, в которой диалогическая форма становится способом организации повествования, оформления исторических и философских идей. Под влиянием салонной культуры распространился жанр романа-диалога, традиции которого были заложены еще в античности, в том числе в трудах Платона, утверждавшего онтологический приоритет диалогической речи; со времён И. Канта многие философы именно в диалоге усматривают условия возникновения индивидуума и субъектной концептуализации (для самоощущения «Я» необходим «Ты»). Диалог оказывается формой повествования и в романах Кребийона-сына (1707–1777) «Ночь и момент, или Утра Цитеры» (1755) и «Случай у камин. Моральный диалог» (1763), представляющих светское общество и посвященных преимущественно жизни представителей «либертинажа», которые исповедуют принципы свободы духа и тела, но при этом вынуждены подчиниться господствующим правилам поведения, в том числе и в разговоре друг с другом. Кребийон мастерски использует распространённую разговорную форму для доступного и увлекательного изложения идей сенсуализма и пропаганды философии либертинажа. В то же время диалогизм оказывается художественным приемом, с помощью которого Кребийон придает своему произведению многогранность и психологизм (диалогизм в словах одного персонажа, который колеблется в выборе точки зрения, постоянный диалог автора с читателем, диалог с «чужим словом», т. е. использование скрытых или явных цитат из других авторов, отсылки к собственным произведениям).

Ключевые слова: роман-диалог, Кребийон, диалогизм, диегезис, либертинаж, Просвещение.

Информация об авторе: Вероника Дмитриевна Алташина — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории зарубежных литератур, ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, 199034, Санкт-Петербург, Россия. E-mail: nikaalt@bk.ru

DIALOGUE AND DIALOGISM IN THE NOVELS OF CRÉBILLON-FILS

Veronika D. Altashina

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

Received: July 17, 2016

Abstract: Conversation was highly relevant for the 17th and 18th century French aristocratic culture; a simple talk quickly grew into a “real” social ritual with its inner structure and “poetics.” Likewise, it influenced French literature that used a dialogue as a mode of narration, a way of expressing historical and philosophical ideas. Under the influence of the parlor culture, there developed a widespread genre of a novel-dialogue which origin may be traced back to the ancient tradition including the works of Plato who maintained ontological priority of the dialogue; in the dialogue, many philosophers have seen conditions necessary for the appearance of the individual and subjective conceptualization (“I” needs “You” for the sense of self). Dialogue is the form of narration in the novels by Crébillon-fils (1707–1777) *La Nuit et le moment ou les matines de Cythère: dialogue* (1755) and *Le Hasard du coin du feu. Dialogue moral* (1763). Both novels represent high society and focus mainly on the life of “libertines” who practice the principles of freedom of body and spirit yet at the same time are constrained by dominant behavior rules including the rules of conversation. Crébillon is skillfully using a widespread conversational form for popularizing the ideas of sensualism and libertinage. Also, Crébillon is employing dialogue as a device to make his works diverse and psychologically deep (cf.: a dialogue of a character with himself as he hovers between opinions; ongoing dialogue of the author with the reader; dialogue with other authors by direct and hidden quotes from their work; references to the author’s own works).

Keywords: novel-dialogue, Crébillon-fils, dialogism, diegesis, libertinage, Enlightenment.

Information about the author: Veronika D. Altashina, PhD in philology, Professor, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034 Russia. E-mail: nikaalt@bk.ru

В XVII и XVIII столетиях искусство светской беседы стало основным компонентом французского аристократического *savoir vivre*. Как пишет Б. Кравери в своем фундаментальном исследовании «Эпоха разговора», «зародившись как обычное времяпрепровождение, как своего рода игра, предназначенная для отдыха или забавы, беседа быстро превращается в важнейший ритуал светского общества, а также в способ интроспекции, оформления исторических и философских рассуждений, идеологических дискуссий» [8, p. 4]¹. Как и И. Кант, который именно в разговоре усматривал

¹ Издание впервые появилось на итальянском языке: *Craveri B. La Civiltà della Conversazione*. Milan: Adelphi Edizioni, 2001.

основную черту французов как национальной общности, Д. Юм считал, что французские аристократы смогли довести до совершенства «самое востребованное и самое приятное искусство — искусство беседы»². Еще в начале XVIII столетия Ш.Л. де Монтескьё устами своего проницательного персонажа, перса Рики, утверждал: «Говорят, что человек — животное общительное. С этой точки зрения мне кажется, что француз больше человек, чем кто-либо другой: он человек по преимуществу» [6, с. 209, Письмо LXXXVII]. Стиль аристократической жизни находит отражение и в литературе: жанры беседы (*entretiens*), речи (*discours*), письма или диалога оказываются удобной формой для французских писателей. Самый яркий пример — творчество Д. Дидро, большинство произведений которого написано в диалогической форме (в том числе такие известные романы, как «Племянник Рамо» и «Жак-фаталист и его хозяин»). В высшей степени чувствительным к салонным традициям разговора оказался и Кребийон³, который в своем творчестве максимально использовал образчики светского этикета: у него есть эпистолярные романы и романы-диалоги. Именно они и являются предметом анализа в данной статье.

Общеизвестно, что традиции европейского романа-диалога были заложены еще в греческой античности, самыми знаменитыми образцами стали диалоги Платона, который в «Теэтете», размышляя о манере оформления диалогической речи, утверждает онтологическое первенство диалога. Современная психологическая практика рассматривает монолог как подвид диалога, ибо «я» обращаюсь к другому не потому, что умею обращаться к себе, а, наоборот, обращаюсь к себе, так как умею обращаться к другому» [7, с. 104]. С точки зрения М. М. Бахтина, изложенной им в труде по поэтике Ф. М. Достоевского, один голос ничего не решает, ибо только два голоса — минимум жизни, минимум бытия. Эта мысль Бахтина весьма схожа с рассуждениями Мартина Бубера (1878–1965), который свое знаменитое эссе «Я и Ты» (1922) начинает со следующего утверждения: «Нет Я самого по себе, есть только Я основного слова Я-Ты и Я основного слова Я-Оно» [2, с. 16]. По мысли Бубера, Другой принимает форму Ты, без которого Я в принципе не может существовать: «Только через Ты человек становится Я», ибо только в этих отношениях человек проявляет себя как личность; отношение между человеком и человеком — главный постулат философа,

² Юм Д. Эссе XII. Цит. по: [8, р. 349].

³ Ранее принято было именовать Клода-Проспера-Жолио де Кребийона (1707–1777) Кребийоном-сыном или Кребийоном младшим, чтобы отличить от его отца, известного в свое время драматурга Проспера Жолио де Кребийона (1674–1762). Однако, поскольку имя отца уже почти забыто, в настоящее время сын стал просто Кребийоном.

убежденного, что дух находится не внутри субъекта, а между людьми, т. е. он есть тот воздух, которым вместе дышат Я и Ты. Именно Буберу, по утверждению Т. П. Лифинцевой, принадлежит идея абсолютной «равнозначности» и неразделимости субъекта и объекта (Я и Ты), отношения между которыми развиваются исключительно в настоящем времени (в отличие от пары Я — Оно), т. е. в режиме диалогического общения [5].

Для возникновения диалога говорящие должны знать те системы знаков и правил, с помощью которых они могли бы кодировать и декодировать информацию, создавая тот самый воздух, в котором рождается дух. Важность общности кода для того, кто передает информацию, и для того, кто этой информацией пользуется, очевидна: коммуниканты должны знать правила «упаковки» и «распаковки» информации, иначе вместо диалога наступит непонимание. В. Гумбольдт называл язык «созидающим процессом», он считал речевой деятельностью «соединение индивидуальных восприятий с общей природой человека» [4, с. 69–75]. В распоряжении участников общения всегда имеется код, т. е. упорядоченная система знаков и правил пользования ими. Код — это то, что объединяет коммуникантов, и с его помощью в речевом акте говорящий должен передать собеседнику «картину мира» так, чтобы слушающий мог ее узнать. Иными словами, как констатировал Гумбольдт, «процесс речи нельзя сравнивать с простой передачей материала. Слушающий, так же, как и говорящий, должен воссоздать его посредством своей внутренней силы» [4, с. 77]. В процессе речевой деятельности в определенном коллективе находят отражение многие исторически сформировавшиеся особенности данного общества. Вспомним, что об этом размышлял и М. М. Бахтин, для которого диалогизм есть конкретно-психологическое воплощение «совокупности всех общественных отношений» в механизмах сознания.

В романах-диалогах Кребийона «Ночь и момент, или Утра Цитеры» (1755) и «Случай у камина. Моральный диалог» (1763) как раз и возникают те самые пары Я и Ты: в них проявляются не только личности героев, но и отражаются наиболее характерные идеи эпохи, с которыми автор вступает в полемическую дискуссию и в иронический диалог. Герои романов рассуждают о чувственности и чувствительности, стремятся избавиться от предрассудков, сравнивают тело человека с машиной⁴, пытаются расширить свои знания опытным путем. «Мне захотелось убедиться, правда ли, что машина (т. е. тело) одерживает победу над чувствами, как это утверждают» [9, р. 304], —

⁴ Вспомним, что сравнение человеческого тела с механизмом — одна из ключевых и модных идей эпохи Просвещения, получившая широкое распространение после выхода трактата Ж. О. де Ламетри «Человек — машина» (1747).

говорит Клитандр, любовные похождения которого вызваны любознательностью и стремлением постичь возможности человеческой природы. Кребийон довольно иронично относится к всеобщему увлечению науками, что блестяще демонстрирует история Клитандра и Жюли, «превосходно знающей физику» [9, р. 261]. В этой истории все утверждения лучших физиков мира опровергаются опытным путем, а интимные отношения превращаются в научный эксперимент, который, как отмечает Сидализа, «сегодня в большой моде» [9, р. 303]. Собеседники в романах Кребийона принадлежат к светскому обществу, законов которого они должны придерживаться, неукоснительно соблюдая весь кодекс *savoir-vivre libertin*⁵. Он полно и ярко представлен в романах: место действия — будуар, кресло или кровать; время действия — вечер или ночь; само действие непринужденно и неспешно: Клитандр заходит в спальню Сидализы в халате, Сели в изысканном неглиже беседует с графом в своем будуаре; опытный либертен Клитандр откровенно повествует о своих победах, внося изменения в свой любовный список, Сели умело ведет интригу и соблазняет графа, признающего ей в итоге, что, несмотря на всю его любовь к маркизе, он испытывает к Сели столь сильное влечение, что «трудно поверить в то, что между двумя этими чувствами существует различие» [8, р. 148].

В основе поведения персонажей лежит любовь-склонность, для них представители противоположного пола являются не объектами страстного желания, но целями завоевания. В то же время персонажи Кребийона, следуя своим естественным наклонностям, не должны нарушать принятых в свете правил приличия, которые требуют, чтобы молодой либертен продвигался от победы к победе, никогда не оставаясь не у дел, поскольку главная забота «профессионального любовника» — заботиться об увеличении своего галантного списка [12, р. 267]. В романе Ш. Дюкло «Исповедь графа де ***» любовница пишет главному герою: «Вы слишком галантный человек, чтобы нарушать порядок общества» [12, р. 267]. О любви не как о страсти, а как об общественной обязанности либертена говорит Клитандр: «Ты возвращаешься в свете, скучаешь, видишь женщин, которые тоже не находят развлечений, ты молод, тщеславие присоединяется к безделью. Хотя обладание женщиной не всегда приносит удовольствие, но это всегда хоть какое-то занятие» [9, р. 253].

Избрав диалогическую форму построения романов, Кребийон как бы хочет устраниться, выводя на сцену героев; на первый взгляд, он стремится к абсолютно объективному изображению, диегесису (т. е. к тому, что имеет отношение не к выдумке, а к ре-

⁵ Такое выражение стало «общим местом» в характеристике либертеновского хронотопа после выхода в свет монографии М. Делона. См.: [11].

альности). В то же время кребийоновский текст скорее тяготеет к тому типу, который Ж. Женеттом был назван «псевдо-диегетическим», ибо присутствие рассказчика по ходу развития сюжета становится все более очевидным и важным для понимания смысла текста. Если сначала в обоих романах мы наблюдаем лишь краткие дидакалии, как в театральной пьесе («она села, он вошел» и т. п.), то постепенно вмешательство повествователя становится все более существенным и занимает по нескольку страниц. Вначале кажется, что автор сознательно отказывается от повествования (и описания) как такового, ограничившись лишь кратким дискурсом, однако в конечном итоге он прибегает к функции рассказчика. Этот процесс в целом оказывается одной из отличительных особенностей романа как жанрового образования, ведь, как замечал Женетт, роману так и не удалось убедительно разрешить проблему взаимоотношений между повествованием и дискурсом. Женетт отмечал, что в ряде случаев (в классическую эпоху у Сервантеса, Скаррона, Филдинга) автор-рассказчик берет на себя ответственность за свой дискурс, с иронически подчеркнутой откровенностью вторгается в ход повествования, обращаясь к читателю в тоне непринужденной болтовни. В ту же эпоху бывали и иные примеры, когда автор передавал всю ответственность за дискурс главному персонажу, наделенному функцией «держать речь», т. е. одновременно и рассказывать, и комментировать события от первого лица. Так обстоит дело в плутовских романах от «Ласарильо» до «Жиль Бласа», а также псевдоавтобиографических произведениях типа «Манон Леско» или «Жизни Марианны». Получил распространение и третий тип: не решаясь ни говорить от собственного лица, ни передоверить эту заботу одному-единственному персонажу, автор распределяет дискурс между разными действующими лицами, либо вводит его в форме писем, как часто делалось в романах XVIII в. («Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Опасные связи» Шодерло де Лакло), либо, что имело место в более поздней культуре — в манере Д. Джойса или У. Фолкнера, подчиняет повествование внутреннему дискурсу то одного, то другого из главных персонажей. В романах-диалогах Кребийона, как позднее в «Жак-фаталисте» Дидро, мы сталкиваемся с особым случаем: с одной стороны, автор распределяет дискурс между персонажами, с другой — он сам иронически вторгается в ход повествования, обнажая его условность и разрушая внешнее стремление к правдоподобию. Так, первое серьезное вмешательство повествователя в «Случае у камина» происходит в самом конце 4-й сцены:

«Поскольку есть читатели, которые замечают всё, то может найтись и такой, который будет удивлен тем, что, несмотря на холод, в камин не подкладывают дрова, и который с полным правом по-

жалуется на такое нарушение правдоподобия. Чтобы предупредить столь обоснованную критику, необходимо сказать, что во время беседы Сели отдала распоряжение, чтобы занялись камином» [8, р. 41–42].

Камин появляется в тексте еще один раз в самый разгар беседы, когда Сели, намекая, что ни огонь, ни теплое покрывало не могут ее согреть, спрашивает графа: «Как там наш огонь?» [8, р. 105]. Камин у Кребийона подобен барометру у Флобера; это — ничего не значащая деталь, нужная лишь для создания эффекта реальности (как пишет Р. Барт, «подобные незначимые элементы текста сродни описаниям, даже если предмет, казалось бы, назван одним-единственным словом» [1, с. 393]). В то же время, однако, Кребийон иронизирует по поводу этой иллюзии правдоподобия, к которой столь старательно стремились многие романисты его эпохи. Эта ирония проявляется и в том, что, несмотря на название, камин не играет никакой роли в описываемом действии. В романе «Ночь и момент» схожей по функциональности реалистической деталью служит полог у кровати Сидализы, который постоянно падает [9, р. 188], что дает Клитандру повод покинуть кресло и перебраться на кровать. Закрывающая «Случай у камина» авторская ремарка также направлена на разрушение пресловутой достоверности, апеллируя не к действительности героев, а к авторской реальности: «Чтобы завершить, ибо надо же, наконец, закончить».

Пояснения рассказчика, который настойчиво и все более беззастенчиво вторгается в диалог, проливают свет на ситуацию, раскрывают игру жестов и взглядов, помогают читателю разгадать тот код, которым пользуются герои. Так, «серьезность» Сели разрушается «взволнованностью» ее голоса, который становится все более «мягким» [8, р. 120–121]; она «гневаается» и «обижается», но на самом деле «нежно пожимает» руку графу, что вызывает в нем «интерес», «волнение» и «желание» [8, р. 106–107]. Такие же «желание» и «смятение» выражают и глаза Сели, которая, столкнувшись с неожиданным для нее робким молчанием партнера, не знает, что ей делать: «Проявить свои чувства? Это займет время, да и результат сомнителен. Попытаться усилить произведенное впечатление? Но есть вероятность свести все на нет» [8, р. 108], — так Кребийон «раскрывает» нам ход мыслей героини, случайно или намеренно приоткрывающей свою очаровательную ножку, созерцание которой толкает графа на решительные действия, несмотря на восклицания Сели, якобы «ошеломленной наглостью» г-на де Клерваля. Сидализа сначала «защищается» и говорит с «холодным бешенством» [9, р. 221], но тут же «слушает с интересом и смущенно» [9, р. 225], «защищается весьма слабо» и хотя еще и не отвечает на

ласки Клитандра, но уже и не противится им [9, р. 233]. Ремарки Кребийона поясняют ситуацию, вскрывая ее истинный смысл. Так, восклицания Сидализы не связаны с предшествующим рассказом Клитандра о его отношениях с Белизой, поэтому автор объясняет читателю, что вызваны они не его словами, а его действиями: «Снова предложения, снова отказы. Жалобы Клитандра, снисходительность Сидализы» [9, р. 248]. Ремарки подчеркивают «слаженность» дуэта и ярко свидетельствуют о скором переходе от сопротивления к согласию. Комментарии автора представляют собой настоящие пособия по соблазнению: «Ночь и момент» предназначено для мужчин, а «Случай у камина» — для женщин. Они помогают раскрыть основную цель диалога — воздействовать на позицию и поведение партнера при помощи определенной коммуникативной стратегии и подчеркивают косвенный смысл коммуникативного акта, в котором раскрывается характер героев: они говорят одно, а поступают совсем по-другому. Так, Сидализа призывает Клитандра к уважению, но ее отказ лишь усиливает его настойчивость, а «упреки» и «сопротивление», которые, как подчеркивает автор в ремарке, Клитандр «должен считать настоящими», лишь сильнее разогревают его чувства.

На первый взгляд кажется абсурдным рассуждать о статусе повествователя в романе-диалоге, однако в нашем случае именно ему принадлежит главная роль, несмотря на то что он не исполняет наиболее традиционную функцию — собственно «рассказывания» истории. В то же время он выполняет остальные четыре (по классификации Женетта [13, р. 261–265]): во-первых, он является «постановщиком», связывает части в единое целое, производит отбор материала; во-вторых, создает коммуникативный акт, участниками которого являются рассказчик и адресат повествования — обращения к читателю постоянно звучат на страницах романов; в-третьих, выражает свое отношение, причем его вмешательство часто играет дидактическую роль (например, когда он предупреждает женщин о том, что не стоит с такой легкостью, как Сидализа, пускать мужчин в свою постель [9, р. 236]).

Диалогические отношения возникают только тогда, когда один из участников воспринимает целостный образ другого в качестве желательного партнера взаимодействия на основе признания его принадлежащим к некоей общности, к которой он причисляет и самого себя. Диалог требует внутреннего единства партнеров, но отнюдь не согласия и подчинения; скорее при полном согласии диалог умирает. У Кребийона каждый из собеседников ведет свою игру, причем ее правила по очереди задают мужчина и женщина: в романе «Ночь и момент» главная партия принадлежит Клитандру,

в романе «Случай у камина» — Сели. Они оба добиваются поставленной цели при помощи искусно выстроенного диалога, во время которого важно не столько понять психологию своего собеседника, сколько заставить его открыть в себе чувства, о коих тот ранее не подозревал, после чего вынудить его эти чувства проявить. При этом, хотя каждый собеседник ориентируется на предполагаемую им картину диалога в сознании партнера, в реальности сознания участников диалога «непрозрачны» друг для друга. Вспомним, что М. М. Бахтин говорил о том, как в диалоге сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, но один «расколотый»: в каждом голосе воспроизводится второй. Говоря о диалогизме, Бахтин выделяет такие категории, как «я-для-себя» и «другой-для-меня», которые можно дополнить соответственно категориями «другой-для-себя» и «я-для-другого», т. е. фактически перед нами предстают два Я и два Ты, раскрывающиеся в процессе общения. При этом «я-для-себя» не совпадает с «я-для-другого»: это противопоставление видимости и сути в романах-диалогах становится очевидным благодаря тем же авторским комментариям, которые вскрывают истинные чувства героев, акцентируют внимание на притворстве и умелой игре собеседников. Поведение партнера не приводит к изменению выбранной изначально тактики, а упреки, досада, недовольство, слезы не сбивают с толку, ибо задуманное разыгрывается как по нотам.

М. Л. Гаспаров в статье «Критика как самоцель» [3, с. 109–112] писал, что даже когда разговаривают живые люди, мы сплошь и рядом слышим не диалог, а два «нашинкованных монолога», поскольку каждый из собеседников по ходу диалога конструирует удобный ему образ другого. «С таким же успехом он мог бы разговаривать с камнем и воображать ответы камня на свои вопросы. <...> Что такое диалог? Допрос. Как ведет себя собеседник? Признается во всем, чего домогается допрашивающий. А тот принимает это всерьез и думает, будто кого-то (что-то) познал» [3]. Настойчивая Сели, в косвенной форме добивающаяся у графа признания в любви, хотя и испытывает некоторые сомнения, но вполне успокаивает свое тщеславие. Клитандр уверяет Сидализу в своей давней любви к ней, и хотя та прекрасно знает, что «желание не есть любовь» [9, р. 242], ей хочется верить его словам, а применяемые им доказательства кажутся столь убедительными. Каждый ведет свою партию, но намерения героев столь близки, что прийти к полному пониманию и взаимному удовлетворению оказывается несложно. Одним из важных принципов светского разговора, артикулированным, кстати, и таким теоретиком беседы, как шевалье де Мере, оказывается предугадывание намерений собеседника. Если Сидализа лишь делает вид, что ей неясны

намерения Клитандра (не догадаться о них было бы сложно, когда он обнаженным ложится к ней в постель), то Сели приходится прибегать не только к своему женскому обаянию, но и стать блестящим стратегом в завоевании графа. Разговор, начавшийся с самых общих рассуждений об отношениях мужчин и женщин, о правилах света, о чувствах и сердце, чувственности и любви, постепенно становится более конкретным: Сели спрашивает, как бы граф отреагировал на признание женщины в любви к нему. Пытаясь уйти от столь деликатной темы, граф вновь пускается в общие рассуждения, что заставляет Сели усилить атаку: «Я хочу знать, что именно Вы, Вы подумали бы о такой женщине» [8, р. 94]. Граф вновь делает вид, что не понимает, о чем идет речь, и это вынуждает Сели решиться на более откровенные шаги. Мере утверждал, что высшее мастерство в разговоре — подвергнуть собеседника тому, что мы бы сейчас назвали майевтикой, извлечь скрытое в нем знание при помощи искусных наводящих вопросов. Именно так Сели удается соблазнить графа, который в самом начале не испытывал к ней никаких чувств, но в результате диалога у камина обнаружил в себе желание и склонность. Случай и момент оказываются результатом умело построенного диалога, коммуникативной стратегии, которая ведет к достижению цели.

В романах-диалогах повествование не является прерогативой рассказчика, оно появляется и в самом диалоге, участники которого рассказывают друг другу о своих любовных увлечениях и победах. Снова можно отметить четкое распределение ролей: если в романе «Ночь и момент» все рассказы принадлежат Клитандру (ему отведена главная роль), то в романе «Случай у камина» Сели повествует графу о своих отношениях с г-ном де Норсаном. Любопытно, что тот соблазняет ее в карете [8, р. 60], как и Клитандр Люсинду [9, р. 276–277], и это не единственный случай переклички между романами. Например, граф по просьбе Сели так определяет понятие момента:

«Определенное расположение чувств (такое же непредсказуемое, как и произвольное), которое женщина может скрыть, но которое, если оно замечено и почувствовано кем-то, кто заинтересован в его использовании, подвергает её огромной опасности стать более снисходительной, чем следовало бы или чем она хотела бы» [8, р. 64–65].

Такое определение одинаково подходит для обоих романов, которые представляют собой своеобразный диптих с зеркальным отражением: как уже было показано выше, в первом ведущая партия принадлежит мужчине, во втором — женщине, результат диалога один и тот же, и он задан с самого начала романа, не случайно действие происходит в будуаре и спальне, а одежда обоих главных героев оказывается весьма подходящей к случаю и моменту.

Есть в обоих романах отсылки и к самому известному творению Кребийона — роману «Заблуждения сердца и ума» (1736). Так, рассказ графа о первом любовном опыте вполне мог бы принадлежать Мелькуру: возлюбленная догадалась о его чувствах, когда он сам был в них еще не очень уверен [8, р. 46], ибо, как говорит он далее, «в ранней юности отсутствие опыта не позволяет нам читать в сердце женщины, которая нас очень интересует, и она может без всякого риска сделать первый шаг, ибо в ответ получит если не любовь, то непременно желание» [8, р. 93]. Клитандр же предстает в роли опытного либертена, каким стал Мелькур впоследствии: они оба с легкостью читают в сердцах женщин, догадываются об их чувствах и мыслях. Об этом сходстве романов, в итоге слагающихся в триптих, пишет и Т. Виар [14, р. 221], основываясь на характерном кребийоновском топосе: любовь — склонность. Так возникает диалог между романами писателя, диалог между героями и ситуациями.

Вернемся к повествовательным стратегиям романов. Развернутые истории мы слышим от Клитандра, который ради развлечения и соблазна Сидализы рассказывает о приключениях с Араминтой, Жюли и Люсиндой так, что одна ночь оказывается состоящей из многих, а вместо двух голосов мы слышим многоголосье (в рассказах используется как прямая, так и косвенная речь). Клитандр не просто излагает пикантные подробности, он размышляет, анализирует, стремится понять, раскрывает свои мысли и тайные мотивы своих поступков. Он отмечает нюансы голоса, жестов, поведения своих партнерш. В этих рассказах мы видим обоих участников с двух сторон: Клитандр описывает видимость и сущность. Он уверяет Люсинду в своей страсти, хотя не любит ее, ему лишь необходимо добиться победы, утвердить свое превосходство, хотя бы и ценой принуждения самого себя, он играет страсть, притворяется ради постановки увлекательного опыта. Играя сам, он отмечает притворство своих партнерш, которые сопротивляются лишь для вида [9, р. 284], изображают рассерженность [9, р. 282] или робость [9, р. 283]. Иногда все же мотивы их поступков вызывают сомнения, дают основу для разных вариантов и предположений («то ли потому, то ли потому», «или, или» — встречаются часто во всем тексте романов), что говорит о невозможности до конца понять другого, несмотря на тот общий код и стереотипы, которыми пользуются представители одного круга.

Диалог, таким образом, является не только способом построения романов Кребийона, он используется на самых разных уровнях: это диалог (часто иронический) с характерными представлениями и идеями эпохи; диалог, отражающий определенную картину мира, для создания которой собеседники непременно должны пользоваться специальным кодом, свидетельствующим об их общности, но само

возникновение коммуникативного акта невозможно без различий между Я и Ты, несмотря на их нерасторжимость и невозможность существования друг без друга, несмотря на тот «расколотый голос» и обрывочный монолог, которыми является диалог по сути. Диалогизм проявляется и в словах одного персонажа, который предлагает множественные трактовки, взвешивает разные мнения, колеблется в выборе точки зрения. Постоянный диалог с читателем ведет и сам автор, вмешательство которого составляет оригинальность и ценность произведений. Наконец, можно говорить и о диалоге с чужим словом, будь то эпитафия, скрытые или явные цитаты из других авторов (Ларошфуко, Расин, Овидий и др.) или же отсылки к собственным произведениям, что, несмотря на характерное для автора однообразие тематики, придает его творчеству многогранность и углубляет психологизм. Кребийон, задолго до философского осмысления диалогических отношений пары Я и Ты, почувствовал, что именно в диалоге (с другим — в романе эпистолярном, или с прежним самим собой — в романе-мемуарах) внутренний мир человека раскрывается во всей полноте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Барт Р.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
- 2 *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
- 3 *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: НЛЮ, 2001. 416 с.
- 4 *Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
- 5 *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. М.: ИФРАН, 1999. 134 с.
- 6 *Монтескье Ш. Л. де.* Персидские письма. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. 398 с.
- 7 *Радзиховский Л. А.* Проблема диалогизма сознания в трудах М. М. Бахтина // Вопросы философии. 1985. № 6. С. 103–116.
- 8 *Craveri B.* L'Âge de la conversation. P.: Gallimard, 2002. 680 p.
- 9 *Crébillon-fils.* Le Hasard du coin du feu // Œuvres complètes. Maestricht: chez Jean-Edme Dufour et Phil. Roux, 1779. Vol. 5. P. 1–149.
- 10 *Crébillon-fils.* La Nuit et le moment // Œuvres complètes. Maestricht: chez Jean-Edme Dufour et Phil. Roux, 1779. Vol. 5. P. 151–311.
- 11 *Delon M.* Le savoir-vivre libertin. Paris: Hachette, 2000. 348 p.
- 12 *Duclos Ch.* Les confessions du comte de *** // Romanciers du XVIII siècle. P.: Gallimard, 1965. Vol. 2. P. 197–301.
- 13 *Genette G.* Figures III. P.: Seuil, 2002. 286 p.
- 14 *Viard T.* Les dialogues de Crébillon fils, genèse et bonne fortune d'un topos romanescque // Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800. Montpellier: Nathalie Ferrand et Michèle Weil, 2001. P. 221–231.

REFERENCES

- 1 Barthes R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow, Progress Publ., 1994. 616 p.
- 2 Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of faith]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 464 p.
- 3 Gasparov M. L. *Zapisi i vypiski* [Essays and extracts]. Moscow, NLO Publ., 2001. 416 p. (In Russ.)
- 4 Humboldt V. *Izbrannye trudy po jazykoznaniju* [Selected works in linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1984. 400 p.
- 5 Lifinceva T. P. *Filosofija dialoga Martina Bubera* [Martin Buber's philosophy of dialogue]. Moscow, IFRAN Publ., 1999. 134 p. (In Russ.)
- 6 Montesquieu Sh. L. de. *Persidskie pis'ma* [Persian letters]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1956. 398 p.
- 7 Radzihovskij L. A. Problema dialogizma soznaniya v trudah M. M. Bahtina [The Problem of dialogic consciousness in the works of M. Bakhtin]. *Voprosy filosofii* [Literary issues], 1985, no 6, pp. 103–116. (In Russ.)
- 8 Craveri B. *L'Âge de la conversation* [The Age of conversation]. Paris, Gallimard Publ., 2002. 680 p.
- 9 Crébillon-fils. *Le Hasard du coin du feu* [Fortunes in the Fire]. *Œuvres complètes*. Maestricht, chez Jean-Edme Dufour et Phil. Roux Publ., 1779. Vol. 5, pp. 1–149.
- 10 Crébillon-fils. *La Nuit et le moment* [The Opportunities of a Night]. *Œuvres complètes*. Maestricht, chez Jean-Edme Dufour et Phil. Roux Publ., 1779. Vol. 5, pp. 151–311.
- 11 Delon M. *Le savoir-vivre libertin*. Paris, Hachette, 2000. 348 p.
- 12 Duclos Ch. *Les confessions du comte de **** [*Confessions of Count de ****]. *Romaniers du XVIII siècle*. Paris, Gallimard Publ., 1965. Vol. 2, pp. 197–301.
- 13 Genette G. *Figures III* [Figures III]. Paris, Seuil Publ., 2002. 286 p.
- 14 Viart T. *Les dialogues de Crébillon fils, genèse et bonne fortune d'un topos romanescque* [Crébillon fils' dialogues, genesis and good fortune of novel's topos]. *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*. Montpellier, Nathalie Ferrand et Michèle Weil Publ., 2001, pp. 221–231.