ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Э.М. ЖИЛЯКОВА

ШОТЛАНДСКИЕ СТРАНИЦЫ

ЭХО ВАЛЬТЕРА СКОТТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Очерки

Издательство Томского университета
2014

УДК 821.161.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(2) + 83.3 (4 Вел.)
Ж 72

Жилякова Э.М.
Ж 72 Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Очерки. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. –292 с.

ISBN 978-5-7511-2293-5

На основе историко-типологического анализа рассматривается вопрос о значении творчества Вальтера Скотта, поэта и романиста, для развития русской поэзии и социально-психологической прозы XIX века. В работе исследуется характер восприятия В. Скотта В.А. Жуковским, А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, Н.В. Гоголем, И.А. Гончаровым, Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским, ставится проблема нравственно-философских и эстетических предпосылок обращения русских романтиков и реалистов к художественному наследию «шотландского чародея».

Для литературоведов, преподавателей, студентов-филологов и всех, интересующихся вопросами англо-русских литературных связей.

УДК 821.161.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(2) + 83.3 (4 Вел.)

ISBN 978-5-7511-2293-5
© Жилякова Э.М., 2014

ВВЕДЕНИЕ

Поверьте мне, даже в самых непопулярных произведениях нашей эпохи грядущий век может обнаружить сокровища.

В. Скотт. «Приключения Найджела»[1]

Творческое наследие Вальтера Скотта составило целую эпоху в истории культурной жизни России. Знакомство русского читателя с поэзией и прозой великого британского писателя состоялось в 20–40-е годы XIX столетия, ознаменованные в России расцветом романтизма и активным движением к реализму. Творчество В. Скотта оказалось включенным в процесс развития русской художественно-эстетической мысли. Влияние В. Скотта на русскую литературу носило сложный и многогранный характер, обусловленный своеобразием личности и творчества писателя. Глубокая оценка В. Скотта, объясняющая его исключительную востребованность в русском обществе, была дана В.Г. Белинским: «Громадная эрудиция, широкие симпатии, многосторонность созерцания, высокое философское образование, соединенное с глубоким знанием людей и жизни, с верным тактом действительности, возвышенность и сила личного убеждения, носящего характер религиозный и соединенного с той гуманною терпимостью, которая вытекает из живого сознания законов необходимости; наконец, великий художественный талант, в котором бы эпический элемент органически сливался с противоположным ему драматическим элементом»[2].

Особая восприимчивость к Вальтеру Скотту со стороны русского читателя, в том числе поэтов, прозаиков, критиков, во многом объясняется близостью нравственно-этических основ русской и английской культуры, сказавшихся в обострённом внимании к духовной стороне жизни человека в ее повседневном течении. Характерно, что в процессе выстраивания своей нравственно-философской

---

[1] Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М. 1998. Т. XIII. С. 38. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. VII. С. 88–89. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

системы русские писатели нередко обращались к опыту моралистов Шотландского Просвещения, бывшего колыбелью духовного мира В. Скотта. Шотландское Просвещение, представленное именами Дэвида Юма, Хью Блера, Адама Смита, Адама Фергюсона, Дюгальда Стюарта и других, вошло в историю мировой цивилизации как учение о высших нравственных законах поведения человека в его практической жизни. «Шотландское Просвещение было созвучно европейскому идейному течению, которое соединяло веру в разум с изначально оптимистическими воззрениями на человеческую природу»[1]. Воспитанный и получивший образование в среде создателей и пропагандистов шотландской «нравственной философии», усвоивший идеи просветительского гуманизма, В. Скотт, по определению Д. Дайчеса, в своих истоках «в большей степени, чем любой другой писатель», принадлежал как «общеевропейскому течению», так и «национальному, благородному и простонародному»[2], воплощавшему в себе романтические традиции.

Глубокий интерес к этике шотландских моралистов можно отметить, например, в работах М.Н. Муравьева, крупнейшего представителя русской культуры и литературы XVIII в. Его перу принадлежат статьи «О нравственном законе» и «Начало нравственных деяний», в которых за образцы для подражания взяты труды шотландских философов-моралистов – «столько же глубокомысленного, сколько любви достойного, славного Смита», а также «Гюма, Робертсона, Фергюсона, Рида, Лорда и Кемса»[3]. Заслугой моралистов Шотландии Муравьев считает их уважение к человеческому достоинству: «Желая быть защитниками человеческой природы, они взяли предметом своим оправдать её от порицания самолюбия и показать, что не оно одно есть начало человеческих действий»[4]. Значимость шотландской школы, по мысли Муравьева, заключается в пристальном интересе её к практической деятельности человека, к его характеру и поведению в обществе. Так, говоря об А. Смите, Муравьев замечает: «Смит выводит из сострастия, или симпатии, все чувствования, которые соединяют нас с обществом и человечеством. Он изъясняет теорию свою наблюдениями, взятыми из ежедневной жизни, и рассматри-

[1] Дайчес Д. Сэр Вальтер Скотт и его мир. М., 1987. С. 46.
[2] Там же. С. 47.
[3] Муравьев М.Н. Сочинения: В 2 т. СПб., 1847. Т. II. С. 165.
[4] Там же. С. 166.

вает поочередно все склонности, упражнения и страсти людей, поколику они имеют влияние на счастие»[1].

К.Н. Батюшков в статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815), утверждая необходимость для каждого человека «запастись мудростию человеческою или небесным утешением», апеллирует к опыту «эдимбургских» мыслителей: «С зарею наступающего мира, которого мы видим сладостное мерцание на горизонте политическом, просвещение сделает новые шаги в отечестве нашем: снова процветут промышленность, искусства и науки, и все сладостные надежды сбудутся; у нас, может быть, родятся философы, политики и моралисты, и, подобно светильникам эдимбургским, долгом поставят основать учение на истинах Евангелия, кротких, постоянных и незыблемых, достойных великого народа…»[2].

В.А. Жуковский в письме к А.П. Елагиной в 1828 г. рекомендует для образования ее старшего сына, И.В. Киреевского, изучать «нравственных философов» и включает в этот круг чтения романы В. Скотта: «Пускай учит Россию и учится у Вальтер Скотта изображать верно отечественное; потом пускай познакомится с нравственными писателями и философами Англии: нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия; не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения в деятельной жизни. Такую потом философию можно применить наконец и к умозрительной: ясность, простота, практическое, вот что нам надобно… С одной стороны, учись у Шекспира и Вальтер Скотта; с другой – у Дюгальда Стеуварта, у Смита, у Юма, у Рейда и прочих. Этого довольно на жизнь»[3].

Нравственно-этический пафос В. Скотта, сформировавшийся на почве просветительской этики и романтических веяний европейского искусства начала XIX века, был глубоко созвучен русской литературе. Чрезвычайно важным обстоятельством, предопределившим всеобщий характер внимания к В. Скотту, оказалось своеобразие его художественного метода, заключавшееся в сочетании романтического и реалистического начал. «Возникший на рубеже двух литератур-

---

[1] Муравьев М.Н. Сочинения: В 2 т. СПб., 1847. Т. II.. С. 168.

[2] Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 196.

[3] Жуковский В.А. Письмо к А.П. Елагиной. Июль – первая половина августа 1828 г. // Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М., 2009. С. 318–319.

ных эпох, исторический роман Скотта одновременно подводил итог двадцатилетнему развитию английского романтизма и подготавливал почву для появления реалистических полотен Бальзака и Стендаля»[1]. «Сложная диалектика… процесса перерастания романтизма в реализм»[2], характерная для творчества В. Скотта, оказалась типологически соотносимой с ситуацией в художественном развитии русской литературы 1820–1840-х годов.

Начало изучению вопроса о В. Скотте в русской литературе было положено в статьях и отзывах его русских современников – Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Кюхельбекера и других. Практически трудно назвать русского поэта или прозаика пушкинской эпохи, не откликнувшегося на В. Скотта. Теоретическое осмысление проблемы «В. Скотт и русская литература» началось в трудах Н.И. Надеждина, Вал. Н. Майкова, А. Бестужева-Марлинского и других авторов. Критика 1830–1840-х гг. сосредоточила внимание на чрезвычайно актуальной для русской литературы эпохи движения от романтизма реализму проблеме историзма художественного метода В. Скотта.

Наиболее полное и диалектическое осмысление эта проблема получила в трудах В.Г. Белинского[3]. Решение вопроса о значении наследия В. Скотта для русской литературы носило в статьях критика характер глубокой по содержанию концепции, постоянно развивающейся, обладающей внутренней сложностью и органически связанной с осмыслением критиком проблем эстетики реализма.

В трактовке В. Скотта для Белинского ключевой была категория историзма. Утверждая, что «век наш по преимуществу *исторический* век*», что «историческое созерцание* могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания» (IV. 390), Белинский отводит В. Скотту ведущее место в современном искусстве: «Величие гения Вальтера Скотта именно в том и состоит, что он был органом и провозвестником века, давши искусству историческое направление» (IV. С. 390). Историческое созерцание В. Скотта, по мысли Белинского, проявилось в понимании органической связи «общего» и «частного»: Вальтер Скотт угадал, что «историческая

---

[1] Ромм А.С. Романтизм, реализм и Вальтер Скотт // Вопросы литературы. 1961, № 8. С. 237.

[2] Там же.

[3] См. подробнее: Урнов Д.М. Вальтер Скотт // В.Г. Белинский и литературы Запада. М., 1990. С. 151–179.

и частная жизнь людей так перемешаны и слиты между собою, как праздники с буднями» (VII. С. 89).

Романы В. Скотта во многом послужили Белинскому основанием для построения теории жанра современного романа. Критик рассматривал В. Скотта не только как создателя жанра исторического романа, имевшего многочисленных последователей в России, но как художника, во многом определившего характер становления русской социально-психологической прозы. В статье «Тереза Дюнойе. Э.Сю» (1847) Белинский пишет: «…XIX веку, в лице Вальтера Скотта, предоставлено было навсегда утвердить истинное значение романа… Все думали, что тайна чрезвычайного их успеха заключается в исторической верности нравов и костюмов, – тогда как всё дело заключалось прежде всего в верности действительности, в живом и правдоподобном изображении лиц, умении все основать на игре страстей, интересов и взаимных отношений характеров» (VIII. С. 243).

Особое внимание Белинский уделял вопросу о художественном своеобразии романов В. Скотта, в частности, единству эпического, драматического и лирического.

Эпичность, объективность повествования в романах В. Скотта обусловлены, по мысли Белинского, содержанием нравственной позиции писателя, которую критик называет «человечностью», «светлым и верным взглядом на жизнь, гениальной глубокостию» (III. С. 66).

Драматическое начало Белинский рассматривает в качестве необходимой составляющей содержания и формы современной прозы. «Лучшими и высшими» критик называет те романы писателя, в которых В. Скотт (и Ф. Купер) «как бы невольно платили иногда дань духу новейшего искусства», которые «больше или меньше проникнуты драматическим элементом» (III. С. 311).

Лирический элемент по значимости его в романах В. Скотта Белинский ставит в один ряд с живописностью художественной манеры писателя. Критик напоминает своему читателю о том, что великий романист начинал с лирических стихотворений, баллад и поэм, представленных в русской литературе «крепким и звучным стихом» (V. С. 83) в переводах В.А. Жуковского. Самое главное в романе В. Скотта, по толкованию Белинского, не сюжет[1], а колорит, краски

[1] «Чудаки – эти сочинители! – пишет Белинский в рецензии «Казаки. Повесть Александра Кузьмина» (1843). – Они не понимают, что сущность и достоинство романа (и исторического и не исторического) не в *сюжете*; что сюжет – дело всегда готовое: бери только. Что составляет сюжет, например, «Ламмермурской невесты» Вальтера Скотта? <…> Тысячи таких сюжетов приходили в голову тысячам писателей, – и между тем

и тени, создаваемые эпически полной пластической зарисовкой, пронизанной чувством, которое Белинский определяет взволнованно, романтическим слогом: – это «поэзия», это *«нечто»*, для выражения которого нет слова» (III. С. 88). «Нет ничего легче, – замечает критик, – как рассказать в нескольких словах сюжет любого романа Вальтера Скотта, и нет ничего труднее, как изложить содержание его даже в большой статье. Для истинного таланта канва ничего не стоит, а важны краски и тени, которыми оживит он свою канву. Бездарность же, напротив, полагает всю важность только в канве, о красках и тенях ничего не думает, не подозревая даже, что в них-то, в этих красках, в этих тенях, и скрывается *поэзия*» (V. С. 454).

Лиризм, как и драматический элемент, служит воссозданию коллизий духовной жизни героев. Тип психологического анализа, основанный на сдержанном описании внешнего проявления чувства героя («со вне»), помимо стремления быть истинным и достоверным, не пускаясь в авторские домыслы, заключал в себе потенциал психологического подтекста, рассчитанного на широту и глубину читательского горизонта, возможности которых демонстрировал в своих разборах сам критик. Так, говоря об искусстве В. Скотта «раскрыть до сокровенных глубин души и сердца» любовь и трагические отношения героев (речь идет о «Сент-Ронанских водах»), Белинский дает развернутый психологический комментарий состоянию героев в сценах свидания Тирреля с Кларой или с капитаном Джекилем: «Сцены… проникнуты такою истиною, отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страданий, что украсили бы собою любую драму Шекспира. Прочтя раз, невозможно забыть, как безнравственный больше по привычке и легкомыслию, чем по натуре, капитан Джекиль, пришедши к Тиррелю с лукавыми намерениями, уходит от него повеся голову и в глубоком раздумьи, как бы в первый еще раз потрясенный непривычным ему зрелищем бесконечной любви, бесконечного страдания и бесконечного самоотвержения» (III. С. 311–312).

Предметом особого внимания в статьях Белинского была поэтика романов В. Скотта. Критик рассматривает авторскую «безымянность» повествователя в романах В. Скотта, то есть практику писателя выдавать за автора другое лицо, вымышленное и отличающее-

---

никто не знает ни их имен, ни их романов, а «Ламмермурская невеста» Вальтера Скотта известна всему образованному миру и вечно будет ведома ему, как драгоценный алмаз, украшающий корону великого царя» (V. С. 453–454).

ся, как правило, простым социальным происхождением и богатым жизненным опытом и тем самым выражающее мнение, характерное для национального большинства. На творческое освоение этого приема русскими авторами указал Белинский в рецензии «Жизнь, как она есть» (1844): «Вальтер Скотт приписывал свои романы ключарю какой-то сельской церкви; Пушкин сочиненные им самим повести издал под именем повестей Белкина; Лермонтов в своем превосходном «Герое нашего времени» хотел казаться только издателем записок Печорина, будто бы случайно ему доставшихся через Максима Максимовича» (VII. С. 438)[1].

В концепции личности и творчества В. Скотта, выстраиваемой В.Г. Белинским на протяжении 1830–1840-х годов, была заложена возможность изучения проблемы влияния романа В. Скотта на большом пространстве русской социально-психологической прозы.

Эти идеи Белинского получили развитие в отечественном литературоведении. По точному замечанию Б.М. Эйхенбаума, в русской литературе, в отличие, например, от французской, «никакой *смены* исторического романа психологическим… в 30-х годах не было»[2]: «Для русской прозы этого времени характерно как раз сосуществование исторических и психологических тем, причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный или психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасающимся с общественно-политическими проблемами»[3].

Отзывы и отклики на творчество В. Скотта в произведениях Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, писателей, начинавших творческий путь в 1840-х годах, когда имя В. Скотта еще гремело, свидетельствуют о значимости его художественных открытий для поколения, идущего вслед за Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем.

Вопрос о характере восприятия В. Скотта в России и о значении его творческого наследия для русской литературы получил освещение в многочисленных работах отечественных литературоведов.

Фундаментом для осуществления сравнительно-типологического исследования служат работы отечественных литературоведов: Б. Реи-

---

[1] Этому вопросу посвящены работы целого ряда исследователей: *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С.160–187; *Его же*. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Временник. 4/5. М.;Л., 1935; *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987 и др.

[2] *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 222.

[3] Там же.

зова, А.А. Бельского, Н.Я. Дьяконовой, Б.М. Проскурнина, Т.Г. Лазаревой и других авторов, посвященные изучению мировоззрения, художественного метода эстетики и поэтики романов В. Скотта[1].

Анализ широкого круга проблем, связанных с изучением культурно-исторических и литературных связей В. Скотта с Россией, представлен в исследованиях М.П. Алексеева, Ю.Д. Левина, В.И. Кулешова[2].

Наиболее полно в отечественном литературоведении изучен вопрос о роли В. Скотта в формировании и становлении жанра исторического романа в России. В первую очередь следует назвать монографии М.Г. Альтшуллера, А.А. Долинина[3].

Изучение вопроса о характере пушкинского восприятия В. Скотта, тщательно исследованного в трудах Д.П. Якубовича, Н.Н. Петруниной, А.А. Долинина и ряда других исследователей[4], сделало очевидным масштаб влияния поэзии и прозы английского писателя, далеко выходящего за пределы рамок жанра исторического романа.

Вопросы восприятия и творческого освоения романов В.Скотта рассматриваются в научных работах, посвященных анализу творчества отдельных русских писателей[5].

---

[1] *Реизов Б.Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.;Л.,1965; *Бельский А.А.* Английский роман 1820-х годов. Пермь, 1975; *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизма, М., 1978; *Проскурнин Б.М.* Политика и история в романе Вальтера Скотта (к вопросу о динамике характеров и обстоятельств) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1990. С. 27–39; *Лазарева Т.Г.* «Безумный» рыцарь: психология средневекового человека в романах Вальтера Скотта // Вестник Пермского ун-та. 2010. Вып. 4 (10). С. 105–110.

[2] *Алексеев М.П.* Вальтер Скотт и его русские знакомства // *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи (XVIII в. – первая половина XIX века). М., 1982. С. 247–293; *Левин Ю.Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории междунар. связей рус. лит. Л., 1975. С. 29–67.

[3] Вопрос о значении В. Скотта для русского исторического романа получил широкое освещение в работах: *Петров С.М.* Исторический роман А.С. Пушкина. М., 1953; *Орлов С.А.* Исторический роман Вальтера Скотта. Горький,1960; *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996; *Долинин А.А.* Вальтер-скоттовский историзм и «Капитанская дочка» // *Долинин А.А.* Пушкин и Англия. М., 2007. С. 237–258; *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина) М., 1977. С. 152–157 др.

[4] *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С.160–187; *Его же.* «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Временник. 4/5. М.; Л., 1935; *Гиллельсон М.И., Мушина И.О.* «Капитанская дочка» А.С. Пушкина. Комментарий. Л., 1977; *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987; *Манн Ю.В.* Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 196–206 и др.

[5] *Якубович Д.П.* Лермонтов и В. Скотт // Известия АН СССР. 1935. № 3. Серия 7. Отд. общ. наук. С.243–272; *Реизов Б.Г.* В.А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов

В предлагаемых «Очерках» делается попытка на основе конкретного сравнительного-типологического анализа произведений В. Скотта и русских писателей XIX века дополнить некоторые страницы истории литературных русско-английских отношений. Анализ многочисленных «схождений» в сюжетах, образах, типе повествования, в жанровых опытах, обусловленных сродством нравственно-философских и эстетических принципов русских писателей и В. Скотта, позволяет указать на важную роль «шотландского чародея» в истории развития русской социально-психологической прозы.

вечер») // Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 439–445; *Елистратова А.А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972; *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 101–110; *Измайлов Н.В.* «Роман на Кавказских водах». Неосуществленный замысел Пушкина // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С. 206–209; *Альтшуллер М.Г.* Указ. соч. С. 262–263; «Княжна Мери» Лермонтова и «Сент-Ронанские воды» Вальтера Скотта // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. V. III. Michel Lermontov, 1814–1989. Vermont, 1992. P. 149.

I. Романтический контекст

ВАЛЬТЕР СКОТТ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО
(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ И ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ПОЭТА)

Вопрос об отношении В.А. Жуковского к личности Вальтера Скотта и его творческому наследию представляет большой научный интерес. Жуковский – один из лучших переводчиков поэтических произведений В. Скотта в русской литературе XIX века: им переведены баллады «Замок Смальгольм», «Покаяние» и отрывок из поэмы «Мармион» под названием «Суд в подземелье». Книги В. Скотта, хранящиеся в библиотеке Жуковского, архивные материалы, дневники, переписка поэта и его современников свидетельствуют об огромном интересе русского романтика к В. Скотту на протяжении всей творческой жизни. К 1815 году относится составленный Жуковским подробный план-конспект поэмы В. Скотта «Дева озера», связанный с замыслом создания лиро-эпической поэмы «Владимир» на материале русской истории. О внимательном и заинтересованном чтении произведений В. Скотта говорят пометы, сделанные Жуковским в поэтических текстах, в романах, в «Письмах о демонологии», в «Истории Шотландии». Из письма П.А. Плетнева к Я.К. Гроту известно, что Жуковский намеревался сделать поэтический перевод романа В. Скотта «Айвенго»[1].

Книги В. Скотта из собрания В.А. Жуковского, находящиеся в библиотеках Томского университета и Пушкинского дома, содержание помет в них, а также материалы рукописного архива поэта, хранящегося в Российской национальной библиотеке, дают возможность поставить вопрос о характере восприятия Жуковским творческого наследия В. Скотта.

---

[1] *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка: В 3 т. СПб., 1885. Т. 1. С. 133. В библиотеке Жуковского находится издание: (Scott W.) Ivanhoe, a romance. With the author's last notes and additions. Paris, 1831. *Описание.* № 2100.

Судя по хронологии изданий книг в библиотеке поэта[1] и записей, интерес Жуковского к личности и творчеству В. Скотта возник в середине 1810-х годов и сохранялся на протяжении всей жизни.

Конспект поэмы В. Скотта «Дева озера» (1815 г.)

Имя В. Скотта появляется в записях Жуковского под названием «Материалы для Владимира»[2], датируемых И.А. Бычковым октябрем-декабрем 1814 года[3] В программе широкой подготовительной работы Жуковского к написанию поэмы «Владимир», в разделе «Поэты и теория» в рубрике «Поэты», на левой стороне 23-го листа столбиком перечислены авторы и произведения, с которыми Жуковский считал нужным ознакомиться. Список открывается именем «Walter Scott», затем следуют «Байрон, «Оберон», Тассо, Ариост, Мур» – и вновь «Ballade de Scott». В правом столбике параллельно списку имен поэтов Жуковский конкретизирует цель изучения:

Планы. Замечания
выписки из поэтов и словесные
выписки исторические
словесные мысли при чтении
в плане.

Под рубрикой: «Планы. Замечания, выписки из поэтов <…> выписки исторические, словесные» в плане находят место наброски, в которых угадываются имена героев и сюжетные ситуации поэмы В. Скотта «Мармион»:

М<армион>
Его таинственная любовь
Старик

---

[1] *Scott W.* The lord of the isles. Edinburgh, 1815; Das Fräulein vom See. Essen, 1819; Historical romances of Author of Waverley. T. 1–6. Edinburgh, 1822; Novels and Tales. T. 1–12. Edinburgh, 1819; Novels and Romances, T. 1–7. Edinburgh, 1824.; Эдинбургская темница / Пер. с фр. А..З..ъ. М., 1825. Ч. 2–4; The Miscellaneous prose works. T. 1–6. Edinburgh, 1827; Tales and Romances of Author of Waverley. T. 1–7. Edinburgh, 1827; The Poetical Works. T. 1–11. Edinburgh, 1830; Letters on demonology and witchcraft. London, 1830; Ivanhoe, a romance, Paris, 1831; Oeuvres de Walter Scott, T. 1–30. Paris, 1830–1831; Tales and Romances of Author of Waverley. Edinburgh, 1833. В библиотеке находятся тт. 8, 10–16.

[2] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 77. Л. 23, 23об.

[3] Бумаги Жуковского. С. 151.

Ужин в замке
Сражение
Свадьба
М<армион> едет в замок
Ужин в замке
<1 нрзб.>
Старик[1]

На обороте 23-го листа в рубрике «Историческое чтение» сделана запись:

Lady of the lake
Выписки из Карамзина
Эдда
Песнь Игоря.
Оскольд

К 1813–1814 гг. относится переписка Жуковского с С.С. Уваровым и А.И. Тургеневым по поводу книг В. Скотта. Уваров пишет Жуковскому 17 августа 1813» года: «Я получил на днях кипу Английских книг; между прочим все поэмы Вальтера Скотта. Ein Volksdichter im Sinne des Wortes. Когда я окончу чтение их, то к вам препровожу лучшие»[2]. Жуковский пишет Тургеневу 26 марта 1814 года: «Мое усердное почтение С. С. Уварову. Он как будто обещался мне Английских книг, W. Scott, etc etc. Нельзя ли ему напомнить?»[3]. Вновь Жуковский просит Тургенева 1 декабря 1814 года: «Хорошо бы ты сделал, когда бы выпросил у Сергея Семеновича обещанные им мне Английские Книги; и еще попросил бы у него (если есть у него) Thalaba the Destroyer of by Soythy and Arthur or the Northern Encchantement by Hoole. Все это могло бы мне пригодиться для моего «Владимира», который крепко гнездится в моей голове»[4]. Уваров ответил Жуковскому 20 декабря 1814 года: «Southey's Thalaba у меня нет; но я его читал, и он очень посредственный поэт или, лучше сказать, совсем не поэт. Теперь у Англичан их только два: Walter Scott и Lord Byron. Последний превышает, может быть, первого»[5]. Упоминая В. Скотта среди таких поэтов, как Гомер, Овидий, Виргилий, Мильтон, Жуковский, по-видимому, рассматривал его поэмы как

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 77. Л. 23.
[2] Русский архив. 1871. Ст. 0162.
[3] ПЖТ. С. 110.
[4] Там же. С. 133–134.
[5] Русский архив. 1871. Ст. 0163.

образец, по которому следует учиться искусству «мореплавания»: «Владимир» будет моим фаросом, – писал он, – но чтобы плыть прямо и безопасно при свете этого фароса, надобно научиться искусству мореплавания»[1].

Конспектом поэмы В. Скотта «Дева озера» открывается рубрика, озаглавленная Жуковским: «Материалы 1815. Поэты и замечания на них»[2], представляющие собой практическое освоение обширных списков обязательной литературы «Для Владимира» и «Для Игоря»:

Поэты – и теория
чтение стихотворных образцов,
план,
места для подражания,
ход и вкратце замечания критические [3].

Приводим полностью текст конспекта со всеми подчеркиваниями поэта.

Walter Scott

Lady of the laque

1 песнь. Описание травли оленя (большое). Один из ловцов уходит вперед, заблуждается, видит перед собою озеро, усеянное островами и озаренное заходящим солнцем. – Трубит в рог; по озеру плывет к нему лодка и в лодке дева. Она зовет отца, но при виде незнакомца отталкивает лодку от берега. Наконец, после разговора с ним принимает его в лодку и везет на остров и приводит в простую хижину, состр<оенную> из бревен. По стенам трофеи воинские и охотничьи. Другая женщина более в летах приходит к ужину. Незнакомец называет себя Фиц-Жеймсом, рыцарем<1 нрзб.> и тщетно старается узнать имя ее клана, и благородная наружность показывает знатное происхождение. Он уходит спать и видит сны беспокойные. – Встает и успокаивает себя взглядом на прекрасную тихую ночь. – Потом засыпает сном тихим, не пробуждается до самого утра. – Характер старого певца, который предсказал прибытие Фиц-Жеймса.

<*NB* – зач.>. Лучшие места. Приступ: обращение к лире, описание озера при заходящем солнце (XIV) – появление девы (XVII). – Описание девы (XIX) – описание робости ее и лица незнакомца (XX и XXI) -–успокоение незнакомца после беспокойства при взгляде на ножны незнакомца (XXXV).

Погрешности: описание ловли слишком длинно; в описании пути слишком много подробностей; эстетическое рассуждение Фиц-Жеймса о саде неуместно. Но все сии недостатки сами *по себе*, красота по слогу.

---

[1] ПЖТ. С. 76.
[2] РНБ. Ф. 286. Оп.1 № 79. Л. 12.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 77. Л. 23.

II песнь. Остров. I. Странник уезжает. II–III. Песнь менестреля. IV. Изображение менестреля. V. Дева смотрит вслед за незнакомцем и в ней пробуждается капля чувства. VI. Она вспоминает о Малькольме Грэме и велит менестрелю петь его славу. VII. Менестрелева арфа издает унылые звуки. VIII. Он говорит, что он такие же звуки слышал, когда должно было постигнуть несчастье Дугласа, отца ее. IX. Дева его утешает и говорит о спокойствии той жизни, которую они ведут. X. Ее речи успокаивают менестреля; он говорит, что придет то время, в которое будут сильно удивляться ее красоте; XI. Она напоминает, что жестокий, но славный витязь Родрик ее любит. XII. Менестрель говорит с ужасом о Родрике. XIII–XIV. Дева уверяет, что никогда не будет женою ужасного витязя. XV. Но думает о нашем посетителе. Меч твоего отца упал к его ногам. – Это худое предвещание: боюсь ненависти Родрика, который смотрит сурово и на Малькольма. – В это время слышат крик. XVI–XXI. Приближение Родрика, песнь его пловцов. XXII. Мать Эллены зовет ее встречать Родрика – но в это время слышится речь ее отца, она бежит к нему навстречу. XXIII. Между тем Родрик причалил к берегу. XXXIV. Стыдливость Эллены при виде Малькольма. XXV. Изображение Малькольма. XXVI. Эллена упрекает отца в том, что он отдалился. Отец говорит, что Малькольм был его проводником. XXVII. Родрик идет навстречу. Вестник приносит ему худое известие о приближении короля Шотландии. XXVIII. Родрик сказывает, что Дугласа ищет с самого приезда и предлагает ему руку с тем, чтобы Эллена была его женой. Дуглас отказывает. XXXIII. Бешенство Родрика. Малькольм хочет вывести Эллену. XXXIV. Родрик бросается на него и останавливается. Они готовы вступить в бой. Дуглас их остановил. XXV. Родрик велит дать провожатого Малькольму. Малькольм отвергает и бежит на берег и бросает вызов.

III песнь. Сбор. II. Изображение утра. I. Обращение ко времени. III. Родрик в суровой задумчивости на берегу. IV. Изображение Брайана. V и VI – Предание о его рождении. VIII. Принесение жертвы. IX. Его заклинания. – X–XIV. Заклинания. Гонец скачет собирать воинов Родриковых. XIV–XXIV. Сцена перед Дункановым гробом, сын его берет крест. – Свадьба – все собираются. XXV. Дуглас и Эллена уходят в другую пещеру. XXVI. Описание пещеры. XXVII. Родрик был смущен и не собирает своих воинов. XXIX. Но не нашел сил войти в пещеру – слышит песнь Эллены. XXX. Родрик идет на сборное место. XXXI. Изображение спящих воинов и тишины.

IV песнь. Предсказание. I, III, IV, V. Разговор стражи с Горцем. VI. Брайан сказывает пророчество Родрику. VIII. Новость, которую приносит Мэлис Родрику. Родрик определяет сражение против того острова, где собрались жены, дети и старцы. IX. Между тем Дугласа нет в пещере. Эллена об нем тоскует. X–XI. Аллен утешает ее. XII. Поет балладу. XVI. Едва он кончил – является незнакомец. XVII. Зовет Эллену – она признается в любви к Малькольму. XVIII. Незнакомец хочет быть ее братом. XIX. Дает ей кольцо и уходит со своим проводником. XX. Идут – он видит своего мертвого коня. XXI. Видит сумасшедшую Бланку. XXII. Ее песня. XXIII. Про-

водник рассказывает, что она сошла с ума, потеряв жениха, убитого Родриком. XXV. Поет пророческую песнь. XXVI. Незнакомец подозревает проводника, тот убегает и бросает в него стрелу, она попадает в Бланку. Незнакомец, догнав его, убивает. XXVII. Умирающая Бланка дает ему волосы своего жениха и требует, чтобы он за него отомстил. XXVIII. Незнакомец идет один, теряет дорогу – решается ждать вечера, чтобы пробраться в сумерки. XXIX. Вечер, огонь и стража. XXX. Разговор с стражей. XXXI. Они засыпают вместе.

V песнь. Сражение. II. Страж ведет Фиц-Жеймса. III Спрашивает, как прошел он без пропуска Родрика. IV. Я охотник Жеймс. V–IX. В разговоре своем Жеймс показывается. Проводник свистит. Отовсюду сбегаются воины. – Я Родрик – говорит он. X. Жеймс готов сражаться. Родрик дает знак рукой, все исчезают. XI. Они сходятся на свободном месте. XII. Родрик предлагает сражение. XIII. Жеймс, удивленный его великодушием, предлагает ему мир и свое представительство у короля. XIV. Родрик отвергает с досадой и требует сражения. XV. Описание сражения. XVI. Родрик падает. Жеймс ждет сдачи. Тот отважно с ним борется; но, ослабевши от ран, умирает. XVII. Жеймс трубит в рог, является четверо вооруженных. XVIII. Он поручает им Родрика и идет в Стерлинг, где готовились игры. XIX. Воины видят идущего старика. XX. Он сходил к Стерлингу, где готовились к играм. XX–XXIII. Описание игр – стрельба из лука, кольцо, бросание кинжала. XXIV. Король не замечает Дугласа. XXV.Спускается олень. Собака Дугласова всех опередила. Ее хотят убить. Дуглас открывается. XXVI–XXIX. За него вооруженные, но он останавливает мятеж .– XXXI. Посол от Джона Мара, готовящегося идти в бой с воинами Дугласа.

VI песнь. Караульня. II–V. Разговор стражей. VI. Входит воин с девой и стариком. Это Эллена и певец. VII–VIII. Эллена просит, чтобы ее повели к королю. IX. Является начальник стражи и ведет ее. XI. Певец просит, чтобы его проводили к его господину, стражник тихо отводит его к умирающему Родрику. XIII. Родрик заставил его петь песнь, во время которой умирает. XXII. Жалобные песни на смерть Родрика. XXIII. Между тем Эллена одна. XXIV. Слышится песнь пленного звероловца – это Малькольм. XXV. Является Фиц-Жеймс и ведет ее в чертог короля. XXVI. Фиц-Жеймс сам король. XXVII. Эллена падает на колени и протягивает ему кольцо. Король прощает Дугласа, который сам уже тут. XXIX. Он соединяет с нею Малькольма. – Обращение к арфе.[1]

Первым на существование этого конспекта указал Д.П. Якубович в статье «Лермонтов и В.Скотт» в связи с исследованием традиций поэзии В. Скотта в русской литературе[2]. Конспект поэмы «Дева озера» был написан Жуковским в соответствии с планом сбора мате-

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 79. Л. 12. Первая публикация в издании: Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2009. Т. IV. С. 370–373.

[2] *Якубович Д.П.* Лермонтов и В. Скотт // Известия АН СССР. 1935. № 3. Серия 7. Отд. общ. наук. С.243–272.

риалов для «Владимира». Следом за конспектом «Девы озера» должен был следовать план-конспект поэмы В. Скотта «Песнь последнего менестреля»: в верхней части л.12об. Жуковский пишет заглавие: «The lay of the last Minstrel», оставляя весь лист чистым для предполагаемого, но ненаписанного конспекта.

Конспект «Lady of the laque» написан черными чернилами на одном листе большого размера в тетради из голубой плотной бумаги. Конспект Жуковского представляет точное изложение поэмы В.Скотта, полностью соответствующее строфам и нумерации оригинала. В процессе конспектирования первой песни Жуковский не проставлял номера строф, однако после этой части плана под рубрикой «NB», замененной словами «Лучшие места» и «Погрешности», поэт отметил все номера выделенных строф. В дальнейшем изложении конспекта Жуковский точно обозначает римскими цифрами номера строф.

Замечания Жуковского о достоинствах и погрешностях поэмы, а также подчеркивания в тексте плана отдельных строф позволяют составить представление о характере его интереса к поэтическому творчеству В. Скотта в середине 1810-х годов. Достоинства поэмы Жуковский видит в поэтическом изображении природы («описание озера при заходящем солнце», «изображение утра», «прекрасной тихой ночи», «тишины»), в художественном воплощении образа певца – менестреля: Жуковский подчеркивает обращения к лире, «унылые звуки арфы»; выделяет во вставных песнях и балладах сведения об обычаях и нравах шотландского народа.

При очевидном интересе Жуковского к эпической и лирической сторонам поэмы в конспекте 1815 года преобладает балладный критерий. Это проявилось во внимании поэта к эпизоду с кольцом и остро драматической развязке поэмы. Еще более свидетельствует о балладном интересе замечание Жуковского о недостатках поэмы. «Погрешности» он усматривает не только в неуместности «эстетического рассуждения Фиц-Жеймса о садах», но и в эпической неторопливости художественной манеры В. Скотта, в детализации при описании оленя и охоты на него: «Описание ловли слишком длинно. В описании пути слишком много подробностей».

Многократное упоминание имени В. Скотта и его произведений в конспектах, а также в письмах 1813–1814 годов к С.С. Уварову, А.И. Тургеневу в связи с получением английских книг свидетельст-

вует об огромном интересе Жуковского к творчеству В. Скотта как поэта, обратившегося непосредственно к истории и народному творчеству и давшего образцы лироэпических произведений, сочетавших в своей романтической структуре традиции Оссиана и шотландской народной поэзии.

Знакомство с поэмой и конспектирование ее нашло отражение в творчестве Жуковского, в частности в создании «Эоловой арфы»[1].

В библиотеке поэта (Томского собрания) сохранился экземпляр поэмы «Дева озера» на немецком языке: «Das Fräulein vom See» в переводе Адама Сторка (A. Storck) издания 1819 года (Описание. № 2102) с пометами Жуковского в первой песне. В полном соответствии с оригиналом карандашом сделана нумерация всех строф (отсутствующая в немецком издании) и на полях вертикальной чертой вдоль текста отчеркнуты I–III, VII–X, XIII–XIV, XVI–XXVIII строфы. Выделенный Жуковским текст включает в себя обращение к арфе (I) и описание охоты на оленя (II, III, VII–X), а также картин, связанных с изображением встречи охотника и девы, – их портреты, поведение, разговоры (XIII–XIV, XVI–XXVIII). Датировать сделанные поэтом пометы в этой книге проблематично. Возможно, они отражают очередную попытку Жуковского перевести поэму, но на этот раз с четко выраженным интересом к эпической структуре повествования В. Скотта.

Документальный факт нового обращения Жуковского к «Деве озера» относится к 1832 году: в сафьяновой тетради зеленого цвета, на первом листе которой обозначен 1832 год, на обороте переплета дан список имен и названий произведений, предназначенных к переводу, среди которых «Дева озера», «Мармион» и «Отрывки из Бейрона»[2]. Из этого списка переведена была вторая песня «Мармиона» («Суд в подземелье»). Следы чтения «Девы озера» явно присутствуют в развернутом поэтическом пейзаже, которым открывается повесть «Суд в подземелье»[3]. Перевод «Девы озера» в 1832 году не состоялся, но неизменный интерес к поэме на протяжении долгого времени свидетельствует о значимости поэтической традиции В. Скотта при решении Жуковским проблем художественного воссоздания эпической картины мира и судьбы человека в ее деталях, живописности и исторической полноте.

---

[1] Подробнее см.: БЖ. Ч.3. С. 305–317.

[2] РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 37. Переплет об.

[3] Подробнее см.: БЖ. Ч. 3. С. 350–351.

Переводы

Первой переведенной Жуковским балладой из В. Скотта был «Замок Смальгольм». Работа над балладой датируется временем между 12 мая и 14 августа 1822 г. «Замок Смальгольм», имевший в рукописи заглавие «Замок Смальгольм, или Иванов день. Шотландская [сказка – *зач.*] баллада», а в первых публикациях «Замок Смальгольм. Шотландская сказка» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. № 2. С. 131–138) и «Дунканов вечер. Шотландская сказка» (Новости литературы. 1824. № 7. С. 106–111), явился переводом баллады В. Скотта «The Eve of St. John» (1799). Баллада В. Скотта впервые была опубликована в 1801 г. в «Tales of Wonder» («Чудесных рассказах»), изданных Льюисом, а затем в третьей части сборника В. Скотта «Песни Шотландских границ» и отнесена самим автором к разряду подражания народным балладам, в которых изображена картина нравов из феодальных времен. Для В. Скотта баллада явилась школой овладения народным творчеством на пути создания поэм и эпоса в прозе.

В обращении Жуковского к балладе В. Скотта сказался поворот поэта к созданию лироэпических произведений. В 1821 году на материале английской поэзии Жуковский создал две повести в стихах: перевод «Пери и Ангела» из Т. Мура и «Шильонский узник» Байрона. В 1822 году поэт обратился к балладе В. Скотта, носящей эпический характер.

В переводе, по словам Жуковского, «соблюдена вся возможная верность»[1]: сохранены объем, балладная строфа, сюжет, диалоги, имена и названия, характеры героев. Но, воссоздавая исторические реалии средневекового быта и нравов Шотландии и Англии, Жуковский из вальтер-скоттовского «подражания народной балладе создал литературную балладу, напоминающую рыцарскую повесть в стихах»[2] Отличия проявились в ряде изменений: чередование 4- и 3-ударного дольника заменено 4- и 3-стопным амфибрахием, активно используется лексика, связанная с созданием стихии таинственного и рокового. Стихи В. Скотта: «It was near the ringing of matin-bell, // The night was well-nigh done» (Это было близко к звону колокола, зовущего к заутрене, в полной ночи) переводятся: «Уж заря

[1] РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 38. Л. 3.

[2] *Реизов Б.Г.* В.А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер») // Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 446.

занялась: был таинственный час // Меж рассветной и утренней тьмой»; усиливается музыкальное звучание стиха, устраняется целый ряд шотландских имен и названий, допускаются «неточности» при изображении исторических деталей.

Главное отличие перевода от оригинала касалось психологического рисунка характера героев: если у В. Скотта преобладает интерес к исторически точному воссозданию типа героя средневековой эпохи в его внутренней крепости, резкой определенности черт характера, то Жуковский обращает внимание на изображение нравственных коллизий и переживаний. «Замок Смальгольм» среди баллад Жуковского отличается куртуазностью своего сюжета. Однако создание этой баллады может быть в определенной мере объяснено жизненной ситуацией, связанной с любовью друга Жуковского, А.И. Тургенева, к замужней женщине, к *Светлане* – А.А. Воейковой. В скрытой балладной форме, возможно, делался намек-предостережение Жуковского другу о грозном Божьем наказании за незаконную любовь. Одновременно в балладе сквозило понимание власти чувства и роковой тайны, связывающей любящие сердца, и предлагался единственный путь спасения – через обращение с покаянием к Богу. В этом же 1822 году Жуковский в альбоме Саши Воейковой сделал рисунки, возможно, не без влияния раздумий над отношениями Тургенева и семьи Воейковых-Протасовых и впечатлений от художественных образов баллады В. Скотта. По описанию, на одном из рисунков – «на изрытом утесе, у подножия башни или маяка, фигура воина в шлеме, смотрящего в морскую даль; на одном из скалистых выступов имя: ”Tourguenef”; <…> На другом – “имя Catherine” (Екатерина Афанасьевна) красуется на рисунке: гора, обращенная к морю, на ней фигура в облачении католического монаха с крестом в руке»[1].

В переводе усиливается звучание любовной темы. Слова, сказанные молодой госпожой об Ивановой ночи у В. Скотта: «…the eve is sweet… is worth the whole summer’s day» (Ночь накануне Иванова дня сладка… и стоит целого летнего дня), развернуты Жуковским в поэтическое описание чувства влюбленной женщины: «…безмятежная ночь // Пред великим Ивановым днем // И тиха и темна, и свиданьям она // Благосклонна в молчанье своем” (ст. 73–76).

При изображении психологического состояния героев Жуковский, в отличие от В. Скотта, кратко фиксирующего жесты и состоя-

[1] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 216.

ние, акцентирует внимание на передаче процесса протекания самого чувства. О рыцаре Кольдингаме, услышавшем о панихиде, сказано: «He turn'd him around, and grimly he froun'd // Then he laugh'd right scornfully» (Он повернулся и мрачно нахмурился, а затем презрительно засмеялся). Жуковский переводит: «Он нахмурясь глядел, он как мертвый бледнел, // Он ужасно стоял при огне» (ст. 89–90). Две строки оригинала о горести госпожи («That lady sat in mournful mood; // Look'd over hill and vale» (Госпожа сидела в печальном настроении, глядя на холмы и долину) Жуковский превратил в детально выписанную картину душевного потрясения женщины: «…с печалью в лице, // Одиноко-унылая, там // Молодая жена – и тиха, и бледна, // И в мечтании грустно глядит // На поля, небеса…». На протяжении всей баллады Жуковский углубляет и элегизирует картину духовной жизни героев.

Вторая баллада из В. Скотта – «Покаяние» – была вольным переводом баллады «The Gray Brother» (Fragment) и создана в период с 29 марта по 5 апреля 1831 г. Обращение Жуковского к этой балладе было обусловлено характером разработки В. Скоттом волновавшей Жуковского темы духовного искупления грехов человеком через покаяние. Как и в «Леноре», написанной в эти же дни конца марта 1831 г., Жуковский в «Покаянии» обратился к важнейшей теме своего творчества – о путях нравственного самоопределения человека через внутреннее преодоление греха и порока. У Жуковского, вслед за Скоттом, событие баллады составляет не только сюжетная коллизия, полная таинственных и роковых обстоятельств, но более всего – психологическое борение в душе героя. Баллада «The Gray Brother» привлекла Жуковского морально-этическим требованием исполнения нравственного долга перед людьми и Богом, драматической напряженностью развития духовных коллизий, таинственностью сюжета и поэтически проникновенным описанием природы родного края. Но Жуковский придал своей балладе бóльшую драматическую и психологическую масштабность в сравнении с В. Скоттом, внеся ряд изменений, начиная с объема (у В. Скотта – 128 стихов, в переводе – 212), замены размера (у В. Скотта 3- и 4-стопный ямб с мужскими окончаниями, у Жуковского – 3- и 4-стопный амфибрахий с мужскими и женскими окончаниями), исключения из текста рудиментов присутствия повествователя (у В. Скотта в 34-м и 77-м стихах встречается «I ween»). Но более всего изменения проявились в переносе акцента с драматизма событий в нравственно-

философский план. На полях автографа и авторизованной копии Жуковский пишет два плана. Первый представляет собой разработку повествования и сюжетного развития баллады: *«Описание повести. Свершилось. Покаяние. Стоит в храме. Священник. Ревность // День, холм, лес. // Свершилось (нрзб.). Ревность. Покаяние»*[1]. Во втором плане Жуковский акцентирует ее нравственно-философский смысл: *«Бог. Человек. Счастье. Доброта. Смерть. Крест»*[2].

Баллада Жуковского отличается от «фрагмента» В. Скотта полнотой и завершенностью сюжета. В предисловии к балладе «The Gray Brother» В. Скотт сообщает об историческом предании трагического содержания как об одном из возможных источников баллады. В Скотт рассказывает о владельце крупного имения, некоем Героне, у которого была красавица-дочь, соблазненная аббатом. Герон знал о том, что любовники продолжали встречаться через потворство кормилицы. Он составил план кровавой расправы – сжечь заживо в доме молодую пару – и, выбрав темную и дикую ночь, осуществил свой преступный замысел. Но В. Скотт не включил в текст баллады изложение этого трагического происшествия, окружив грех преступника роковой таинственностью. Жуковский в своей балладе снял покров тайны с греха – он ввел мотив убийства из ревности, описал картину пожара в часовне, вид места трагедии и тем самым усилил меру реальной виновности героя. Фантастическое и таинственное получило значимость нравственного события в последних пяти строфах, отсутствующих в оригинале: Жуковский рисует воспарение прощенного грешника с монахом – его ангелом-хранителем – и появление героя в храме у алтаря единственный раз, когда он «Пречистых даров причастился, // На небо сияющий взор устремил, // Сжал набожно руки… и скрылся».

В процессе работы над балладой Жуковский стремился актуализировать нравственно-философский аспект, не разрушая при этом балладной структуры оригинала. Так, Жуковский не воспроизводит точно пейзажей В. Скотта, более того – по ходу работы убирает многие имена и географические названия, иногда заменяет: у В. Скотта «And Pentland's mountains blue» (Пентландские горы голубые); Жуковский в автографе переводит: «К Петландским идет он горам голубым», при публикации – «К Шотландским идет он горам голубым». Принцип В. Скотта утверждать этические ценности через вво-

[1] РНБ. Ф. 286.Оп. 1. № 30. Л. 58об.
[2] Там же. № 36. Л. 15.

димые картины родной природы был близок Жуковскому, более того – он получает развитие в стилистике поэзии «невыразимого», делающей пейзажи символом Божественной спасительной силы для души человека.

Баллада получила высокую оценку А.С. Пушкина. В письме к П.А. Вяземскому от 11 июня 1831 года он писал о Жуковском: «Также перев<ел> неоконченную балладу Вальтер Скотта *Пильгрим*, и приделал свой конец: прелесть»[1]. В.Г. Белинский отнес «Покаяние» к ряду баллад, которые, по словам критика, «суть не что иное, как католические легенды средних веков» и «Покаяние» – лучшая из них по стихам и по содержанию» (VI. С. 145).

Повесть «Суд в подземелье»

С середины октября 1831 года по конец ноября 1832-го Жуковским была написана повесть «Суд в подземелье», имевшая подзаголовок «Отрывок». «Суд в подземелье» – перевод I – XIX, XXXII и XXXIII и вольное переложение остальных строф второй песни под названием «Монастырь» («The Convent») из поэмы В. Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене» («Marmion»; a tale of Floddenfield». 1808) .

Самое раннее упоминание поэмы «Мармион» в бумагах Жуковского относится к 1814 году. В Материалах для поэмы «Владимир» раздел «Поэты» открывается именем «Walter Scott», а в рубрике «Планы. Замечания, выписки из поэтов» упоминаются имена героев и сюжеты поэм В.Скотта, в том числе и «Мармион»: «Мармион едет в замок. Ужин в замке»[2]. Названия «Мармион» и «Монастырь» содержатся в списке английских авторов и заглавий произведений, вероятно, предназначенных для перевода в 1832 году: на первой странице тетради в зеленом сафьяновом переплете есть дата: «1832»[3].

Работа над переводом поэмы В. Скотта «Мармион» была начата в октябре 1831 г., когда Жуковский вместе с двором жил в Царском Селе, где в это же время снимал дачу А.С. Пушкин. В письме к П.А. Вяземскому от середины (около 15) октября 1831 г.

---

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. Т. XIV. С. 175. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] РНБ. Ф.286. Оп. 1. № 77. Л. 23.

[3] Там же. 1. № 37. Л. 1 переплета. Ср.: Бумаги Жуковского. С. 103–105.

Пушкин сообщал оттуда: «Ж.<уковский> написал пропасть хорошего и до сих пор все еще продолжает. Переводит одну песнь из “Marmion”, славно…» (XIV. С. 233). Вероятно, сохранившиеся черновые автографы ст. 432–554 на одинаковой бумаге с датами: 11 и 19 октября (обычно во время зарубежных путешествий Жуковский указывал двойную дату по старому и новому стилю) отражают этапы этой работы. Показательно, что автограф № 2 находится в той части рукописей поэта, которую Ц. Вольпе называл «собр. Ж. – Плетнева, 1901/107»[1]. В настоящее время это собрание вошло во вторую опись № 286. Все это позволяет предположить, что перед отъездом за границу в июне 1832 года Жуковский отдал Плетневу черновую рукопись ст. 1–554 для переписывания. Как явствует из письма П.А.Плетнева к Жуковскому от 17 февраля 1833 года, он «вложил в экземпляр отправленного через С.А. Юрьевича сборника “Новоселье”… список начала вашего перевода “Монастыря”»[2]. Авторизованная копия перевода содержит правку Жуковского карандашом и черными чернилами; он же списал ст. 541 на оставленном в тексте пропуске (вероятно, по причине не разобранного переписчиком почерка Жуковского), уточнил разбивку строф, зачеркнул последний стих: «Там приготовлены», заменив его впоследствии другим вариантом: «Уже готовы в гробе том». Окончание перевода (ст. 555–610), как это явствует из примечания в тексте первой публикации: «Верне, на берегу Женевского озера. 1832», было сделано в период с 15(27) ноября, когда Жуковский переехал из Веве в Верне[3], до конца 1832 года. Получив писарскую копию от Плетнева, Жуковский добавил к ней недостающие 56 стихов, озаглавил перевод: «Суд в подземелье», сопроводил примечаниями, особо подчеркнув место и время окончания работы, и в таком уже виде передал для публикации в «Библиотеке для чтения».

Комментаторы справедливо говорят о том, что Жуковский в сюжетном отношении создал свое «оригинальное» произведение[4].

В библиотеке Жуковского находятся два издания «Мармиона» с пометами поэта, относящимися скорее всего к завершающему этапу работы. В первом томе Полного собрания сочинений В. Скотта на

---

[1] *Вольпе Ц.* Примечания // Жуковский В.А. Стихотворения: В 2 т. / Вст. ст., ред. и примеч. Ц. Вольпе. Л., 1939–1940. Т. 2. С. 469.

[2] *Плетнев П.А.* Указ. соч. Т.III. С. 527–528.

[3] См.: Дневники. Т. XIII. С. 339.

[4] *Атарова К.* Примечания // Английская поэзия в переводах В.А. Жуковского. М., 2000. С. 346.

французском языке[1] Жуковский отчеркнул карандашом вертикальной чертой вдоль полей во второй песне поэмы XXIII–XXV, XXXII–XXXIII строфы. В 6-м томе The Poetical Works[2] поэт подобным же образом выделил XXIII–XXVI, XXXII–XXXIII строфы. Перевод делался по английскому изданию: горизонтальными черточками карандашом в отмеченных строфах Жуковский разделял текст на 5-стишия; разметка сделана и в XXVII строфе поэмы В.Скотта, но затем следы разметки уничтожены зачеркиванием. Выделенные строфы являются кульминацией трагических событий во второй песне В.Скотта: описание каменного гроба, в который живой будет замурована Констанция (XXIII), характеристика бессердечных палачей (XXIV), ужас самого заточения и отзвуки гибели девушки в растревоженном мире живых (XXXII–XXXIII).

Следуя за В.Скоттом в создании синтеза драматического сюжета (любовь, измена, месть, наказание) с эпически широкой картиной жизни, Жуковский пишет тем не менее самостоятельную повесть в стихах, делая центром эпического события неправедный суд в подземелье монастыря. Жуковский по-новому компонует произведение. У В.Скотта вторая песня состоит из 33 строф, у Жуковского их 16. В переводе произведена перегруппировка нескольких строф: в одну соединены III и IV (описание игуменьи), IX и X (картина Кутбертова монастыря), XIX и XX (описание судей и их жертвы). Жуковский «стягивает» в одно целое противоположные по эмоциональной окраске части, создавая на уровне новой строфы драматический узел: игуменья навеки затворила свою жизнь в безмолвии монастыря, хотя от природы была добра и любила юных, веселых монахинь.

Различен объем произведений: вторая песня «Мармиона» без вступления к песне, которое Жуковский не переводил, состоит из 634 стихов, «Суд в подземелье» включает 610. Для перевода Жуковский использует размер, найденный им в «Шильонском узнике» – 4-стопный ямб с мужскими окончаниями, тогда как у В.Скотта чередование 4-стопного и 3-стопного ямба с мужскими окончаниями и перекрестной рифмой.

Написание «Суда в подземелье» окружено молчанием и тайной, которую тщательно охранял Жуковский: ни в дневниках, ни в известных письмах нет ни единого упоминания о повести. За этой за-

---

[1] Oeuvres de Walter Scott, traduction de M.Defaconpret. T. 1–30. Paris,1830–1831. *Описание*. № 2101; В библиотеке сохранились т. 1–10, 13, 16–21, 23–30.

[2] The Poetical Works of Sir Walter Scott. T. 1–11. Edinburgh, 1830. *Описание.* № 2764.

весой тайны несомненно скрывалась память о печальном опыте общения поэта с цензурой по поводу «Иванова вечера» – перевода баллады В.Скотта. Но главная причина заключалась в понимании Жуковским серьезности и остроты поставленной им проблемы – свободы и рабства человека в современном мире. Для постановки такой проблемы многое сошлось в жизни Жуковского в период осени – зимы 1832–1833 годов: в феврале 1832 года был закрыт «Европеец» И.В.Киреевского, за этим последовало письмо Жуковского к Николаю I, глубокая размолвка с царем и отъезд поэта на лечение в Эмс, потом в Швейцарию. Тягостные раздумья вызывала судьба декабристов, многие из которых томились в сибирской каторге. Среди лиц, посещавших Жуковского в Швейцарии осенью 1832 года, неоднократно упоминаются Михаил Габбе и Карл Бок, каждый из которых пережил драму политического гонения и заточения в тюрьму или сумасшедший дом близкого человека – речь могла идти о судьбе Петра Габбе и Тимофея Бока – участников войны 1812 года, людей свободомыслящих, близких кругу декабристов, братьев Тургеневых и П.А. Вяземского[1]. Во время встреч шли политические разговоры о Польше, чтение и обсуждение книги Карла Адольфа Менцеля «Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedrichs des Zweiten»[2] (Описание. № 1634), на полях которой Жуковский подчеркнул рассуждения об европейских революциях и событиях 1825 года в России[3]. По замечанию Ю.М.Лотмана, «в поэме Жуковского “Суд в подземелье” читатели 1830-х годов вычитывали не судьбу монахини, а нечто иное, применяя на себя ситуацию “Суда в подземелье”»[4].

Мучительное чувство глубокого общественного неблагополучия рождали у Жуковского и наблюдения над современной Европой. «Теперешнюю усталость» при виде Франции, в которой поэт отмечает «отсутствие всего Божественного, этот материализм, это затмение всего высокого и святого в душе человеческой арифметическими расчетами интереса», он называет «миром могилы», «гнилью и прахом», «мертвым состоянием» [5]. Очевидная близость лексики

---

[1] См.:*Рогинский А.* П.А.Габбе. Биографический очерк // Русская филология. Тарту, 1967. Вып. 2. С. 83–110; *Салупере М.Г.* К биографии «Императорского безумца». Т.Э. Фон Бок (1787–1836) в романе Л.Кросса и новонайденных архивных материалах // Проблемы метода и жанра. Томск. 1979. Вып. 19. С. 61–83.

[2] *Описание*. № 1634.

[3] См. подробнее: БЖ. Ч.2. С. 428 – 429.

[4] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 317.

[5] *ПЖТ*. С. 276.

письма и образного ряда в повести «Суд в подземелье» основана на едином для писем и произведения пафосе неприятия насилия и бездуховности.

В обращении Жуковского к поэме В.Скотта важную роль сыграла поэзия Байрона, к которому вновь, оказавшись на берегу Женевского озера, обратился Жуковский. В дневнике и в письме к И.И.Козлову от 27 января (8 февраля) 1833 года из Верне поэт сообщает о путешествиях в Шильон, где все напоминает о Байроне и о переводе «Шильонского узника»: «В Шильоне, на Бониваровом столбе, вырезано его имя, а в Кларане у самой дороги находится крестьянский дом, в котором Байрон провел несколько дней и из которого он ездил в Шильон»[1](СС 1. Т .4. С. 599). В дневнике 27 (9 октября) 1832 года Жуковский записывает: «…Поездка в Монтре и в Шильон. Бейронова надпись. Две тюрьмы»[2]. Тема узничества, каменного заточения связала сюжеты двух повестей – «Шильонского узника» и «Суда в подземелье». Пометы Жуковского на страницах III и IV песен «Паломничества Чайльд Гарольда», которое поэт читал зимой 1832–1833 годов[3], показывают, что созданию «горной философии», питавшей творческую энергию при переводе «Мармиона», способствовало не только чтение Менцеля и впечатления от природы[4], но в огромной степени поэзия Байрона. Отмеченные в III песне поэмы Байрона 85–93-я строфы посвящены описанию места, где жил тогда Жуковский: Леман, Альпы, Юра, Рона. Природные явления, возведенные Байроном в символические образы бытия человечества, волнуют Жуковского в его рассуждении о «горной философии»; и, подобно Байрону, он строит ее на резком противопоставлении свободы и неволи.

Связь «Суда в подземелье» с «Шильонским узником» проявилась и в характере описания тюрьмы и судей. Близость байроновского и вальтер-скоттовского изображения каменной темницы достигается за счет использования сходных художественных деталей. Так, текст В.Скотта «The mildew-drops fell one by one, With tinkling plash upon the stone. A cresset, in an iron chain, Which served to light this drear domain, With damp and darkness seemed to strive, As if scarce might keep alive; And yet it dimly…» (Заплесневелые капли падали одна за другой с звенящим всплеском о камень. Факел на железной

[1] ПСС. Т. IV. С. 599.
[2] ПСС 2. Т. XIII. С.336, 243.
[3] См. подробнее: БЖ. Ч. 2. С. 418–449.
[4] ПСС. Т. XII. С. 26.

цепи, который служил освещением этого мрачного владения, казалось, боролся с сыростью и темнотой; он едва ли мог поддерживать живое, но еще тускло светил) Жуковский переводит с подробностями, которые прямо корреспондируют с его «Шильонским узником»: «…от мокроты / Скопляясь, капли с высоты / На камень падали; их звук / *Однообразно тих, как стук / Ночного маятника* был; / И *бледно, трепетно* светил, / *Пуская дым, борясь со мглой*, / Огонь в лампаде гробовой, / Висевшей тяжко на цепях; / И *тускло на сырых стенах*, / Покрытых плеснью, *как корой, / Туманным отблеском* лежал»[1]. Образ жестокосердной приорши Тильмутского монастыря строится у Жуковского на резкой антитезе, восходящей к «Шильонскому узнику»: У В. Скотта: «Yon shrouded figure, as I guess, By her proud mien and flowing dress, Is Tynemouth's haughty Prioress, And she with awe looks pale» (Вон та окутанная фигура, как я догадался, из-за ее гордой манеры, гладкого платья, была надменная настоятельница Тинемоута, она из-за благоговейного страха выглядела бледной). В переводе Жуковского образ получил дополнительное освещение: «С ней рядом, *как мертвец,* бледна, / С *суровой строгостью* в чертах <…> Приорша гордая была; / И ряса *черная, как мгла*, / Лежала на ее плечах; / И *жизни не было в очах, / Черневших мутно, без лучей*, / Из-под седых ее бровей». Лапидарностью и афористичностью, свойственными слогу Байрона и Жуковского в «Шильонском узнике», отмечен и перевод «Мармиона».

Направление работы над переводом определялось стремлением поэта выразить свое понимание ценности личности и раскрыть драматизм ее положения в современном обществе. Этим продиктован выбор жанра стихотворной повести в отличие от лироэпической поэмы В. Скотта. Характерно, что как на начальном этапе работы (судя по пометам при чтении «Мармиона» и выборе для перевода одной песни из шести), так и в процессе перевода Жуковский исключил пять строф текста из второй песни В. Скотта: с XXVII по XXXI. В этих строфах передан рассказ героини поэмы Констанции Беверли (переименованной Жуковским в Матильду) о бесчестном поступке Мармиона, ложно обвинившего рыцаря де Вильтона в политической измене королю с тем, чтобы жениться на невесте рыцаря, богатой Кларе де Клер. Констанция признается в нарушении ею религиозного обета и в преступном замысле отомстить с помощью сообщника Мармиону за его неверность. Отказавшись от изображе-

[1] Курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, принадлежит Э.Ж.

ния сложной коллизии, включавшей в свою орбиту многих героев, Жуковский выдвинул на первый план трагическую судьбу человека перед лицом бездушных судей и обстоятельств, что было акцентировано и в переименовании повести, получившей при публикации название «Суд в подземелье».

Судя по автографу № 2 и копии, Жуковский целенаправленно оттенял красоту и трагизм положения героини как противостояние жизни и смерти. Это проявилось в портретной характеристике. У В.Скотта «мертвенно-бледное лицо» Констанции обрамляли «светлые локоны, прекрасные и сверкающие» («those bright ringlets glistering fair») – у Жуковского: «И бледность мертвая лица / Была видней, была страшней / От черноты ее кудрей, / Двойною пышною волной / Обвивших лик ее младой». Жуковский изменяет и характер своей героини в сравнении с Констанцией. В.Скотт подчеркивал ее твердость, независимость. Жуковский же оттеняет в Матильде трогательную хрупкость, молодость, незащищенность перед судьями. Особенно показательны черновые варианты: «томный свет в очах», «бледность юного лица», «безгласна и бледна».

Усилению драматизма в духовном облике Матильды способствовала XIV строфа, написанная Жуковским как бы по мотивам исключенных им пяти строф В. Скотта (XXVII–XXXI), но обладающая совершенно новой, балладной, структурой. Это тем более значимо, что «Суд в подземелье» создается в атмосфере балладного взрыва в творчестве Жуковского 1831–1833 годов. На малом пространстве текста (48 стихов) сконцентрированы характерные для баллады Жуковского мотивы тайны, тревоги, рокового предопределения, неотвратимости наказания, раскрытию которых служат хронотоп ночи (в автографе № 2 «всенощной») с тишиной, туманом, луной, далеким звуком, музыкальность ритма и стиля, эмоциональная напряженность синтаксиса, многочисленные повторы контрастов, перебивка света и мрака, шума и тишины, а также сквозная анафора, закрепляющая трагический аккорд строфы последними семью стихами. Жуковский окружил героиню балладным ореолом тайны, тем самым снял с нее вину и облагородил ее личность. В лирико-эпической структуре XIV строфы образ Матильды оказывается соотнесенным с балладными героинями Жуковского (Людмилой, Ленорой, молодой узницей из баллады «Узник»), и драма ее приобретает высокий общечеловеческий смысл.

Трагическая напряженность истории Матильды, внутренняя драматизация повествования сочетаются в переводе с тенденцией широкого воспроизведения жизни, что соответствовало эпической природе поэмы В. Скотта и художественным исканиям самого Жуковского. Установка на эпичность, связанная у Жуковского, как и В. Скотта, с представлением о высокой предназначенности человеческой личности, о связях ее с историей, проявилась в нескольких моментах. Вслед за В. Скоттом Жуковский сохранил и даже усилил живописную полноту в изображении картин природы, облика юных монахинь, в передаче рассказанных ими легенд[1]. Но эпичность повести Жуковского своеобразна. Для В. Скотта первоначален пафос истории, тогда как у Жуковского на первом плане – судьба человеческой личности. При переводе поэт сократил число географических названий Шотландии, являющихся у В. Скотта способом создания исторической панорамы, но сохранил сюжет и маршрут путешествия по морю из Витби в Кутбертов монастырь. Историческая картина заменяется живописным описанием залива в вечереющих лучах солнца. Нарисованный пейзаж несет на себе печать чтения поэтом другой поэмы В. Скотта – «Дева озера», с характерной для Жуковского цветовой палитрой («золото цветущих нив», «зеленеющий залив», «храм, блестящий яркой белизной»), эмоционально насыщенной лексикой («сиянье», «блестящий», «увенчанный», «вознес»), разнообразием ритмического рисунка – мягкостью и плавностью открытых слогов начала строк и чеканным ходом закрытых окончаний.

Стремясь вслед за В.Скоттом к воссозданию исторического колорита в реальности и полноте, Жуковский дополняет описания деталями мирного быта («большой узорчатый ковер», «резной высокий стул на нем с подушкой бархатной»).

Своеобразие художественной манеры Жуковского в сравнении с В. Скоттом проявилось в характере отношения к фольклорному материалу. Жуковский в переводе сохранил все введенные во вторую песнь «Мармиона» легенды о чудесах и святых, рассказываемые юными монахинями, – о святом Кутберте, о саксонской принцессе и другие. Для создания эффекта исторической и фольклорной достоверности Жуковский активно русифицирует текст, вводит архаическую, церковную и разговорную лексику («ладья», «творят покло-

[1] См. подробнее: БЖ. Ч. 3. С.347–359.

ны», «княжна», «чернец», «боле», «брег», «трапезница» и др.). Вместе с тем легенды у Жуковского получают лирико-эмоциональную обработку, сообщающую им дополнительный психологический и философский смысл. Так, легенда о пролетающих над Витби птицах, оказывающих почтение святой своим трепетаньем и гибелью, становится у Жуковского психологическим предварением драмы героини. В переводе «морские птицы», «гуси» (sea-fowls) заменяются «журавлями» (святыми птицами из «Ивиковых журавлей»), а описание их мучительной смерти («Журавль застонет, закричит, / Перевернется, упадет, / И чудной смертью отдает / Угоднице блаженной честь»), как эхо, повторится в сцене заточения Матильды («Трепещет, борется, кричит»; «И глухо жалкий, томный крик / Из глубины их провожал»).

Жуковский сохранил композиционные рамки второй песни «Мармиона», начинавшейся с описания вечера и заканчивавшейся изображением спустившихся на землю ночи и покоя, нарушаемого лишь тревожными ударами колокола. Но картину засыпающего после разыгравшейся трагедии мира поэт довел до абсолютной точки покоя и тишины. Заключающие вторую песню стихи – описание оленя, слушающего звон колокола: «And quaked among the mountain fern, / To hear that sound so dull and stern» (И задрожал посреди горного папоротника, слушая этот звук, такой неясный и суровый), – Жуковский перевел, а далее продолжил: «И снова лег… и снова там / Все, что смутил минутный звон, / В глубокий погрузилось сон».

Таким образом, опираясь на лироэпическую основу поэмы В. Скотта, Жуковский создал оригинальную стихотворную повесть, отмеченную глубиной философского понимания судьбы человека и созвучную общественным и эстетическим исканиям русской литературы 1830-х годов.

Кроме отзыва А.С.Пушкина о начатом Жуковским переводе из «Мармиона», известна высокая оценка, данная В.Г. Белинским. Во второй статье о Пушкине критик, сравнивая повести «Пери и Ангел» и «Суд в подземелье», пишет: «Несравненно выше, по достоинству перевода, почти никем не замеченная поэма “Суд в подземелье”. Мрачное содержание этой поэмы взято из мрачной жизни невежественных и дико фанатических средних веков. Молодую монахиню, увлеченную страстию сердца, осуждают быть заживо схороненною в подземном склепе…» (VI. С. 172). И далее Белинский цитирует

отрывок из повести – стихи 423–478, 527–610. Характерно, что, приводя текст повести, Белинский выпустил XIV строфу (479–526 стихи) – оригинальное создание, а не перевод из В.Скотта.

Шотландское просвещение и «Письма о демонологии и колдовстве» В. Скотта в круге чтения Жуковского (1830–1840-е гг.)

Среди книг В. Скотта, прочитанных Жуковским в 1830–1840-е годы, особое место принадлежит «Письмам о демонологии и колдовстве» – «Letters on demonology and witchcraft»[1]. В содержании книги В. Скотта обнаруживается органическая связь писателя с философией и этикой Шотландского Просвещения, о глубоком интересе к которому свидетельствуют письма и пометы Жуковского, сделанные в книгах Юма, Стюарта, Смита, Блера и других.

В письме А.П. Елагиной от 7/19 февраля 1827 года из Дрездена, где он много читал и размышлял над немецкой и английской философией в обществе А.И. Тургенева, Жуковский дает совет относительно философского образования ее сына, И.В. Киреевского: «Шеллинга не куплю, ибо не хочу брать на свою душу таких занятий Ванюши, которых оправдать не могу. Я из нашего с ним свидания в Петербурге заметил, что он ударился в такую метафизику, которая только что мутит ум: Шеллинга в Германии не понимают. Он же теперь сам готовит книгу, которая должна служить объяснением и определением его системы. Следственно, надобно подождать, когда она выйдет в свет. Я не враг метафизики. Знаю цену высоких занятий ума. Но не хочу, чтобы он и ползал по земле. И то и другое место никуда не годится. Надобен свет ясный. Советовал бы Ване познакомиться с английскими философами. Пускай читает Дугальда Стуарта, Фергусона, Смита. Их свет озаряет жизнь и возвышает душу. Одним словом, не ждите от меня Шеллинга»[2].

В другом письме Жуковский настойчиво рекомендует И.В. Киреевскому изучать шотландских моралистов и учиться у В. Скотта:

---

[1] *Scott W.* Letters on demonology and witchcraft, addressed to J.G. Lockhart. London, 1830. *Описание.* № 2099. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы. Перевод везде Э.Ж.

[2] *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М., 2009. С. 318–319.

«Я уверен, что Ваня может быть хорошим писателем. У него все для этого есть: жар души, мыслящая голова, благородный характер, талант авторский. Нужно приобрести знания поболее и познакомиться поболее с языком... Пускай учит Россию и учится у Вальтер-Скотта изображать верно отечественное, потом пускай познакомится с нравственными писателями и философами Англии. Нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая, нравственная философия, не сухая материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни. Там философию можно применить наконец и к умозрительной: ясность, простота, практическое, вот что нам надобно. И вот так для него две цели. С одной стороны, учись у Шекспира и Вальтер-Скотта, с другой – у Дюгальда Стеуварта, у Смита, у Рейда и прочих. Этого довольно на жизнь»[1].

В этих письмах определен круг имен и связанный с ними комплекс философских, этических и эстетических идей, волновавших Жуковского в 1810-е годы и в последующие десятилетия и оказавших на него влияние. Это тем более важно, что содержание идей и характер постановки их Фергюсоном, Юмом, Смитом и другими философами, в трудах которых объективно проявились общие закономерности развития общественной мысли Англии и Шотландии второй половины XVIII – начала XIX в., теснейшим образом связаны с формированием личности В. Скотта. Все названные Жуковским философы – шотландцы, занимавшие в разное время кафедру моральной философии в университетах Глазго или Эдинбурга, авторы трудов по философии, этике, политической экономии, истории, эстетике. Их деятельность составляет целую эпоху в развитии английской науки, питавшей и В. Скотта.

В. Скотт получил образование в Эдинбургском университете, где в годы его учебы сильны были традиции, связанные с именами Давида Юма, Генри Маккензи, Хью Блера, Уильяма Робертсона[2]. Говоря в «Автобиографии» о друге юности Адаме Фергюсоне, В. Скотт подчеркивает, что тот был сыном «прославленного Профессора Фергюсона» («celebrated Professor Ferguson»)[3], в доме которого он встретил Р. Бернса, где был слушателем дискуссий вокруг моральных проблем, вопросов национальной культуры, споров о поэмах Оссиана и Макферсона.

---

[1] *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М., 2009. С. 318–319.
[2] См.: *Clark O.M.* Sir Walter Scott: the formative years. New-York, 1857.
[3] Цит. по кн.: Lockhart J. G. The life of sir W. Scott. London; New-York, 1957. P. 43.

С Дюгальдом Стюартом (Dugald Stewart, 1753–1828) В. Скотта связывала многолетняя дружба, начавшаяся с прослушивания лекций по моральной философии в сезон 1788- 1789 годов и длившаяся до смерти Стюарта в 1828 году. И хотя В. Скотт строго оценивал философские занятия Стюарта, истолкователя философии «здравого смысла» Томаса Рида («там много от акварельной живописи во всех метафизиках, которые более состоят из слов, чем идей» (There is much of waterpain-ting in all metaphysics, which consist rather of words than ideas)[1]), он неизменно писал о своей дружбе с ним, о его даре красноречия в преподавании моральной философии: «Далее я обучался моральной философии в классе г-на Дюгальда Стюарта, чье поразительное и яркое красноречие приковывало внимание даже самых нерадивых студентов»[2].

И дело не только в личных контактах, но в атмосфере напряженных исканий в области философии, морали, национальной культуры, в среде которой шло становление личности В. Скотта.

Созданный Жуковским в письмах А.П. Елагиной контекст (нравственные писатели и философы Англии) позволяет говорить об историзме восприятия Жуковским значения В. Скотта, о глубоком понимании им места шотландского писателя в процессе развития европейской общественной и эстетической мысли.

В письме 1848 года к Н.В. Гоголю, в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», в черновых набросках 1840-х гг. к работе об искусстве Жуковский, размышляя о типах писателей разных эпох, относит В. Скотта к ряду художников (Данте, Шекспир, В. Скотт), в творчестве которых отсутствует меланхолия байроновского типа, а господствует, как у древних, «пластическая определенность»[3]. В черновых набросках Жуковский намечает антитезу: «Бейрон – Вальтер Скотт»[4]. В статьях-письмах эта антитеза получает развитие. Речь идет о типах художественного мироощущения, об отношении писателя к жизни и искусству. Позиция писателя неизбежно отпечатывается на его творении: «Но поэт, свободный в выборе предмета, не свободен отделить от него самого себя: что скрыто внутри его души, то будет вложено тайно, безнамеренно и даже противонамеренно и в его создание; что он сам, то будет и его создание»[5].

---

[1] *Scott W.* The journal (1825–1832). Edinburgh, 1891. P. 615.
[2] *Lockhart J.G.* Ibid. P. 33.
[3] ПСС. Т. X. С. 102.
[4] РНБ. Ф. 286. Оп. I. №. 77. Л.3.
[5] ПСС. Т. X. С. 85.

В. Скотт рассматривается как образец истинного художника: «С благодарностью сердца укажу на нашего современника Вальтера Скотта. Поэт в прямом значении сего звания – он будет жить во все времена благотворителем души человеческой»[1].

В библиотеке Жуковского хранятся труды всемирно известных шотландских моралистов: «Четыре философа» Давида Юма (David Hume, 1711–1776)[2], два издания «Теории нравственных Чувств» Адама Смита (Adam Smith, 1723–1790) и «Философские опыты»[3] с предисловием Д. Стюарта; «Наставления нравственной философии» и «Принципы науки, морали и политики» Адама Фергюсона (Adam Ferguson, 1723–1816)[4]; «Философия человеческой деятельности и морали» и «Основы человеческого духа»[5] Дюгальда Стюарта (Dugald Stewart, 1753–1828). К материалам, позволяющим говорить об интересе и знании Жуковским философии и морали Шотландии, следует отнести пять томов «Selections from The Edinburgh Review»[6], в которых были опубликованы статьи о Бэконе, Юме, Смите, Стюарте, Риде (Thomas Reid, 1710–1796), главе шотландской школы «здравого смысла». Шеститомное «Избранное из “Эдинбургского обозрения”, составленное из лучших статей, опубликованных до настоящего времени», вышло в 1835–1836 годах и представляет собой энциклопедию по вопросам искусства, философии, морали, религии, политической экономии, текущей политики, истории. В библиотеке Жуковского сохранилось пять томов (утрачен I том). В III, IV, V и VI томах в оглавлении простым карандашом горизонтальными черточками отмечены интересующие поэта статьи[7].

---

[1] ПСС. Т. X. С. 85.

[2] *Hume D.* Oeuvres philosophiques. T. 1–7. Londres; Paris, 1788.

[3] *Smith A.* Theorie der sittlichen Gefühle. Leipzig, 1791; The theory of moral sentiments; or an Essay towards an analysis of principles by which men naturally judge concerning the conduct and character, first of their neyghbours, and afterwards of themselves. Basil, 1793. T. 1–2; Essais philosophiques. T. 1–2. Paris, 1797.

[4] *Ferguson A.* Institutes of moral philosophy. Mentz, 1815; Principes de la science morale et politique. Paris, 1821.

[5] *Stewart D.* Elémens de la philosophie de l’esprit humain. T. 1–2. Genève, 1808; Esquisses de philosophie morale. Paris, 1833; Philosophie des facultés actives et morales de l’homme. T. 1–2. Paris, 1834.

[6] Selections from Edinburgh review, comprising the best articles in that journal its commencement to the present time. T. 2–6. Paris, 1835–1836. В библиотеке Жуковского находятся тт. 2–6.

[7] К названному ряду имен следует добавить имя Хью Блера (1718–1800), чьи «Лекции по риторике и изящной словесности» с большим количеством помет Жуковского хранятся в библиотеке поэта: *Blair H.* Lectures oh rhetoric and belles letters. T. 1–3. Basil, 1783; Leçons de rhétorique et de belles-lettres. T. 1–3. Paris, 1830. *Описание.* № 681, 682.

Судя по хронологии изданий, интерес Жуковского к моральной философии шотландцев был особенно велик в 1810-х и 1830-х годах. В 1808 году в майском номере журнала «Вестник Европы» В.А. Жуковский опубликовал перевод письма Адама Смита «Letter from Adam Smith, LL.D. to William Strahan, Esq. Nov. 9. 1776» (Письмо Адама Смита к Виллиаму Страхану, Эсквайеру от 9 ноября 1776 года) и дал ему название «Давыд Юм при конце жизни»[1]. Перевод «Letter» Адама Смита – одно из ранних обращений Жуковского к шотландским моралистам, свидетельствующее об интересе к нравственно-философской концепции этического учения Смита, основанного на принципе симпатии, на философии естественного права и равенства. «Letter from Adam Smith» носит программный характер: А. Смит в лице Д. Юма создает образ истинно добродетельного человека[2].

Центральная идея книг Фергюсона, Смита, Стюарта, хранящихся в библиотеке поэта, – учение об общественной природе человека и его обязанностях. «Человек, по природе, есть член общества»[3], – пишет А. Фергюсон в книге, прочитанной Жуковским. А. Смит в «Теории нравственных чувств» утверждает: «Человек может существовать только в обществе»[4]. Идея общественной природы человека основывалась на просветительской концепции равенства людей. А. Фергюсон в своих построениях исходил из традиции, идущей от Шефтсбери и Хатчесона, из представления о врожденном моральном чувстве, свободном от практических интересов и влекущем человека к добру и благу. А. Смит развивал идею о законе самосохранения («Всякий человек, по внушению природы, заботится, без сомнения, прежде всего о самом себе»[5]. Моралисты Шотландии были едины в понимании нравственного закона как человеколюбия. «Первое начало нравственности, величайшее благо, свойственное человеческой природе, есть человеколюбие»[6], – утверждал Фергюсон.

---

[1] *Смит А.* Давыд Юм при конце жизни // Вестник Европы. 1808. № 10. С. 89–98.

[2] Подробнее см.: *Жилякова Э.М.* Подготовка журнальных публикаций В.А. Жуковского в составе Полного собрания сочинений писателя (на материале перевода «Давыд Юм при конце жизни (Письмо Адама Смита к Виллиаму Страхану)») // Издательская деятельность и перевод. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 23–32.

[3] *Фергюсон А.* Наставление нравственной философии / Пер. В. Созоновича. СПб., 1804. С. 105.

[4] *Смит А.* Теория нравственных чувств Пер. П.А. Бибикова. СПб., 1868. С. 118.

[5] Там же. С. 114.

[6] *Фергюсон А.* Указ. соч. С. 150.

Моральная философия шотландцев, возросшая на подъеме буржуазного развития в Англии, несла в себе прогрессивное содержание, выразившееся в утверждении приоритета общих интересов, общественных требований над частными. Фергюсон писал, что «щастие людей возвышается по мере, как они любят род человеческий»[1]. Особенно остро и последовательно эта идея была развита в его книге «Опыт истории гражданского общества», перевод которой, сделанный рано умершим Иваном Тимковским, появился в России в 1817–1818 годах.[2] Фергюсон со всей определенностью развивает идею служения общественным интересам: «Счастье человеческое, кажется, состоит в том, чтобы общественные свои склонности принять главным источником своих действий: поставить себя членом такого сословия, коего общее благо согревало бы его желанием, пламенеющим истребить личные попечения, служащие основанием мучительных беспокойств, страха, ревности, или как Ал. Поп сие чувство изображает:

Man, like the generous vine, supported lives;
The strength he gains, is from th' embrace he gives.

(Человек, подобно плодоносной лозе виноградной, живешь с подпорою; и объемля ее, умножаешь через то свои собственные силы)»[3]. А. Смит, объясняя понятие долга, пишет в «Теории нравственных чувств»: «Ваше уважение к общим правилам нравственности и есть собственно так называемое чувство долга. Это весьма важный закон для жизни человеческой; он один может управлять действиями всей массы людей»[4].

Идея общественного служения обусловила постановку вопроса об уважении к человеку труда – представителю третьего сословия, гуманистические требования к государственному устройству, критику деспотизма.

Жуковский, несомненно, видит связь гуманистических и демократических тенденций в мировоззрении В. Скотта, его понимания исторического процесса с просветительскими идеями «нравственных философов». Связь эта проявляется в широте постановки про-

---

[1] *Фергюсон А.* Указ. соч. С. 231.

[2] Не исключено, что Жуковский был знаком с этим переводом: в библиотеке поэта хранится книга брата И.Ф. Тимковского «Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах (СПб., 1824) с дарственной надписью автора.

[3] *Фергюсон А.* Опыт истории гражданского общества / Пер. И. Тимковского. СПб., 1817. Кн. 1. С. 125.

[4] *Смит А.* Указ. соч. С. 209.

блемы личности – в вопросе о гармоническом развитии и путях совершенствования ее. Философской основой концепции явилось мощное влияние учения Бэкона, показавшего ценность опытных знаний и их обусловленность реальным бытием.

В «Эдинбургском обозрении» Жуковский отметил пять работ, в которых обсуждаются статьи Рида и Стюарта, пропагандировавшие бэконовский «опытный метод». В области моральной философии освоение бэконовского наследия проявилось в культе разума («знание есть сила»), в борьбе против суеверия и средневекового стеснения личности, в требовании всестороннего развития ее. Шотландские моралисты рассматривали естественное состояние человека как процесс постоянного развития и изменения. Фергюсон определил «эмблему или знак» человека как «текущий ручей, а не пруд беспроточный»[1].

В поисках путей совершенствования человеческого общества шотландские философы обращались к анализу истории моральных учений. В этом отношении интерес представляют пометы Жуковского, сделанные в эссе Д. Юма «Четыре философа». Сопоставляя в диалогическом конфликте четыре взгляда на мир (эпикурейца, стоика, платоника и скептика) на смысл существования, на критерии нравственных ценностей, Юм на практике реализует принцип «меры»: из сопоставления «за» и «против» каждой философской позиции складывается представление об идеале самого Юма. Жуковский-читатель отмечает то, что представляет особый интерес, и из выбранных мест вырисовывается его морально-эстетическая программа. В рассуждениях эпикурейца Жуковский отмечает понятие о счастье как естественном, вытекающем из потребностей человека, а не выдуманном философами «искусственном счастье»[2].

В эссе «Платоник» отчеркнуты мысли о величии мудрости философа, приобщающегося в своем созерцании к высшей духовности. Двумя чертами Жуковский выделяет рассуждение: «Самое совершенное счастье, конечно, должно возникать из созерцания самого совершенного объекта. А что может быть более совершенно, чем красота и добродетель?»[3]. В эссе «Скептик» полностью отмечено несколько страниц, где идет речь о возможности воздействия на че-

---

[1] *Фергюсон А.* Указ. соч. С. 15.

[2] *Hume D.* Oeuvres philosophiques. T. 1–7. Londres; Paris, 1788. T. II. P. 139. *Описание.* № 2658.

[3] Там же. С. 183

ловеческий характер серьезных занятий науками, которые «смягчают и делают человеколюбивый характер, воспитывая те прекрасные эмоции, с которыми связана добродетель и честность»[1]. Но более всего помет сделано Жуковским в рассуждениях стоика о нравственном совершенствовании человека на пути к счастью, о необходимости ежедневного самовоспитания, строгих правил и труда: «Знай, что труд – главная составная часть того счастья, к которому ты стремишься с замиранием сердца»[2].

Таким образом, судя по письму 1827 года к А.П. Елагиной, Жуковский, противопоставив в определенном смысле ряду писателей ряд философов (Шекспир, В. Скотт, А. Смит, Д. Юм, Д. Стюарт, Т. Рид), вместе с тем выявил и их близость: «ясность, простота, практическое».

Высказанная Жуковским оценка была в духе времени. К 1828 году относится рассуждение П.А. Вяземского о В. Скотте как «практическом романисте», «который дарованием, творчеством и, так сказать, всею нравственною жизнию своей действует на открытом поле и средь белого дня, а не под сумраком и засадами непроницаемого капища»[3]. На глубину нравственного чувства В. Скотта указывал В.А. Жуковский в письме к Н.В. Гоголю в 1848 году: «Его поэзии предаешься без всякой тревоги, с ним вместе веруешь святому, любишь добро, постигаешь красоту и знаешь, какое назначение души твоей; он представляет тебе во всей наготе и зло, и разврат, но ты ими не заражаешься, с тобою сквозь толпу очумленную идет проводник, заразе ее недоступный и тебя сопутствием своим берегущий»[4]. Жуковский высоко ценил в художественном творчестве В. Скотта этот нравственный потенциал.

Особый интерес представляют сохранившиеся в библиотеке В.А. Жуковского «Письма о демонологии и колдовстве». В библиотеке Жуковского хранятся «Письма» первого издания 1830 года. На русский язык эта книга не была полностью переведена, отдельные извлечения печатались в русских журналах[5].

---

[1] *Hume D.* Oeuvres philosophiques. T. 1–7. Londres; Paris, 1788. T. II. P. 139. *Описание.* № 2658. С. 208.

[2] Там же. С. 164.

[3] *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 95.

[4] ПСС. Т. 10. С. 85–86.

[5] *Шотландская* легенда, рассказанная Вальтером-Скоттом в Демонологии // Молва. 1831. Ч. I, № 8. С. 1–4; *История* больного мечтателя (Соч[инение] Сира Валтера Скотта). Перевел с фран[цузского] Ф. Дьячков // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1832. № 43. 28 мая. С. 338–339; *История* больного духовидца (Из Demonology and

«Письма о демонологии и колдовстве» по времени создания – одно из поздних произведений В. Скотта. Оно составлено из десяти глав («писем»), включает в себя отдельные рассказы о сверхъестественном, эссе-исследования по вопросам истории, философии, эстетики. В «Письмах» открыто и непосредственно проявилась позиция и личность В. Скотта: художественное сочетается с публицистикой и научным исследованием.

Книга была прочитана Жуковским полностью, от первой до последней страницы: многочисленные отчеркивания простым карандашом сделаны вдоль текста на полях во всех главах, но особенно их много в X письме. Время чтения предположительно можно отнести к 1830 и 1831 гг., учитывая популярность В. Скотта и особый интерес темы о фантастическом. Жуковский мог обратиться к книге и позже, во второй половине 1840-х гг., когда создавал свою работу «Нечто о привидениях».

Исходя из содержания отчеркнутых Жуковским материалов в «Письмах», можно выделить несколько аспектов, интересовавших его в книге В. Скотта: философский, морально-этический, эстетический.

Философская позиция В. Скотта в отношении демонологии и колдовства близка к взглядам представителей школы «здравого смысла». В. Скотт, как А. Смит и А. Фергюсон, не отрицает Божественного Промысла, но суеверие, страх перед призраками, демонами рассматривает как следствие болезни человека или темноты сознания, невежества и неразвитости. В самом начале первого письма В. Скотт говорит о том, что он «не претендует на создание системы, а ограничивает себя изложением примечательных случаев», а потому «делает несколько общих замечаний о природе демонологии» как «необходимое введение в тему» (С. 3). В этом «необходимом введении» В. Скотт излагает теорию о смысле привидений и констатирует имеющееся на этот счет распространенное мнение: «Общая, или, как это может быть названо, всеобщая вера обитателей земли в существование духов, свободных от бремени и несостоятельности тела, основана на сознании Божества, которое говорит в наших душах и показывает всем людям, за исключением тех, которые бесчувственны к голосу небес, что в нас есть доля божественной субстанции, не подвластной закону смерти и исчезновения, и когда тело перестает быть пригодным для нее жилищем, она ищет свое место, как часо-

---

witchcraft, соч[инение] В. Скотта). (Перевел) О. // Северная пчела. 1832. № 166, 21 июля (*Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 59, 62).

вой, освобожденный от поста» (С. 3–4). Отдав должное вере в божественную субстанцию, В. Скотт на протяжении I письма проводит исследование в духе эмпирико-сенсуалистического метода, доказывая, что многие описанные и известные чудеса в основном имеют реальные причины, а именно – отклонение от нормы в деятельности организма человека. Он приводит целый ряд аргументов, показывая, что иллюзии возникали вследствие аномалии зрения, слуха, осязания, работы желудка, кровообращения и т. д. Эти аргументы представлены в виде историй, небольших рассказов. Жуковский последовательно отмечает все эти истории, пропуская собственно рассуждения В. Скотта. Тем самым обнаруживается огромный интерес Жуковского к самим фактам сверхъестественного, которые многочисленны и разнообразны.

В X письме Жуковский отмечает размышления В. Скотта о характере веры в сверхъестественное:

> «Со времен Лукреция, абсолютного скептика, признается как непреложный факт существования призраков и частое их появление. Было показано, что есть много историй о призраках, которых мы не решаемся назвать обманом, потому что доверяем тем, кто верит, что действительно было, и имеет к тому основание, хотя там и не было настоящих фантомов... Поэтому мы далеки от утверждения, что подобные рассказы обязательно лживы. Легко предположить, что видения были вызваны живой мечтой, задумчивостью, возбуждением воображения или обманом зрения, в тех или иных случаях, не говоря о сознательном обмане, который возможен во многих примерах. Для всех случаев, которые называют историями о призраках, мы ищем объяснения. В действительности свидетельства об этих видениях редко исследовались точно. Сверхъестественные легенды в большинстве своем воспринимались как способ развлечения общества, и тот, кто смеялся бы над своей доверчивостью, считался бы скорее моралистом, чем приятным компаньоном. Это было бы просто нарушением приличий, подобно тому, как если бы сомнению подвергалась ценность антикварных вещей, показываемых коллекционером для развлечения своих гостей. Положение оказывается более сложным, если в компании встречается человек, сам бывший свидетелем чудес, о которых рассказывает. Благоразумные люди при таких обстоятельствах отказываются от практикуемой в суде попытки задавать большое количество вопросов, и если кто вознамерится сделать это, он окажется под угрозой получения отповеди даже от почтенных людей, которые видят свою цель не в выяснении истины, но в том, чтобы поддержать веру в этот случай… Приблизительное знание, выдаваемое часто за точное доказательство, – это слова нескольких человек, которые слышали рассказ, может быть, от человека, с которым это случилось, от членов его семьи или из числа друзей. Гораздо чаще повествователь обладает не большими возможностями, чем простое проживание в той или иной стране,

где это случилось, или хорошее знакомство с домом, в котором появился призрак. Подобное свидетельство о мистической истории, почерпнутое из вторых рук, по каждому пункту должно попадать под приговор Английского суда. Судья остановил показания об убийце на основании сообщения призрака убитого. «Подождите, сэр, – сказал судья, – призрак – великолепный свидетель, но он не может быть услышан судом. Позовите его сюда, и я выслушаю его лично». Однако это относится лишь к доверию одному человеку, который пересказывает то, что трое или четверо других рассказывали друг другу по цепочке, последовательно, и мы часто верим в чудеса, несовместимые с законами природы, не согласующиеся с нашей любовью к чудесному и ужасному» (С. 355–357).

Отмеченное Жуковским рассуждение В. Скотта характерно для шотландской философии. Фергюсон пишет, что «суеверие имеет основанием сомнение и душевное беспокойство, а питается невежеством и таинственною наружностию», что «оно исчезает только перед светом истинной веры и познанием природы»[1]. При чтении трактата Д. Юма «Исследование о человеческом познании» Жуковский сделал несколько отметок в главе «О чудесах». Все пометы связаны со скептическими размышлениями Юма о природе веры и отсутствии доказательств вероятности чудес. Так, Жуковский отмечает рассуждение Юма: «Чудо есть нарушение законов природы, а так как эти законы установил твердый и неизменный опыт, то доказательство, направленное против чуда, по самой природе факта настолько же полно, насколько может быть полным аргумент, основанный на опыте»[2]. Выделенным оказывается и другой отрывок, перекликающийся с размышлениями В. Скотта: «Итак, оказывается вообще, что ни одно свидетельство о чуде никогда не было равносильно вероятности, а тем более доказательству; и если даже предположить, что оно имело силу доказательства, ему можно было бы противопоставить другое доказательство, выведенное из самой природы факта, который стараются установить. Только опыт придает достоверность свидетельствам людей, но тот же опыт удостоверяет нам истинность законов природы… поэтому мы можем признать правилом, что никакие людские свидетельства не могут иметь силы, чтобы доказать чудо и сделать справедливым основанием подобной религиозной системы»[3].

---

[1] *Фергюсон А.* Опыт истории гражданского общества. СПб., 1818. Кн. 2. С. 40–41.
[2] *Hume D.* Ibid. P. 21.
[3] Там же. С. 54.

Философская позиция Жуковского в отношении к чудесам и вере в них не однозначна. Судя по пометам, Жуковский не принимает юмовского религиозного скептицизма (особенно это касается высказанными сомнениями Юма в истинности чудес, описанных в Святом Писании). Ему ближе позиция философов «здравого смысла» и В. Скотта. Как и они, Жуковский верует в божественный Промысел. В статье «Нечто о привидениях» Жуковский дает объяснение природы видений: «Эти явления духов, непостижимые рассудку нашему, строящему свои доказательства и извлекающему свои умственные выводы из материального, суть, так сказать, лучи света, проникающие сквозь завесу, которою мы отделены от духовного мира; они будят душу посреди ленивого покоя земной очевидности, они обещают ей нечто высокое, но его не дают ей, дабы не произвести в ней раздора с тем, что ей дано здесь и чем она здесь должна быть ограничена и определена в своих действиях»[1].

Вера в божественную природу явления духов сочетается у Жуковского на протяжении всего его творческого пути с просветительской тенденцией – глубоким уважением к разуму, критическим отношением к суевериям и заблуждениям ума. Так, еще в редактируемом им «Вестнике Европы» 1808 и 1809 гг. были опубликованы статьи, свидетельствующие о сложности позиции Жуковского в отношении к чудесам. В № 18 за 1808 г. за подписью «К» напечатана статья «О предрассудках». В первой части статьи отдается должное мыслителям, которые «утверждали, что всякий предрассудок есть заблуждение и что чем будут просвещеннее люди, тем менее останется предрассудков»: «Не спорю, что есть предрассудки, жалости достойные, смешные и даже пагубные. Не спорю, что благотворная философия освободила нас от многих суеверных ужасов, которые претворяли человека в несмысленное животное; что она разогнала призраки очарований, колдунов, мертвецов и астрологии; что, наконец, смягчила наши нравы, приучила нас к упражнению в полезных исследованиях, изъяснила нам права наши и обязанности. Так, философия оказала великие благодеяния роду человеческому, расторгши оковы невежества и суеверия, но…»[2]. Вторая половина статьи реализует это «но», обратив критику в адрес «гибельных предприятий исследовать наши чувствования, раздроблять все мнения», «доиски-

[1] ПСС. Т. 10. С. 95.
[2] *К.* О предрассудках // Вестник Европы. 1808. № 18. С. 81–82

ваться до самых начал»[1] , то есть уничтожать веру в божественную природу явлений. В 1809 г. в № 11 «Вестника Европы» был напечатан «Отрывок письма из Ирландии (Из соч. Госпожи Эджворт)». Мария Эджеворт *с* сочувствием рассказывает о широком распространении суеверия между ирландцами, с грустным юмором описывает их обряды: «Наконец, я в царстве фей, которое, однако, не имеет ничего очаровательного»; феи «населяют каждый пригорок, летают в каждом вихре, и суеверные жители кстати и некстати кричат им вслед». М. Эджворт объясняет суеверие тяжелым положением ирландского мужика: «Он беден, угнетен, поневоле промышляет обманом»[2]. В этих публикациях прослеживается сложная позиция Жуковского. В статье «Нечто о привидениях», написанной в полемических раздумьях над «Космосом» Гумбольдта, Жуковский в ответ на поставленный вопрос, верить или не верить привидениям, не дает однозначного ответа: «Множество событий, достаточно засвидетельствованных, побуждают нас отвечать утвердительно, но, с другой стороны, невероятность самых событий, выходящих из обыкновенного порядка вещей, склоняет нас к отрицанию. Что же выбрать? Ни то, ни другое»[3]. Такая двойственная постановка вопроса о природе фантастического была характерна для русской эстетической мысли 30-х гг. Так, например, в «Вестнике Европы» 1829 г. в № 12 напечатана обширная анонимная статья «О явлении духов», отмеченная аналогичной двойственностью. Первая половина статьи – объяснение возможных источников ложных представлений о призраках (темнота, невежество, болезни), вторая половина – доказательство реальности некоторых чудесных явлений и их божественной природы. Теологическая идея автора о «божественном знаке другого мира через явление духов» сочеталась со стремлением объяснить тягу к чудесному как выражение «врожденного стремления к чему-то необычайному, сверхчувственному, неземному», как указание на сложность природы человека, не объяснимой только видимой эмпирической реальностью, потому что «в мире есть много явлений свыше наших понятий о обыкновенных законах Природы»[4].

---

[1] Т*К.* О предрассудках // Вестник Европы. 1808. № 18. С. 81–82.

[2] *Эджеворт М.* Отрывок письма из Ирландии // Вестник Европы. 1809. № 11. С. 188–189, 192.

[3] ПСС. Т. 10. С. 95.

[4] О явлении духов // Вестник Европы. 1829. Ч. 24. С. 258.

Сложность постановки вопроса о фантастическом у Жуковского и В. Скотта во многом определялась присутствием эстетического начала, самой природой художественного мышления, осложнявшей картину философских представлений писателей в отличие от «чистых» мыслителей. Фантастическое входило в систему представлений романтиков о мире: оно указывало на существование субстанциальных, но непознанных сторон бытия. В интересе Жуковского к стихии фантастического преобладал гносеологический аспект: чудесное было для поэта средством познания и способом художественного изображения мира. В. Скотта чудесное интересует в онтологическом аспекте: вера в чудесное воспринимается им как часть объективной картины мира, как качество сознания героев, обусловленное обстановкой, эпохой, историей.

Историзм романов В. Скотта, так высоко ценимый поколением русских писателей и критиков 1820–1830-х годов, ярко проявился в «Письмах о демонологии и колдовстве», где художественное начало сплавлено с историческим. Характерное качество материала – фактичность, достоверность. Повышенный интерес В. Скотт проявил к источникам историй о чудесах. Многочисленные даты, названия городов, замков, деревень, упоминания реальных лиц, обязательные ссылки на имена, труды – все это придает книге вид исторического исследования. Привлекаемый материал обширен: летописи, книги по истории демонологии, сборники песен и легенд, произведения древних и современных поэтов (Гораций, Лукиан, Апулей, Тассо, Мильтон, Гете, Драйден, Маккензи, Макферсон и другие), отчеты судов, указы, церковные книги, государственные архивы. Каждый раз В. Скотт акцентирует внимание читателя на достоверности, реальности источника информации.

Этот огромный материал был подчинен изучению сознания людей разных эпох и стран и объяснял их поступки не только особенностью физической природы человека (как это было показано в I письме), но историческими обстоятельствами, содержанием духовной жизни. Книга В. Скотта о чудесах переросла в энциклопедию нравов, обычаев, исторических событий, культуры Шотландии, Англии, Ирландии, Германии, Франции, Испании, Италии в разные эпохи: древность, Средневековье, Новое время. В отчеркнутых Жуковским историях

щедро, с обилием деталей, тонких наблюдений были представлены обычаи народов. Например, описывая свадебные обряды в Шотландии, В. Скотт замечает, что люди даже очень высокого звания избегали играть свадьбы в мае – в этом он видит печать язычества, бывшего одной из причин веры в духов. В III письме Жуковский отмечает «экстравагантную, поражающую воображение», по мнению В. Скотта, историю, рассказанную Саксоном Грамматиком о двух норвежских вождях, ставших братьями по оружию, и о том, как после гибели Ассуэта его друг Асмунд заживо похоронил себя рядом с ним, с его оружием, трофеями, лошадью и как после этого в течение ста лет Асмунд сражался со злым духом убитого, с демоном, поселившимся в тело друга, и какими обрядами сопровождалось двойное захоронение Ассуэта.

Эта легенда давала представление о нравах и обычаях в древние времена. В. Скотт стремится сохранить детали и воссоздать психологическую атмосферу переживаний людей той эпохи: «Асмунд держал свой меч в руках, доспехи почти оторвались от тела, лицо было исцарапано, как после боя с диким зверем. Но как только он появился при свете дня, он породил вереницу стихов о своем столетнем пребывании в могиле: героическую отвагу и силу воины сочетали с поэтическим талантом» (С. 106). Как исследователь В. Скотт обогащает свои наблюдения огромным числом ассоциаций, основанных на знании истории, ритуалов народов других стран и времен. Особенно часто он прибегает к материалам из истории Древнего Рима и Шотландии. Эти описания, по Скотту, помогают понять не только причины явлений, но раскрывают природу человеческого сознания. В. Скотта занимает творческая сторона сознания людей давних эпох, раскрывающаяся в легендах о приключениях в мире духов, когда максимально сближается реальная жизнь людей и фантастика. Волшебные сказки, мифы, описания кобольдов, эльфов, художественно обработанные народным поэтическим гением, становятся картиной жизни самого народа. Жуковский отчеркивает большую по объему, «одну из древнейших волшебных легенд» о Томасе Рифмаче, одном из творцов романсов о Тристане и Изольде, поэтическом гении Шотландии, о его приключениях в мире духов. «Волшебная» легенда приобретает достоверность благодаря введению реальных имен и названий: «Как-то Правдивый Томас (мы даем этот эпитет заранее) лежал на берегу Хантли (Huntly) у подножия Эйлдонских холмов (Eilden Hills), которые возносят кресты знаме-

нитого монастыря Мельроз (Melrose), и увидел леди столь прекрасную, что вообразил, будто перед ним сама дева Мария» (С. 132).

Закончив историю приключений Томаса Рифмача, похожего на простого деревенского парня, ленивца и увальня, дерзкого, смекалистого, удачливого, превосходящего своими достоинствами спесивых важных господ и наказывающего их за пренебрежительное отношение к простым людям, В. Скотт тут же начинает новую историю, и Жуковский отчеркивает ее: «Другую историю часто рассказывают торговцы лошадьми. Смелый жокей продавал черную лошадь человеку почтенного и старомодного вида. Покупатель указал на знаменитый бугор Эйлдонских холмов, названный «Счастливым зайцем» (Lucken-hare), как на место, где в 12 часов ночи он отдаст деньги». Далее следует рассказ о том, что произошло в полночь: «Торговец лошадьми последовал за своим покупателем-проводником мимо длинных рядов стойл, в каждом из которых стояли неподвижные лошади, у их ног лежали без движения вооруженные воины. «Все эти люди, – шепотом сказал проводник, – проснутся для битвы при Шеримфуре». Здесь же висели меч и рог, которые оказались средством заклинания. Торговец взял рог и попытался в него подуть. Лошади мгновенно вскочили в стойлах, затопали и взнуздались, поднялись люди и залязгали панцири. Торговец, смертельно напуганный шумом, который он вызвал, бросил рог. Раздался мощный голос: «Горе тому, кто не взял меча перед тем, как подуть в рог». Вихрем унесло торговца из пещеры, и пути туда он больше не нашел. Мораль легенды такова: надо прежде вооружиться против опасности, а затем уже вызывать ее» (С. 136–137).

В других историях подробно воссоздается облик эльфов, какими они представлялись древним шотландцам: «вид промежуточный между человеком и ангелом», «королева эльфов одета в белое полотно», «король – храбрый мужчина», ведьмы странствуют по стране «в разных видах: котов, зайцев», эльфы «рождают детей, женятся, умирают», их обвиняют «в краже молока у коз, в похищении беременных женщин и новорожденных детей», они делают стрелы с наконечниками, которые остры, как молнии, и могут смертельно ранить человека, не повредив даже кожи», «они владеют магией, но от них есть защита: молоко не будет украдено, если губы теленка натереть бальзамом; женщину не похитят, если ей в кровать положить кусочек холодного железа» (С. 161–165).

Исследовательский интерес, приверженность к фактам сочетаются в «Письмах» с чисто художественным началом. В. Скотт воссоздает стихию сверхъестественного в его «реальной» фактуре, показывая, что и как является воображению его героев. Этим можно объяснить ту тщательность и полноту, с которой писатель рисует многообразие перипетий, массу деталей, часто окрашивая повествование мягким юмором. Жуковский отмечает эти описания. Например, историю общения Бесси Данлоп с колдуном по имени Том Рид (С. 146–153).

Английский ученый С. Парсон в книге «Колдовство и демонология в творчестве В. Скотта»[1] собрал и классифицировал типы фантастических существ и явлений, выведенных в произведениях писателя. В результате получился внушительный список – целая энциклопедия фантастического: привидения, призраки, духи (земли, воздуха, огня), добрые и злые, дьяволы, феи, сильфиды, кобольды, тролли, волшебники, чародеи, саламандры, гномы, эьфы, карлики, колдуны; заклинания, талисманы, пророчества и т. д. Мастерство В. Скотта в этой области было общепризнанным. Так, в то время, когда он обдумывал, писал и печатал свои «Письма о демонологии», в русских периодических изданиях публиковались такие его произведения или отрывки, в которых он представал приверженцем фантастической прозы. В «Галатее» за 1829 год был напечатан «Эпизод из Анны фон Гейерштейн, новейшего Романа В. Скотта – «Барон фон Арнгейм»[2]. Весь отрывок посвящен истории таинственной любви Германа Арнгейма к красавице, растаявшей от капли воды в «странный час полуночи», о фантасмагории «странного гостя» в «черном кафтане», «черном шелковом кушаке», «с большим рубином необыкновенного блеска». В 1831 году в «Литературной газете» были опубликованы повесть В. Скотта «Зеркало тетки Маргариты» и приписываемая тогда ему повесть «Предвестие», в которых фантастическое представлено во всем богатстве: тайна, явление призрака, символика лунной ночи, смерть. Само заглавие приписываемой повести и эпиграф подчеркивают философский и психологический смысл вводимых фантастических элементов: «Есть минуты, в которые воображение заблуждается назло нашему разуму; когда существенность кажется тенью; когда тени кажутся телами; когда необъятная преграда, отделяющая истину от мечты, кажется разрушенною; когда око души может

[1] *Parson C.* Witchcraft and demonology in Scott's fiction. Edinburgh and London, 1964.
[2] Галатея. 1829. Ч. VIII, № 37. С. 207–210; № 38. С. 49–54; № 39. С. 107–114.

проницать за пределы нашего мира. Я предпочитаю сии часы неясных мечтаний печальной существенности бытия»[1].

В «Письмах» В. Скотт рассуждает о том, что склонность к чудесному зависит от состояния духа человека и его возраста. Двумя чертами (знак особой важности) Жуковский отмечает наблюдения писателя: «Я могу, однако, добавить, что очарование легенды зависит от возраста тех, кому она адресована, и что живость фантазии, которой мы обладаем в юности, проходит» (С. 396).

И далее, уже одной чертой, Жуковский отмечает описание двух эпизодов из жизни самого В. Скотта – его «встречу» с чудесным в возрасте 19–20 лет и в 1814 году, когда «была прожита большая половина жизни» (С. 396).

В «Письмах о демонологии и колдовстве» В. Скотт открыто демонстрирует свою этическую позицию, утверждая гуманистические идеалы. В связи с этим особо важное значение приобретает публицистичность «Писем». Не теряя художественной объективности, В. Скотт не устраняется нигде от прямого выражения своего негативного отношения к физическому и нравственному угнетению человека. Протест В. Скотта против суеверия, против инквизиции, религиозного фанатизма во имя торжества разума, науки был в духе просветительской философии и передовой общественной мысли Шотландии и Англии.

Одна из задач книги – доказать, что суеверие является порождением темноты, неразвитости, насилия, дурных наклонностей. В. Скотт приводит несколько красноречивых историй, и Жуковский последовательно отмечает их. Каждый раз В. Скотт оказывается на стороне слабых, невинно оклеветанных и страдающих людей. Такова история «бедной леди Самуэль в черной шляпке», затравленной нервной молодой особой и ее младшими братьями и сестрами, решившими «поиграть в ведьм». «Тщетно пыталось бедное создание отвести от себя их негодование, тщетно взывала она к их матери, леди Кромвель», – восклицает В. Скотт (С. 240). В других историях вскрывается корыстная подоплека обвинений в колдовстве, например, отмеченный Жуковским рассказ о мальчике Эдмунде Робинсоне, оговорившем по приказу отца бедную женщину (С. 250–252). В этом же духе рассказана история ирландки, обвиненной детьми Джона Гудвина. Как пишет В. Скотт, «великие оскорбления здравого смысла послужили причиной смены общественных настроений, и много жизней было принесено им в жертву (С. 279).

[1] Литературная газета. 1831. № 26. С. 207, 208.

Самый большой по объему материал в «Письмах» связан с выявлением общественной, политической и религиозной основы суеверий и борьбы с ведьмами. Подробно исследуя следы язычества, вытесняемого христианством. В. Скотт указывает на исключительно пагубную роль инквизиции. Он замечает, что большое число книг и статей о ведьмах написано священниками, что волны интереса к этой проблеме и усиления гонений каждый раз вызваны политическими причинами. Так, «наиболее суровые законы против колдовства брали начало с шотландского короля Англии, расширение преследований произошло во время гражданской войны, когда кальвинисты получили на короткое время преобладающее влияние в Парламенте» (С. 245).

В. Скотт приводит большое число историй о гибели честных людей. Жуковский отчеркивает в VII письме подробные описания пыток, которым подвергала церковь невинных людей: «В 1488 году страна четырех кантонов вокруг Констанс была опустошена бурей, и две женщины, сознавшись под пытками, что они являются причиной опустошения, были казнены». «Около 1515 года пятьсот человек были казнены в Женеве как протестантские колдуны, из чего мы можем заключить, что пострадали люди за ересь. Сорок восемь колдунов были сожжены в Равенсбурге за четыре года. В Лоррэне ученый инквизитор Ремингус хвастался, что он за 15 лет предал смерти девятьсот человек. Многие были изгнаны из страны. В 1524 году тысяча человек были убиты в Италии, а потом еще в течение нескольких лет было загублено по тысяче человек» (С. 207). В следующих письмах В. Скотт говорит о страданиях жертв, среди которых было много женщин, о их тщетных попытках смягчить жестокосердие судей и фанатичной толпы.

Примеры эти многочисленны. Жуковский не пропускает ни одного. Так, он отмечает рассказ «благоразумного и отважного» мистера Гаула о применении пыток: «Арестовав подозреваемую в колдовстве, помещали ее на стуле или на столе с перекрещенными ногами или в другой позе; если она не подчинялась, ее связывали; за ней следили и держали без сна и пищи 24 часа, чтобы якобы не пришел бесенок и она бы его не покормила. В дверях оставляли небольшое отверстие для бесенка, время от времени вбегали в комнату и оглядывали ее, и если видели паука или какое-нибудь насекомое, то пытались его убить; но если убить не удавалось, то были уверены, что

это и есть бесенок» (258–259). В. Скотт называет «бесчеловечным и незаконным» (С. 271) суд над шестидесятилетней женщиной, которая была обвинена в колдовстве 12 июля 1707 года. «Чтобы избежать подозрения и снискать расположения своих соседей, женщина согласилась на то, чтобы ее окунули в воду. Так ее хотели проверить на колдовство: связали, завернули в простыню, проволокли через реку на веревке. К несчастью для бедной женщины ее тело плыло, хотя голова оставалась под водой. Эксперимент проделывали три раза с тем же результатом. Потом стали кричать, чтобы ведьму повесили» (С. 271).

Жуковский отмечает цитируемые В. Скоттом «ужасные записи» Томаса Гамильтона о заседаниях Тайного Совета: «1608 год. Декабрь. Граф де Мар заявил Совету, что несколько женщин взяты в Броуте как ведьмы; их судили и обвинили, женщины держались стойко до конца, но были после жестоких пыток сожжены, некоторые из них умерли в отчаянии, проклиная и понося Господа Бога, другие пытались выскочить из огня, но их толкали назад, пока они не сгорели» (С.315–316).

Двумя параллельными вертикальными линиями на полях Жуковский отчеркивает строки на последней странице книги В. Скотта, где писатель говорит о недопустимости насилия над личностью и выражает гуманистическую веру в прогресс и разум человечества: «У моряков есть пословица, что каждый человек за время своей жизни должен съесть 9,08 л грязи. Это может быть понято так, что каждое поколение должно принять на веру определенную меру глупости. Остается надеяться, что недостатки и ошибки предков ушли в прошлое и что когда-нибудь невежество настоящего поколения будет осуждено, что повсюду распространится чувство справедливости и понимание того, что пытки и сожжение несчастных невозможны» (С. 402).

Пометы Жуковского на страницах «Истории Шотландии» В. Скотта

«Историю Шотландии» В. Скотта Жуковский читает в 28-м томе французского издании собраний сочинений 1830–1831 годов[1]. Пометы в книге сделаны в виде горизонтального подчеркивания отдельныхх слов и предложений и вертикальных от-

[1] *Scott W.* Oeuvres de Walter Scott. Paris, Furne, 1831. T. XXVIII. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы. (Скотт В. История Шотландии // Пер. М. Михайлова. СПб., 1831).

черкиваний целых абзацев на протяжении II–IX глав первого тома «Истории Шотландии». Интерес Жуковского к книге В. Скотта понятен. Это было новое произведение «шотландского чародея», которое читала вся Россия. В 1831 году в переводе М. Михайлова с английского вышло русское издание «Истории Шотландии», которое сразу было оценено в «Телескопе»: «Перевод русский изряден»[1]. Чтение Жуковским «Истории Шотландии», помимо собственно огромного интереса к творчеству В. Скотта, могло быть связано в 1830-е годы с подготовкой поэта к путешествию по Англии, когда, возможно, планировалось посещение Шотландии. П.А. Вяземский писал А.И. Тургеневу 25 февраля 1838 года: «Жуковский погрузился в Англию телом и духом: доучивается английскому языку, изучает исторические, статистические книги о ней и едва не сел на портвейн»[2]. К кругу чтения Жуковского об Англии следует отнести «Избранное из “Эдинбургского обозрения”», три тома «Исторического и литературного путешествия по Англии и Шотландии» Амедея Пишо[3], «Путеводитель по озерам и горам Куберленда, Вестерленда и Ланкашира», «Карманный путеводитель по Шотландии» Лея[4].

Большинство отчеркиваний в «Истории Шотландии» связано с выделением конкретных исторических имен, битв, географических названий Шотландии эпохи ее борьбы с Англией за независимость. Во II и IV главах Жуковского преимущественно интересуют факты истории.

> «Случилось и в царствование Дункана, что большой флот сих Датчан приблизился к Шотландии, высадил войско на берег Фейф и угрожал овладеть фейфскою областью» (С. 20).
>
> «В сие время в Ферресе жили три старые женщины, почитавшиеся чародейками, предсказывающими будущее» (С. 20).
>
> «Макбет пригласил Дункана посетить его в обширном его замке, близ Инвернесса» (С. 24).
>
> «Минуло уже около пятисот пятидесяти лет со дня смерти короля Александра, и несмотря на то, жители показывают место, на котором случилось несчастие и которое называют Королевскою скалою» (С. 36).

---

[1] *Телескоп*. 1831. Ч. IV, № 16. С. 517.

[2] Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 4. С. 25.

[3] *Pichot Amédée.* Voyage historique et litterataire en Angleterre et en Ecosse. Paris, 1825. T. 1–3.

[4] *Leigh S.* Guide to the lakes and mountains of Cumberland, Westerland and Lancashire. London, 1830. Leigh’s new pocket read-book of Scottland. London, 1836.

«Сия принцесса, называемая Норвежскою девою, находилась при дворе отца своего» (С. 37).

В следующих главах (V, VI, VIII и IX) внимание Жуковского особо привлекает история двух национальных героев: сира Вильяма Уоллеса и Роберта Брюса.

Уже первые русские критики указывали на своеобразие повествовательной манеры В. Скотта-историка: «Вальтер Скотт не первый вздумал сообщить такое направление (истории для народа. – *Э. Ж.*) и дать такой тон отечественной истории. Еще прежде него Маккинтош составил краткое начертание Английской, а Томас Мур Ирландской истории с подобной целию; Вальтер Скотт дополнил этот исторический трилистник Шотландской Историей. Сообразно с своею целию он старался преимущественно о простоте и вразумительности изложения; и, должно признаться, избежал счастливее, чем Цшокке, того эмфатического напряжения, которое изъясняется и извиняется патриотическим одушевлением. Между тем нельзя, с другой стороны, и не пожалеть, что, ограничиваясь чрезмерно своею целию, он слишком много рассказывает, слишком много занимается внешнею историею своего отечества, и слишком мало ее внутреннею физическою и нравственною физиономиею»[1].

Судя по пометам, Жуковского более всего интересует древняя эпоха Шотландии, когда были отчетливо видны национальные черты, поскольку еще не произошло ассимиляции с Англией. Жуковского занимает нарративный принцип В. Скотта-историка, именно то, что он «слишком много рассказывает». Во всех отмеченных Жуковским отрывках особо важную роль играют детали, которые, будучи фактическими, создают локальный национальный колорит и вместе с тем являются отправной точкой художественного вымысла, позволявшего В. Скотту сопрягать конкретно-историческое с общечеловеческим. Тон летописца, объективность рассказа сочетаются с живыми заинтересованными интонациями, эмоциональными оценками.

«Вильям Валлас происходил не от знатного рода; он был сын простого дворянина Валласа из Еллерслея, из области Ренфрю, близ Пейсля. Он был велик и строен. Длинные прекрасные волосы увеличивали красоту лица его. Никто не был сильнее и храбрее Валласа» (С. 45).

«Но происшествие, подвигнувшее его свергнуть открытым образом иго и поднять оружие, случилось, как сказывают, в Ланарке.

[1] *Телескоп*. 1831. Ч. IV, № 16. С. 516–517.

Валлас женился и жил в сем городе. Однажды в хорошей одежде и с богатым кинжалом шел он по торговой площади» (С. 46).

«Бедственная сия битва случилась 22 июля 1298 года. Сир Джон Грагам погребен был на Фалькирском кладбище. Ему воздвигнут памятник, который со времени смерти его был троекратно возобновляем и на котором находится следующая надпись: «На сем месте лежит Сир Джон Грагам, верный друг Валласа, столь же достопримечательный по своему благоразумию, как и по мужеству, убитый Англичанами с оружием в руках». Долгое время показываем был близ лежащий от места сражения большой дуб, под которым, как полагали, или, как говорят другие, скрылся он, быв разбит» (54).

«Вообще полагают, что он (Валлас. – *Э.Ж.*) взят был в Роброй-стоне, близ Гласгова. По древнему преданию, условленным знаком нападения на него было обращение на стол хлеба так, чтобы он положен был нижнею коркою вверх. Мнимый друг его взял на себя дать сей знак, и впоследствии почиталось большой невежливостью класть хлеб таким образом, если между присутствующими находился кто из фамилии Ментейса, так как сие значило бы припамятовать, что один из Ментейсов изменил сир Валласу, защитнику Шотландии» (С. 55).

Жуковский отмечает поверья, легенды, объясняющие у Скотта поведение и сознание людей. Интересной показалась ему легенда о пауке, на которого упал взгляд Р. Брюса, когда он впал в отчаяние от поражений и неудач:

«Он увидел паука, который вися на длинной нити своей, усиливался переброситься с одной балки на другую, где хотел укрепить нить, на которой предполагал расположить сеть свою. Когда одно усилие паука оставалось тщетным, он делал другое, и все напрасно. Брюс видел, что паук сделал уже шесть покушений, и что все они более неудачны. Ему приходит на мысль, что именно шесть сражений дано им Англичанам, и что, следственно, он находится совершенно в одинаковом с пауком положении... Пока Брюс принимал сие намерение, паук собирал силы для нового опыта и достиг наконец цели. Он укрепил паутину свою на балке, на которой столь долгое время старался утвердиться. Ободренный сим примером, Брюс решился еще раз испытать счастие свое на войне. Дотоле никогда не одерживая победы, с сего же времени никогда не понес он значительного урона и не был побеждаем» (С. 66).

«Между сопровождающими был некто Симон Локард Лийский, ему это было поручено по смерти Дугласа привезти сердце Брюса в Шотландию, куда доставлены и останки Лорда Джемса и погребены в церкви... Сердце Короля положено было при главном жертвеннике Мельрозского Аббатства, тело же его погребено в Дунфермейской церкви». <…> «Сии драгоценные останки тщательно были сохранены и с должною честию положены во вновь приготовленную для него гробницу. При совершении обряда, с которым сие происходило, стечение народа было чрезвычайное. Тут находились

не только придворные особы и знатные дамы, но почти все обитатели соседних деревень. Как всему народу невозможно было войти в церковь, то сделано было распоряжение, чтобы все от самого богатого до самого бедного входили в оную попеременно, и чтоб всяк видел, что осталось от великого Короля Роберта, восстановителя Шотландской Монархии. Много пролито слез при сем печальном зрелище, они усугублялись при мысли, что сей безобразный и иссохший человек обладал некогда головой, в которой родилась мысль об освобождении Шотландии, и что сия кость была некогда мощной десницей, поразившею в предшедший Банконборнской битве вечер, одним ударом, в виду двух армий, сир Генри Богуна» (С. 114–115).

Сделанные Жуковским пометы в «Истории Шотландии» свидетельствуют об интересе поэта к ее истории времени формирования национального самосознания и к художественной манере В. Скотта-историка, рисующего картины прошлого в манере романного повествования – в сочетании фактических реалий с живописными подробностями войны, мира, быта, культуры, нравов, поведения и чувств.

Купюры в романах В. Скотта

Пометы Жуковского сохранились в трех томах французского издания собрания сочинений В. Скотта 1830-1831 годов (IV – «Гай Маннеринг», VI – «Роб-Рой», VII – «Пуритане»). Пометы не совсем обычны: простым карандашом вычеркнуты отдельные строки, перечеркнуты крест накрест целые абзацы. Все вычеркнутые Жуковским-читателем отрывки в романах В. Скотта однотипны.

«Гай Маннеринг, или Астролог»

«Старые сивиллы благословляли брачную постель лэрда, когда он венчался, и колыбель, когда на свет появлялся новорожденный (IV. С. 55).[1].

«Фрэнк Кеннеди, – говорил Бертрам, – все же дворянин, хотя и не совсем чистокровный» (IV. С. 67).

«Ну, вот видите, хозяюшка, значит, я верно говорю. Наконец, *миледи разрешиться должна была»* (IV. С. 93).

«Ему десять лет было, и вот они с другим таким же *собачьим последышем* уехали из Англии» (IV. С. 279).

«*А о ту пору, когда она ключницей-то была, она с Сингласдом и спуталась, уж как пить дать, вся родня-то так из-за нее тогда убивалась. Но потом он с ней повенчался в церкви*» (IV. С. 309).

[1] Здесь и далее курсивом выделен вычеркнутый Жуковским текст.

«Приятель его хотел обязательно показать ему щенков, *которых утром принесла его любимая лягавая; они были разных мастей, и между приятелями Хейзвуда и псарем возник спор насчет того, кто из кобелей был их отцом.* Хейзвуд должен был сказать по этому поводу свое слово, и от него зависело, каких щенков утопить и каких оставить» (IV. С 413).

«Роб-Рой»

«Это чувство казалось мне унизительным и недостойным джентельмена при тех обстоятельствах, *так как я достаточно долго дышал воздухом континента и усвоил себе, что молодому человеку, когда красивая дама предлагала ему беседу с глаза на глаз, приличествует легкость тона, учтивость и нечто вроде благовоспитанной самоуверенности. Однако моя английская Совесть оказалась сильнее французского воспитания»* (VI. С. 154).

«В семье доктора Дюбура (он был убежденным реформатором) я наслушался рассказов о католических священниках, о том, как они, злоупотребляя дружбой, гостеприимством и самыми святыми узами, удовлетворяют те греховные страсти, отказ от которых предписан их саном. Но это обдуманная система: взяться за воспитание одинокой сироты, девушки благородного происхождения, так тесно связанной с его собственной семьей, в коварном расчете обольстить ее впоследствии, – система, которую мне сейчас подробно изложила с таким искренним и чистым возмущением сама намеченная жертва» (VI. С. 163).

«Я пойду драться, когда сам того захочу, но уж никак не за блудницу вавилонскую и не за какую-нибудь английскую шлюху» (VI. С. 121). *«Прозвище подтверждал и внешний вид той части ног от подола юбки до верхнего края чулок, которую горец оставлял голой: она была у него покрыта порослью густого короткого рыжего волоса, особенно вокруг колен, напоминая этим, а также своей жилистой силой ноги красно-бурого шотландского быка. В общем, из-за перемены одежды, а, может быть, и потому, что я узнал его истинное грозное имя, внешность его представлялась моим глазам настолько более дикой и необычной, чем представлялась раньше, что я едва признал в нем своего старого знакомца» (VI. С. 403).*

«Пуритане»'

«Неужели вы полагаете, – продолжал он (Берли. – *Э. Ж.*), – что можно прикоснуться к смоле и не испачкаться; встать в ряды безбожников, папистов, прелатистов, латитудинариев и *богохульников; разделять их заботы, которые представляют не что иное, как жертвоприношение идолам, входить при случае к их дочерям, как некогда, до потопа, сыны Божии входили к дочерям человеческим»* (VII. С. 73).

«Тяжкое бремя возложено на сынов Адамовых до того дня, *когда возвратятся в лоно матери сущего»* (VII. С. 73).

«Ублюдки вавилонские», – было самым мягким, вылетавшим из ее горла» (VII. С. 178).

Примеры можно было бы продолжить, хотя их и не так много. Общий характер помет-изъятий наводит на предположение, что кни-

ги готовились для детского чтения, потому что убиралась бранная лексика и выпады против церкви. Переписка Жуковского свидетельствует о том, что в 1840–1850 годах поэт занят педагогическими работами (об этом говорит и его библиотека), составляет пособия (живописная азбука, наглядная арифметика), таблицы, карты – многое, что могло пригодиться в домашнем воспитании. В этом ряду могли быть и романы В. Скотта, подвергнутые такой «обработке». Жуковский высоко оценивал мастерство В. Скотта-романиста. Он благодарил Д.Н. Блудова в 1823 г. за присланного ему «Квентина Дорварда», замечая, что «Дюрвард едва ли не лучший роман Вальтер-Скотта»[1]. В 1830 г. в письме к М.Н. Загоскину от 12 января Жуковский признавался, что «прочитал раза по четыре некоторые романы Вальтер-Скотта», находя в них «две главные принадлежности» романа вообще – «занимательность для *любопытства,* то есть хорошо запутанные и хорошо распутанные происшествия, и занимательность *для ума»*[2]. Включив романы В. Скотта в круг чтения для детей, Жуковский, по-видимому, находил в них качества, которых требовал от детской литературы. В письме к А.П. Зонтаг от 27 октября 1827 года он писал: «У нас, кроме «Детского чтения», нет ничего порядочного. «Детское чтение» уже устарело. Слог для детей не так легок, как думают: обыкновенно наши писатели-педагоги, думая быть понятными, ребячутся самым неловким образом. Это противно вкусу и порча языка. Слог для детей должен быть прост, ясен, надобно найти середину между сухостью и болтливостью. Говоря с ребенком, не надобно ему все сказывать и все объяснять, иначе ум его сделается ленивым. Переводите не рабски, но как будто сами рассказываете для своей дочери: это дает нужную ясность и простоту вашему слогу»[3]. Характерно, что в рецензии «Московского Телеграфа» на «Историю Шотландии», рассматриваемую как эталон «чтения для детей», отмечались ясность и поучительность: «Занимаясь преподаванием уроков человечеству, он успел, мимоходом, дать несколько уроков своему внуку. Нельзя не отдать справедливости сему произведению В. Скотта: «История Шотландии» написана с удивительным знанием - не говорим уже фактов исторических, ибо кто лучше В. Скотта знает Историю Шотландии? – но с удивительным знанием

---

[1] РГАЛИ. Ф. 72. Оп. I, №. 5. Л. 4.

[2] *Раут*. 1854. С. 301.

[3] Цит. по изданию: *Грот Я.К.* В.А. Жуковский и А.П. Зонтаг. - Правительственный вестник». 1904. Отд. оттиск из №№ 119, 133, 134. С. 12.

способностей ума в том возрасте, в котором находился его внук. Вот образец детской исторической книжки: ясно, светло, привлекательно и поучительно!»[1]. Требование Жуковского от прозы «ясности» и «простоты» совпадало с эстетическими исканиями в русской литературе 1840-х гг.

Возможно, купюры, сделанные в текстах романов В. Скотта, имели отношение к планам Жуковского и сестер А.П. Елагиной и А.П. Зонтаг создать серию «Библиотеки романов» в их переводе. В течение 1840 г. через Жуковского шли переговоры с А.Ф. Смирдиным об издании «Библиотеки сказок», начавшейся с перевода «Тысячи и одной ночи». После «Библиотеки сказок» должны были последовать другие серии, «планиметрию» которых делал Жуковский. В декабре 1839 года А.П. Елагина писала Жуковскому: «Что же касается до библиотеки романов, то тут мир бесконечный, лишь бы только можно было уговориться со Смирдиным… С французского несть числа, с Англинского тоже. Пишите только заглавия, а мы разделим честно и прилежно будем доставлять манускрипты»[2]. Жуковский руководил выбором материала и, судя по переписке, поставлял книги, возможно, иногда со своими пометами-указаниями. Предприятие, к сожалению, не удалось. Тем не менее переписка вокруг него представляет большой интерес.

Своими раздумьями о прозе Жуковский делится в письмах с А.П. Зонтаг, которая занималась переводами с английского и пробовала себя как писатель. Именно сделанное ею давало основание Жуковскому вести разговор о переводах. Он определял ее слог как «прекрасный». В октябре 1827 года Жуковский писал А.П. Зонтаг. «Я знаю ваш слог. Немного из наших авторов могут похвалиться таким верным и приятным слогом. Вы перевели с английского Эдинбургскую темницу: я еще не читал, но уверен, что перевод хорош»[3]. Именно А. П. Зонтаг Жуковский рекомендовал взяться за роман из русской жизни, опираясь на опыт английских романистов, среди которых первым назван В. Скотт: «А вы между тем принимайтесь за роман. Я уверен, что вы можете написать прекрасный. Описывайте тот свет, который знаете теперь, то есть ваш одесский, сцена может быть живописная, разнообразная. И в помощь вам Крым с своими древними воспоминаниями и с своею величественною при-

---

[1] *Московский телеграф.* 1831. Ч. 40. № 14. С. 250.
[2] *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М., 2009. С. 453–454.
[3] *Уткинский сборник.* М., 1914. С. 96.

родою. Можете взять и наш бывший мир, нашу сторону и наши воспоминания: и у нас довольно было лиц, которых верный список будет привлекательным. Напишите что-нибудь простое, привлекательное истиной происшествий и локальной верностию. А чтобы понастроиться, то перечитывайте лучшие романы В. Скотта, Клариссу, Miss. Edgeworth, особенно «Helene»... Чтобы нравственность была в применении, но чтобы в самом романе было только живое, верное изображение человека и общества. Можно написать не один роман, несколько, взяв, например, за предмет изобразить судьбу женщины в ее разные фазисы»[1]. Романы В. Скотта получают здесь традиционное толкование как мастерское изображение исторического прошлого, но при этом вводятся и в новый контекст: Ричардсон, Эджворт – с их ориентацией на поэзию обыкновенного, напряженностью нравственной проблематики, глубиной психологического исследования душевных движений. Особо выделен роман М. Эджворт «Елена», в котором рассказана история духовного становления бедной воспитанницы из провинции Елены Станлей, история, предвосхитившая своими коллизиями ситуации психологического романа середины XIX в. Поставив В. Скотта в такой контекст, Жуковский тем самым подчеркнул значение нравственного потенциала его произведений («чтобы нравственность была в применении») и эстетическую установку на поэзию обыкновенного («только живое, верное изображение человека»). Эта оценка Жуковского оказалась точной и перспективной. Русская литература 1840–1850-х годов продолжала осваивать творческое наследие В. Скотта: эпическая полнота, художественное равновесие вдохновляли И.А. Гончарова; Ф.М. Достоевский в герое из «Белых ночей», в «Неточке Незвановой», возросшей на романах В. Скотта, утверждал новый тип героя, входящего в мир социальных катастроф с высокими нравственными критериями и обостренным чувством достоинства.

Таким образом, чтение В. Скотта составляло важный момент в духовном развитии Жуковского. Библиотека поэта позволяет говорить об эволюции его отношения к «шотландскому чародею»: от лироэпических произведений, от стихотворной формы поэм и баллад к широкому, эпическому, «прозаическому» мышлению, к эстетическим открытиям, подготавливающим наступление реализма в русской литературе.

---

[1] *Уткинский сборник.* М., 1904. С. 112.

Вальтер-скоттовский список В.А Жуковского

Для исследования проблемы «Жуковский и В. Скотт» особую ценность представляет запись, сделанная поэтом в тетради, сшитой черными нитками из листов белой бумаги, где находится авторизованная копия перевода поэмы «Наль и Дамаянти» и черновой автограф предисловия к переводу поэмы[1].

Завершая в 1841 году работу над переводом поэмы Рюккерта «Наль и Дамаянти», написанной немецким автором по мотивам одного из эпизодов Махабхараты, Жуковский делает небольшое предисловие к своему переводу, в котором рассматривает «Наля и Дамаянти» в контексте мировой культуры. В качестве аргумента Жуковский приводит рассуждение Августа-Вильгельма Шлегеля о поэтическом характере этой поэмы и о сходстве двух женских характеров – Дамаянти и Пенелопы – как равновеликих созданий человеческого гения в изображении супружеской любви и самоотверженности. «По моему мнению, – цитирует Жуковский Шлегеля, – эта поэма не уступает никакой из древних и новых в красоте поэтической, в увлекательности страстей, в возвышенной нежности чувств и мыслей. Прелесть ее доступна всякому читателю, молодому и старику, знатоку искусства и необразованному, руководствующемуся одним естественным чувством. Повесть о Нале и Дамаянти есть самая любимая из народных повестей в Индии, где верность и героическое самоотвержение Дамаянти так же известны всем и каждому, как у нас постоянство Пенелопы»[2].

Опираясь на труд А.-В. Шлегеля и следуя принципу сравнительно-типологического анализа, Жуковский делает обширную запись черными чернилами на русском, французском и английском языках трех самостоятельных и вместе с тем связанных между собой списков.

Шекспир		***La nain***	
Миранда	***Le deux soer***	***Le Pirate***	+
Юлия	.....	***Montrose***	
Офелия		***Fille de Perth***	+
Гомер		***S. Ronan***	+
Пенелопа		***Waverly***	
Навсикая		***Fiancée***	+

[1] РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 44. Л. 79 об. – 80.
[2] ПСС2. Т. V. С. 96.
[3] РНБ. Ф. 286. Оп. 1. № 44. Л. 80.

Андромаха
Виргилий
Дидона
Тассо
Эрминия
Армида
Клоринда Софрония
Ариосто
Брадаманта
Кримхильда
Брунхильда.
Данте
Франческа
Мильтон
Эва
Реция
Гретхен

Петрарка
Лаура
Бейрон
Зулейка
Паризина

Emie
M. Stuart
Rebecca
Yulia
Diana Vernon
Effie
Jenni
La flamand

Kenilvort +
Abbé
Monastére
Ivangoe
Mannering
Peveril
Nigel
Quentin
Redgauntlet
Rob Roy
Puritain
Antiquaire
Prison
Woodstock
Charles
Les fiançailles
Richard

Дивный
Дон Жуан
Child Harold
Parisina
Corsar
Fiancée d'Abydos
Chillon
Mazeppa
Beppo
Lara
Giaur
Manfred
Cain
Sardanapal
Foscari
MarinoFalieri
Difformité transformer
Próphettie of Dante
[*Pleurs of Tasso*][3]

Запись эта чрезвычайно значима. В ней получил отражение тип романтического сознания Жуковского, тяготеющего к широким универсальным соотношениям: В. Скотт рассматривается как в контексте мировой культуры, так и в сравнении с его великим современником – Байроном.

Значение записи состоит и в том, что единственная из пока известных материалов, она дает наиболее полную информацию о характере восприятия Жуковским романов В. Скотта, а также раскрывает концепцию русского поэта об определяющей роли женских образов как носителей идеального нравственного начала в структуре современного романа.

Наконец, запись можно рассматривать как творческую лабораторию поэта, поскольку в ней запечатлен сам процесс размышлений поэта нравственно-философского и эстетического порядка.

Запись состоит из двух столбиков перечислений. Список, расположенный слева, содержит имена авторов и героинь произведений, выполненных в стихотворной форме. Первое имя в списке – Шекспир. Из шекспировских героинь Жуковский называет Миранду («Буря»), Юлию («Ромео и Джульетта») и Офелию («Гамлет»). А затем, возвращаясь к античности, по хронологии поэт создает список шедевров мировой культуры, в которых созданы идеальные женские образы. Жуковский называет трех героинь гомеровского эпоса (Пенелопа, Навсикая и Андромаха), Дидону – самую страстную героиню «Энеиды» Вергилия; за ней следуют Эрминия, Армида, Клоринда и Софрония из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», Брадаманта из «Неистового Роланда» Ариосто, Кримхильда, Брунхильда из «Песни о Нибелунгах», Франческа Данте, Эва из «Потерянного рая» Мильтона, Реция из «Оберона» Виланда, Гретхен из «Фауста» Гете, Лаура – возлюбленная Петрарки. Список завершает Байрон: Зулейка и Паризина – героини восточных поэм «Абидосская невеста» и «Паризина».

На правой стороне листка, в параллель со списком стихотворной классики, Жуковский пишет в столбик названия 24-х романов В. Скотта.

Le nain [The Black Dwarf. Черный карлик (1816)]; ***Le Pirate*** [The Pirate. Пират, (1822)]***; L'officier de Fortune ou une légende de Montrose*** [A Legend of Montrose. Легенда о Монтрозе (1819)]; ***La jolie fille de Perth ou Le jour de Sainth-Valentin*** [The Fair Maid of Perth, or St.-Valentine's Day. Пертская красавица (1828)]***; Les Eaux de Saint-***

Ronan [St.-Ronan's Well Сент-Ронанские воды (1824)]; ***Waverley ou Il y a soixante ans*** [Waverley, or sixty years since. Уеверли (1814)]; ***La fiancée de Lammermoor*** [The Bride of Lammermoor. Ламмермурская невеста (1819)]; ***Kenilvort*** **[**Kenilvorth. Кенилворт (1821)]; ***L'Abbé*** [The Abbot. Аббат (1820)]; ***Monastére*** [The Monastery. Монастырь (1820)]; ***Ivangoe*** [Ivanhoe. Айвенго (1820)]; ***Guy Mannering ou L'Astrologue*** [Cuy Mannering, or the Astrologer. Гай Мэннеринг (1815)]*;* ***Peveril du Pic*** [Peveril of the Peak. Певерил Пик (1823)**]; *Les Aventures de Nigel*** [The Fortunes of Nigel. Приключения Найджела (1822)]; ***Qventin Durward*** [Qventin Durward. Квентин Дорвард (1823)]; ***Redgauntlet*** [Redgauntlet, a tale of the eighteenth century. Редгонтлет (1824)]; ***Rob-Roy*** [Rob Roy. Роб-Рой (1818)]**, *Les Puritains d'Ecosse*** [Old Mortality. Пуритане (1816)]**, *L'Antiquary*** [The Antiquary. Антикварий (1816)]; ***La Prison d'Edimbourg*** [The Heart of Midlothian. Эдинбургская темница (1818)]; ***Woodstocк ou le cavalier. Histoier de l'annee mil sixeinqunte*** [Woodstock, or the Cavalier. Вудсток (1826)]; ***Charles-le-Témérair ou Anne de Geiersteen La fille du brouillard*** [Anne of Geierstein, or the maiden of the mist. Карл Смелый, или Анна Гейерштенская, дева мрака (1829)]; ***Les fiancés ou Le Connetable de Chester*** [The Betrothed. Обрученные (1825)]; ***Richard en Palestine ou Le Talisman*** [The Talisman. Талисман (1825)].

Список В.Скотта состоит из двух колонок: одна представляет собой перечисление романов; названия написаны преимущественно по-французски, что позволяет предположить, что в основном Жуковский читал прозу В. Скотта во французском переводе[1].

В другой колонке, стоящей напротив списка названий романов, следует перечень женских имен. Жуковский называет героинь только девяти романов: Минна и Бренда в «Пирате», Клара – в «Сент-Ронанских водах», Эми в «Кенилворте», Мария Стюарт – в «Аббате», Ребекка – в «Айвенго», Джулия в «Гае Мэннеринге», Диана Вернон в «Роб-Рое», Эффи и Джини в «Эдинбургской темнице», Роза (фламандка) в «Обрученных».

В списке, достаточно полно представляющем романы В. Скотта, отсутствует хронологическая последовательность, что позволяет предположить, что в записи запечатлелся сам процесс выстраивания Жуковским романного мира В. Скотта по памяти (припоминании),

[1] В библиотеке Жуковского представлено издание: Oeuvres de Walter Scott. Trad. De M. Defaunconpret. T. 1–10, 13, 16-21, 23–30. Paris, Furne, 1830–1831. *Описание.* № 2101.

где действует логика художественного сознания. И тем важнее понять ее закономерности.

Список романов В. Скотта открывается «Черным карликом». Первое место этого романа в списке могло быть обусловлено жанровыми пристрастиями Жуковского – лироэпического поэта. Небольшой по объему (вдвое меньше обычного романа и более напоминающий повесть), «Черный карлик» по содержанию и лирико-драматической напряженности коллизий близок к жанру лироэпической поэмы В. Скотта, типа «Девы озера», где воедино сопряжены история, любовь, лирика природы и поэзии.

Жизненные судьбы героев, как зажиточных лэрдов, так и простых горцев, каким изображен Хоббит Элиот из Хейфута с собакой по имени Громобой, развиваются на фоне бурных исторических событий, участниками которых становятся обитатели юга Шотландии. Это история заговора шотландских якобитов против английского правительства в 1707 году, породившего смуту среди местного населения. Подготовка к восстанию и гражданской войне разделила кланы на партию бунтарей, в которой нашли место и пылкий защитник шотландской независимости Маршал из Маршал-Уэллса, и разбойник Уилли Уэстбернфлет, и вероломный сэр Фредерик, и противники заговора, такие как сэр Рэтклиф, горец Хоббит. В ситуации разворачивающейся смуты получают драматическое развитие две любовные коллизии, сопряженные с похищениями, освобождениями, предательством и счастливым спасением благодаря вмешательству сэра Эдуарда Моули, скрывавшегося под видом пустынножителя Элши. Заглавие романа относится к этой таинственной фигуре – карлику Элши, образ которого несет на себе печать романтической эстетики В. Скотта: мизантроп, наводящий страх на окружающих, оскорбленный предательством друга и неверностью невесты, много перестрадавший, он оказывается человеколюбцем, оказавшим помощь горцу Хоббиту и его семье, пострадавшей от налета разбойника, а также спасшим дочь своего обидчика Изабеллу Вир от преследований вероломного и честолюбивого сэра Фредерика Лэнгли.

Особый пласт в содержании романа представляет воссоздание национального быта и характера шотландцев. В. Скотт с тщательнейшей детализацией, с чувством юмора и симпатии рисует картины ежедневной жизни как владельцев замков, так и хозяев маленьких ферм, открывая нравственный облик шотландцев – гордость, трудолюбие, великодушие, хитрость, смекалку.

Поэтический колорит романа создается картинами северной природы, снежных и ночных пейзажей – живописным фоном для появления пугающих призраков то в неверном свете луны, то летним днем на цветущих вересковых пустошах. Таинственность, пронизывающая роман, связана с изображением особого духовного строя шотландцев, их верой в колдунью с Серыми Гусями на Малкстоунской пустоши, в демонические способности страшного пустынника. Но имена героинь романа: Изабеллы Вир (возлюбленной сэра Эрнсклифа) и Грейс Армстронг (невесты Хоббита) не отмечены Жуковским: в них нет ничего героического или страдательного, ничего исключительного и возвышающего их над обыкновенными героями, хотя, как всегда у В. Скотта, женские образы изображаются с симпатией. Вторым в колонке перечисленных Жуковским романов В. Скотта следует «Le Pirate» («Пират»», в русском переводе XIX века – «Морской разбойник»). С него начинается перечисление имен героинь вальтерскоттовских романов. Напротив названия романа Жуковский сделал запись: «Les deux soer» («Две сестры»). Жанр типично романтического произведения «Пират» можно определить как морской роман о пиратах, так и роман о любви и тайнах земного и чудесного. События происходят в необычайно своеобразной обстановке – на островах Шетлендии (северного региона Шотландии), сохранивших черты древнего быта нормандских народов. Обитатели островов, занимающиеся преимущественно рыбной ловлей, живущие среди суровой северной природы, погружены в поэтический мир легенд, суеверий и демонологии. Коллизия романа связана с появлением в этой патриархальной среде необыкновенного человека – благородного разбойника Клемента Кливленда, наделенного страстной демонической натурой, высокими порывами, но обреченного обстоятельствами на судьбу предводителя джентльменов удачи, морских разбойников. Роман наполнен тайнами, неожиданными перипетиями, трагическими обстоятельствами. Развитие сюжета связано с несколькими любовными линиями, представленными героями разных возрастов, но на первом плане оказываются две юные пары: Минна и пират Кливленд, Бренда и благородный молодой человек Мордонт.

Запись «Les deux soer» (Две сестры) указывает на особый интерес Жуковского. Образы двух сестер – Минны и Бренды, дочерей Магнуса Тройла, их портретные зарисовки, характеристика психологии, поведения, наконец, развернутая история драматических взаи-

моотношений, сложившихся внутри семейного кружка, в котором оказались влюбленные молодые пары и решающий их судьбы суровый и порой несправедливый отец, – все это заключает в себе материал, внутренне соотносимый с событиями личной жизни Жуковского, с впечатлениями его юности.

В романе создано два поэтичных образа молодых женщин – двух сестер, возможно, напоминающих Машу и Сашу Протасовых, так много значивших в жизни Жуковского. Старшая из сестер, Минна, отличалась нежностью облика и возвышенным меланхолическим характером. В. Скотт пишет: «...Меланхолия Минны – не следствие действительных горестей, а лишь устремление души к предметам более возвышенным, чем то, что ее окружает... Несмотря на крайнее наше желание избежать столь избитого сравнения с ангелом, нельзя не признать, что в строгой красоте девушки, сдержанной и вместе с тем изящной свободе движений, в музыке ее голоса и невинной чистоте взгляда было нечто, говорившее, что Минна Тройл – существо иного, высшего и лучшего мира и лишь случайный гость на нашей недостойной ее земле» (XII. С. 37). Образ Минны не мог не соотноситься с близкой ей по характеру Машей Протасовой.

«Бренда, – пишет В. Скотт, – почти такая же красивая и столь же прелестная, как Минна, настолько же не походила на сестру наружностью, как характером, вкусами и поведением» (XII. С. 37). Главное, отличавшее Бренду от сестры, – это то, что было характерно и для Саши Протасовой, – «природная невинная живость»: «Веселость, которую Бренда вносила в окружающую ее повседневность, казалась совершенно неисчерпаемой» (XII. С. 38)[1].

В романе «Пират» воссоздана ситуация, напоминающая мучительные переживания Жуковского в доме Протасовых в 1813–1814 годах, когда с появлением А.Ф. Воейкова Жуковский впал в немилость матери сестер – Е.А. Протасовой. В романе подробно и психологически тонко воссоздана картина душевных волнений Мордонта, благородного молодого человека, друга сестер, выросшего в их доме, а теперь отринутого вследствие появления блистательного Кливленда, околдовавшего отца и заронившего клеветой недоверие к человеку, спасшему его.

Большое место в романе занимают вопросы фантастики и демонологии. Более всего эта тема получает развитие в истории старухи

[1] В 1834 году И.И. Козлов, поклонявшийся Александре Воейковой (Саше Протасовой), пишет балладу под названием «Бренда».

Норны из Фитфул-Хэда, обладавшей сверхъестественными познаниями, властью над стихиями и над судьбами героев, и в многочисленных рассуждениях повествователя о природе чудесного. Этот роман, как и «Письма о демонологии» с большим количеством сделанных отчеркиваний на полях книги В. Скотта, вошел в контекст творческих размышлений Жуковского, вылившихся в статью «Нечто о привидениях».

Таким образом, вынесение названия романа в начало списка продиктовано как личными мотивами, так и большим интересом Жуковского к психологическому аспекту произведения.

Третье место в списке Жуковского занимает «Легенда о Монтрозе». Это один из знаменитых шотландских романов В. Скотта (созданный после «Пуритан» и «Роб Роя»), в котором живописно представлена одна из страниц шотландской истории – гражданская война, разгоревшаяся в 1645 году между несколькими кланами шотландских горцев, выступивших как в защиту короля Карла I, так и во имя восстановления независимости Шотландии, против сторонников английского и шотландского парламента. Историзм и объективность позиции В. Скотта проявились в художественно полном воссоздании быта, нравов, военной доблести обитателей горной Шотландии, в стремлении многосторонне показать и объяснить психологию и мотивы поведения, отдавая при этом дань уважения и критикуя представителей каждого лагеря. Суровой романтикой овеяны образы шотландцев из клана Сынов Тумана. В ряду созданных типов особое место занимает образ Дугальда Дальгетти, привлекший внимание А.С. Пушкина[1].

Жуковский не выделяет в этом романе образа героини, но тот факт, что «Легенда о Монтрозе» занимает третье место в списке, показывает, как высоко он ценил и понимал искусство исторического живописания В. Скотта.

Далее по ходу создания списка Жуковский называет три женских имени: Клара из «Сент-Ронанских вод», Эми из «Кенилворта» и Мария Стюарт из «Аббата» – и отмечает крестиком пять романов, в число которых входят три вышеназванных, а также «Пертская красавица» и «Ламмермурская невеста». Героинь всех

[1] В Предисловии к ««Запискам бригадира Моро де Бразé» (1835) А.С. Пушкин, характеризуя автора «Записок», сравнил его с героем романа В. Скотта Дугальдом Дальгетти: «Он принадлежал к толпе тех наемных храбрецов, которыми Европа была наводнена еще в начале XVIII столетия и которых Валтер Скотт так гениально изобразил в лице своего капитана Dalgetty» (VII/1. С. 345).

этих романов, наделенных красотой, тонкой духовной организацией, романтическим складом характера, объединяет схожесть жизненных судеб: все они оказываются заложницами любви и трагических обстоятельств.

Клара, дочь шотландского владельца Сент-Ронанского поместья, кроткая, утонченная девушка, по природе живая и непосредственная, оказалась в центре драматического поединка между двумя братьями – Тиррелом и Этерингтоном, и если первый был влюбленным и преданным рыцарем, с которым Клара хотела связать свою жизнь, то второй, игрок, дуэлянт и распутник, испытывал к Кларе «ненавидящую любовь и любовную ненависть». Вероломно, обманным путем он подстроил венчание с Кларой, тем самым обрек ее и Тиррела на страдания, завершившиеся смертью героини. Описание поведения Клары – веселой и счастливой в игре-мистификации в крестьянку в дни беззаботной и светлой юности и в переодевании в безобразную дурнушку в дни визита ненавистного Этерингтона, рассказ о побеге Клары из дома в бурную ночь, о ее блужданиях в овраге, о потрясении и смерти – все это связано с разработкой психологически достоверной картины драматических переживаний героев. На вальтерскоттовскую манеру психологического письма откликнулся Пушкин в «Повестях Белкина». Преодолев субъективную односторонность романтиков и вступив с ними в полемику, Пушкин не порывает художественных связей с романтизмом. В «Метели» и «Барышне-крестьянке» Пушкин развернул мотивы вальтерскоттовского романа, включая ситуацию рокового венчания, но в иной тональности, заменив трагическую безысходность счастливой случайностью. Важно подчеркнуть, что в поле внимания Пушкина оказался именно психологический аспект романа, разработка характеров и самой любовной коллизии[1].

Эми в романе «Кенилворт» – юная жена графа Лестера, покинувшая ради возлюбленного отца и ставшая жертвой честолюбивых планов любимца королевы Елизаветы. Эми была заключена в замок, чтобы своим присутствием в Кенилворте, куда направлялась с визитом Елизавета, она не нарушила честолюбивых планов вероломного Лестера. Покинув без позволения Камнорский замок, чтобы получить законное право называться женой Лестера, героиня обрекла

[1] См. подробно: *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С.160–187.

себя на смерть. Эми, как и Мария Стюарт в «Аббате», становится психологическим центром драматической напряженности, в трагическую зависимость от которой попадают все участники событий.

Другую группу героинь В. Скотта, отличающихся исключительной жизненной энергией, сильными характерами, в списке Жуковского представляют Ребекка («Айвенго»), Джулия («Гай Мэннеринг»), Диана Вернон («Роб Рой»), Джини («Эдинбургская темница») и Роза («Обрученные»). Романы с их участием получают счастливое разрешение в финале.

В образе Дианы Вернон В. Скотт воплотил лучшие черты шотландского и английского характера. Дочь шотландки и английского герцога, Диана на равных с мужчинами участвует в исторических событиях, связанных с якобитским восстанием в Шотландии 1715 года. Выросшая среди вольной природы, на границе Англии и Шотландии (в Нортумберлендском замке), «прекрасная наездница», владеющая воинским искусством, гордящаяся родовыми реликвиями, непосредственная, своевольная и бесхитростная красавица, Диана отличается гуманным и широким взглядом на Шотландию и ее жителей. Не случайно в романе тайным охранителем и помощником ее оказывается сам Роб Рой. Отважной, бескомпромиссной и деятельной Диана проявила себя в любви, отвергнув притязания сильного и коварного злодея Рэшли и приложив огромные усилия для спасения жизни и чести своего возлюбленного, Фрэнка Осбалдистона. Образ Дианы Вернон имеет особое значение для понимания эстетической позиции В. Скотта. Писатель поэтизирует образ отважной девушки в духе романтизма, подчеркивая исключительность как ее внешности, так и духовного мира. Но в расстановке героев Диана позиционирует себя как враг романтической фразы (ее споры с Фрэнком), как человек, утверждающий критерии реальности и истины.

Эстетическая установка на изображение идеального, обнаруживаемого в жизни простых людей, получила развитие в романах, написанных после «Роб Роя» – в «Эдинбургской темнице» и в «Обрученных». Напротив названия романа «Эдинбургская темница» Жуковский пишет имена двух героинь: Джини и Эффи. Это две сестры, дочери убежденного фанатика-пресвитерианина Дэвида Динса, оказавшиеся, подобно всем героям романа, втянутыми в события 1736 года, известного народными волнениями в Шотландии в связи

с убийством Джона Портеуса. Старшая из сестер, Джини, простая деревенская девушка, в романе В. Скотта стала олицетворением лучших качеств национального характера шотландцев. Воспитанная в строгих правилах сторонника пуританской церкви, она проявила нравственную стойкость, не нарушив верности долгу и чести в самых трагических обстоятельствах, связанных с Эффи, которая была подвергнута судебному разбирательству в связи с убийством младенца и осуждена на смерть. Джини во имя спасения сестры и восстановления славного имени семьи проявила необычайную для простой девушки из северной Шотландии смелость, житейскую мудрость, находчивость, отправившись пешком в Лондон, чтобы получить у короля помилование для Эффи. «Она, – сказано в романе, – росла серьезной, твердой и рассудительной... Ее на редкость здоровая натура, чуждая нервической слабости, не знавшая болезней... также содействовала созданию характера решительного и стойкого» (VI. С. 85). Во всех жизненных ситуациях, комических и трагических – во встречах ли с безумной Мэдж Уайлдфайр или с герцогом Аргайлом и королевой Каролиной, с безутешным, но непреклонным отцом или мягкосердечным пастором Батлером, с хозяйкой табачной лавки «Чертополох» или с совратителем Эффи аристократом Стонтоном, – Джини всегда и неизменно сохраняла спасительное чувство достоинства, столь характерное, по мысли В. Скотта, для шотландцев.

Судьба и характер Эффи, постоянно подвергающейся искушениям и испытаниям нравственности из-за любви к порочному Стонтону, оттеняет чистоту Джини и вносит в роман напряженный драматизм[1].

Последняя запись в женском списке – «La flamande» – сделана напротив заглавия романа «Обрученные». В романе из эпохи крестоносцев Жуковский выделяет не имя главной героини Эвелины, наследницы норманнского рыцаря Беренжера и невесты, обрученной с воином-крестоносцем коннетаблем Честерским, а простой девуш-

---

[1] Не случайно Ф.М. Достоевский, перечисляя героинь в круге чтения своего мечтателя в «Белых ночах», называет не Джини, а именно Эффи («<…> Диана Вернон <…> Клара Мовбрай, Евфия Денс <…> Минна и Бренда» // *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972. Т. II. С. 116. (В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.)

Учитывая весь романный опыт Достоевского, трудно не увидеть в Стонтоне предвестие и один из литературных источников как образа Стиффорта в романе Диккенса «Дэвид Копперфильд», так и Ставрогина в «Бесах» Достоевского.

ки, подруги и служанки Эвелины. Роза – дочь фламандца, простого ремесленника, ткача Уилкина Флэммока, человека разумно-практичного и честного до простодушия. Как сказано в комментарии к «Обрученным», В. Скотт, обратившись к эпохе крестоносцев, поставил вопрос о противоречиях рыцарского кодекса, что получило в романе преломление в исследовании глубокого противоречия между догматами долженствования и потребностями, реалиями естественной жизни[1]. Тайной разрешения этой дилеммы, пониманием истинных ценностей владеет Роза, которая со своих позиций убеждает Эвелину не приносить счастья любви в жертву исполнению навязанного долга. Именно Розе В. Скотт доверяет сокровенные мысли о праве человека на уважение, независимо от нации и религии. Подобно Джини, героине «Эдинбургской темницы», Роза, застенчивая и пылкая, оказывается решительной и отважной в самых драматических обстоятельствах.

Отбор Жуковским героинь романов В. Скотта показателен с точки зрения характеристики его художественных исканий в области психологической прозы. Ориентация В. Скотта на изображение истории «домашним образом», включение в состав героев людей разных сословий и характеров обусловили принцип соединения высокого с комическим, живописно-пластического изображения с исповедальными формами повествования. Джулия, юная героиня «Гая Мэннеринга», отмеченная в списке Жуковским, пишет письма из провинции, где она оказалась по воле случая, своей светской подруге Матильде. Это письма не только о любви к молодому Гарри Бертраму, в них рассказано о тихой простой жизни, о смешном и возвышенном, которое она видит в этом краю. Джулия в ее посланиях типологически напоминает пушкинскую героиню «Романа в письмах». Такие «сближения» отражают общую направленность развития русской и европейской психологической прозы.

Таким образом, список Жуковского дает представление о характере восприятия им романов В. Скотта. Приоритетным для писателя является нравственный аспект содержания романа, связанный с проблемами выбора, жизненной ориентацией человека, местом его личности в истории и обществе. Исключительное внимание Жуковского к женским образам, созданным в романах В. Скотта, объясняется его

---

[1] См.: *Чеснокова Т.Г.* Роман «Обрученная» в творчестве Вальтера Скотта // Скотт В. Обрученная. М., 2005. С. 225–266.

пониманием высшей цели искусства как благотворного и преобразующего действия на душу читателя. В письме к Н.В. Гоголю от 29 января 1848 года Жуковский называет В. Скотта «поэтом в прямом значении сего звания» и «благотворителем души человеческой»: «Какой разнообразный мир охвачен его гением! Он до всего коснулся, от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного, и все изобразил с простодушною верностию, нигде не нарушил с намерением истины, нигде не оскорбил красоты, во всем удовлетворил требованиям искусства»[1].

В записи непосредственно за перечислением романов В. Скотта следует список произведений Байрона. Полнота списка свидетельствовала о внимании Жуковского к творчеству английского поэта.

В самом соседстве двух списков – вальтер-скоттовского и байроновского – запечатлен момент раздумий и сравнения Жуковским двух великих, но отличных друг от друга художников. В черновой записи выстраивается соотношение, которое получит развитие в письме к Гоголю. Говоря о В. Скотте, Жуковский акцентирует миротворческую, облагораживающую природу его личности: «Но посреди этого очарованного мира самое очаровательное есть он сам – его светлая, чистая, младенчески верующая душа; ее присутствие разлито в его творениях, как воздух на высотах горных, где дышится так легко, освежительно и целебно»[2].

Байрон рисуется по контрасту: это «дух высокий, могучий, но дух отрицания и презрения». Однако, как замечает Жуковский, сравнивая его с современными поэтами, «Байрон сколь ни тревожит ум, ни повергает в безнадежность сердце, ни волнует чувственность, его гений все имеет высокость необычайную…». Не случайно в список лучших созданий женских образов в мировой поэзии из героинь Байрона попадают Зулейка и Паризина. Жуковский в характеристике Байрона акцентирует мотив его глубоких духовных страданий: «Мы чувствуем, – пишет Жуковский, – что рука судьбы опрокинула создание благородное и что он прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти…»[3]. Поэтическая расшифровка и комментарий к этой характеристике содержится в записи 1841 года. В «байроновском списке» к названию поэмы «Corsar» Жуковский слева приписывает сло-

---

[1] *Жуковский В.А.* ПСС. Т. X. С. 85.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 86

во «Дивный» – «Дивный Corsar». В этом определении выражено восхищение художественной мощью поэтического таланта Байрона в создании образа героя, страстного, сильного, благородного душой, но обреченного обстоятельствами на зло. Слова в письме к Гоголю: «Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою [хотя иногда и вымышленною] грустию поэта»[1], – в поэтической форме выражают мысль Жуковского о духовном родстве Байрона с созданным им образом Конрада.

Таким образом, запись в тетради 1841 года, сделанная после окончания работы над большим произведением – переводом «Наля и Дамаянти», стала своего рода прологом, подмостками для новых эпических замыслов и нравственно-философских и эстетических размышлений русского поэта.

[1] *Жуковский В.А.* ПСС. Т. X. С. 87.

II. Эпоха реализма

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПУШКИНА С ВАЛЬТЕРОМ СКОТТОМ

«Осень» («Октябрь уж наступил…»)

Н.В. Измайлов в своей фундаментальной работе «Осень (Отрывок)» писал, что «Осень» принадлежит к тем произведениям Пушкина, изучение которых никогда не будет исчерпано»[1]. Исследование вопроса об отношении Пушкина к поэтическому творчеству В. Скотта позволяет уточнить некоторые аспекты эстетики поэта и, в частности, художественного своеобразия стихотворения «Осень» («Октябрь уж наступил…»).

Имя В. Скотта занимает прочное место в круге чтения и эстетических раздумьях Пушкина 1830-х годов, о чем свидетельствуют упоминания о «шотландском чародее» в письмах 1825, 1831, 1834 и 1835 годов, а также в статьях, датируемых 1830 годом: «История русского народа, сочинение Николая Полевого»; «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М.Н. Загоскина»; «О романах Вальтера Скотта».

Исследователи творчества Пушкина отметили огромную роль романов В. Скотта для развития исторического мышления русского поэта, их влияние на жанровое своеобразие пушкинской прозы[2]. Не меньшее значение имели поэтические произведения В. Скотта, прочитанные и осмысленные Пушкиным уже в эпоху зрелого пе-

---

[1] *Измайлов Н.В.* Осень (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л.,1974. С. 222.

[2] *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 376–380; *Нейман Б.* «Капитанская дочка» Пушкина и романы Вальтера Скотта // Сб. статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928. Т. 101. № 3. С.440–443; *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Пушкинский Временник. 1939. Т.4–5. С. 165–197; *Петров С.М.* Исторический роман Пушкина. М., 1953. С.37–43; *Степанов Н.Л.* Проза Пушкина М., 1962. С. 96–107, 130–131; *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 206–258, *Долинин А.* Вальтер-скоттовский историзм в «Капитанской дочке» // Долинин А. Пушкин и Англия. Цикл статей. М., 2007. С. 237–259; *Рак В.Д.* Скотт Вальтер // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18-19: Пушкин и мировая литература; Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 311–316. и др.

риода творчества. В этом аспекте необычайно важной является работа Д.П. Якубовича «Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте. 1. К пушкинскому наброску «Шумит кустарник». Д.П. Якубович писал, что стихотворение 1830 года «Шумит кустарник» является, по всей видимости, «наброском», в котором Пушкин «варьирует несколько строф из поэмы Вальтер-Скотта «Дева озера» («The Lady of the lake»)[1], и что излюбленный В. Скоттом шотландский пейзаж с оленем Пушкин мог отметить и в финальных строках второй песни поэмы «Мармион».

Поэма В. Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене в шести песнях» (Marmion. A Tale of Flodden field, in six cantos. 1808) оказалась в поле особого внимания Пушкина и его друзей-поэтов. На русский язык поэма была переведена в прозе в 1828 году[2]. Весной и осенью этого же года Пушкин пишет «Полтаву», которая, по наблюдениям В.М. Жирмунского, была во многом ориентирована на поэму «Мармион». В «Полтаве», по определению В.М. Жирмунского, был осуществлен новый для Пушкина замысел героической поэмы. «На границе байронического периода» Пушкин, с одной стороны, активно развивал байроновскую трактовку героической темы, требовавшей введения новеллистического сюжета, «сильных характеров и глубокой трагической тени, набросанной на все эти ужасы», – «такой сюжет явился Пушкину… в романических отношениях между Марией, Мазепой и Кочубеем»[3]. С другой стороны, в «Полтаве» началось преодоление байронизма – сюжет лирической поэмы соединяется с сюжетом героической эпопеи, посвященной историческому событию – Полтавской битве и Петру Великому. «Сходное построение, – пишет В.М. Жирмунский, – мы находим… нередко в поэмах Вальтера Скотта. В частности, поэма «Мармион», оказавшая влияние на самого Байрона (например, сцена суда в «Паризине»), сближается с «Полтавой» по общей теме и в отдельных мотивах. И здесь в последней песне изображается великая историческая битва (битва при Флодден-Фильде, 1513, решившая судьбу Шотландии); герой принимает в ней участие, и события его личной жизни сплетаются с событиями величайшей исторической значительности. Самый образ властолюбивого, гордого и мрачного героя, предвос-

---

[1] *Якубович Д.П.* Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте. 1. К пушкинскому наброску «Шумит кустарник» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 122–140.

[2] См.: *Левин Ю.Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 47.

[3] *Жирмунский В.М.* Указ. соч. С. 200.

хищающий появление в поэме героя байронического, и романтический мотив соблазненной им девушки (Констанции) представляют некоторое сходство с пушкинской поэмой»[1].

Поэмы В. Скотта, во многом предвосхищающие в английской литературе Байрона, в России исторически воспринимались одновременно с байроновскими и включались в процесс преодоления романтической концепции исключительности героя.

Мимо внимания Пушкина не могли пройти русские «реалии» поэмы: замечание об Александре I и краткая, но емкая вальтер-скоттовская характеристика Петра I, данная во Вступлении к третьей песне «Мармиона»:

> Or that? Whose thundering voice could wake
> The silence of the polar lake…[2]
> (Или тот? Чей громоподобный голос мог разбудить /
> Тишину северного озера).

Сравнить: у Пушкина о Петре I сказано: «Он весь – как Божия гроза!» (V. С. 56).

В 1831 году в середине октября Пушкин писал из Царского Села Вяземскому: «Жуковский написал пропасть хорошего и до сих пор все еще продолжает. Переводит одну песнь из Marmion; славно» (14. 233). Речь идет о начале работы Жуковского над повестью «Суд в подземелье», основанием для которой послужила вторая песнь «Мармиона». Пушкинское определение «славно» можно понимать как выражение радости по поводу творческих успехов Жуковского и как отношение к выбору материала для перевода – песни из поэмы В. Скотта, наконец, как оценку начатого перевода. В любом случае, поэма «Мармион» названа Пушкиным. Работу над «Судом в подземелье» Жуковский продолжал в течение 1832–1833 годов на берегу Женевского озера. Многое в стихотворной повести Жуковского отзывалось памятью «Шильонского узника» и пушкинской «Полтавы»: тот же 4-стопный ямб, антитеза неволи и свободы, тема заточения и насилия над человеком, разработка драматических ситуаций и характеров, что так соотносилось с содержанием и формой второй части «Мармиона», где говорится о погребенной заживо в каменной могиле юной Констанции. «Суд в подземелье» был напечатан в 1834

---

[1] *Жирмунский В.М.* Указ. соч. .201–202.

[2] *Scott W.* Poetical works. London, 1881. P. 78. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

в «Библиотеке для чтения». Публикация могла явиться новым поводом для внимания Пушкина к поэме В. Скотта.

Таким образом, есть достаточно оснований для того, чтобы говорить о том, что в 1828–1830-х годах поэма «Мармион» была в круге внимания и интереса Пушкина.

Своеобразие поэмы В. Скотта «Мармион», ее содержания и поэтики состоит в том, что каждая из шести песен поэмы имеет Вступление, написанное в форме лирических посланий к друзьям:

I. Вильяму Стюарту Роузу (1775–1843) – поэту и переводчику, школьному товарищу В. Скотта;

II. Джонну Марриоту (1780–1825) – священнику и поэту, близкому другу;

III. Уильяму Эрскину (1760–1822) – соседу, другу, знатоку английской литературы;

IV. Джеймсу Скину (1775–1864) – знатоку немецкой литературы;

V. Джорджу Эллису (1755–1815) – английскому писателю и поэту, журналисту;

VI. Ричарду Хеберу – знатоку античности, владельцу одной из самых больших библиотек.

Во всех вступлениях под строкой с названием имени того, кому оно посвящается, следует указание места, где это вступление создано. В первых четырех названо шотландское местечко в провинции: «Ашестил. Эттрикский лес». «Ашестил – имение одного из родственников Скотта, где писатель прожил несколько лет до того как построил Абботсфорд. Здесь написана была поэма «Мармион». Ашестил находится километров на 7–8 восточнее, все на той же огромной территории, по старинке называемой Эттрикский лес, хотя леса тут не осталось уже в XVII веке. Только небольшие, хотя и живописные, рощицы между городками и фермами»[1].

Лирическим героем этих развернутых Вступлений является сам автор, поэт, события его жизни и жизни его друзей. По определению Г.С. Усовой, поэма «Мармион», написанная десятью годами ранее байроновского «Дон Жуана», своими особенностями предвосхищает жанр «романа в стихах»[2]. Вступления, прослаивая сюжетную канву поэмы, позволяют В. Скотту совмещать современность и историю,

---

[1] *Усова Г.С.* Вальтер Скотт и его поэма «Мармион» // Скотт В. Мармион. Повесть о битве при Флоддене в шести песнях / Под. ред. Н.Я. Дьяконовой. Сер. Лит. памятники. СПб., 2000. С. 311.

[2]. Там же С. 300.

век XIX и XVI, рассказывать о духовной и житейской стороне существования поэта, о его творческом труде, протекающем в далеком имении Ашестил и Эдинбурге.

Заметим, что Жуковский, переводя вторую песню, балладную по своей структуре, оставил без внимания Вступление (Introduction) к этой песне. В. Кюхельбекер, читая летом и осенью 1832 года поэмы В. Скотта («от доски до доски, пока для меня в них ничего не будет нового») и восхищаясь ими, довольно прохладно написал в Дневнике о Вступлении к первой песне: «Прочел первую песнь «Мармиона». Хваленое издателем введение показалось мне несколько прозаическим и слишком в духе тех посланий, которыми с 1815-го по 25 год была наводнена наша русская словесность»[1].

На этом фоне прохладного, если не сказать равнодушного, отношения поэтов-романтиков к вступлениям к песням в «Мармионе» значительной представляется позиция Пушкина, для которого, по всей видимости, притягательным оказался именно выбор «несколько прозаического» материала для поэтического замысла.

У Пушкина, знакомившегося с поэмой В. Скотта, не могли не возникнуть ассоциации и параллели с собственной жизнью, протекавшей в деревенском уединении. Характерно, что все упоминания о В. Скотте содержатся в осенних письмах Пушкина, отправленных из Царского Села, Михайловского и Болдино. Пушкин читал В. Скотта в «пору трудов и вдохновенья». В такую пору, возможно, и была написана «Осень» («Октябрь уж наступил…»).

Исследование «Осени» в одном контексте со вступлениями из поэмы «Мармион» позволяет высказать мысль о том, что «Осень» создавалась с необычайно острой и заинтересованной ориентацией Пушкина на В. Скотта, следствием которой мог стать диалог русского поэта с шотландским, учитывая что вступления и пушкинская элегия насыщены раздумьями по вопросам философии, этики, творчества. Тематически в «Осени» Пушкин откликается на все мотивы В. Скотта, развитые во Вступлениях, более того, эти мотивы становятся узловыми, узнаваемыми в элегии. При этом сохраняется неповторимая уникальность пушкинского текста, при создании которого возможный диалог способствовал созданию эпически широких картин чисто русского мира жизни, русского быта, природы, культуры.

---

[1] *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневники. Статьи / Под ред. Б.Ф. Егорова. Сер. Лит. памятники. Л., 1979. С. 187.

Вступления к песням «Мармиона», рассматриваемые как цикл лиро-эпических Посланий автора своим друзьям, содержат два сюжета: один – живописно-описательный, включающий в себя картины природы, воспоминания прошедших событий личного характера и исторических фактов. В пространстве этого сюжета рисуются картины времяпровождения в деревне, занятий поэта, куда входят охота, путешествия, поэтические труды и т.д. Другой сюжет заключает в себе события философско-этического характера, связанные в первую очередь с передачей чувств автора. На сопряжении этих двух сюжетных линий создается цельная картина, представляющая единство природно-реально-бытового и духовного мира.

Вступление к первой песне, открывающееся описанием природы, сообщением о свершившимся факте прихода осени с указанием месяца, перекликается с началом пушкинской «Осени».

November's sky is chill and drear,
November's leaf is read and sear;
Late, gazing down the steepy linn,
That hems our little garden in,
Low in its dark and narrow glen,
You scarce the rivulet might ken,
So thick the tangled greenwood grew,
So feeble trill'd the streamlet through:
Now, murmuring hoarse, and frequent seen
Through bush and brier, no longer green,
An angry brook, it sweeps the glade,
Brawls over rock and wild cascade'
Brawls over rock and wild cascade'
And, foaming brown with doubled speed,
Hurries its waters to the Tweed.
No longer Autumn's glowing red
Upon our Forest hills is shed;
No more, beneath the evening beam,
Fair Tweed reflects their purple gleam:
Away hath passed the heather-bell
That bloom'd so rich on Needpath Fell;
Sallow his brow, and russet bare
Are now the sister - heights of Yair.
The sheep, before the pinching heaven,
To shelter'd dale and down are driven,
Where yet some faded herbage pines,
And yet a watery sunbeam shines:
In meek despondency they eye
The winter'd sward and wintry sky,
And far beneath their summer hill,
Stray sadly by Glenkinnon's rill:
The shepherd shifts his mantle's fold,
And wraps him closer from the cold;
His dogs no merry circles wheel,
But, shivering, follow at his heal;
A cowering glance they often cast,
As deeper moans the gathering blast.
(C. 57)

(Ноябрьское небо холодно и уныло, / Ноябрьский лист багряный и сухой. / Позже, взирая на крутой обрыв, / Который окаймляет наш маленький сад / Глубоко в темной и узкой долине, / Ты едва ли сможешь узнать ручей, / Так густо сплетал ветви лес в зеленом наряде, / Так слабо струился ручеек: / Теперь, хрипло бормоча, он часто виден

/ Сквозь кусты и вереск, уже более не зеленые, / Сердитый ручей несется по поляне, / Журчит над утесом и диким каскадом, / Покрываясь темной пеной и с удвоенной скоростью / Торопливо несет свои воды в Твид. // Горящий осенний багрянец / Более не прольется на наши лесные холмы, / Красавец Твид больше не отражает в вечернем зареве / Их пурпурный блеск. / Пропал цветок вереска, / Что так пышно расцветал на Неедпаме; / Обнажились желтоватые и красновато-коричневые / Сейчас сестры-вершины Нера. // Овец под съежившимися небесами / Гонят вниз в укрытую долину, / Где все еще блекнет увядший покров травы / И все еще сияет бледный солнечный луч:/ В смиренном унынии овцы глядят на травяной увядший покров и холодное небо, / И далеко под летним холмом / Печально блуждают у родника Глекиннон. / Пастух затягивает складки своей накидки / И заворачивается плотнее от холода; / Его собаки не описывают веселые круги, / Но дрожа следуют за ним по пятам; / Бросая часто настороженные взгляды, / Когда усиливаются стоны порывистого ветра.

Зарисовки осенней природы Пушкин дает в I и VIII октавах стихотворения.

I

Октябрь уж наступил –
уж роща отряхает
Последние листы с нагих
своих ветвей;
Дохнул осенний хлад –
дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу
ручей,
Но пруд уже застыл …

VIII

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная
краса –
Люблю я пышное природы
увяданье,
В багрец и золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее
дыханье,
И мглой волнистою покрыты
небеса,
И редкий солнца луч, и первые
морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы
(III/1. С. 320).

При сравнении сразу бросается в глаза отличие объема описания в пушкинской картине и вальтер-скоттовской: описание осени во Вступлении к первой песне занимает 31 стих, у Пушкина в I октаве – 4 с половиной.

Лаконичность, подчеркнутая однотипностью синтаксических конструкций (октябрь наступил, роща отряхает, хлад дохнул, дорога

промерзает), сжатых в единое целое, создают в «Осени» ритм быстро разворачивающейся большой панорамы в отличие от картины, нарисованной размашистой, эпически спокойной кистью В. Скотта. Однако при внешнем отличии обнаруживается близость двух поэтов в самом осмыслении природы и принципах ее изображения.

Природа в «Осени», как и в поэме «Мармион», воплощает в себе философскую концепцию универсальной целостности жизни, «космос» поэта, по определению В.С. Непомнящего: «первая строфа («о природе») уже содержит в себе зерно всего, в том числе – последних строф (о творчестве)»[1]. И В. Скотт и Пушкин рассредоточивают рассказ об осени по всему тексту произведения, обращаясь к нему неоднократно и тем самым подчеркивая доминанту этой темы-настроения. Описания природы Пушкина и В. Скотта близки в поэтическом ракурсе изображения, в любовании сельско-деревенским покоем и тишиной, в выборе цветового колорита, в наполненности картин символическим смыслом.

Обращает на себя внимание выбор изображаемых объектов в осенних зарисовках, с одной стороны, создающих образ огромного пространства мира от земли до неба, а с другой – «прикованных» к земле, отмеченных вниманием к деталям неяркой природы северных широт: у В. Скотта – небо, листья деревьев, долина, ручей, холмы, солнечный луч, трава, небо; у Пушкина – роща, деревья, дорога, ручей, пруд; леса, небеса, луч солнца. Картины увядающей природы представлены в кротком сиянии и разнообразии оттенков цветовой гаммы желто-красных, пурпурных тонов. У В. Скотта – «autumn's glowing red» (горящий осенний багрянец), «evening beam» (вечерний луч), «purple gleam» (пурпурный отблеск), «sallow» (желтоватый), «russet» (красноватый вереск), «and yet a watery sunbeam shines» (и все же сияет бледный солнечный луч). У Пушкина – «багрец и золото», «и мглой волнистою покрыты небеса, и редкий солнца луч». Художественный принцип В. Скотта видеть и поэтически утверждать красоту в обыкновенном, неярком и привычном был родствен Пушкину. «Пушкинский образ, – пишет В.С. Непомнящий, – открывает нам, что в простом «бытовом» взгляде может заключаться величайшее бытийственное чутье: нам дано на лету почувствовать неисчерпаемую таинственность бытия, в котором любая «очевидная истина» дышит бесконечностью, в котором простой факт одновременно и равен и неравен себе, изменчив и постоянен и в то же время

[1] *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. М., 1987. С. 398.

уникален настолько бесконечно, что мы можем лишь бесконечно приближаться к его сущности…»[1]

Можно указать на сходство в тематической последовательности мотивов в изображении осени: за картиной природы следует описание охоты. В поэме В. Скотта Вступление ко второй песне, открывающееся строками: «The scenes are desert now, and bare, / Where flourish'd once a forest fair…» (Виды пустынны и обнажены сейчас, / Где цвел некогда прекрасный лес), как бы вторя заявленной уже теме осени во вступлении к первой, связывает два вступления в единый текст. Картины осеннего леса сменяются развернутым описанием охоты (сборы, одежда, погоня) в «бездорожном Эттриксе и Ярроу».

A thousand vassals muster'd round,
With horse, and hawk, and horn, and hound,
And I might see the youth intent,
Guard every pass with crossbow bent;
And through the brake the rangers stalk,
And falc'ners hold the ready hawk;
And foresters in green-wood trim,
Lead in the leash the gazehounds grim,
Attentive as the bratchet's (Slowhound) bay,
From the dark covert drove the prey,
To slip them as he broke the away.
The startled quarry bounds amain,
As fact the gallant greyhounds strain;
Whistles the arrow from the bow,
Answers the harquebuss below;
While all the rocking hills reply,
To hoof-clang, hound, and hunter's cry,
And bugles ringing lightsomely (C. 67)

(Тысяча вассалов собиралась вокруг / На лошадях, с соколом, с рогом, с собаками, / И я мог видеть , как юность / Следит за каждым изогнутым арбалетом. /Сквозь чащу крадутся лесничии, / И сокольничьи держат сокола наготове, / И лесничии в наряде зеленого леса / Ведут на поводке охотничьих безжалостных собак, / Внимательны, когда лай легавых / Из темной чащи гонит добычу, / Чтобы спустить их, когда она поспешно убегает. / Испуганный зверь несется из всех сил, / Когда великолепные борзые рвутся; / Свистит стрела из лука, / Отвечает аркебуза снизу, / И тотчас скалистые холмы отвечают / Стуку копыт, лаю собак, и крикам охотников, / И весело звучащим охотничьим рогам).

На развернутое описание охоты у В. Скотта Пушкин отзывается всего несколькими строками, рисуя обычаи русской деревенской жизни, сходные с шотландской простотой и естественностью осенней забавы. В изображении охоты у Пушкина, в сравнении В. Скоттом, обнаруживается та же закономерность, что и в картине осени: с одной стороны, бóльшая краткость в описании, но вместе с тем, как и у В. Скотта, выделение доминантных мотивов

[1] *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. М., 1987. С. 419.

и мажорная тональность («бешеной забавы») по контрасту с печально-элегичес-ким тоном в картинах природы («уснувшие дубравы). В картинах русской охоты явственно проступает колорит вальтер-скоттовских описаний – в пространственной организации, в деталях.

I.

…Сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

IX.

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривою, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.

Исследователи указали на особенность пушкинской поэтики, заключающейся в принципе изображать состояние природы в ее постоянном изменении, в соотношении с переживаемыми чувствами лирического героя. Как точно пишет В.С. Непомнящий об «Осени», «на всем, от начала до конца (первой. – *Э.Ж.*) строфы, – печать неустойчивого равновесия, противоречивого сочетания статики и динамики, перехода одного в другое»[1]. Этот принцип носит универсальный характер, он организует целостность произведения и проявляется на всех уровнях и во всех сферах изображаемой жизни. Так, у В. Скотта описательная (о природе) часть Вступления к первой песне завершается ответом лирического героя его юным друзьям, которые, тоскуя по уходящему лету, сетуют на наступление холодов и вопрошают о приходе весны. Поэт уверяет их, что маргаритка вновь распустится и украсит их жилище, снова покроется цветами боярышник, весна и лето принесут новую жизнь, но… И вновь происходит переключение мажора на минор: возникает вопрос, обретет ли обновление его северная страна?

My imps, though hardly, bold and wild,
As best befits the mountain child,
Feel the sad influence of the hour,
And wail the daisy's vanished flower;
Their summer gambols tell, and mourn,
The garlands you delight to tie;
The lambs upon the lea shall bound,
The wild birds carol to the round,
And while you frolic light as they,
Too short shall seem the summer day.

[1] *Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 418.

And anxious ask, – Will spring return,
And birds and lambs again be gay,
And blossoms clothe the hawthorn spray?
Yes, prattlers, yes, the daisy's flower
Again shall paint your summer bower;
Again the hawthorn shall supply
To mute and to material things
New life revolving summer brings;
The genial call dead Nature hears,
And in her glory reappears.
But oh! my Country's wintry state
What second spring shall renovate?
(С. 56).

Мои бесенята, смелые и необузданные, /Как подобает детям гор, / Предчувствуют печальное изменение времени / И оплакивают исчезнувший цветок маргаритки; / Рассказывают о своих летних забавах / И тревожно спрашивают – вернется ли весна, / И птицы и ягнята будут ли снова веселы, / И покроют ли цветы ветки боярышника? / Да, болтуны, да. Цветок маргаритки / Снова украсит ваше летнее жилище; / Снова боярышник снабдит / Вас венками, которые вы с восторгом вяжете; / Ягнята будут скакать на лугу, / Дикие птицы будут распевать повсюду, / И пока вы будете легко резвиться, как они, / Слишком коротким вам покажется летний день. / Немым вещам / Возвращающееся лето приносит новую жизнь; / Веселому призыву внимает мертвая Природа / И возрождается в своей славе. / Но ах! мою холодную родину / Какая вторая весна обновит?)

Во вступлении ко второй песне (как это будет и во всех последующих) развитие лирико-философского плана строится на постоянно движущейся антитезе: радостные впечатления от вида лесистых холмов, оглашаемых ранее криками и звонким лаем собак, но опустевших ныне, перетекают в мотивы одиночества и уединения, которые, в свою очередь, разветвляются, наполняются смешанной тональностью грусти и печали, переходящих в успокоение и радостное возбуждение от пробуждающегося творческого вдохновения. Один за другим наплывают новые мотивы, но они не отменяют предыдущих, а сложно сочетаются с ними: мотив любви (ст. 88–93 – «уехала та, чье лицо прекраснее лица королевы эльфов»); дружбы (ст. 94–107 – нет дальнего соседа, свободного йомена и печальной вдовы); юности (ст. 108–116 – о товарищах горных путешествий и радостей); судьбы (ст. 124–125 – возникает метафора – образ паруса: «Судьба сбросит вас с берега, / И страсть направит парус и весло»).

Подобной динамикой отмечено и начало стихотворения Пушкина: на смену бодрому и сдержанному тону описания осени, к тому же любимого времени года («теперь моя пора»), приходит антитеза – «Я не люблю весны». Процессуальность изображаемого достигается использованием стилевого сочетания «уже» («уж наступил», «уж отряхает») и «еще» («еще бежит»), употреблением одновременно глаголов законченного (совершенного вида – «наступил», «дохнул», «застыл») и длительного (несовершенного вида – «отряхает», «про-

мерзает), «журча… бежит») времени. Примеры внутренней динамики в описаниях В. Скотта многочисленны. Например, рисуя вид ручья осенью («крутой водопад», «хрипло бормоча», «сердитый, он несется по поляне, журчит над утесом и диким каскадом, покрываясь темной пеной, с удвоенной скоростью несет свои воды в Твид»), В. Скотт вспоминает, каким ручей был летом («слабо струился ручеек»), тем самым создается представление о длительном времени природы: лето – осень, тогда – сейчас.

Для достижения полноты изображения картин природы, заключающих в себе философский смысл и отличающихся тонкостью психологического анализа в воссоздании текучести переживаний лирического героя, В. Скотт обращается к голдсмитовсой традиции: знаковым становится слово «desert» (сравни: «The deserted village» Голдсмита). Композиция всех Вступлений строится на характерном для «Забытой деревни» Голдсмита сопоставлении: «тогда» и «увы! сейчас». Мотив воспоминаний, выполняющий важную функцию хранителя и источника потока лирических переживаний, служит одновременно способом свободного подключения к сюжету «о себе» самого разнообразного эпического материала – исторического, бытового, психологического и т.д., словами Пушкина, «и тут ко мне идет незримый рой гостей, знакомцы давние, плоды мечты моей».

Присутствие голдсмитовского слоя в поэзии В. Скотта имело для Пушкина принципиальное значение, являлось своего рода знаком художественного поэтического родства. Голдсмитовская традиция в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX века была связана с разработкой эпических и лирических способов выражения нравственно-философских идей на материале патриархальной, деревенской жизни: выявление поэзии простого, уважение к достоинству каждого человека. Само обращение к мотивам, образам, поэтике Голдсмита в русской литературе стало традицией, которая создавала новое художественное поле взаимодействия, перекличек, осуществляя связь проблем и поэтических форм разных поколений[1].

---

[1] В Примечаниях к стихотворению «Осень» П.О. Морозов указал на «Эклогу» И.Ф. Богдановича как на один из возможных истоков стилевого замысла «Осени». Ср.: «Уже осенние морозы гонят лето, / И поле зеленью приятною одето, / Теряет прежний вид, теряет все красы…» (Пушкин А.С. [Собр. соч.: В 6 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. СПб.: Изд. Брокгауза-Ефрона, 1911. Т. V. С. LVI). Нельзя не заметить, что в «Эклоге» Богдановича открыто просматривается ориентация на поэзию английского сентиментализма.

Развитие лирического чувства строится на смешении элегического и мажорного тона повествования, на постоянном переключении регистров эмоциональной стихии – как у В. Скотта, так и у Пушкина: «Унылая пора! очей очарованье!». Так, заданный с первых строк Вступления мотив одиночества («уныло», «печально», «слабо») теряет печальное звучание заброшенности и оставленности, на смену ему приходит смешанное чувство смирения (resignation) и удовлетворения (content) от созерцания красоты родного края: «the pure lake's crystal edge» (кристальная кромка чистого озера), «a trace of silver sand» (след серебряного песка), «the mirror, bright and blue» (зеркало <озера>, яркое и голубое). Пространственная и временная организация вносят в восприятие лирического героя чувство связанности человека со своими предками, могилы которых овеяны этой тишиной. Он думает о том, что «под этой благословленной землей / Отдыхает крестьянин от своих трудов, / Который, умирая, просит, чтобы его останки положили там, / Где раньше молились его простодушные отцы».

Важной лирико-философской темой вступлений и «Осени» является любовь поэтов к осенней тишине и покою родного края. С этим аспектом связан целый ряд вопросов, среди которых важнейшим является эстетический.

Во вступлении к третьей песне В. Скотт пишет о своем пристрастии к неяркой красоте и простоте нравов родины. Он вступает в спор с Уильямом Эрскиным, который с юности настраивал В.Скотта на высокий одический тон воспевания подвигов героев и великих событий. Поэт отказывается от лавров классицизма в пользу поэтического изображения простой жизни шотландцев в настоящем и прошлом:

For me, thus nutured, Dost thou ask
The classic poet's well-conn'd task?
Nay, Erskine, nay – On the wild hill
Let the wild heath-bell flourish still (C. 79).

(От меня, так воспитанного, ты требуешь / Крепко затверженный урок классического поэта? / Нет, Эрскин, нет – На диком [пустынном] холме / Пусть расцветает дикий цветок вереска).

В самом предпочтении осени другим временам года раскрывается своеобразие нравственного и эстетического выбора поэтов. У В. Скотта, как и Пушкина, эпически представлены все четыре времени года: весна, лето, осень и зима. Оба поэта открыты кра-

соте каждого периода. Так, вступление к шестой песне отдано зиме, празднику Рождества в Эдинбурге и провинции. Главные мотивы у Скотта – праздник, забавы, единение нации.

In these dear halls, where welcome kind
Is with fair liberty combined;
Where cordial friendship gives the hand,
And flies constraint the magic wand
Of the fair dame that rules the land.
Little we heed the tempest drear,
While music, mirth, and social cheer,
Speed on their wings the passing year (С. 112).

(В этих дорогих залах, Где радушие / Сочетается с прекрасной свободой, / Где сердечная дружба протягивает руку / И скованно мелькает магический жезл / Волшебницы (зимы), которая правит миром. / Мы едва ли замечаем печальную бурю, / Когда музыка, веселье и всеобщая радость / Быстро уносят уходящий год на своих крыльях).

У Пушкина:

Суровою зимой я более доволен,
Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда под соболем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа.
<…>
Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!
А зимних праздников блестящие тревоги...

И все-таки для В. Скотта и Пушкина осень – лучшее время, живое существо, с кротким характером, смиренностью и даже болезненностью, отрадной для одинокого сердца. В. Скотт пишет о спасительной деревенской тишине:

When, musing on companions gone,
We doubly feel ourselves alone,
Something, my friend, we yet may gain;
There is pleasure in this pain,
It soothes the love of lonely rest,
Deep in each gentler heart impress'd.
Tis silent amid wordly toils,
And stifled soon by mental broils;
But, in a bosom thus prepared
Its still small voice is often heard… (С. 68).

(Когда, задумываясь о друзьях уехавших, / Мы вдвойне чувствуем себя одинокими, / Что-то, друг мой, мы можем обрести. / В этой боли есть наслаждение, / Она смягчает любовь одинокого покоя, / Глубоко запечатленную в каждом нежном сердце. / Эта тишина умолкает среди мирских трудов, / И подавлена душевным волнением, / Но в груди, подготовленной таким образом, / Ее тихий негромкий голос часто слышится).

Утверждение красоты обыкновенного, неяркого как условия и источника рождающегося вдохновения у Пушкина развернуто в октаве об осени, уподобляемой тихой девушке[1].

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Так нелюбимое дитя в семье родной
К себе меня влечет. Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго…
…Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева…
Бедняжка клонится без ропота, без гнева…
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Поэтика образа милой сердцу поэта «поздней осени» – «нелюбимого дитя» - «чахоточной девы» соотносима с поэтикой В. Скотта в описании любимой им осени: доверительное обращение к читателю («друг мой» – «читатель дорогой»), использование лексики с одинаковой семантикой тишины, нежности, введение оксюморона («боль» – «наслаждение; «нелюбимое дитя» – «семья родная»). Ср. у Скотта: «There is pleasure in this pain» (В этой боли есть наслаждение).

Элегическая рефлексия, ориентированная на сентиментальные традиции, в частности Голдсмита, получает у В. Скотта разрешение в высоком нравственном порыве:

If age had tamed the passions' strife,
And fate had cut my ties to life,
Here, have I thought, 'twere sweet to dwell,
And rear again the chaplain's cell,
Like that same peaceful hermitage,
Where Milton long'd to spend his age (С. 68).

[1] В.С. Непомнящий указывает на значимость образов «чахоточной девы» и «смиренницы» в поэзии Пушкина, вводя в контекст анализа стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» и рецензию на Делорма (Сент-Бёва) 1831 года (*Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 400).

(Если бы [когда б] возраст укротил борьбу страстей / И судьба разорвала бы мои связи с жизнью, / Здесь, я думаю, сладко было бы жить / И снова воздвигнуть келью священника / Подобно жилищу мирного отшельника, / Где Мильтон хотел успокоить свою старость).

В связи с выше процитированными стихами В. Скотта при сравнении с пушкинской позицией обнаруживается ситуация внутреннего согласия / несогласия двух поэтов в их приоритетах. К 1833 году относится стихотворение А.С. Пушкина «Когда б не смутное влеченье…». Следует заметить, что в черновом автографе оно начинается стихами (4-стопным ямбом), вариативно напоминающими начало вступления ко второй песне.

У Скотта:

November's sky is chill and drear,
November's leaf is read and sear

(*Ноябрьское* небо *холодно* и уныло, /*Ноябрьский лист багряный* и сухой).

У Пушкина:

Хладна *сурова*
Подходит осень – *желтый лист*… (III/2. С. 913).

В этом вступлении В.Скотт в идиллических тонах рисует картину жизни поэта, отказавшегося от светского шума ради вдохновенного творчества на лоне природы и тишины. У Пушкина текст стихотворения «Когда б не смутное влеченье», за исключением последних двух строк, напоминает собой разработку вальтер-скоттовской темы в полном согласии автора с шотландским поэтом:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б – наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал…

Но далее Пушкин, как бы уклоняясь от вальтер-скоттовской линии, рисует свои желания, связанные с осуществлением любовных чувств:

И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал… (III/1. С. 316).

Возможность существования других ценностей, помимо поэтического труда, допускает и В. Скотт, противопоставляя своему ме-

ланхолически настроенному лирическому герою судьбу некоего друга, «пилигрима», живущего бурными страстями жизни. Однако как ни заманчивы жизненные бури, В. Скотт всему предпочитает радость творчества как высшего проявления человеческого духа:

But chief, ‘twere sweet to think such life,
(Though but escape from fortune’s strife)
Something most matchless good and wise,
A great and grateful sacrifice;
And deem each hour, to musing given,
A step upon the road to heaven (С. 69).

(Но главное, сладко (приятно) думать, что такая жизнь, / (Хотя это бегство от жизненной борьбы), / Несравненно самое лучшее и мудрое. / Великое и приятное. / И считаю каждый час, проведенный в размышлении, / Шагом по дороге к небесам).

В элегии «Осень» осмысление мотива творчества, творческого вдохновения, рождающегося посреди осенних занятий и природы, в ключевых моментах развитие сюжета идет как бы параллельно с ходом повествования В. Скотта. Вдохновение рождается как итог впечатлений от встреч, созерцания природы, как проза, переплавляющаяся в поэзию. Процесс рождения поэтического вдохновения обставлен у В. Скотта и Пушкина прозаическими, на первый взгляд, но необходимыми для понимания эстетической позиции поэтов бытовыми домашними деталями:

Back to my lonely home retire,
And light my lamp, and trim my fire
(С. 69).

(Возвращаюсь в свой одинокий дом /
И зажигаю свою лампу и привожу
в порядок камин)

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит …

А далее начинается главное событие – игра воображения. У В. Скотта описание творческой атмосферы, характер образов носит фольклорно-романтический характер, у Пушкина колорит иной, но в главном русский поэт оказывается родственным В. Скотту: прежде всего в понимании творчества как высокого акта реальной жизни. Ведущим становится мотив воспоминаний, в форме которых накопленная энергия жизненных впечатлений переплавляется в огонь творческого вдохновения.

There ponder o'er some mystic lay,
Till the wild tale had all its sway,
And, in the bittern's distant shriek,
I heard unearthly voices speak <…>
(С. 69).
(И там размышляю над какой-нибудь мистической балладой / До тех пор, пока необузданная история не овладела бы мною, / И в резком отдаленном крике выпи / Я слышал бы, как говорят странные голоса).

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем,
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

При описании состояния поэта в предчувствии приближающегося вдохновения В. Скотт неоднократно использует эпитет «sweet» (сладкий, приятный), что перекликается с пушкинской «сладкой тишиной»:

'Twere sweet to dwell (Сладко пребывать)
'Twere sweet to mark the setting day (Сладко наблюдать закат солнца)
'Twere sweet, ere yet his terrors rave / To sit upon (Сладко, даже если ужасы неистовствуют, / Сидеть…)
But chief, 'twere sweet to think such life (но сладко думать, что такая жизнь)

Картины пушкинской «Осени» завершаются описанием водной стихии, означающей торжество жизненных сил и творческий расцвет. Во вступлениях и В. Скотт неоднократно рисует бушующие воды, мчащиеся пенной волной или рычащие водопадами. Созерцание этой картины, мощной энергии жизни, по словам поэта, любого человека выводит из состояния «мирного одиночества» на простор стихий. Картина разбушевавшегося Твида у В. Скотта сродни байроновским описаниям моря.

There eagles scream from isle to shore
Down all the rocks the torrents roar;
O'er the black waves incessant driven,
Dark mists infect the summer heaven;
Through the rude barriers of the lake,
Away its hurrying waters break,
Faster and whiter dash and curl,
Till down yon dark abyss they hurl.
Rises the fog-smoke white as snow,
Thunders the viewless stream below,
Diving, as if condemn'd to lave
Some demon's subterranean cave,
Who, prison'd by enchanter's spell,
Shakes the dark rock with groan and yell
(С. 69)

(Там орлы кричат с острова на берег, / Вниз по склонам ревут потоки, / Над черными волнами, непрерывно гонимыми, / Темные туманы загрязняют летние небеса; / Через грубые заграждения озера / Вырываются его торопливые воды, /

Быстрее и белее несутся и клубятся / До тех пор, пока не бросятся в темную бездну./ Поднимается туман, белый, как снег, / Грохочет внизу невидимый поток, / Ныряя, как будто осужденный омыть / Подземную пещеру какого-то демона, который, будучи лишенным свободы заклинаниями волшебника, / Сотрясает темную скалу стенаниями и воплями).

Постоянное присутствие во вступлениях В. Скотта морского мотива и образа бушующей стихии, по контрасту оттеняющих тишину деревенского существования поэта и обнаруживающих безграничные просторы и открытость воображения поэта, причастность его фантазии всем сторонам жизни, символизируют мощь его духовных творческих сил.

Пушкин кончает свое стихотворение тоже символическим образом: творческий акт уподобляется плывущему в открытое пространство кораблю:

Минута – и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге.
Но чу! …
Громада двинулась и рассекает волны.

В черновом варианте «Осени» была еще строфа со стихами, не включенными Пушкиным в окончательный текст:

Ура!.. куда ж<е> плыть?.. [какие] берега
Теперь мы посетим – Кавказ ли колоссальный<?>
Иль опаленные Молда<вии> луга
Иль скалы дикие Шотландии <печальной> <?>
Или Нормандии блестя<щие> снега,
Или Швейцарии ландшафт [пира<мидальный>?] (III/2. С. 934).

В финальных стихах среди перечисленных героев и разных стран большого мира нашлось место и для «Шотландии печальной», корреспондирующей в литературном сознании Пушкина с образом «шотландского чародея» – автора не только знаменитых романов, но и элегических Вступлений к поэме «Мармион».

Таким образом, краткий перечень поэтических мотивов обнаруживает близость текстов Пушкина и В. Скотта и показывает, *что* могло вызвать интерес к авторским поэтическим посланиям в поэме «Мармион». Это, прежде всего, философская концепция жизни как процесса обретения смысла и высокого поэтического вдохновения в простом и обыкновенном: поэзия и жизнь поэта предстали «домашним образом». Пушкин не мог не отозваться на философскую содержательность живописных картин осени, передающих идею

вечного движения и изменения мира и человека в нем. Значительным и созвучным оказался синтез элегического лиризма и эпической панорамности описаний.

Опираясь на сделанные наблюдения, можно более определенно говорить о возможности творческого общения Пушкина с В. Скоттом, рассматривая процесс создания «Осени».

В 1825 году в письме к Вяземскому Пушкин писал о Жуковском: «Переводы избаловали его, изленили; он не хочет сам созидать, но он, как Voss, гений перевода» (XIII. С. 183). Пушкин в «Осени» не переводит В. Скотта, а созидает свой текст.

Первым откликом на начало Вступления к первой песне «Мармиона» можно считать стихотворение «Когда б не смутное влеченье», написанное 4-стопным ямбом.

У Скотта: *Ноябрьское* небо *холодно* и скучно,
Ноябрьский лист багряный и сухой

Начало стихотворения Пушкина имело несколько вариантов:

а)	*Хладна*		*сурова*
	Подходит осень	–	*желтый лист*
б)	*Хладна, печальна*		*сурова*
в)	*Ноябрь*		*сурова*
	Подходит осень	–	*желтый лист*
г)	Настал *октябрь*	–	Уже дуброва
	Свои *последние листы*		
д)	*Октябрь* уходит	–	Уж дуброва
	Обнажена	–	*Последний лист* (III/2. С. 913).

Нетрудно увидеть настойчивую повторяемость образов и мотивов: ноябрь, преобразованный в октябрь, образ «последнего листа», элегическая тональность, цветовая характеристика – все эти особенности соотносимы с поэтическими образами В. Скотта. Но, как было замечено выше, Пушкин при создании этого стихотворения не развернул осеннего сюжета в черновике, предпочтя другую линию жизни – наслаждение любовью. Продолжением же работы над осенним сюжетом можно считать текст чернового автографа «Осени». На развороте л. 82об. и 83 на правом (л. 83) 4-стопным ямбом написан текст, который, можно предположить, является дальнейшей разработкой оставленного ранее сюжета, заявленного в первом черновике стихотворения «Когда б не смутное влеченье».

Уж осень холодом дохнула
[зач. На обнаженные поля]
Уже дуброва отряхнула
Последний лист - [уже земля - зач.]
Прохвачена белеет
[зач. И стынет пруд]
[зач. Еще прозрачною корою]
Дорог промерзли колеи <…> (III/ 2. С. 918)[1].

На листе 82об. нарисованы «летящие птицы, женские ножки и голова бородатого крестьянина в профиль»[2]. Не те ли это ножки, о которых писал Пушкин в стихотворении «Когда б не смутное влеченье» в момент творческих раздумий о развитии осенней темы? Поверх рисунка – текст, написанный 6-стопным ямбом и являющийся по существу началом «Осени»:

<*Октябр*>*ь* уж наступил – [*Последние листы* – зач.]
<С наг>их ветвей своих дубравы отряхнули… (III/2.С. 919)[3].

Таким образом, начало непосредственной работы над «Осенью» можно видеть в стихотворении «Когда б не смутное влеченье», которое, будучи этапом на пути к созданию элегии, обнаруживает творческий контакт Пушкина с В. Скоттом. Этот контакт давал ощущение внутренней нравственной близости двух поэтов, обретение уверенности в правильности своей зрелой жизненной позиции, опыта смирения душевных бурь и плодотворного творчества, не потрясений и революций, а приятия исторически оправданных законов жизни. Всё это естественным образом уводит Пушкина от Байрона и заставляет внимательнее вчитываться в В. Скотта. Такая жизненная позиция для зрелого Пушкина полнее и содержательнее, она позволяет наслаждаться жизнью во всех ее аспектах.

Поэзия В. Скотта, отмеченная эпичностью изображения обыкновенной жизни, сочетающая в себе тщательную детализацию реального плана жизни с высоким романтическим пафосом, оказалась актуальной для русской поэзии эпохи наступления реализма.

---

[1] *Пушкин А.С.* Рабочие тетради: [В 8 т. Факсим. изд] / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Консорциум сотрудничества с С.-Петербургом; Руководители совм. проекта Э. Холл, С.А. Фомичев. СПб.; Лондон, 1996. Т. V. ПД 838.

[2] См.: *Измайлов Н.В.* Указ. соч. С. 229.

[3] *Пушкин А.С.* Рабочая тетрадь 1828–1833. Факсимильное издание. СПб.; Лондон. Т. V. № 838.

РОМАН В ПИСЬМАХ И ПИСЬМО В РОМАНЕ («Гай Мэннеринг, или Астролог» В. Скотта – «Роман в письмах» А.С. Пушкина – «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского)

Эпистолярная форма пушкинского «Романа в письмах» (1829, опубликован в 1857) рассматривается исследователями в большом контексте русской и европейской литературы. Список произведений, попавших в круг внимания Пушкина, открывается «Клариссой» (1748) Ричардсона и «Юлией, или Новой Элоизой» (1761) Ж.-Ж. Руссо, включает романы Гете, Констана, Мюссе, Стендаля и других авторов[1]. В ряду этих бесспорно важных для понимания развития пушкинской прозы имен следует определить место В. Скотта и, в частности, его романа «Гай Мэннеринг, или Астролог» («Gay Mannering, or The astrologer», 1815), перевод которого был напечатан в России в 1824 году[2]. Включение «Гая Мэннеринга» в контекст изучения эпистолярного романа Пушкина приобретает особую значимость в связи с тем, что к этому вальтер-скоттовскому роману во второй половине 1840-х годов, при создании «Неточки Незвановой» (1848), обратился Достоевский, независимо от «Романа в письмах», с которым он мог познакомиться не ранее 1857 года. В основе творческого притяжения двух русских писателей к одному из известных и популярных в России романов В. Скотта лежат факты глубокого созвучия нравственно-философских и эстетических взглядов писателей.

При сравнении трех романов – «Гая Мэннеринга, или Астролога» В. Скотта, «Романа в письмах» А.С. Пушкина и «Неточки Незвановой» Ф.М. Достоевского – можно отметить определенные моменты «схождения» в содержании нравственно-философской проблематики и поэтики, в частности, в характере осмысления сентиментальной традиции.

Ф.Д. Батюшков в статье 1917 года «Ричардсон, Пушкин и Лев Толстой (К эволюции семейного романа: от «Клариссы Харлоу»

---

[1] *Ахматова А.* «Адольф» Констана в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 91–114; *Сидяков Л.С.* «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828–1836 годов (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 30–33.; *Степанов Н.Л.* Проза Пушкина М., 1962; *Вольперт Л.И.* Пушкин и Стендаль // Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998. С. 203–320 и др.

[2] *Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 35.

к «Анне Карениной»)» указывает на факт «сильнейшего впечатления, произведенного на Пушкина Ричардсоном»[1]: «Он задумал свой «роман в письмах» по его образцу в подражание Ричардсону, сказали бы мы, если бы Пушкин мог только подражать. Рамки сюжета и сама фабула во всяком случае – буквальный сколок с Ричардсона»[2].

Обращение Ричардсона к эпистолярному жанру и следование Пушкина этой традиции исследователь объясняет значимостью нравственного пафоса семейного романа Ричардсона и эстетической установкой на изображение внутренней жизни частных людей: «А чтобы не заподозрили автора в пристрастном изложении, Ричардсон решил совсем стушеваться, скрыться за своими персонажами, предоставив им самим слово, и выбрал самую интимную форму выражения – переписку между близкими людьми. Роман в письмах – и в этой форме Ричардсон выступил новатором, и вскоре после него весь XVIII век вылился в той же форме писем и дневников, прием, удержавшийся в отдельных случаях и в XIX столетии: все эти произведения прямо или косвенно восходят к Ричардсону»[3]. В ряду писателей XIX столетия, ориентированных на сентиментальные традиции, усвоивших и трансформировавших их, был и В. Скотт.

I

В романе «Гай Мэннеринг», события которого происходят в Англии и Шотландии во второй половине XVIII века, В. Скотт вводит в повествовательную структуру 20 писем, образующих пять эпистолярных линий. Переписываются между собой (1) полковник Мэннеринг и его друг, эсквайр Артур Мервин, в доме которого некоторое время после возвращения из Индии и кратковременного обучения в одном из лучших пансионов Англии жила дочь полковника, Джулия; (2) Джулия из провинции пишет своей подруге Матильде Марчмонт, живущей в столице; (3) переписываются Джулия и ее возлюбленный Браун; (4) Браун и друг его, художник Данди Делассер; (5) письмами обмениваются мошенник Гилберт Глоссин, главный виновник бед семейства Бертрамов, и Роберт Хейзвулд, глава известного рода. Упоминается о «холодном и неутешительном» письме старой мисс Бертрам, скупой родственницы этого семейства.

---

[1] *Батюшков Ф.Д.* Ричардсон, Пушкин и Лев Толстой (К эволюции семейного романа: от «Клариссы Харлоу» к «Анне Карениной») // Журнал Министерства народного просвещения. 1917. Сентябрь. Ч. LXXI, отд. 3. С. 12.

[2] Там же. С. 13.

[3] Там же. С. 2.

В отличие от Ричардсона, в романе которого письма отягощены чисто эпическими описаниями происходящего[1], введение писем в роман В. Скотта обусловлено в первую очередь стремлением подчеркнуть драматический характер изображаемого. Так, самые острые сюжетные события (за исключением относящегося к предыстории похищения контрабандистами трехлетнего Брауна Бертрама), а именно – нападение бандитов на дом Мэннеринга; внезапное появление Брауна, считавшегося погибшим; роковая встреча в лесу, нечаянный выстрел, ранение молодого Хейзлвуда и вынужденное бегство Брауна, – все это рассказано не повествователем, занимающим позицию наблюдателя, а взволнованно передано героями в форме писем. Через восприятие героев читателю открывается духовная жизнь шотландского дворянства и обитателей пограничного края в эпоху второй половины XVIII века, их быт, нравы.

На значение жанра писем в романе как способа психологического анализа указывает сам автор, предпосылая обращение к читателю перед очередным посланием Джулии к подруге: «Нам надо будет привести еще несколько отрывков из писем мисс Мэннеринг, в которых видны ее природные задатки и, наряду с ними, чувства и взгляды, привитые ей с детства очень далеким от совершенства воспитанием» (II. С. 155). В «предуведомлении» лаконично сформулирована вальтер-скоттовская концепция личности, суть которой состоит в просветительском доверии к природе человека и в понимании закономерности ее развития (в данном случае речь идет о воспитании). Но в этом же «предуведомлении» запечатлен растущий интерес писателя к изображению духовного мира конкретного индивидуального человека. Важным оказывается сам процесс переживания, осмысления жизни героем. Как пишет Б.М. Проскурнин, «в 1820-е годы В. Скотт выходит на уровень изучения исторического процесса *через* героя, не столько в его историографическом, сколько в живом, непосредственном

[1] Ф.Д. Батюшков указывает на «издержки» эпистолярной формы в романах Ричардсона: «Форма представляет и большие неудобства, тормозя изложение, принуждая автора, для прояснения разных эпизодов романа, заставлять пишущих вкладывать в свои письма отрывки чужих писем, сообщать свои ответы и т.д. Изложенье расплывалось, отзывалось не раз искусственностью; более 500 писем потребовалось для изложения одной семейной истории; никакой экономии в обрисовке характеров и положений; частые и неизбежные повторения; неинтересные и монотонные вступления и окончания…» (*Батюшков Ф.Д.* Указ. соч. С. 3).

протекании»[1]. Предметом пристального внимания автора становится психология героев, их мысли и чувства, в совокупности дающие представление о духовном состоянии общества: с одной стороны, укорененность нравственных норм и законов, по которым жило не одно поколение, а с другой – состояние внутренней напряженности героев, ощущение неуверенности, тревожности в ожидании перемен.

Сквозная тема, определяющая содержание нравственного конфликта романа, – социальное неравенство, вызванное экономическими и социальными процессами, охватившими Англию и Шотландию: расслоение дворянства, разорение аристократических фамилий и восхождение вверх «торговцев», чиновников. Неравенство, порожденное разорением, упадком хозяйства или другими трагическими обстоятельствами, становится преградой на пути счастья двух влюбленных пар: аристократки Джулии и Брауна, воспитанного «торговцами», а также оставшейся без наследства Люси Бертрам, девушки из знаменитого рода Элленгауэнов, и сына богатого, именитого дворянина Чайлза Хейзлвуда.

Письма Джулии пронизаны горькими рассуждениями героини по поводу невозможности счастливого брака из-за аристократических пристрастий ее отца, полковника Мэннеринга, человека благородного и великодушного, но непреклонного в своих заблуждениях. В. Скотт дробит письма Джулии на «отрывки», создавая цикл из «отрывков», который прерывистым, убыстренным ритмом передает напряженность переживания и заставляет читателя сосредоточиться на вопросах, связанных с событиями душевной жизни. Так, в «первом отрывке» Джулии определяется главный предмет ее переживаний – аристократическое высокомерие отца, который вызывает в дочери сложные чувства: «…Я даже не знаю, чего больше в моем чувстве к нему – любви, восхищения или страха. Его подвиги на войне, его успехи в жизни, его привычка энергией преодолевать любое, даже, казалось бы, непреодолимое препятствие сделали его человеком решительным и властным; он не терпит, чтобы ему перечили, и не прощает людям даже малейшей оплошности» (II. С. 149). В «седьмом отрывке» Джулия расшифровывает природу отцовской нетерпимости в отношении к Брауну: «Вообрази теперь, в какое негодо-

[1] *Проскурнин Б.М.* Политика и история в романе Вальтера Скотта (к вопросу о динамике характеров и обстоятельств) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1990. С. 31.

вание придет отец, который презирает всякую торговлю вообще… и питает особую неприязнь к голландцам, – подумай только, как он отнесется к претенденту на руку его единственной дочери, Ванбесту Брауну, воспитанному из милости владельцами торгового дома «Ванбест и Ванбрюген» (II. С. 158).

Однако и душевное состояние полковника Мэннеринга далеко от покоя. В письмах к другу, проживающему в пограничном краю, полковник открывает тайну своих страданий, связанных с гибелью по его вине (как он полагает) молодого человека. Таким образом, для всего романа характерна атмосфера душевной неуспокоенности, любовной тревоги, мучительной тайны.

Связь В. Скотта с сентиментальной традицией обнаруживается в сфере создания идеальных образов, и прежде всего женских, воплощающих представление автора о нравственном совершенстве. На поэтику парного портрета в «Клариссе» Ричардсона указывает Ф.Д. Батюшков: «Кларисса и ее подруга, мисс Анна Хоу, – великолепно очерченные женские характеры, основа которых сводится к тому, что впоследствии, и именно Жан-Жаком Руссо, находившимся под сильным обаянием Ричардсона, было названо свойствами «прекрасной души» – une belle âme. Такая же Schöneseeligkeit – стала идеалом Шиллера. Черты характера правдивы и правдоподобны, каждая порознь, но совокупность их создает тот идеальный характер, который подобен совершенству красоты в величайших созданиях мадонны гениями живописи»[1].

Связь этики и эстетики В. Скотта с Ричардсоном в создании женских образов проницательно отметил Бальзак: «Вальтер Скотт не ведает страстей, или, быть может, эта область была для него запретной вследствие лицемерных нравов его страны. Для него женщина – олицетворенный долг. За очень немногими исключениями, героини у него совершенно на одно лицо, для них у него общий шаблон. Все они происходят от Клариссы Гарлоу»[2].

Это замечание справедливо, но в то же время характерно, что в своем романе В. Скотт создает образы двух героинь, резко отличных по положению в обществе, по внешности, темпераменту, поведению, но равно привлекательных и составляющих в единстве авторское представление о прекрасном.

---

[1] Батюшков Ф.Д. Указ. соч. С. 8.
[2] Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941. С 427–428.

Джулия – аристократка, живая, своевольная красавица, рано потерявшая мать. О ее внешности в романе сказано: «…Девушка среднего роста, а может быть, даже чуть ниже, но прекрасно сложенная; глубокие темные глаза и длинные черные волосы шли очень к ее живым и выразительным чертам. На лице ее можно было прочесть и гордость, и заносчивость, какую-то легкую иронию, и прежде всего лукавство» (II. С. 170).

В отличие от жизнерадостной и энергичной Джулии Люси «была похожа на Сильфиду» (II. С. 120). По словам полковника Мэннеринга, оказавшего ей покровительство, пригласив жить в свой дом, Люси «прошла тяжелую школу несчастья» (II. С. 162). Ее поведение, «поступки отличаются не только робостью», но и чувством достоинства, «благоразумием и рассудительностью» (II. С. 165). В письме к Матильде Джулия говорит об отсутствии в поведении Люси ложной экзальтации: «Конечно, это очень милая, очень ласковая и очень добрая девушка; и, если бы со мной случилось истинное несчастье, она одна из тех, к которым я легко и просто обратилась бы за утешением. …Если бы я слегла в лихорадке, она просиживала бы ночи, ухаживая за мной самоотверженно и терпеливо, но тот жар, которым охвачено мое сердце, оставляет ее равнодушной…» (II. С. 237).

В. Скотт ставит Джулию и Люси в одинаковое положение в ситуации на rendez-vous и показывает различие в их поведении. Типологически оба образа восходят к европейской сентиментальной традиции, но в разных ее изводах. Не случайно дочь полковника Мэннеринга носит имя Джулия. Подобно Юлии Жан-Жака Руссо, она бурно и страстно выражает свои чувства к Брауну – вальтер-скоттовскому Сен-Пре. Иное поведение Люси, образ которой восходит к Клариссе Ричардсона: тихость, нравственная стойкость, достоинство, проявляемые в самых драматических обстоятельствах. Объективность художественной манеры В. Скотта при создании образов двух героинь проявляется в постоянном стремлении писателя к ценностному уравновешиванию противоположностей. Одна из ведущих тем романа – оппозиция столицы и провинции, представленной северными районами Англии и Шотландией. Джулия, выросшая в Индии, иронизирует над неумеренными восторгами своей столичной подруги и по контрасту с ее вкусами утверждает идеал простой и естественной жизни: «Тебе не давали покоя легенды о рыцарях, карликах, великанах, красавицах, попавших в беду, о прорицателях, привидениях, призраках, о чьих-то руках, обагренных кровью, в то

время как меня привлекали разные положения семейной жизни. Тебе жизнь представлялась огромным океаном, с его мертвенной тишиной и с ревом бурь, с его вихрями, высокими волнами, а я… я мечтала плавать по какому-нибудь озеру или тихому заливу» (II. С. 242). И, напротив, когда Джулия пишет о пограничном крае, то не может удержаться от восхищения красотой, открытой ею на севере Англии: «Если Индия – страна чудес, то здешние края – страна романтики. Такие красоты создаются природою только в минуты высочайшего вдохновения: ревущие водопады, обнаженные вершины гор среди голубого неба, причудливо разлившиеся в долинах тенистые озера» (II. С. 151).

Параллельное развитие двух сюжетных линий, связанных с героинями, отличными одна от другой и одновременно похожими, позволило В. Скотту, драматизируя роман, сохранять эпическое равновесие, основанное на оптимистической концепции прогресса и вере в торжество сил добра. К финалу романа В. Скотт снимает, казалось бы, непреодолимое препятствие на пути к счастью героев – их неравенство в социальном положении. Выясняется, что Браун – тот самый похищенный в детстве брат Люси Бертрам из рода Элленгауэнов; усилиями полковника Мэннеринга и адвоката Плейдела наказан злодей Глоссин, а Люси и ее брат получают право на наследство. Однако happy end не отменяет и не умаляет драматической напряженности развития всего романа, потребовавшей такой художественной структуры, в которой эпическая масштабность изображаемого сочеталась бы с эпистолярной формой исповеди о глубоких переживаниях героев.

II

Став продолжателем ричардсоновских традиций, творчески переосмысляя их, В. Скотт оказался непосредственным предшественником Пушкина в содержании нравственно-философской проблематики, в типологии женских характеров, в особенностях психологического анализа и в обращении к эпистолярной форме.

Осенью 1829 года Пушкин пишет «Роман в письмах», разрабатывая в прозе эпистолярный жанр. Л.И. Вольперт, всесторонне исследовавшая типологические связи «Романа в письмах» с европейской прозой, называет в ряду произведений, отмеченных вниманием Пушкина, «Клариссу» (1747–1748) Ричардсона, «Опасные связи»

(1782) Лакло, «Дельфину» (1803) и «Коринну» (1807) Мадам де Сталь и «Арманс» (1826) Стендаля. Важную роль В. Скотта в становлении ранней прозы как Стендаля, так и Пушкина Л.И. Вольперт связывает с историзмом и объективностью художественного мышления «шотландского чародея». Что же касается особенностей психологического анализа и характера постановки нравственно-философских проблем, то исследователь, вслед за французскими писателями, Стендалем и Бальзаком, полагает, что «постижение художником тайников души современного человека… не составляло сильную сторону таланта Вальтера Скотта»[1].

При решении вопроса о типе психологического анализа В. Скотта и отношения к нему Пушкина следует учитывать два момента. Вклад В. Скотта в историю развития европейского романа XIX века связан, во-первых, с художественным воплощением идеи исторической обусловленности характера и введением в качестве предмета осмысления и изображения обыкновенного героя и «домашних» обстоятельств. Психологический аспект заключался в выявлении различных сторон характера, в объяснении сложного и порой противоречивого мира героя[2]. Это открывало перспективу развития реалистического социально-психологического европейского романа.

Проблема изображения жизни страстей, сам процесс протекания переживаний, в отсутствии внимания к которому В. Скотта упрекал Стендаль, занимали в романах писателя второстепенное место в силу ряда обстоятельств. Одной из причин тому было мощное просветительское начало его нравственно-философского представления о человеке, которое ориентировало писателя на героя деятельного, а не рефлексивного типа. Современник Байрона, В. Скотт прошел как бы мимо «английского сплина», этого процесса саморазрушительной рефлексии. В. Скотту важно было выявить особенности духовной жизни человека и объяснить их историей. Однако масштабные события наполеоновской и постнаполеоновской эпохи, выдвинувшие на первый план проблему самой личности как исторической составляющей, и эволюция художественного сознания В. Скотта актуализировали проблему исследования и воссоздания духовной, внутренней жизни как процесса, исторически значимого. И принци-

---

[1] *Вольперт Л.И.* Указ. соч. С. 246.

[2] Подробнее см.: *Лазарева Т.Г.* «Безумный» рыцарь: психология средневекового человека в романах Вальтера Скотта // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 4 (10). С. 105–110.

пиальным оказалось то, что В. Скотт этот анализ, уступающий по масштабности и искусству воссоздания процесса развития чувства французским представителям «неистового» романтизма и раннего реализма, осуществлял в своих романах на обыкновенном материале, т.е. давал образцы сопряжения «исторического» и «частного» в его повседневном проявлении. Поэтому открытия писателя в этой области не могли остаться без внимания со стороны русских писателей.

Важное значение для эстетики и поэтики В. Скотта имели традиции сентиментальной литературы, имевшей опыт изображения мира природы и тонкой душевной жизни обыкновенного человека.

Сравнительный анализ «Романа в письмах» и «Гая Мэннеринга, или Астролога» в контексте внимания Пушкина к «Клариссе» Ричардсона осенью 1829 года позволяет обнаружить важные типологические связи прозы В. Скотта и Пушкина, в том числе и в отношении к сентиментальной литературе.

В личной переписке Пушкина этой поры (1828–1830) и в художественных произведениях («Роман в письмах», «Участь моя решена…») явственно виден след чтения и интереса к английской литературе и, в частности, к «Клариссе» Ричардсона. В письме к А.Н. Вульфу из Малинников в Петербург от 16 октября 1829 года Пушкин называет друга «любезным Ловласом Николаевичем», легко вводя в письмо игровую интонацию, сближающую жизнь и роман: «Как жаль, любезный Ловлас Николаевич, что мы здесь не встретились! то-то побесили б мы баронов и простых дворян! по крайней мере честь имею представить вам подробный отчет о делах наших и чужих» (IX. С. 278). В том же озорном тоне сообщается, что «поповна (ваша Кларисса) в Твери» (IX. С. 279); Клариссой называется Е.Е. Смирнова, отвергнутая А.Н. Вульфом девушка. Л.И. Вольперт и другие исследователи указывают на то, что «всеобщая увлеченность перепиской», «мастерство, с которым писались письма», «игра страстей», «точек зрения», «жизненных позиций», «отличное знание беллетристики и особенно эпистолярного романа, весь этот быт, окрашенный литературой, стал той питательной средой, в которой зародился замысел «Романа в письмах»[1]. В данном случае чрезвычайно важно отметить не только эхо «бытового поведения», которое, по определению Ю.М. Лотмана, «идет впереди творчества, указывая

[1] *Вольперт Л.И.*Указ. соч. С. 50.

ему пути»[1], но выявить и понять логику внутренних связей отдельных произведений и их авторов в творческом сознании Пушкина.

Так, разговор о «Клариссе» Ричардсона поднимается в «Романе в письмах» дважды – и каждый раз он окрашен смешанным чувством иронии и симпатии Лизы. Дважды Лиза сообщает Саше в Петербург, что, поселившись в селе Павловском, она много читает, и, в частности, в шкапу своей новой приятельницы, семнадцатилетней меланхолически настроенной девушки, она нашла «хваленую Клариссу» и, благословясь, принялась за чтение. Роман показался Лизе утомительно длинным: «Скучно, мочи нет». Однако чтение «Клариссы» навело Лизу на глубокие раздумья о природе чувств, которые во все времена сохраняются в женской натуре: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек! Что есть общего между Ловеласом и Адольфом? Между тем роль женщины не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все ж походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения… а в женщинах они основаны на чувстве и природе, которые вечны» (VIII/1. С. 47–48). Лиза имеет в виду чувствительность, сердечность и благородство сентиментальной Клариссы, видя в них проявление естественного, присущего натуре человека нравственного начала. В ответ на письмо Лизы Саша отвечает, упоминая как бы между прочим имя В. Скотта: «Благодарю тебя, душа моя, за отчет о Ричардсоне. Теперь я имею об нем понятье. Прочитать его не надеюсь – с моим нетерпением; я и в В<альтер> Ск<отте> нахожу лишние страницы» (VIII/1. С. 49).

Введение имени В. Скотта в рассуждение о Ричардсоне представляется важным моментом, свидетельствующим об отношении к нему Пушкина. Во-первых, рядом поставлены имена двух романистов, что само по себе наводит на мысль о типологической общности двух английских авторов. Характерно, что Саша не откликается на упоминание о романе Констана «Адольф», тем самым как бы выделяя только родственные произведения, отмеченные одной (сентиментальной) поэтикой. Во-вторых, определено место В. Скотта как бесспорного авторитета. В-третьих, критическое замечание о растянутости романов В. Скотта проявляет художественно-эстетическую позицию Пушкина в его поисках сжатой, динамичной формы повествования.

---

[1] *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 119.

Разговор о литературе получает завершение в письме «5. Лиза – Саше»[1]. В этом послании на первый план выходит проблема характера и его развития. В рассуждениях Лизы раскрывается логика единства этических представлений человека и эстетических принципов изображения его в художественном произведении. Критерием нравственной ценности человека, как и в предыдущих письмах, выступает чувство, или, словами Лизы, «душа свежая, чувствительная», присутствие которой Лиза отмечает как в героях старинных романов, так и в своем избраннике Владимире**: «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м[2]. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими» (VIII/1. С. 49–50).

Наблюдения и выводы о вечной во все времена природе врожденного нравственного чувства становятся этическим и философским обоснованием для совета, а по сути, эстетической программы, которую Лиза рекомендует «неблагодарному Р*»: творчески освоить традиции старого романа (в том числе Ричардсона и его продолжателей). «Умный человек, – пишет Лиза, – мог бы взять готовый план, готовые характеры, выправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки – и вышел бы прекрасный оригинальный роман. – Скажи

---

[1] Заметим, что в романе «Гай Мэннеринг» «отрывки» писем Джулии к Матильде Марчмонт имеют нумерацию: «первый отрывок», «второй отрывок» и т.д.

[2] Дата 775 (1775) год, возможно, связана не только со временем «писания» обсуждаемого Лизой произведения, а непосредственно с событиями, описываемыми в «Гае Мэннеринге». В романе В. Скотта изображаются события, происходящие во второй половине XVIII века. В родословной Бертрамов-Элленгауэров упоминается 1715 год – время, когда дед Люси Бертрам Льюис принимал участие в восстании, возглавляемом лордом Кенмором, против первого короля из Ганноверской династии Георга I. К моменту начала действий в романе выросло два поколения. Из современных событий называется «проклятая американская война» (1775–1783), «из-за которой ни у кого нет денег» [II. С. 116]. На дату 1775 год как время действия в романе указывает и сообщение о рекомендательных письмах, полученных полковником Мэннерингом от адвоката Плейдела к «литературным знаменитостям Шотландии»: [Дэвиду] Юму, эсквайру (1711–1776), Джону Хоуму, эсквайру (1722–1808), доктору [Адаму] Фергюсону (1723–1816), доктору Блэку (1728–1799), лорду Кеймсу (1696–1782), мистеру Хаттону (1726–1797), Джону Кларку, эсквайру элдинскому (1728–1812), доктору Робертсону (1726–1793). «Дома их всегда были открыты людям образованным и умным <…> вряд ли еще где-нибудь можно было сыскать столько разнообразных и глубоких дарований, как в Шотландии того времени» (II. С. 335). Даты начала «американской войны (1775) и смерти Дэвида Юма (заболел в 1775 г., умер в августе 1776 г.) позволяют определить время действия в романе «Гай Мэннеринг, или Астролог» как 1775 год.

это от меня моему неблагодарному Р*. Полно ему тратить ум в разговорах с англичанками! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых так хорошо знает» (VIII/1. С. 50). В игровой манере («неблагодарный Р* – это сам Пушкин) автор дает читателю подсказку и намек на события личной жизни, так как не случайно упоминание об англичанках, связанное с романом В. Скотта «Сен-Ронанские воды» и жизненными обстоятельствами[1].

«Старой канвой» для «новых узоров» мог послужить роман В. Скотта «Гай Мэннеринг, или Астролог». Пушкин мог прочесть его в оригинале (1815), во французском или русском (1824) переводах. На близость двух романов указывает целый ряд фактов, говорящих при этом о творческой новизне пушкинского восприятия.

Драматическим узлом в романе Пушкина, как и в вальтерскоттовском, оказалась *проблема неравенства*, включающая в себя различные аспекты социальных, нравственных и психологических отношений. Позиция В. Скотта в понимании процессов развития английского общества второй половины XVIII века во многом совпадает с пушкинской оценкой положения в России в первой половине XIX века. Разрушение старых общественных отношений, расслоение внутри дворянства, появление новых «аристократов» из купеческой и чиновничьей среды, тяжелое положение крестьянства – все это усложняло духовную жизнь человека, создавая почву для «неравных» браков, обостряло чувство оскорбленной чести за попранную родословную. Однако в романе Пушкина, в отличие от В. Скотта, острота конфликта из-за неравенства не только не снимается, как это сделано авторской волей с помощью happy end в «Гае Мэннеринге», а напротив, она усилена, что проявилось в выборе типа главной героини и разработке ее характера.

Пушкин выводит в своем романе двух героинь – Лизу и Сашу, обменивающихся письмами. Положение Лизы, центральной героини пушкинского романа, оказывается соотносимым с положением Джулии, но еще более – с ситуацией Люси. Об остроте поставленной проблемы (социального неравенства) у Пушкина свидетельствует тот факт, что он делает главной героиней романа Лизу более похожей не на Джулию (автора большинства писем в романе В. Скотта),

---

[1] *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 206–209; *Аринштейн Л.М.* Знакомство Пушкина с «сестрой игрока des eaux de Ponan» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 109–120.

а на Люси, бесприданницу из старинного дворянского рода. В ее судьбе имущественное неравенство оказалось решающим. Душевные страдания восторженной Джулии в романе В. Скотта связаны с невозможностью выйти замуж за Брауна, который считается воспитанником торговцев. Однако в одном из писем к подруге Джулия признается, что, «хоть это, может быть, и глупо, тоже ведь едва ли не разделяю его (отца. – *Э..Ж.*) аристократических чувств» (II. С. 158).

Люси же Бертрам, принятая в дом полковника Мэннеринга из сострадания, тоже аристократка, из рода баронетов Элленгауэнов, возведенных в рыцарство во времена Карла I. Но Элленгауэны разорились, родовой замок попал в руки нечестного Глоссина, родственники отвернулись – и Люси, подобно Клариссе Ричардсона, оскорбленная несчастьями, но гордая и рассудительная девушка, отклоняет все знаки внимания со стороны любящего ее богатого Хейзлвуда. Об этой жизненной ситуации сообщает Джулия в письме подруге в дружески-разговорной манере – с юмором, сочувствием, симпатией, – напоминающей стилистику писем героев Пушкина. Джулия пишет о Люси: «Но самое забавное, что при всем том у этой тихони есть свой поклонник и что в их чувствах друг к другу (а я думаю, что влюблены они оба) немало самой увлекательной романтики. Как ты, вероятно, знаешь, она была богатой наследницей, но расточительность ее отца и подлость негодяя, которому он доверился, их разорили. И вот некий юный красавец из местных дворян влюбился в нее; но так как он из очень богатой семьи, она не поощряет его ухаживания, считая, что теперь она ему не пара» (II. С. 237). В «Романе в письмах» в переживаниях Лизы, в отличие от «плутовки» Люси, находит место не известная героиням В. Скотта амбициозность.

Одним из способов характеристики героинь становится окружающий их «интерьер» – город и деревня. *Оппозиция столицы и провинции* зафиксирована организацией хронотопа: письма пишутся из деревни в Петербург, из северной Англии и Шотландии в столицу. Картины провинциальной жизни включают в себя характеристику мироощущения героев, их переживаний. Джулия рассказывает подруге о занятиях, об изучении Люси французского и итальянского языка. Лиза в письме к Саше сообщает о своей деревенской жизни: «Вообще здесь более занимаются словесностию, чем в Петербурге. Здесь получают журналы, принимают живое участие в их перебранке, попеременно верят обоим журналам, сердятся за любимого писа-

теля, если он раскритикован. Теперь я понимаю, за что Вяземский и Пушкин так любят уездных барышень: они их истинная публика» (VIII/1. С. 50).

Важным способом характеристики героинь являются описания природы. Пушкин и В. Скотт едины в своем пристрастии к неяркой красоте северного края. Так, эпиграфом к девятой главе романа «Гай Маннеринг» поставлены стихи Р. Бернса:

Шотландия, с чертополохом,
С ее печалью, с тяжким вздохом…
Акцизный буйствует за кружкой;
Его сапог
Крушит что хочет, как ракушку,
Как черепок (II. С. 85).

Однако В. Скотт в стремлении поэтизировать красоту родного края по-романтически наделяет ее печатью необычности, таинственности. Именно так воспринимает ночную природу и повествователь, и герой романа: «Вдалеке, при рассеянном свете тусклой луны, которую то и дело заволакивали облака, сталкивались, громоздились друг на друга и катились вперед огромные волны океана. «Какое дикое и мрачное зрелище, – подумал Бертрам, – совсем как отливы и приливы судьбы…» (II. С. 418). Пушкин в «Романе в письмах» в описаниях природы скуп, он замещает их картинами быта героев: «У нас зима: в деревне c’est un événement. – Это вовсе переменяет образ жизни. Уединенные гуляния прекращаются, раздаются колокольчики, охотники выезжают с собаками, – всё делается свежее, веселее от первого снега» (VIII/1. С. 49). Письма в романе Пушкина отличаются от вальтер-скоттовских не просто уменьшенным объемом, а концептуально значимой сжатостью, лаконичностью, отказом от романтических преувеличений, от утомительных деталей в описании и сохранением точных подробностей быта, объясняющих душевное состояние героев.

Перекличка Пушкина с В. Скоттом в отношении к сентиментальной традиции видна в разработке мотива тайной любви. Сопряженный с мотивом игры, своим постоянным переходом от надежды к отчаянию, от серьезности к улыбке, мотив тайны оттеняет драматические настроения героев и дает смешанные краски в обрисовке характеров.

Поэтика романа В. Скотта, стоявшего в самом начале осмысления европейской литературой трагической противоречивости чело-

века, отмечена строгостью психологического рисунка, отсутствием склонности к аффектации. Эволюция структуры романа В. Скотта в сторону антропологизации исторического повествования оказалась для Пушкина прочным основанием в разработке принципов психологического анализа. «Пушкин, – по определению А. Лежнева, – показывает не переживание человека, а его поведение… Пушкин первый в русской прозе сделал ударение на характере, на типе… Пушкин не только ввел характер в русскую повесть, но и сделал выявление характера ее основной задачей»[1].

Сравнение двух романов в жанровом аспекте показывает, что выбор Пушкиным эпистолярной формы обусловлен вниманием писателя к изображению напряженного духовного состояния героев при внешней почти бессобытийности и простоте сюжета. Можно сказать, что Пушкин строит свой роман на основе драматического по содержанию цикла писем, как если бы письма были «вынуты» из большого романа В. Скотта, и, освобожденные от описания целого ряда входящих событий, могли сосредоточить внимание читателя на переживаемой драме страстей. Однако эта сосредоточенность на драме страстей могла стать причиной незавершенности «Романа в письмах». Пушкинское понимание жанра современного романа, во многом выросшее на опыте освоения В. Скотта, требовало органического синтеза: драматическое должно было стать внутренним качеством всего эпического произведения. Форма письма, несущая драматический потенциал, требовала эпического завершения. В романе В. Скотта это завершение было: драмы, переживаемые героями, не разрушают эпоса жизни, они наполняют его новыми смыслами, ускоряют развитие, свидетельствуют о мучительных, но неизбежных и необходимых переменах. Письмо, будучи органической частью романа В. Скотта, сохраняет и несет в себе память большого эпического жанра, то есть выражает авторскую идею, состоящую в понимании духовного кризиса не только как разочарования, но и как прорыва, движения к новому. Таким образом, эпический элемент в письмах, богатство событий, деталей оказываются средой, рождающей драму и объясняющей ее.

Пушкинское понимание истории, питавшееся наблюдениями над русской жизнью, не могло ограничиться только процессами, происходящими внутри дворянского мира. Эпическое завершение требовало иного уровня сознания, представляющего точку зрения демо-

[1] *Лежнев А.* Проза Пушкина. М., 1937. С. 293, 294.

кратического большинства. Следующим шагом было создание «Повестей Белкина», где драматическое и эпическое предстали как органическая художественная целостность. И здесь особая роль принадлежала В. Скотту: «Повести Белкина» не просто наполнены реминисценциями из В. Скотта[1], Пушкин опирался на опыт английского писателя в способе организации повествования от лица вымышленного рассказчика[2], за которым стояла демократическая Россия: «Массовый человек, представленный миллионами, стал у Пушкина и темой и авторской позицией»[3].

Таким образом, пафос исторического оптимизма и этического долженствования, усвоенный В. Скоттом от эпохи Просвещения и сентименталистов, был близок Пушкину, и чрезвычайно важно, что путь его к созданию романа в прозе проходил через творческое осмысление жанровых модификаций романа В. Скотта.

III

В 1849 году в № 1 журнала «Отечественные записки» Ф.М. Достоевский начал публикацию своего итогового произведения 1840-х годов – романа «Неточка Незванова». Начав писательскую деятельность в жанре романа («Бедные люди» и перевод романа Бальзака «Евгения Гранде»), после целого ряда опытов в жанре повести, Достоевский вновь обратился к роману. В первом романном опыте («Бедные люди») была поставлена проблема пробуждения самосознания бедного человека и показана драматическая сложность этого процесса. Одновременно с созданием «Неточки Незвановой» Достоевский завершил работу над «сентиментальным романом» «Белые ночи», где исследовал кризисный момент в духовном развитии героя на пути к постижению правды жизни. В «Неточке Незвановой» романная форма оказалась реально наполненной: Достоевский рассказал о становлении действительного характера героини из демократи-

---

[1] *Якубович Д.П.* Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Л.: Изд-во АН СССР, 1928. С. 100–118. *Он же.* Пушкин и Вальтер Скотт. Глава IV. «Сказки» И.П. Белкина. [Докт. дис., машинопись. 2 т. (РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 31. № 73. Л. 209–230)]

[2] *Якубович Д.П.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтера Скотта // Пушкин в мировой литературе. Сб. статей. Л.: ГИЗ, 1926. С. 160–187; *Он же.* Пушкин и Вальтер Скотт. Глава V. «Великие незнакомцы» [Докт. дис., машинопись. 2 т. (РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 31. № 73. Л. 233–277)].

[3] *Берковский Н.Я.* О повестях Белкина (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 242–356.

ческих низов и показал начало ее активного вмешательства в жизнь, в защиту угнетенного человека.

В критической литературе о «Неточке Незвановой» освещены вопросы идейно-художественного своеобразия романа, собран материал о реальных жизненных прототипах Неточки и других героев, поставлена проблема литературных традиций. Исследователи указали на связь Достоевского с русским и европейским романтизмом (образ музыканта Ефимова), с педагогикой Руссо, с художественным опытом Э. Сю (сравнение сюжетных ситуаций в «Матильде» и «Неточке Незвановой»), Диккенса (при изображении измученных детей), Бальзака (в связи с анализом образов Ефимова и Александры Михайловны)[1].

Специальная постановка вопроса о значении романа В. Скотта в формировании художественного сознания и творчества Достоевского, рассмотренная в контексте взаимодействия сентиментального, романтического и реалистического начал, позволяет не только расширить круг имен писателей, попадавших в орбиту художественных интересов Достоевского, но углубить представление об его общественной и эстетической позиции в период, когда писатель вплотную подошел к созданию большого романа о герое времени.

Роман «Неточка Незванова», имевший в журнальном варианте подзаголовок «История одной женщины», написан в форме исповеди и состоит из трех частей, озаглавленных в «Отечественных записках» как «Детство», «Новая жизнь» и «Тайна» (II. С. 432, 439, 449). В построении, тяготеющем к циклизации целостных, завершенных частей, в выборе исповедальной формы повествования сказалась связь с опытом первого, эпистолярного, романа «Бедные люди». Возврат к традиционной романной форме был начат в «Белых ночах»: циклизация ночей мечтателя – четыре истории, полные лирических и философских раздумий героя. Открытая еще в «Бедных людях» форма сцепления писем как структурно близких по драматическому содержанию частей позволила Достоевскому представить всеобщность кризисного состояния не только как показатель углубляющейся тяжести положения бедных людей, но и как источник пробуждения их самосознания. В «Неточке Незвановой» Достоев-

[1] См. *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. С. 215–242; *Чернова Н.В.* «Какая-то тайна была в судьбе ее». Письмо в книге («Неточка Незванова») // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 396–410; *Дрыжакова Е.Н.* Достоевский и Вальтер Скотт // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (Памяти Ю.Д. Левина). СПб., 2010. С. 316–326.

ский сосредоточил внимание не только на самом процессе протекания драматического чувства (для решения этой задачи прекрасно подходил эпистолярный жанр), но и на эволюции характера, на этапах его развития в обстоятельствах, раздвигающих пространство личных переживаний. В каждой из трех историй рядом с Неточкой Достоевский нарисовал другие варианты проявления психологической драмы. Это Ефимов, мать героини, Александра Михайловна. История духовного развития и взросления Неточки идет на этом фоне и включается в круг всеобщих драматических потрясений.

Для решения новой задачи требовался размах большого романа, основанного на жизнеутверждающей концепции и сочетающего в себе художественную верность изображаемых явлений в многообразии их эпических и драматических сторон, с глубоким проникновением в духовный мир героев.

Такими качествами в эстетическом сознании Достоевского обладал роман В. Скотта[1]. Слова, сказанные им о Карамзине, – «И я возрос на Карамзине» (29/1. 153) – с большой вероятностью можно отнести на счет В. Скотта.

Роман В. Скотта «Гай Мэннеринг, или Астролог» был высоко оценен Достоевским: в письме к брату Михаилу от 4 мая 1845 года он назвал этот роман «вполне оконченным созданием» (XVIII/1. С. 109). Роман В. Скотта был интересен Достоевскому по ряду причин. Во-первых, для автора создаваемых в это время «Белых ночей» актуальной представлялась эстетическая и нравственно-философская ориентация В. Скотта: в рамках романтического мироощущения предлагалась концепция приоритета поэзии самой жизни над красивыми вымыслами.

Второй источник огромного влечения Достоевского к В. Скотту состоял, словами Неточки, в поэтизации писателем «чувства семейственности» как основы нравственности: «Жизнь моя в чужой семье слишком сильно отражалась в первых впечатлениях моего сердца, и потому чувство семейственности, так опоэтизированное в романах Вальтер-Скотта, чувство, во имя которого создавались они, чувство, доведенное до высочайшего исторического значения, представленное как условие сохранения всего человечества, проведенное во всех романах его с такою любовью, слишком сладко, слишком сильно втеснилось в мое сердце на отклик моих же воспоминаний, моих же сетований» (II. С. 451). Эти слова (опубликованные в журнальном

[1] См. подробнее: *Дрыжакова Е.Н.* Указ. соч.

варианте романа) сказаны Неточкой под впечатлением чтения «Сент-Ронанских вод», однако они могут быть прологом для анализа не только третьей части романа, но и второй, в которой описана жизнь героини в доме князя и история ее душевного развития. Нельзя не увидеть чисто сюжетной параллели «Неточки Незвановой» и «Гая Мэннеринга»: в том и другом романах благородный отец юной красавицы и аристократки (Джулии или Кати) берет в дом, в семью, под свое покровительство бедную девушку (Люси или Неточку). История отношений двух молодых героинь становится картиной нравов и воспитания их. Но дело не только в сюжетных совпадениях, хотя они показательны. Главным для Достоевского в произведениях В. Скотта был нравственно-этический пафос, культ простоты и морального совершенства, запечатленного в картинах быта семьи. В этой связи большой интерес представляет художественная сторона исполнения, а именно создание двух парных женских образов. Принцип парности образов, характерный для эпохи Возрождения и искусства более ранних периодов, особенно активно разрабатывался писателями-сентименталистами. Например, у Ричардсона в романе «Кларисса» робкая и мягкая по натуре героиня пишет к отважной, решительной мисс Гоу; в «Новой Элоизе» Руссо идет переписка между пылкой, чувствительной Юлией и ее кузиной Кларой, энергичной, трезво мыслящей, веселой девушкой.

Особенностью сентиментальной парности было то, что при явном различии и противоположности во внешности и характерах героинь они вместе составляли идеал прекрасного и тем самым в единстве выражали авторскую концепцию полноты мира, его целесообразности и разумности. Этот принцип парности использовал В. Скотт в романе «Гай Мэннеринг, или Астролог», создав образ красавицы-аристократки Джулии Мэннеринг и Люси Бертрам, у которой «ничего не было, кроме хорошенького личика, знатного происхождения и доброго сердца» (II. С. 173). В романе возникает целая цепь событий – обиды, ревность, месть, извинения, ненависть, любовь, которые становятся средой формирования в героинях милосердия и великодушия.

Вся вторая часть романа «Неточка Незванова» посвящена анализу сложных психологических коллизий между Катей и Неточкой, и эти отношения рассматриваются как этап духовного развития героини. Доминирующей чертой в описании Кати является ее жизне-

радостность, подвижность, соединенные с «истинной благородной грацией» (II. С. 200). Катя была олицетворением самой жизни: «Черные локоны ее были словно вихрем разметаны, щечки горели как пурпур, глаза сверкали» (II. С. 199). «Каждое утро Катя подходила к моей постели, всегда с улыбкой, со смехом, который не сходил с ее губ» (II. С. 197). «Но шаловливая девочка приходила едва на несколько минут; посидеть смирно она не могла. Вечно двигаться, бегать, скакать, шуметь и греметь на весь дом было в ней непременной потребностью» (II. С. 197).

Образ Неточки, по контрасту, овеян тишиной, внутренней самоуглубленностью:

«Княжна любила резвиться, бегать, была сильна, жива, ловка; я – совершенно напротив. Я была слаба еще от болезни, тиха, задумчива; игра не веселила меня» (II. С. 200). «Я тотчас же становилась грустна, так слезы готовы были хлынуть из глаз моих… Я все еще была худа, улыбка как-то боязливо проглядывала на моем грустном лице» (II. С. 197).

Уже поставленная В. Скоттом тема неравенства (богатые Мэннеринги и разорившиеся Элленгауэры) в романе Достоевского приобретает социальную остроту. Бедность Неточки и богатство Кати изображаются как главные источники переживаний героини, как основа, предопределившая психологические изломы в характере каждой. В силу непосредственности детского поведения социальное неравенство проступает во всей обнаженности. Катя с бестрепетностью детского эгоизма устраивает Неточке допрос с пристрастием: «Зачем вы живете у нас? У вас были папа и мама? Что они, вас не любили? Они были бедные? Они вас ничему не учили? У вас были игрушки? Пирожное было? У вас было сколько комнат? Одна комната? И слуги были? А кто же вам служил? У вас было платье хорошее? Дурное?» (II. С. 203–204). Эти вопросы точно характеризуют аристократическое положение Кати и объясняют источник постоянного унижения бедного ребенка в доме богатых людей. На все вопросы Кати Неточка отвечала односложно: «Да» или «Нет». И за этой односложностью угадывалось уязвленное детское сердце, страдающее не только от сиротства, но уже знающее боль самоуничижения от своей бедности в глазах обожаемой ею девочки.

Достоевский показывает процесс формирования духовного мира героинь, сложность его протекания. Неравенство положения и воспитания явилось причиной «странной» любви-ненависти двух дево-

чек. Неточка любит со слезами, отчаянием, таясь в своем чувстве, страдая от сознания несовершенства рядом с ослепительной красотой Кати (мотив самоуничижения). Катя же, любя Неточку, мучает ее за бедность, за кротость, душевную грацию, сама же страдая от непомерной гордости и самолюбия. На материале, позволявшем проследить зарождение чувств человека, Достоевский предпринял психологическое исследование процесса восстановления личности «маленького человека» и обнаружил глубины противоречий на этом пути, предвосхитив драматические коллизии будущих романов.

Одна из важнейших тем романа, получившая нравственно-философское осмысление, – тема спасительной силы красоты. Уже первые строки второй главы о «новой жизни» посвящены описанию ошеломляющего действия красоты на душу человека: «С первого взгляда не нее, – каким-то счастьем, будто сладким предчувствием наполнилась вся душа моя. Представьте себе идеально 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» (II. С. 197).

Тема красоты в романе соединена с темой счастья. Неточка неоднократно говорит, что Катя «родилась на счастье», что ее душа наполнялась при виде Кати «каким-то счастьем», что Катиного «появления ждала как счастья». Выздоровление Неточки, физическое и духовное, началось через любовь к другому, через красоту – в этом была принципиальная позиция Достоевского.

Путь духовного взросления прошла и Катя. Смиряя гордость и фантастическое самолюбие, перестрадав, переболев, она прониклась нежным чувством к «сиротке», к «бедному ребенку». Красота Кати к концу истории приобретает новые черты, которые Достоевский отмечает деталями, характерными для сентиментальных героинь: «Слезинки, как жемчужинки, дрожали на ее длинных ресницах»; «она похудела в три дня, румянец слинял с ее личика, и бледность прокрадывалась на его место» (II. С. 223). Таким образом, Достоевский, используя прием парной характеристики, образец которой давал ему роман «Гай Мэннеринг, или Астролог», развернул самостоятельный сюжет, придав ему глубокий социальный и философский смысл, что предопределило полноту и сложность психологического анализа.

В третьей части романа «Неточка Незванова» («Тайна») введено письмо, вокруг которого развертываются драматические события, способствующие окончательному оформлению характера Неточки: тревоги собственного несовершенства отступают перед состраданием к унижаемой, слабой сердцем прекрасной женщине, ставшей Неточке и матерью, и воспитателем, и подругой. Содержание третьей части романа и сюжет с письмом тоже связаны с Вальтером Скоттом, но теперь уже не только с романом «Гай Мэннеринг», но и с «Сент-Ронанскими водами». Целостность романа Достоевского создается не только за счет единого повествователя, а еще и тем, что через все три истории, рассказанные от лица Неточки, проходят образы героинь, прелестных, кротких, грустных, трогательных в своей незащищенности и кратковременности красоты, типологически восходящих к «Клариссе» Ричардсона[1]. В первой части – это образ матери, во второй – Неточки, в третьей – Александры Михайловны. Устойчивость повторения образа женщины, прекрасной, но страдающей от унижения, внутреннего самоосуждения, воплощает идею погубленной красоты и свидетельствует о гуманизме и демократизме Достоевского.

Образ Александры Михайловны во многом соотносится в романе Достоевского с образом Клары Моубрей из «Сент-Ронанских вод»: «сиротское» положение героинь в семье (Клара – сирота, живет с братом в замке; Александра Михайловна – «отвергнутая» дочь княгини), гордость и «роковая» тайна, связанная у той и другой с незаконной любовью, ведущей к трагическому концу. Упоминание в «Сент-Ронанских водах» в связи с Кларой имен героинь двух романов Ричардсона – «Кларисса» и «Сэр Чарльз Грандисон» – позволило В. Скотту прямо указать на литературную связь с сентиментальной традицией, проявившуюся в особой стилистике элегического повествования.

В романе Достоевского освоение сентиментальной традиции, связанной в первую очередь с утверждением нравственных ценностей, культа идеи долга, семьи, в большой степени происходит через восприятие В. Скотта. Опыт английского писателя был принципиально важен Достоевскому: картина становления характера героини

---

[1] В плане типологического сравнения представляется важным наблюдение, сделанное А.В. Чичериным относительно героинь Пушкина и Достоевского: «Образ Лизы напоминает Неточку Незванову… во многом напоминает тех персонажей Достоевского, о которых сказано, что у них словно кожи нет, им от самого воздуха больно» // *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1975. С. 95.

требовала широкой рамы, куда бы вошли по-вальтер-скоттовски обстоятельно, точно, в подробностях деталей история, быт, культура и которая включала бы в себя глубокое исследование внутреннего мира героев. В «Гае Мэннеринге» важную роль в изображении напряженной душевной жизни играли письма героев. Достоевский создает в своем романе жанровый синтез прозаического и эпистолярного повествования, выводя открытый еще в «Бедных людях» всеобщий драматизм существования в большой поток русской жизни и открывая в «Неточке Незвановой» перспективу спасения героев.

Письмо, найденное Неточкой, занимает узловое место в романе. К нему сходятся все сюжетные линии третьей части, в нем была загадка и тайна всех лиц. «Омытое слезами», оно стало переворотом в судьбе Неточки: «С этой минуты как будто переломилась моя жизнь. Сердце мое было потрясено и возмущено надолго, почти навсегда, потому что много вызвало это письмо за собою». Письмо, адресованное Александре Михайловне, заключало в себе исповедь еще одного больного сердца, человека, чья гордость была уязвлена неравенством.

Ощущение трагических потрясений, захватывающих душу современного человека, требовало усиления драматической доминанты. Сохраняя структуру вальтер-скоттовского повествования, сочетающего описательную прозу и эпистолярий, Достоевский по этой «старой канве» рисует «новые узоры», максимально обнажая страдания бедного автора письма. Нервный, надрывный стиль его послания корреспондирует здесь не с письмами героев В. Скотта, пространными и сюжетными, а с посланиями бедного Сен-Пре к своей возлюбленной Юлии в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза».

Таким образом, создавая роман о духовном и нравственном развитии молодой девушки в обстоятельствах современной жизни, Достоевский опирается на традиции европейской литературы, творчески переосмысляя их и смело экспериментируя в создании своего жанра романа. Не будучи знаком в 1840-е годы с «Романом в письмах» А.С. Пушкина, Достоевский следует пушкинским традициям в характере творческого освоения художественного опыта «шотландского чародея».

В. СКОТТ – ПУШКИН – ТУРГЕНЕВ

«Ламмермурская невеста» – «Дубровский» – «Дворянское гнездо»

Вопрос о значении романов В. Скотта для европейской литературы, в том числе и русской, имеет достаточно большую историю изучения. Точкой отсчета в отечественном литературоведении стала пушкинская оценка: «Главная прелесть ром<анов> W.<alter> Sc.<ott> состоит <в том>, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure французских трагедий – не с чопорностью чувствительных романов – не с dignité истории, но современно, но домашним образом» (XII. С. 195).

Жанровое своеобразие романа В. Скотта и масштаб его влияния на европейскую прозу обусловлены авторской позицией, заключающейся в стремлении писателя дать художественно полную картину жизни человека. Открытие синтеза исторически-общего и частного нашло выражение в особом типе повествования и в структуре романа, включающей в качестве важнейшего компонента романическую историю любви героев – героев не выдающихся, не исторических деятелей. Ситуация на rendez-vous позволяла В. Скотту раскрыть не только историческую предопределенность событий и характеров, но дать представление о самоценности и нравственной сущности личности. Повествование, отличающееся эстетической многомерностью, сочетанием трагического и комического, эпической полноты и драматических коллизий, тенденцией к объективному уравновешиванию контрастов и тщательно детализированному изображению, предопределило широкую перспективу влияния романов В. Скотта не только на исторические жанры, но шире – на психологическую прозу, в частности на русский социально-психологический роман середины XIX века. Проводником этого влияния в русской литературе стал Пушкин. Его роман «Дубровский» стоит у истоков русской психологической прозы.

На решающее значение прозы Пушкина в процессе освоения русской литературой художественного наследия В. Скотта одним из первых указал И.С. Тургенев. Выступая с речью на Международном праздновании столетия со дня рождения В. Скотта 28 июля / 9 августа 1871 г. в Эдинбурге, Тургенев говорил об огромной роли В. Скотта в духовном развитии России: «Не только наши писатели, но и ученые, и государственные деятели почувствовали на себе силу

Скотта, а через них и весь наш народ подвергся воздействию его здорового и живительного влияния на представления относительно силы подлинно исторического чутья и истинного национального чувства»[1]. Ключевое место среди писателей было отдано Пушкину: «Все наши лучшие писатели были искренними почитателями, а некоторые счастливыми подражателями вашего великого Властителя Романа. И более всех наш поэт Пушкин, который в буквальном смысле слова поклонялся Вальтеру Скотту. Между прочим, он говаривал, что Скотт обращался с королями, героями и прочими историческими лицами так спокойно и просто потому, что чувствовал себя равным с ними перед потомством – и они составляли его каждодневное общество» (IV. 477).

1830-е годы – время работы Пушкина над «Дубровским» и «Капитанской дочкой» – характеризуются огромным интересом писателя к романам В. Скотта. Имя «шотландского чародея» неоднократно упоминается в письмах, заметках, дневнике, в «Гробовщике» и «Романе в письмах»[2]. Исследователями достаточно полно очерчен вальтер-скоттовский круг пушкинского чтения, активно проявившийся на страницах романа «Дубровский»: это «Гай Мэннеринг»[3], «Роб Рой»[4] и «Ламмермурская невеста». Последний из перечисленных романов представляет особый интерес в плане заявленной проблемы. Два романа – «Ламмермурская невеста» (1819) и «Сент-Ронанские воды» (1823) – выделяются в большом наследии В. Скотта. «Все думали, – писал В.Г. Белинский в связи с этими романами, – что вся тайна чрезвычайного их успеха заключается в исторической верности нравов и костюмов, – тогда как все дело заключалось прежде всего в верности действительности, в живом и правдоподобном изображении лиц, умении все основать на игре страстей, интересов и взаимных отношений характеров. Доказательством справедливости нашего мнения может служить то, что, например, «Сент-Ронанские воды» и «Ламмермурская невеста», не будучи нисколько

---

[1] *Тургенев И.С.* Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978–1986. Т. IV. С. 331. В дальнейшем при цитировании сноски даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Временник. № 4/5. М.; Л., 1939. С. 165–197; *Гиллельсон М.И., Мушина И.Б.* Повесть Пушкина «Капитанская дочка» (Комментарий). Л., 1977. С. 51–52, 59–60.

[3] *Зборовец И.В.* «Дубровский» и «Гай Маннеринг» В.Скотта // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 131–136.

[4] *Калецкий П.* От «Дубровского» к «Капитанской дочке» // Лит. современник. 1937. № 1. С. 159–160.

историческими, тем не менее принадлежат к лучшим романам Вальтера Скотта» (VIII. С. 243). Сохраняя все характерные особенности поэтики вальтер-скоттовского исторического романа, они отличаются повышенным элегизмом повествования, драматическим течением любовной коллизии, завершаются смертью героинь и утратой смысла жизни для героев, словом, «Ламмермурская невеста» «есть не что иное, как трагедия в форме романа» (III. С. 311).

Сравнительный анализ «Ламмермурской невесты» и «Дубровского» представлен в монографии Н.Н. Петруниной «Проза Пушкина (Пути эволюции)»[1]. Отметив точки сближения Пушкина и В.Скотта (во внимании писателей к эпохам исторических потрясений как обстоятельству, предопределившему содержание романных коллизий; в совпадении целого ряда сюжетных положений) и указав на своеобразие поэтики русского и английского авторов (в частности, отмечена сжатая экспозиция в романе В. Скотта и развернутая история вражды Троекурова и отца Владимира Дубровского), Н.Н. Петрунина показала, что для Пушкина в 1832 году «оставалась живой система вальтер-скоттовского повествования»[2]. Наблюдения и выводы исследователя оказались сконцентрированными вокруг проблем, связанных с выяснением природы историзма писателей, содержания исторического подтекста в их романах. Однако, по определению Ю.В. Манна, «импульсы Вальтера Скотта в сфере поэтики, заставившие «отозваться» чуть ли не всю европейскую прозу первой половины XIX века, довольно многообразны»[3]. В программной статье «Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании» Ю.В. Манн отметил две характерные особенности повествования в романах В. Скотта, которые, на наш взгляд, имеют принципиальное значение для развития европейской прозы, в том числе и для русского социально-психологического романа. Речь идет о сочетании описательной манеры, отличающейся полнотой, имеющей целью воссоздать «в такой степени суверенность предмета изображения, которая превращает его как бы в материал исторический, заслуживающий лишь бережного отношения к себе»[4], и драматической формы изложения.

---

[1] *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987.

[2] Там же. С. 176.

[3] *Манн Ю.В.* Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 196–206.

[4] Там же. С. 199.

В романе «Дубровский» обе эти тенденции получили развитие: история эпически входит со словом повествователя, вводимыми документами, свидетельствами, объясняющими домашний образ жизни человека эпохой, а личность героя проявляет и утверждает свою суверенность в драматических коллизиях, и прежде всего в ситуации на rendez-vous. Так, при сравнении «Ламмермурской невесты» и «Дубровского» обнаруживается сходство в пристальном интересе авторов к изображению исторических обстоятельств, лежащих в основе нравственно-психологической драмы героев. И в том и в другом романе представлена вражда двух родов, за которой стоят глубокие исторические сдвиги как в Англии, так и в России.

В романе В. Скотта противостояние рода Рэвенсвудов, воинственных и еще недавно могущественных баронов, известных с древнейших времен, находившихся в родстве с Дугласами и Юмами, исконных владельцев ныне утраченного замка, и рода Эштонов, менее знатных, но разбогатевших во время междуусобной войны, отражает столкновение исторических сил во время государственного переворота 1688–1689 годов, лишившего Стюарта английского престола и открывшего путь восхождения буржуазной знати, захвата ею земель, замков, родовых шотландских гнёзд. Роман «Ламмермурская невеста» открывается сводом родословных Рэвенсвудов и Эштонов и описанием печальных похорон Аллана, отца Эдгара Рэвенсвуда. После дерзких оскорблений судебного пристава Эдгар дает клятву отомстить Эштону – «этому человеку и его семейству за наше разорение и за бесчестье, нанесенное нашему роду!» (VII. С. 32).

В романе «Дубровский» характеристика историко-культурного состояния общества реализуется через слово повествователя, создающее ощущение временной дистанции («Несколько лет тому назад…», «По нынешним понятиям…»), через включение в текст документа – справки уездного суда от «18.. года октября 27 дня» «о неправильном владении гвардии поручиком Андреем Гавриловым сыном Дубровским» (VIII/1. С. 168). Подобно В. Скотту, Пушкин сравнивает прошлое (упоминается указ 1752 года) и настоящее (указ 1818 года), создавая эффект движущегося времени, и одновременно «прослаивает весь текст рассуждениями, в которых описываемое возводится в ранг общечеловеческого и вневременного»[1]. В рамках юридической справки Пушкин вводит родословные трех дворянских семей, рисующих картину эпохи в движении:

---

[1] *Манн Ю.В.* Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 200.

Отец – коллежский асессор и кавалер, Петр Ефимов сын Троекуров, служивший [в 17.. году] в наместническом правлении провинциальным секретарем	Гаврила Евграфов сын Дубровского [в 17.. году], артиллерии подпоручик	Егор Терентьев сын Спицына, из дворян, урядник
Кирила Петров сын Троекуров, генерал- аншеф	Андрей Гаврилов сын Дубровского, гвардии поручик	Фадей Егоров сын Спицына, из дворян, канцелярист
Марья Кириловна Троекурова.	Владимир Дубровский	Антон Пафнутьич Спицын

Кратко очерченный и сконцентрированный на небольшом пространстве текста свод родословных дает представление о неоднородности русского дворянства, о процессе его расслоения на протяжении двух веков. На этом фоне развертывается сюжет, центром которого становится любовная драма, позволившая Пушкину акцентировать этическую коллизию, вставшую перед героями необходимость нравственного выбора – долг или счастье. Разрабатываемая Пушкиным проблематика духовных исканий героев напрямую соотносится с нравственно-этическими коллизиями, переживаемыми героями В. Скотта. Эдгар Рэвенсвуд поставлен в ситуацию бесконечных и для него неразрешимых колебаний между требованием исполнить долг чести (месть Эштонам) и страстной любовью к дочери Эштонов – Люси. Таким образом, В. Скотт предстает непосредственным предшественником Пушкина в постановке проблемы напряженных духовных исканий героев, проблемы, которая окажется одной из ведущих в русском романе середины XIX века.

Однако процесс усвоения идей, мотивов, самой поэтики романа В.Скотта сочетается у Пушкина с активностью переосмысления, трансформации идей и форм. Так, нравственно-этическая коллизия долга и счастья, определившая психологический рисунок центральных героев в «Ламмермурской невесте», получает в «Дубровском» социальное и философское наполнение из-за особой значимости для Пушкина концепции долга, обусловленной его представлениями о дворянской чести и помноженной на демократическую по содержанию идею сострадательного отношения к бедному и угнетенному человеку. В романе В. Скотта сюжет любви освещен историей и развернут на ее фоне: рассказ повествователя об отношениях Аллана

Рэвенсвуда с Эштонами выполняет роль краткой предыстории и занимает всего несколько абзацев во II главе романа. В «Дубровском» история вражды предков героев получает статус романного события, оформляется сюжетно и занимает в небольшом по объему романе семь глав. В этих семи главах получают развитие почти все заявленные в предыстории В. Скотта темы. 1. Тяжба Аллана, «владельца древнего замка», с Эштоном, «богатым и влиятельным лордом – хранителем печати» (VII. С. 27). 2. Решение суда в пользу Эштонов («Аллан, лорд Рэвенсвуд, прежний владелец этого древнего замка и прилежащих к нему обширных угодий, в течение нескольких лет тщетно пытался продолжить борьбу со своим преемником, цепляясь за различные спорные вопросы, возникшие в результате прежних запутанных тяжб; но все они один за другим были решены в пользу богатого и влиятельного лорда» (VII. С. 29). 3. Смерть Аллана, последовавшая в результате «внезапного припадка страшного, но бессильного гнева, вызванного известием о том, что еще один процесс… был им проигран (VII. С. 29). 4. Присутствие молодого Рэвенсвуда при последних минутах отца: «он слышал проклятия, которыми умирающий осыпал своего противника, как бы завещая сыну отплатить злом за зло» (VII. С. 29). 5. Описание печальных похорон. 6. Дерзкое оскорбление со стороны судебного пристава, требовавшего запрета похоронной церемонии. 7. Скорбная речь Эдгара, обращенная к родственникам и друзьям, и клятва отомстить за «бесчестие, нанесенное нашему роду» (VII. С. 32). 8. Возвращение Эдгара в башню, где он предался глубоким и «печальным размышлениям»: «тут были попранная честь и развеянное достояние его рода, крушение его собственных надежд и торжество того, кто разорил его семью» (VII. С. 33).

Но эти темы, мотивы, кратко очерченные у В. Скотта, в романе Пушкина обрастают психологическими подробностями, новыми реальными деталями: развернута сцена болезни отца, описание похорон, состояния Дубровского, когда он находит портрет матери и т.д. Черновые варианты романа обнаруживают стремление Пушкина перевести историческое живописание (факты, имена, даты) в плоскость социально-психологической характеристики. Первоначально о Дубровском и Троекурове написано: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, *родственник княгини Дашковой*, пошел в гору» (VIII/1. С. 162). В окончательном варианте: «Обстоятельства разлучили их надолго». Первоначально:

«Троекуров приехал» – окончательно: «Троекуров, отставной *генерал-аншеф*, приехал» (VIII/1. С. 755)[1].

Пушкин улавливает и усиливает элегический тон повествования В. Скотта при описании глубоких драматических переживаний героев, но само повествование выстраивается по принципам реалистической эстетики. Тому образец описание похорон отца Эдгара и отца Владимира Дубровского.

«Ламмермурская невеста»	Перевод	Черновой автограф романа «Дубровский»
It was a November morning, and the cliffs which overlooked the ocean were hung with thick and heavy mist, when the portals of the ancient and half-ruinous tower, in which Lord Ravenswood had spent the last and troubled years of his life, opened, that his mortal remains might pass forward to an abode yet more dreary and lonely. The pomp of attendance, to which the deceased had, in his latter years, been a stranger, was revived as he was about to be consigned to the realms of forgetfulness.	*В раннее ноябрьское утро, когда скалы, нависшие над морем, были окутаны густым туманом,* ворота в древней, полуразвалившейся башне, где лорд Рэвенсвуд провел последние тяжкие годы своей жизни, отворились и пропустили *его бренные останки, направлявшиеся к жилищу еще более мрачному и уединенному* (VII. С. 29).	а) День был ясный и холодный. До церкви б) День был ясный и холодный. Ветер в) День был ясный и холодный. Осенние листья падали с дерев, гроб несли рощею. Церковь находилась за нею. Влад<имир>следовал издали. Все крестьяне собрались при г) Гроб понесли рощею. Церковь находилась за нею. День был ясный и холодный. Осенние листья падали с дерев (VIII/2. С. 778)

Три варианта черновика «Дубровского» (а, б, в), начинающихся с описания осенней природы, обнаруживают ориентацию автора на воссоздание вальтер-скоттовского тона. В пушкинском романе не было ни «скал, нависших над морем», ни «густого тумана», но сохранилось эхо печально-торжественного, элегического описания осенней природы и душевного настроения: холодный ясный день, падающие с дерев листья. Тем значительнее пушкинская перестройка текста: логика повествования диктуется задачей глубоко и точно

[1] Курсив здесь и далее принадлежит *Э.Ж.*

передать эмоциональное и психологическое состояние героя, который хоронит отца («Гроб понесли рощею»), а картина природы, увиденная глазами повествователя и, возможно, героя, придает изображаемому философский, общечеловеческий смысл.

Сюжет романа «Ламмермурская невеста» восходит к трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», о чем свидетельствует прямое указание автора, поместившего к двум главам романа эпиграфы из этой трагедии. Эпиграфы к V главе («Дочь Капулетти! / Так в долг врагу вся жизнь моя дана?») и к XXXIII («Как, этот голос! Среди нас – Монтекки! / Эй, паж, мой меч… / О нет, клянусь я честью предков всех, / Убить его я не сочту за грех!») заключают роман в рамки высокой трагедии. Однако новизна романа В. Скотта, в сравнении с Шекспиром, состоит в том, что автором был проставлен акцент не только на трагизме самой любовной ситуации, вызванной враждой двух знатных родов, а на социально-психологическом осложняющем обстоятельстве – на неравенстве положения родов, повлекшем за собой внутренний драматизм. Мотив «нищеты», неравенства доминировал и у Пушкина в характеристике Владимира Дубровского с первых вариантов:

«а) И так я нищий [сказал] подумал он
б) Должен я буду нищим оставить дом» (VIII/2. С. 785).

В последнем варианте слово «нищета» поставлено в вершину размышлений героя, подводящего итог прошлому: «Итак, всё кончено, – сказал он сам себе, – ещё утром имел я угол и кусок хлеба. Завтра я должен буду оставить дом, где я родился и где умер мой отец, виновнику его смерти и моей нищеты» (VIII/1. С. 157).

Развитие событий в «Дубровском» во многом напоминает о «Ламмермурской невесте», что определяется содержанием романной коллизии, типом героев, поставленных в драматическое положение нравственного выбора, духовным обликом героинь. Можно перечислить целый ряд близких деталей и обстоятельств: в ряду главных персонажей семейные пары – дочь и отец – Люси и лорд Эштон, Марья Кириловна и Троекуров; у героинь есть младший брат, выполняющий роль посредника между возлюбленными; сюжетный поворот в романах связан с появлением на сцене дикого зверя; по ходу действия в имениях возникают пожары, зажженные слугами; чертами Калеба, слуги-рыцаря без страха

и упрека, наделены в «Дубровском» многие крестьяне, особенно Орина Григорьевна, обращение которой к молодому хозяину говорит о доброте и верности, выражаемых в простонародной и поэтической форме: «Государь ты наш ясный сокол Владимир Андреевич», «соколик мой ясный» (VIII/2. С. 770). Близки по содержанию и последовательности сюжетные перипетии любовной истории: первое изумление, тайная влюбленность, признания, клятвы, вынужденное расставание, появление соперника, письмо, опоздание героя, развязка. Развитию сюжета сопутствуют предзнаменования, встречи в парке, у ручья и т.д.

Помимо сюжетных и тематических сближений, следует указать на знаковые моменты, обнаруживающие связь пушкинского романа с «Ламмермурской невестой» на уровне самого текста. В свое время В.Г. Белинский, раскрывая секрет «превосходства романа Вальтера Скотта перед тысячью других романов» (речь шла о «Ламмермурской невесте», которую критик назвал «драгоценным алмазом, украшающим корону великого царя»), поставил акцент не на новизне сюжета («тысячи таких сюжетов приходили в голову тысяче писателей»), а на умении писателя видеть и воссоздавать «действительность с ее поэтической стороны»: «Для истинного таланта канва ничего не стоит, а важны краски и тени, которыми оживит он свою канву… в этих красках, в этих тенях и скрывается поэзия» (V. С. 454).

Такой «краской» можно назвать содержание и стилистику ключевых сцен, в которых герои романов, Эдгар Рэвенсвуд и Дубровский, открывают свое имя. У Скотта это происходит в V главе, когда герой спасает Люси и ее отца от неминуемой гибели: на них внезапно набросился дикий буйвол, и Эдгар сразил его. Лорд Эштон в знак благодарности позволяет себе предложить милость спасителю: «I am sure permit us to request… – Request nothing of me, my lord, – said the stranger, in a stern and peremptory tone; – *I am the Master of Ravenswood*». There was a dead pause of surprise, not unmixed with less pleasant feelings»[1]. («Я уверен, вы позволите нам просить… – Ни о чем не просите меня, – сказал незнакомец суровым и властным тоном. – *Я – мастер Рэвенсвуд*». Наступила мертвая пауза изумления, не соединенная ни с какими другими приятными чувствами). Ситуации не-

[1] *Scott Walter.* The bride of Lammermoor. Leipzig, 1858. C. 65.

ожиданного признания соответствует перепад в ритмическом рисунке: обстоятельное, описательное повествование сменяется фразой со сжатым и простым синтаксисом. В этой исходной позиции сконцентрирована суть драмы: бедный, но гордый, униженный, но отстаивающий свою независимость герой, а со стороны враждебной стороны – эффект изумления, сметающий все претензии и вызывающий ощущение угрозы.

Пушкин обращается к сцене открытия имени дважды. Первый раз – во время встречи Дубровского с ненавистными ему гостями Троекурова, вдвойне унижающими достоинство героя своими сплетнями и пошлостью. Выбор Антона Пафнутьича Спицына в качестве лица, подвергшегося потрясению неожиданного открытия, не случаен. Награждая Спицына родословной, Пушкин отводит и ему место в русской истории, подчеркивая, что все Спицыны, хотя «из дворян», однако принадлежат к племени, всегда чинившему зло и судейскую несправедливость. Характерно, что в родословной не упоминается об отце Антона Пафнутьича, то есть выводится тип личности, выражающий комплекс духовной безотцовщины. Антон Пафнутьич участвовал в гибели старого Дубровского: «Не я ли в удовольствие ваше, то есть по совести и справедливости, показал, что Дубровские владеют Кистеневкой без всякого на то права, а единственно по снисхождению вашему. И покойничек (царство ему небесное) обещал со мною переведаться, а сынок, пожалуй, сдержит слово батюшкино» (VIII/1. С. 160). Действительно, Дубровский сдержал «слово батюшкино»: «…француз в одной руке держал карманный пистолет, другою отстегивал заветную суму. Антон Пафнутьич обмер. «Кесь ке се, мусье, кесь ке се», – произнес он трепещущим голосом. – «Тише, молчать, – отвечал учитель чистым русским языком, – молчать, или вы пропали. *Я Дубровский*» (VIII/1. С. 167).

И если первое открытие имени было связано с исполнением долга, то второе – признание Марье Кириловне – усложняло психологический рисунок образа, этот поступок ставил героя в драматически сложное положение, поскольку ненависть столкнулась с любовью: «Я не то, что вы предполагаете… я не француз Дефорж, *я Дубровский*». Марья Кириловна вскрикнула» (VIII/1. С. 174).

Знаковый характер имеет изображение внутреннего драматизма героев:

«Ламмермурская невеста»	Перевод	«Дубровский»
Ravenswood hurried into the hall, where he was to spend the night, and for a time traversed its pavement with a disordered and rapid pace. His mortal foe was under his roof, yet his sentiments towards him were neither those of a feudal enemy nor of a true Christian. He felt as if he could neither forgive him in the one character, nor follow forth his vengeance in the other, but that he was making a base and dishonourable composition betwixt his resentment against the father and his affection for his daughter. He cursed himself, as he hurried to and fro in the pale moonlight, and more ruddy gleams of the expiring wood-fire. He threw open and shut the latticed windows with violence, as if alike impatient of the admission and exclusion of free air.	Рэвенсвуд поспешил в зал, где ему предстояло провести ночь, и долгое время ходил по нему взад и вперед в сильном волнении. Его смертельный враг находился у него в доме, а в его сердце не было ни родовой ненависти, ни истинно христианского прощения. Рэвенсвуд сознавал, что как исконный враг сэра Эштона он не может предать забвению нанесенные его дому обиды, а как христианин не в силах уже мстить за них и что он готов пойти на низкую, бесчестную сделку со своею совестью, примирив ненависть к отцу с любовью к дочери. Он проклинал себя. Не останавливаясь, шагал он по комнате, освещенной бледным светом луны и красноватым мерцанием затухающего огня, и то отворял, то затворял зарешеченные окна, словно задыхался без свежего воздуха и в то же время боялся его проникновения» (VII. С. 167).	Не бойтесь, ради бога, вы не должны бояться моего имени. Да, я тот несчастный, которого ваш отец лишил куска хлеба, выгнал из отеческого дома и послал грабить на больших дорогах. Но вам не надобно меня бояться – ни за себя, ни за него. Всё кончено. Я ему простил… Первый мой кровавый подвиг должен был свершиться над ним. Я ходил около его дома, назначая, где вспыхнуть пожару, откуда войти в его спальню, как пресечь ему все пути к бегству – в ту минуту прошли вы мимо меня, как небесное видение, и сердце мое смирилось» (VIII/1. С. 174).

В отличие от вальтер-скоттовской романтической концепции непреодолимой психологической раздвоенности героя Пушкин выстраивает путь Владимира Дубровского как духовное восхождение: через любовь к христианскому прощению, которое не отменяет сознания социальной несправедливости. Пушкин снимает романтическую исключительность со своих героев и обстоятельств: в романе «Дубровский» нет ведьм и колдуний, вещающих о страшных предзнаменованиях, их место занимает встреча с попом и всем его причтом; в финале героиня не ранит ненавистного жениха и не умирает в безумии, а просто выходит замуж без любви за князя Верейского, и Дубровский не тонет в песках, а просто «скрылся за границу». Однако в главном сохраняется вальтер-скоттовский пафос: утверждение значимости и ценности каждой личности в общем потоке жизни и художественное воссоздание характеров, драматическая судьба которых явилась отражением целой исторической эпохи.

Роман «Дубровский» появился в печати в 1841 году, намного позже публикации «Капитанской дочки», которая в сознании современников и отечественной критики прочно связана с традициями В. Скотта. И тем не менее следует говорить об исключительном значении романа «Дубровский» для последующего развития русской литературы и, следовательно, роли традиций романа В. Скотта. Показательно в этом отношении творчество И.С. Тургенева, в частности его роман «Дворянское гнездо» (1858). «Дворянское гнездо» – «пушкинский» роман писателя, о чем свидетельствуют определяющая нравственно-философское содержание романа концепция долга и счастья; выбор героя, укорененного в русскую историю и отмеченного печатью драматической современности; тип героини, наделенной восторженной душой и повышенным чувством долга; структура повествования, сочетающая эпическую полноту и элегическую исповедальность, важность ситуации на rendez-vous; парафраза из Пушкина: «Ах, Лиза, Лиза, как бы мы могли быть счастливы!» (VI. С. 140). Ориентация Тургенева на роман Пушкина обнаруживается в целом ряде текстуальных повторов, например, при столь важном для романа описании свидания героев.

«Дубровский»	«Дворянское гнездо»
«Он *тихо* обнял стройный стан и *тихо привлек ее* к своему сердцу. *Доверчиво склонила* она голову на плечо молодого разбойника. Оба *молчали*» (VIII/1. С. 212).	«Она опустила глаза, он *тихо привлек её* к себе, и голова ее упала к нему на плечо… Он *отклонил немного* свою голову и *коснулся* её *бледных* губ» (VI. С. 105).

Оба отрывка строятся без упоминания личных имен, сопрягаются только два местоимения: *он* и *она,* придавая изображаемому первозданный и высокий смысл чувства любви. Повторяющиеся слова со значением «тишины» «молчания», глаголы, передающие состояние незавершенности, выдающие чистоту, серьезность и изящество помыслов и отношений героев, создают грустную и элегическую тональность повествования о желанном, но невозможном счастии. Однако в «Дворянском гнезде» Тургенев, следуя за Пушкиным, напрямую обращается к В. Скотту. Об этом говорит эпизод из XXXIII главы «Дворянского гнезда». После того как Лаврецкий показал Лизе журнал, в котором было опубликовано известие о живой и здоровой Варваре Павловне, в Лизе произошла страшная перемена: «Лиза в несколько дней стала не та, какою он ее знал: в ее движениях, голосе, в самом смехе замечалась тайная тревога, небывалая прежде неровность. …Однажды она принесла ему книгу, роман Вальтер Скотта, который она сама у него спросила. «Вы прочли эту книгу?» – проговорил он. – «Нет; мне теперь не до книг», – отвечала она (VI. С. 98). О каком произведении В. Скотта могла идти речь? Это мог быть роман «Сент-Ронанские воды», в котором героиня Клара Моубрей, обманом обвенчанная с ненавистным ей человеком, но не смеющая нарушить долг, готова покинуть мирскую жизнь и уйти в монастырь. Это мог быть и роман «Ламмермурская невеста», в котором Люси Эштон по типу характера, нежной душевной организации, сочетающей кротость и тихость с внутренней стойкостью, родственна и Кларе Моубрей, и Лизе Калитиной. Оба романа В. Скотта были хорошо знакомы Тургеневу, они упоминаются в его более поздних повестях.

Знаковой в «Дворянском гнезде», как в «Дубровском» и «Ламмермурской невесте», становится сцена авторекомендации героя. Подобно Пушкину, Тургенев дважды предоставляет герою эту возможность: в самом начале романа и в эпилоге. При встрече с Лизой: «Вы меня не узнаете, – промолвил он, снимая шляпу, – а я вас узнал, даром что уже восемь лет минуло, как я вас видел в последний раз. Вы были тогда ребенком. *Я Лаврецкий*». (VI. С.24). Фраза, прозвучавшая в самом начале романа, несет в себе надежду героя на счастье, любовь, она исполнена молодости и света, хотя, благодаря ассоциативной памяти, рождаемой особым синтаксисом (финальной лаконичной фразой, как аккордом, обрывающей и завершающей длинный описательно-повествовательный период), в ней звучит дис-

сонансом ожидание тяжелых испытаний. Второй раз фраза «*Я Лаврецкий*» была произнесена в эпилоге романа при встрече героя с выросшими за время, прошедшее после ухода Лизы в монастырь, ее младшей сестрой, братом и их молодыми друзьями: «*Я Лаврецкий*, – промолвил гость. Дружный крик раздался ему в ответ» (VI. С. 155). Этой фразой начинается итоговая исповедь героя и повествователя о жизни – после пролетевшей бури несостоявшейся любви, наступившего смирения и служения долгу – перед женой, дочерью, Лизой, мужиками. Элегический тон выводит лирико-философские раздумья на уровень общечеловеческих проблем – о неизбежной смене поколений, о вечном течении жизни и о драматизме человеческой судьбы: «Грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было о чём, стыдиться нечего: «Играйте, веселитесь, растите молодые силы, – думал он, и не было горечи в его думах, – жизнь у вас впереди…» (VI. С. 175). Вальтер-скоттовская и пушкинская традиция проявилась в широте философской концепции Тургенева, включающей в себя осознание сложности, драматизма судьбы человека и одновременно признание вечного и неиссякаемого обновления жизни. Эта концепция предопределила стремление писателя к полноте объективного изображения русской жизни и лирического переживания ее трагических конфликтов. Непосредственно к вальтер-скоттовской традиции генетически восходит (через Пушкина) одна из важнейших особенностей поэтики, ярко проявившейся в романе «Дворянское гнездо», – развернутые биографии героев. В рецензии 1851 года на «Племянницу» Е. Тур писатель дал характеристику романа В. Скотта: «Это пространное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную, со своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения…» (IV. С. 477). Используя сравнение романа с архитектурой, Тургенев образно указал на важность в романе В. Скотта исторических и эстетических экскурсов, в частности, родословных, создающих «незыблемый фундамент, врытый в почву народную». Таким фундаментом, трансформированным в биографические очерки о нескольких поколениях Лаврецких, Калитиных, Коробьиных и пр., стали у Тургенева родословные, позволившие писателю укоренить своих героев в национальную почву, в русскую историю, культуру, показать нерасторжимую связь настоящего с прошлым, то есть запечатлеть сам ход развития духовной жизни России.

Таким образом, социально-психологический роман середины XIX века, осмысляя и выражая идеи своего времени, опирался на художественные открытия Пушкина и творчески осваивал традиции романа В. Скотта, обогащая ими содержание и поэтику русской прозы. Глубину и многоаспектность значения традиций В. Скотта для русской литературы в целом имел в виду Тургенев, завершая свое выступление на Международном праздновании столетия со дня рождения «великого Властителя Романа»: «Из всего этого священного легиона великих людей, которые, хотя они и иноземцы, участвовали в духовном развитии России, ни один не заслужил большей благодарности, не обрел большего признания, чем Вальтер Скотт…» (IV. С. 331).

РОМАН В. СКОТТА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ НАЙДЖЕЛА» И ПРОЗА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Вопрос о значении В. Скотта в творческом развитии М.Ю. Лермонтова получил освещение в целом ряде исследований[1]. Д.П. Якубович в работе «Лермонтов и Вальтер Скотт» (1935) убедительно показал, что поэзия Лермонтова буквально «прошита» мотивами и образами баллад и поэм В. Скотта. По определению исследователя, Лермонтов «учился у В. Скотта поэмному искусству, манере введения героя, искусству диалогических реплик – словом, самой композиции поэмы, в которой повторяются и основные фабульные линии в сложной контаминации их с другими материалами и источниками»[2]. На обращение Лермонтова, автора романтической повести «Вадим», к традициям романов В. Скотта указали Б. Томашевский[3], М. Альтшуллер и другие авторы. Начиная с В.Г. Белинского, исследователи прозы Лермонтова отмечали «следы длинного общения» писателя с В. Скоттом, проявившиеся в особенностях

---

[1] *Якубович Д.П.* Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. 1935. № 3. С. 243–272; *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961; *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996; *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX в.) // ЛН. Т. 91. М., 1982. С. 247–393; *Манн Ю.В.* Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблемы автора в художественной литературе. Сб. научн. тр. Ижевск: Изд-во Удмуртск. гос. ун-та. Ижевск, 1993. С. 196–206; *Левин Ю.Д.* Скотт // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 507–508.

[2] *Якубович Д.П.* Указ. соч. С. 250.

[3] *Томашевский Б.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // ЛН. 43–44. М., 1941. С. 469–517.

композиции романа «Герой нашего времени»: «Само обрамление новелл (предисловие издателя, появившееся в 1841 г., представляет собою своеобразную трансформацию Introductions В. Скотта), образ фиктивного издателя повестей, указание на то, что собственные имена переименованы; в руках издателя «осталась еще толстая тетрадь», которую он обещает «когда-нибудь издать» (II. С. 268). И вместе с тем остается не до конца проясненным аспект, касающийся роли романов шотландского писателя в формировании и развитии реалистической прозы Лермонтова Чрезвычайно интересное наблюдение о влиянии «Сент-Ронанских вод» на роман «Герой нашего времени» принадлежит М.Г. Альтшуллеру[1], однако в целом позиция исследователя характеризуется скептическим заключением о «достаточно слабом влиянии Скотта на прозу Лермонтова»[2].

Реальным основанием для постановки вопроса о глубоких связях реалистической лермонтовской прозы с романами В. Скотта служит факт прямого упоминания двух его романов в черновом и окончательном тексте «Героя нашего времени». В ночь перед дуэлью Печорин записывает в своем дневнике: «С час я ходил по комнате, потом сел и открыл роман Валтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были «Шотландские Пуритане». Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели Шотландскому барду на том свете не платят за каждую отдельную минуту, которую дарит его книга?..»[3].

В черновом варианте вместо «Шотландских пуритан» был назван другой роман: «Похождения Нигеля»[4].

Уже сам выбор этих двух романов из огромного наследия В. Скотта показателен, если учесть, что Лермонтов хорошо знал творчество шотландца, свободно владея английским языком[5]. Важ-

---

[1] М.Г. Альтшуллер пишет: «Единственный скоттовский мотив в «Герое нашего времени» можно увидеть только при сопоставлении Лермонтова с неисторическим романом В. Скотта «Сен-Ронанские воды». И у Лермонтова, и у Скотта то же «водяное общество», та же дуэль со смертельным исходом, соперничество в любви, некоторое сходство между протагонистами» (*Альтшуллер М.Г.* Указ. соч. С. 263).

[2] Там же. С. 264.

[3] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. IV. С. 290–291. Далее цитаты в тексте даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[4] *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1937. Т. 5. С. 476.

[5] По воспоминаниям людей, знавших Лермонтова в юности, по Московскому университетскому пансиону или юнкерской школе, – А.П. Шан-Гирея, Д.А. Милютина, А.М. Меринского, – будущий писатель читал в оригинале Т. Мура, поэтические произведения Байрона, В. Скотта, «зачитывался «переводами исторических романов Вальтера Скотта» (М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 81) Как пишет

ным представляется авторская замена названия одного романа на другой. Факт замены получил различные толкования, связанные в первую очередь с пониманием образа Печорина.

Д.П. Якубович объяснил перемену названий романов опасениями Лермонтова, вызванными явным сходством в использовании писателями психологических деталей при характеристике героев, Найджела и Печорина: «Естественно, Лермонтов должен был вычеркнуть ссылку на этот роман, чтобы не напомнить об основной характеристике глаз собственного героя: «Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся. Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?»[1].

Б.М. Эйхенбаум, объясняя замену романов, связал ее с авторским стремлением скрыть от цензуры указание на гражданские настроения Печорина, проявившиеся в его сочувствии герою «Шотландских пуритан» Генри Мортону, оказавшемуся участником гражданской войны и проявившему твердость характера и гуманность натуры. Б.М. Эйхенбаум цитирует слова Мортона о своей общественной позиции («Я буду сопротивляться любой власти на свете, которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека») и делает заключение о том, что «Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортоном»[2]. Наблюдения и выводы полностью соответствуют концепции исследователя о Печорине как «глубокой, страстной натуре»[3].

Характерно, что ни Д.П. Якубович, ни Б.М. Эйхенбаум не придали должного значения роману «Приключения Найджела», первоначально заявленному писателем. Более того, Б.М. Эйхенбаум противопоставляет эти два вальтер-скоттовских романа не в пользу второго. «Приключения Найджела», – пишет исследователь, – чисто авантюрный роман, рассказывающий об удачах и неудачах шотландца в Лондоне, повествующий об ожесточенной борьбе пуритан-вигов против короля и его прислужников»[4]. Однако все не так однозначно. Забегая вперед, следует сказать, что следы творческого вос-

---

А.М. Меринский, всякий раз, когда он заходил в дом к Лермонтову, «почти всегда находил его с книгою в руках, и книга эта была – сочинения Байрона и иногда Вальтер Скотт, на английском языке, – Лермонтов знал этот язык» (Там же. С. 174).

[1] *Якубович Д.П.* Лермонтов и Вальтер Скотт. С. 270.

[2] *Эйхенбаум Б.М.* С. 235.

[3] Там же. С. 256.

[4] Там же.

приятия Лермонтовым романа «Приключения Найджела», сказавшегося в постановке проблемы героя, в создании историко-бытового колорита, в самом типе повествования, видны не только в «Княгине Лиговской» и «Герое нашего времени», но и в последней повести писателя – в «Штоссе».

«Княгиня Лиговская» (1836)

Роман «Княгиня Лиговская» стоит у истоков реалистической прозы Лермонтова, и изучение его в контексте с романом «Приключения Найджела» помогает понять процесс движения писателя к «Герою нашего времени».

Знакомство Лермонтова с «Приключениями Найджела» явно просматривается в романе «Княгиня Лиговская» (1836). Это тем более значимо, что именно в «Княгине Лиговской» впервые появляется герой по фамилии Печорин, внешний и духовный облик которого (на страницах «Героя нашего времени») отдельными чертами напомнит вальтер-скоттовского Найджела Гленварлоха.

Говоря о содержании и поэтике «Княгини Лиговской» и причинах незавершенности романа, Б.М. Эйхенбаум отметил, что «Княгиня Лиговская» была задумана как большой (по терминологии Тургенева – скорее всего «сандовский») роман, в котором сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни»[1]. Роман «Княгиня Лиговская» писался Лермонтовым в содружестве со Святославом А. Раевским, что привносило остроту постановки социальных вопросов и усиление сатирического пафоса[2]. В-третьих, в содержании и поэтике романа просматривается ориентация Лермонтова на Гоголя. К этому следует добавить указание исследователей на близость Лермонтова-романиста в эстетических и художественных поисках к «натуральной» школе[3].

Содержание «Приключений Найджела» («The fortunes of Nigel», 1822), двух его Предисловий («Introductory epistle» к изданию 1822 г. и «Introduction to the Fortunes of Nigel» 1831 г.), а также поэтика романа оказались созвучны исканиям Лермонтова.

---

[1] *Эйхенбаум Б.М.* С.. С. 236.

[2] *Бродский Н.Н.* Святослав Раевский, друг Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. М., 1948. С.301–322.

[3] *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–122.

По всем параметрам «Приключения Найджела» представляют собой тип исторического романа В. Скотта. События происходят в Англии XVII века, в Лондоне, в эпоху правления Иакова I. Герой романа – молодой шотландец, лорд Гленварлох, «совращенный с пути истинного аристократическим высокомерием и эгоистической роскошью, более свойственными нашим дням» (XIII. С. 8). Фраза об «аристократическом высокомерии и эгоистической роскоши, более свойственных нашим дням», написанная во «Введении» к роману (1831), – прямое авторское указание на современный дух романа[1]. В этом же «Введении» В. Скотт рассуждает о художественном своеобразии своего романа, основанном на принципах романтического историзма. Ставя героя в зависимость от времени и характеризуя эпоху Иакова I, писатель утверждает первостепенное значение контраста как основополагающего в романтической эстетике: «Леди Мэри Уортли Монтэгю столь же справедливо, сколь тонко заметила, что наиболее романтичная часть страны – это та, где горы сочетаются с долинами и равнинами. Точно так же можно было бы сказать, что наиболее ярким периодом в истории является тот, когда древние грубые и дикие нравы варварской эпохи озаряются первыми лучами просвещения и вновь возрождающихся наук, а также учением обновленной реформацией религии. Резкий контраст, вызванный новым, постепенно подчиняющим их себе, порождает свет и тени, столь необходимые для создания яркого романа» (XIII. С. 9)[2].

Пристальный интерес к переходным, кризисным моментам в развитии общества В. Скотт объясняет и оправдывает возможностями писателя увидеть и запечатлеть движение внутренней, душевной жизни человека:

---

[1] На эту важную особенность поэтики романов В. Скотта – искусство сопряжения исторического с современным – указал Ю.В. Манн: «Создавая временную дистанцию, В. Скотт вместе с тем фиксирует моменты общности… Достигалось все это с помощью прослаивающих весь текст рассуждений, в которых описываемое возводилось в ранг общечеловеческого и вневременного» (*Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 200).

[2] Lady Mary Wortley Montague has said, with equal truth and taste, that the most romantic region of every country is that where the mountains unite themselves with the plains or lowlands. For similar reasons, it may be in like manner said, that the most picturesque period of history is that when the ancient rough and wild manners of a barbarous age are just becoming innovated upon, and contrasted, by the illumination of increased or revived learning, and the instructions of renewed or reformed religion. The strong contrast produced by the opposition of ancient manners to those which are gradually subduing them, affords the lights and shadows necessary to give effect to a fictitious narrative… (*Scott Walter.* The fortunes of Nigel // Collection of ancient and modern British Novels and Romances. Paris, 1832. V. XXIII. P. XX). В дальнейшем при цитировании сноски даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

«И в то время как таковой период дает автору право вводить в свое сочинение удивительные и неправдоподобные эпизоды, происходящие от необузданности и жестокости, свойственной старым привычкам к насилию, все еще оказывающим влияние на нравы людей, столь недавно вышедших из состояния варварства, с другой стороны, характер и чувства многих героев можно обрисовать с величайшим правдоподобием, с самыми разнообразными оттенками, самыми тонкими штрихами, что свойственно новой, более утонченной эпохе, лишь недавно озарившей мир» [1].

Таким образом, в рассуждении В. Скотта сошлись романтическое требование необыкновенного («удивительные и неправдоподобные эпизоды») и принципы многостороннего изображения характера, детерминированного временем. Шотландский лорд Гленварлох, приехав в Лондон для спасения родового имения, оказался во власти двух стихий, свойственных лондонской жизни при Иакове I. Одна стихия – свет, королевский двор с его соблазнами, картами, распутством, честолюбием. Другая стихия – лондонское дно, так называемый Эльзас, или Уайтфраерс, – с его бедностью, грабежами, пьянством, картами, убийствами. В романе В. Скотта Лондон предстал в социальном разрезе верха и низа, равно опасных и угрожающих человеческому достоинству. Характеристика двух контрастных пластов города, его обитателей, сама история пребывания Найджела в светском обществе и вынужденного знакомства с низким бытом Эльзаса не могли не заинтересовать Лермонтова и его соавтора Раевского, выведших на страницах «Княгини Лиговской» героя из светской среды Печорина и обитателя петербургских трущоб чиновника Красинского.

Изображение В. Скоттом жизни света и Эльзаса характеризуется тщательной, многоплановой детализацией и сатирическим освещением. Приемы создания картин Лондона во многом предвосхищают гоголевскую манеру письма и рисунок «натуральной» школы, что позволяет говорить о возможности формирования лермонтовского стиля при непосредственном влиянии романов В. Скотта.

---

[1] …And while such a period entitles the author to introduce incidents of a marvelous and improbable character, as arising out of the turbulent independence and ferocity, belonging to old habits of violence, still influencing the manners of a people who had been so lately in a barbarous state; yet, on the other hand, the characters and sentiments of many of the actors may, with the utmost probability, be described with great variety of shading and delineation, which belongs to the newer and more improved period, of which the world has but lately received the light (C. VII).

Так, при описании светской жизни в романах В. Скотта и Лермонтова доминирует тема роскоши. Найджел, имевший «лишь самое смутное представление о великолепии придворной жизни», был поражен «представшей его взору роскошью»: «Пышные залы, через которые они проходили, и торжественный церемониал, сопровождавший их, пока они шли по длинной анфиладе дворцовых покоев, богатая одежда стражников и камердинеров…» (XIII. С. 167). Портрет герцога Бакингема конкретизирует представление о человеке высшего света; введение в характеристику героя культурологических деталей раздвигает сферу индивидуального и включает героя в большой исторический контекст:

«Он вошел, этот злосчастный баловень королевской милости, в роскошном живописном одеянии, которое вечно будет жить на полотне Ван-Дейка, характеризуя ту гордую эпоху, когда аристократия, уже клонившаяся к упадку, при помощи показной роскоши и расточительности всё ещё пыталась сохранить свое безграничное господство над низшими сословиями. Красивые, властные черты лица, статная фигура, изящные движения и манеры герцога Бакингема как нельзя более гармонировали с его живописным нарядом» (XIII. С. 184).

В «Княгине Лиговской» описание светского общества, собравшегося в «роскошно убранной комнате, увешанной картинами в огромных золотых рамах», включает в себя упоминание о «темной и старинной живописи», вводящее историко-культурный аспект:

«Действующие лица этих картин – одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы, в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, пышными манжетами, – брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч, не помышляющих о будущем, еще менее о прошлом, съехавшихся на пышный обед не столько для того, чтобы насладиться дарами роскоши, но одни, чтобы удовлетворить тщеславию ума, тщеславию богатства, другие из любопытства, из приличий, или для каких-либо других сокровенных целей» (IV. С. 144).

Описывая светское общество, В. Скотт использует прием перечисления в виде цепи афористических по форме и сатирических по содержанию оценок. Подобный способ «нанизывания» сатирических характеристик использует и Лермонтов.

«Приключения Найджела»

…ваша светлость в частной жизни вращается в самом лучшем обществе. Так, например, прекрасная графиня Блэкстер, – но мне кажется, она не очень-то часто показывается в свете после истории с его светлостью герцогом Бакингемом. И еще добрый старомодный шотландский дворянин лорд Хантинглен, несомненно весьма достойный человек, – жаль только, что он слишком часто подносит к губам свой кубок, иной раз это вредит репутации. А веселый молодой лорд Дэлгарно, скрывающий под длинными вьющимися локонами влюбленного юноши житейскую мудрость убеленного сединами старца (XIII. С. 263–264).

«Княгиня Лиговская»

В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как и в их понятиях, были перемешаны все века. В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически, увитые гирляндами из поддельных цветов, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху à la russe, à la moyen âge, à la Titus, гладкие подбородки<…> (IV. С. 144).

Место обитания чиновника Красинского в Петербурге производит на Печорина столь же угнетающее впечатление, как картины лондонского Эльзаса, окрашенные серо-желтым колоритом из-за тумана, поднимающегося от Темзы, угнетают Найджела.

Его кирпичные дома вплотную теснились друг к другу. …Дома эти были построены кое-как и являли взору признаки разрушения, хотя и были еще совершенно новыми. Детский плач, брань матерей, жалкое зрелище рваного белья, развешенного в окнах для просушки, – все это свидетельствовало о нужде и лишениях несчастных обитателей Эльзаса; жалобные звуки заглушались буйными криками, руганью, непристойными песнями и громким хохотом, доносившимся из пивных и таверн, число которых, как указывали вывески, равнялось числу всех остальных домов…» (XIII. С. 291)[1].

49 нумер, и вход со двора! Этих ужасных слов не может понять человек, который не провел по крайней мере половины жизни в отыскивании разных чиновников, 49 нумер есть число мрачное и таинственное, подобное числу 666 в Апокалипсисе. Вы пробираетесь через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу, или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание; собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа (IV. С. 153–154).

[1] The brick buildings by which it was occupied, crowded closely on each other… the houses were generally insufficient, and exhibited the lamentable signs of having become ruinous while they were yet new. The wailing of children, the scolding of their mothers, the miserable exhibition of ragged linens hung from the windows to dry, spoke the wants and distresses of the

Нельзя не заметить специфически русских деталей при описании петербургских «углов» («высокие пирамиды дров», «отвратительный запах»), как нельзя не почувствовать общность мрачного колорита картин, нарисованных В. Скоттом и Лермонтовым.

При сравнении двух романов обращает на себя внимание близость повествовательной манеры: свободное и прямое обращение к читателю, тон рассуждений, предметом которых является широкий спектр тем из области быта, истории, культуры. В.В. Виноградов, анализируя стиль «Княгини Лиговской» в сравнении с романтической повестью «Вадим», отметил в качестве особенностей черты, которые соотносятся со стилевой манерой В. Скотта: «стиль устно-бытового рассказа», «рассказчик непринужденно обращается к своей аудитории»[1]. Связывая Лермонтова с гоголевской традицией («гоголевский слог в языке «Княгини Лиговской»), исследователь между тем отмечает, что в стиле романа «гоголевский слог… не пестрит очень разными синтаксическими переходами и изломами», «нет той яркой игры лексических и грамматических, главным образом синтаксических, красок, как у Гоголя», «нет комического нагромождения эпитетов и определительных конструкций»[2]. Как раз эти особенности характерны для стиля В. Скотта. Сближающей чертой двух писателей можно назвать юмор, пронизывающий текст и переходящий у Лермонтова в иронию[3].

---

wretched inhabitants; while the sounds of complaint were mocked and overwhelmed in the riotous shouts, oaths, profane songs, and boisterous laughter, that issued from the alehouses and taverns, which, as the signs indicated, were equal in number to all the other houses… (С. 226–227).

[1] *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова. // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб., 2002. С. 609.

[2] Там же. С. 610.

[3] Нельзя не привести отрывка из романа В. Скотта о вывеске и обстановке в доме горожанина Бенджамина Садлчопа, предвосхищающего по времени гоголевский стиль:

«Над его цирюльней на Флит-стрит выступала длинная загадочная вывеска, размалеванная цветными полосами, которые должны были изображать ленты, украшавшие эту эмблему в прошлые времена. У окна красовались зубы, нанизанные рядами на нити, словно чётки, а также чаши с красным лоскутом на дне, напоминавшим кровь, в знак того, что клиентам здесь вкупе с ценными наставлениями отворяют кровь, ставят банки и прикладывают шпанские мушки. Между тем о более доходных, но менее благородных манипуляциях над головой и бородой упоминалось коротко и деловито. В цирюльне стоял протертый кожаный стул для посетителей и висела гитара, по-тогдашнему кифара, или цитра, которой мог развлекаться клиент, покуда Бенджамин трудился над его предшественником, и которая поэтому зачастую в переносном смысле терзала уши клиентов, в то время как бритва терзала их подбородки в буквальном. Словом, все в этом заведении говорило о том, что его двуликий хозяин с одинаковым успехом исполняет обязанности и хирурга и брадобрея» (XIII. С. 344–345).

Не выражая симпатии ни «праздному, скандальному и сомнительному» (XIII. С. 269) свету, ни «логовищу падших, притону нечестивого и безудержного порока и разврата» (XIII. С. 278) – Эльзасу, В. Скотт противопоставляет им ценности, основанные на чувстве любви к родине и уважении человеческого достоинства. Область идеального связана с Шотландией, которая выступает в сознании героев как гарант справедливости. Устами старого лорда Хантингена, живущего при дворе Иакова I, но тоскующего по родине, нарисована утопическая картина счастья – безмятежной сельской жизни в Шотландии: «…Я был бы счастлив, если бы мои старые дубравы в Дэлгарно вновь огласились криками охотников, звуками рога и лаем гончих, а каменные своды замка эхом откликались бы на веселый смех моих вассалов и арендаторов, осушающих одну чарку за другой. Я хотел бы перед смертью еще раз увидеть широкий Тэй; для меня даже Темза не может с ним сравниться» (XIII. С. 190). Старый лорд дает совет Найджелу, который представляет собой программу достойного поведения человека: «Мой юный друг, когда вы вступите во владение своим наследством… я думаю, что вы не увеличите число праздных придворных, а будете жить в своем родовом поместье, заботиться о старых арендаторах, помогать бедным родичам, защищать бедняков от притеснения управляющих и делать то, что делали наши отцы…» (XIII. С. 190). Эта «программа» поведения не могла не найти отклика у русских писателей, настроенных на улучшение социального климата в обществе за счет гуманизации дворянства в их отношении к народу. Лермонтову и Св. Раевскому был близок демократизм В. Скотта: среди всех героев романа особой симпатией и теплотой авторского отношения отмечены герои из обыкновенной среды. Это дочь часовщика Маргарет и слуга Найджела Ричи Мониплайз, верный «оруженосец», бескомпромиссный судья своего хозяина. Именно Ричи преподает урок Найджелу Олифанту, говоря, что «его светлость сбилась с пути и ведет такой образ жизни, который Ричи не может ни одобрять, ни поощрять своим присутствием» (XIII. С. 248).

Обращает на себя внимание и своеобразное соотношение типов романных героев Лермонтова и В. Скотта – Печорина и Найджела Олифанта Гленварлоха. Нет причины преувеличивать влияние В. Скотта на Лермонтова. И тем не менее необходимо указать на типологические схождения: оба героя – из среды обыкновенного (русского и шотландского) дворянства; оба не похожи на типичных

романтиков – страдающих, рефлексирующих; оба натуры молодые и деятельные, проходят путь заблуждений. И если Найджел выходит из этого порочного круга, Печорин же так и не был объяснен до конца. Роман остался незавершенным.

Таким образом, особенности романа В. Скотта «Приключения Найджела», а именно эстетика, основанная на историческом методе, созданная романистом картина Англии, пронизанная атмосферой внутренней неустойчивости и пороков, контрасты лондонского общества, демократические симпатии В. Скотта, живописно-аналитический тип нарратива, постановка проблемы героя как сильной личности, оказавшейся в драматической ситуации, – всё это получает отзвук в романе «Княгиня Лиговская», работа над которым была оборвана. Но роман В. Скотта не был забыт и уроки его не прошли даром.

«Дума» (1838)

Вновь к «Приключениям Найджела» Лермонтов обратится в романе «Герой нашего времени». Между ним и «Княгиней Лиговской» присутствует лирико-философское по содержанию звено – элегия «Дума», которая мотивами и образами оказалась созвучной роману В. Скотта.

Роман «Приключения Найджела» в 1831 году, спустя 9 лет после первой публикации, был переиздан с дополнительным «Введением» («Introduction to the Fortunes of Nigel»). Это «Введение» обнаруживает новый уровень авторского осмысления содержания романа и исторической и философской позиции. В. Скотт увеличивает и углубляет масштаб исторического обобщения, ставит проблему смены поколений и придает ей значимость исторического закона. Характеризуя нравы при дворе Иакова I и ссылаясь на авторитетные источники, В. Скотт проецирует описание «грубой чувственности», «неприкрытого жестокого эгоизма» молодых сыновей в отношении к своим отцам на другие эпохи:

«…Престарелые джентельмены, оставившие своим сыновьям в наследство все имущество, как движимое, так и недвижимое, в хорошем состоянии (что позволило им жить на широкую ногу), еще при жизни были свидетелями того, как наследники их проматывали большую часть состояния в кутежах, что давало мало надежды на сохранение остальной его части…. Кавалеры и джентельмены раз-

ного рода, промотавшие свое состояние то ли из-за гордости, то ли из-за расточительности переезжали в города и, ведя распущенную жизнь, губили также свою добродетель… Главным героем был весельчак и остряк, молодой наследник, совершенно изменивший порядки в унаследованном от отца имении и, говоря словами старой поговорки, подобный фонтану, который в грозной расточительности расплескивает богатство, заботливо собранное его родителями в скрытых от глаз хранилищах» (XIII. С. 11–12)[1].

Описание завершается выводом писателя о духовном самоистреблении промотавшегося поколения:

«Страх перед пороховыми бочками покинул наши души, и мы ведем себя так, как будто каждый человек по наущению дьявола задумал взорвать себя, предаваясь дикому разгулу, излишествам, праздности и неумеренным возлияниям» (XIII. С. 13).

Содержание «Введения» с его масштабом исторического обобщения, энергией гневного обличения, афористичностью публицистических формулировок, актуализацией мотива «поколений», в частности «промотавшегося поколения», было созвучно настроению Лермонтова, выразившемуся в стихах «Думы»:

Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем, без шума и следа
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда;
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом (I. С. 401)[2].

---

[1] …Ancient gentlemen, who had left their inheritance whole and well furnished with goods and chattels (having thereupon kept good houses) unto their sons, lived to see part consumed in riot and excess, and the rest possibility to be utterly lost. …And of all sorts, such knights and gentleman, as either through pride or prodigality had consumed their substance, repairing to the city, and to the intent to consume their virtue also, lived dissolute lives. …The principal character for gaiety and wit is a young heir, who has totally altered the establishment of the father to whom he has succeeded, and to use the old simile, who resembles a fountain, which plays off in idleness and extravagance the wealth which its careful parents painfully had assembled in hidden reservoirs (C. VIII–IX).

[2] А.И. Журавлева, исследуя жанровое своеобразие лермонтовской «Думы» как «сложного синтеза элегии, ямбической оды и философского монолога», отметила, что «философско-политическая элегия» Лермонтова получает новое качество за счет того, что в «Думе» «представлена драма поколений, и судьба современника рассмотрена как явление истории, как звено в цепи исторического развития» (*Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 81).

Важно и другое. Авторская позиция в «Приключениях Найджела» не ограничивалась критикой. Сущность оптимистической концепции истории В. Скотта сказалась в том, что «духу всеобщей расточительности», который, «казалось, царил во всем королевстве», писатель противопоставляет «нарождавшуюся», «совсем другую породу людей» – «степенных, с решительным характером, которые впоследствии проявили себя во время гражданских войн и оказывали столь мощное влияние на характер всей английской нации» (XIII. С. 12). К этой породе людей относится и герой романа – Найджел Олифант Гленварлох. В финале романа, защитив свою честь, в награду он сохраняет славное имя рода и получает в жены отважную Маргарет, дочку часовщика Дэвида Рэмзи.

Историко-философская концепция Лермонтова, автора «Думы», получит позитивное развитие в «Герое нашего времени». Залогом тому служит тот факт, что лирический герой стихотворения «не только разделяет вину и страдания своего поколения, не только судит его, но и размышляет о причинах трагедии»[1].

«Герой нашего времени» (1839–1840)

В романе «Приключения Найджела», рассказывая историю героя, оказывавшегося постоянно в обстоятельствах, грозивших ему утратой нравственности, В. Скотт сосредоточил внимание на преодолении героем соблазнов – роскоши, игры, разгула. Для Лермонтова, устремленного к созданию духовного портрета поколения, исполненного неразрешимых противоречий, казалось бы, романная линия В. Скотта была не столь актуальной, даже отодвинутой традициями европейского романа с его французской и немецкой линией исповедей больных сынов века. В первую очередь – романы А. Констана, Мюссе, Бальзака, гётевский Вертер, байроновский Чайльд-Гарольд, наконец, пушкинский Евгений Онегин. В ряду этих европейских и русских романов, действительно, В. Скотт занимает особое место.

---

[1] А.И. Журавлева, исследуя жанровое своеобразие лермонтовской «Думы» как «сложного синтеза элегии, ямбической оды и философского монолога», отметила, что «философско-политическая элегия» Лермонтова получает новое качество за счет того, что в «Думе» «представлена драма поколений, и судьба современника рассмотрена как явление истории, как звено в цепи исторического развития» (*Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 81).

Традиционно романы В. Скотта относят к жанру исторических романов и исследуют вопрос о его влиянии, как правило, на материале исторической прозы. Однако В. Скотт, наряду с современными ему писателями, озабочен проблемой героя времени, но решает ее по-своему. Концепция современности в романах В. Скотта состояла не в стремлении создать аллюзию на современность, современным был сам метод осмысления героя в общественно-историческом контексте: на любом материале стран и времён психологическое изображение духовного мира героя становилось способом описания самого времени и одновременно выражением закономерностей общечеловеческой жизни. Принципиальное различие В. Скотта и европейских романистов определялось содержанием концепции исторического развития. Пессимизм, разочарование в ходе исторического движения в постнаполеоновскую эпоху питали рефлексию европейских (например, французских) романистов и диктовали рефлексивно-исповедальную манеру письма, тогда как исторический оптимизм В. Скотта определял тип деятельного героя и сюжет действия, который не исключал драматизма ситуаций и переживаний персонажей.

Внутренняя противоречивость и сложность героя в «Приключениях Найджела» рассматривается на реальном материале и возводится в свойства духовного мира целого поколения, что для Лермонтова было важным.

Другим обстоятельством, привлекавшим Лермонтова к В. Скотту, была позитивная нравственная природа его героя. Как пишет В. Скотт, Найджел «унаследовал от своего покойного отца религию, основанную на незыблемых принципах веры его народа, в вопросах морали руководствовался правилами безукоризненной честности» (XIII. С. 72).

Судя по фактам очевидной переклички в описании Найджела и Печорина (о которых речь пойдет ниже), Лермонтова интересовали разработки В. Скотта в области психологического анализа. На сходство в портретном рисунке героев указывали Д.П. Якубович и Б.М. Эйхенбаум. Действительно, сравнение текстов говорит о исключительно внимательном чтении Лермонтовым романа В. Скотта.

На следующее утро Найджел Олифант, молодой лорд Гленварлох, *печальный и одинокий,* сидел в своей маленькой комнатке в доме судового поставщика (XIII. С. 70)[1].

Мисс Нелли видела также, что ее жилец был *печален,* несмотря на его старания казаться *веселым* (XIII. С. 72)[2].

«Значит, он действительно несчастен? – сказала Маргарет. – Я так и знала… Я догадывалась. Его голос звучал *печально* даже тогда, когда он рассказывал *веселые* истории; его *грустная* улыбка говорила о страдании…» (XIII. С. 161–162)[3].

Об глазах я должен сказать ещё несколько слов. Во-первых, они *не смеялись*, когда он *смеялся*! Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти (IV. С. 220).

Найденный В. Скоттом способ «намекнуть» на душевное состояние героя получил в романе Лермонтова развернутую психологическую характеристику.

Другой эпизод, указывающий на внимание Лермонтова к роману В. Скотта, связан с монологами героев. Монолог как форма исповедальной самохарактеристики – не частое явление в романах В. Скотта, но писатель прибегает к нему, обосновывая необходимость его использования для более «краткой и живой передачи чувств»: «Я сам возымел желание представить дражайшему читателю состояние духа моего героя, его размышления и намерения в виде прямой речи, а не авторского повествования… Ибо монолог есть самый естественный и, пожалуй, в то же время единственный способ передать зрителю то, что, по нашим предположениям, совершается в душе театрального персонажа. В повествовании, – пишет В. Скотт, – писатель имеет возможность сказать, что его персонажи думают так-то и так-то, подразумевают то-то и то-то и приходят к такому-то и такому-то выводу: зато монолог – более краткий и живой вид передачи тех же сведений…» (XIII. С. 369–370). Знаменательно, что

[1] The next morning found Nigel Olifaunt, the young Lord of Glenvarloch, seated, sad and solitary, in his apartment, in the mansion of John Christie, the shin-chandler… (C. 29).

[2] Dame Nelly saw that her guest was melancholy also, notwithstanding his efforts to seem contented and cheerful (C. 31).

[3] «He is unfortunate, then?" said Margaret; "I knew it – I divined it – there was sorrow in his voice when he said even what was gay – there was a touch of misfortune in his melancholy smile…» (C. 110).

близкие по психологической напряженности и стилистике монологи Найджела и Печорина возникают в романах в самых драматических ситуациях, за которыми следуют минуты ясного и бескомпромиссного самоанализа и самоосуждения героев.

Всю мою жизнь я прибегал к услугам других, вместо того, чтобы более достойным образом обходиться собственными силами. Я чувствую себя жалким, когда долгая привычка заставляет меня испытывать неудобства из-за отсутствия слуги, я стыжусь этого. Но куда больше я стыжусь того, что та же привычка перекладывать свою ношу на чужие плечи сделала из меня с той поры, как я приехал в Лондон, жертву обстоятельств, на которые я даже и не пытался влиять, лицо бездействующее и лишь испытывающее всевозможные чужие воздействия, опекаемое одним другом, обманутое другим, но, извлекающее ли выгоду из знакомства с одним, претерпевающее ли зло от другого, всегда пассивное и беспомощное, как корабль без руля и ветрил, отданный на волю волн и ветра» (XIII. С. 370–371)[1].

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упадал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья…» (IV. С. 289–290).

Два этих монолога несопоставимы по глубине драматизма, но в основе их лежит саморефлексия героев, смешанное чувство горечи потерь и надежды на восстановление духовной силы – яркой и сильной у Найджела, но уже покрытой пеплом скепсиса и боли у Печорина.

[1] I have been, through my whole life, one who leant upon others for that assistance, which is it more truly noble to derive from my own exertions. I am ashamed of feeling the paltry inconvenience which long habit had let me to annex to the want of a servant's assistance – I am ashamed of that; but far, far more am I ashamed to have suffered the same habit of throwing my own burden on others; to render me, since I came to this city, a mere victim of those events, which I have never even attempted to influence – a thing never acting, but perpetually acted upon – protected by one friend, deceived by another; but n the advantage which I received from the one, and evil I have sustained from the other, as passive and helpless as a boat that drifts without oar or rudder at the mercy winds and waves (C. 296).

Выживет он или умрет, утонет или выплывет, но с этой минуты безопасность, успех и честь Найджела Олифанта будет зависеть от его собственных усилий; и если он погибнет, то по крайней мере с сознанием, что он действовал по своей воле. Я запишу себе в записную книжку ее доподлинные слова: «Умный человек – сам себе лучший слуга и помощник» (XIII. С. 371)[1].	После этого стоит ли труда жить? а все живешь – из любопытства, ожидания чего-то нового. Смешно и досадно! (IV. С. 291).

Одна из возможных причин замены Лермонтовым названия вальтер-скоттовского романа, читаемого Печориным перед дуэлью, могла состоять в том, что в «Пуританах» (1819), в сравнении с«Приключениями Найджела», исповеди героя, выполненные в медитативно-рефлексивной форме рассуждений, оказались более развернутыми. Раздумья Генри Мортона, переданные в монологах героя или включенные несобственно-прямой речью в текст повествователя, прерывали эпический тон описания и акцентировали наиболее драматические повороты в судьбе героя, когда он оказывался в ситуации нравственного выбора.

Можно отметить пристрастие В. Скотта и Лермонтова к символике морской стихии: Гленварлох сравнивает себя с «кораблем без руля и ветрил, отданным на волю волн и ветра» (XIII. С. 370); Печорин уподобляет себя «матросу, рожденному и выросшему на палубе разбойничьего брига»; «его душа сжилась с бурями и битвами, и,выброшенный на берег, он скучает и томится…» (IV. С. 305). Различие в содержании символа моря – свободной и необузданной стихии – обусловлено напряженностью драматических переживаний героев. В. Скотт и Лермонтов воплощают в своих героях разные этапы европейской истории развития самосознания личности. Герой В. Скотта еще в самом начале процесса самоопределения, стихийность удручает его и требует действия для восстановления порядка; для лермонтовского же Печорина стихийность – это свобода, бездомность, потребность потрясений, норма трагического существования. Однако общим для В. Скотта и Лермонтова (как и всех роман-

[1] Live or die, sink or swim, Nigel Olifaunt, from this moment, shall owe his safety, success, and honour, to his own exertions, or shall fall with the credit of having at *least* exerted his own free agency. I will write it down in my tablets, in her very words, - “The wise man in his own best assistant (C.296).

тиков) является то, что с мотивом моря связано представление о высших, духовных переживаниях героев.

В связи с вопросами о принципах художественного изображения героев важным представляется диалог Автора и Капитана Клаттербака[1] о жанре романа «Приключения Найджела». По существу, предложенный читателю во «Вступительном послании» (1822) диалог представляет собой изложение эстетической программы В. Скотта-романиста. Автор отклоняет предположение Капитана о том, что «Приключения Найджела» могли бы быть написаны в жанре эпопеи. Напротив, Автор указывает, что он ориентируется на опыт Смоллета, Лесажа и других писателей, которые, «освобождаясь от установленных им (Филдингом. – *Э..Ж..*) строгих правил, писали скорее истории разнообразных приключений, выпадающих на долю человека в течение его жизни, нежели связанную единой фабулой эпопею, у которой каждый шаг постепенно приближает вас к развязке. Эти великие мастера были довольны, если им удавалось позабавить читателя в пути» (XII. С. 23). Оставаясь в рамках традиционного романа с единой фабулой, В. Скотт разрабатывает новые принципы организации, когда интерес повествования держится не на постепенном развитии фабулы, а на «разжигании любопытства» неожиданными поворотами «приключений» или «похождений» героя. Роман В. Скотта «The fortunes of Nigel» в первом русском переводе (1829) имел заглавие «Приключения Нигеля». (Сочинение Сира Вальтера Скотта. Перевод с английского. В четырех частях. Ч. I–IV. М.: тип. Н. Степанова, 1829). В лермонтовском же наименовании романа как «Похождения Нигеля» акцент перенесен с авантюрности сюжета (разнообразие событий) на характер, поведение героя в повседневной жизни. Семантика русского слова «похождения» включает в себя разнообразные смыслы, в том числе и несколько обытовленный, приземленный (в сравнении со словом «приключения»). В таком наименовании – своеобразной русификации романа В. Скотта – проявилось лермонтовское заинтересованное внимание к роману: в нем он уловил особенности вальтер-скоттовской писательской манеры, отвечавшей собственным художественным исканиям Лермонтова.

Исследователи неоднократно указывали на циклизацию новелл в «Герое нашего времени» как способе «ступенчатого» раскрытия (погружения) духовного мира героя. Форма лермонтовского романа,

[1] Капитан Клаттербак – посредник между Автором и читателями.

составленного из приключений Печорина, была «предсказана» рассуждениями В. Скотта о романе, отличном от эпопеи.

Таким образом, упоминание романа «Приключения Найджела» в черновом автографе «Героя нашего времени» не было случайным. Романы В. Скотта, не нарушая лермонтовской ориентации на рефлексивно-психологическую европейскую прозу, оберегали его от романтического субъективизма на пути формирования «классического слога повествования: непосредственно от себя, но сдержанно и ответственно»[1]. Проза В. Скотта оказалась важным звеном в процессе создания русского лирико-философского реалистического романа в прозе.

«Штосс» (1841)

> Он рассказывал нам свою жизнь, свои любовные проделки: вообще он нас как будто мистифировал; не то говорит серьезно, не то смеется над нами.
>
> *Достоевский Ф.М. Ряд статей о русской литературе (XVIII. С. 58)*

Печать непосредственного впечатления Лермонтова от «Приключений Найджела» можно увидеть и в последней повести писателя «Штосс». В исследованиях, посвященных изучению жанровой природы этой повести как фантастической и романтической[2] или антиромантической[3], или амбивалентной по отношению к романтической традиции[4], названы имена Ирвинга, Мэтьюрина, Гофмана, Бальзака, Вл. Ф. Одоевского, Гоголя, Пушкина. Но странным образом в контексте разговора о фантастическом отсутствует имя В. Скотта, тогда как в 1830-е годы он известен русскому читателю не только как поэт и романист, в произведениях которого фантастический элемент занимает важное место, но и как автор знаменитых

---

[1] Журавлева А.И. Указ. соч. С. 246.

[2] *Найдич Э.Э.* Комментарий к повести «Штосс» // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 658–660.

[3] *Нейман Б.В.* Фантастическая повесть Лермонтова // Научн. докл. высшей школы. Филол. науки. 1967. № 2. С. 124–138; *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб., 2002. С. 716–741.

[4] *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 63–653; *Уразаева Т.Т.* «Штосс» и тип новеллистического повествователя в зрелой прозе Лермонтова. Автореф. … канд. филол. наук. Томск, 1970.

«Писем о демонологии и колдовстве» («Letters in demonology and witchcraft» (1830)[1].

Содержание вальтер-скоттовской концепции фантастического было обусловлено двумя важными факторами. Первый – глубинная связь В. Скотта с просветительской философией и этикой Англии и Шотландии. В «Письмах о демонологии и колдовстве» получили развитие идеи Бэкона, Юма и других философов. Бэконовскую формулу «Суеверие есть оскорбление божества»[2] продолжил Юм, утверждавший, что «истинные источники суеверия – это слабость, страх и меланхолия в сочетании с невежеством»[3]. Следуя принципам философии, основанной на приоритете естественнонаучной практики, В. Скотт в «Письмах о демонологии» представил систему развернутых комментариев, объясняющих появление разного рода призраков, видений и т.д. причинами физического характера (состоянием здоровья, обстановки, климата и т.д.). Этический пафос «Писем о демонологии» заключается в осуждении суеверий и защите людей, пострадавших от массовых заблуждений.

Второй фактор, определяющий своеобразие концепции фантастического В. Скотта, – это романтические основы его мировоззрения и художественного сознания, объективно связанные с просветительской верой в бессмертие души. Д. Юму принадлежат слова: «Духовная субстанция рассеяна по вселенной наподобие эфирного огня стоиков»[4]. Однако, в отличие от философов-просветителей, уравнивающих дух и тело[5], В. Скотт, будучи романтиком, в своем художественном творчестве обращается к фантастическому как способу воплощения духовных субстанций, творческому проникновению в высшие смыслы, не видимые простым зрением.

---

[1]. В «Письмах о демонологии и колдовстве» В. Скотта представлен огромный материал, включающий в себя, помимо теоретических рассуждений автора, большое число историй о призраках, фантомах, создающих собственно «фантастический» текст. В библиотеке В.А. Жуковского (Томское собрание) хранится книга В.Скотта «Letters in demonology and witchcraft» (London, 1830) с многочисленными пометами поэта, свидетельствующими о большом интересе Жуковского к проблеме фантастического.

[2] *Бэкон Ф.* Опыты наставления нравственные и политические // Бэкон Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1972. Т. 2. С. 388.

[3] *Юм Д.* О суеверии и исступлении // Юм Д. Сочинения: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 606.

[4] *Юм Д.* Указ. соч. С. 796.

[5] «У души и тела все общее. Органы первой суть в то же время органы второго, поэтому существование первого должно зависеть от существования второго» (Юм Д. Указ. соч. С. 804].

Во «Вступительном послании» (1822) к роману «Приключения Найджела» В. Скотт трижды обращается к проблеме фантастического. О значимости этой проблемы для писателя свидетельствует тот факт, что Автор появляется перед Капитаном Клаттербаком в виде фантома, «сидящего в кресле и читающего при свете лампы испещренную помарками сверку» (XIII. С. 20). Одна из причин такого явления образа Автора (в виде призрака) заключалась в желании В. Скотта сохранить анонимность своего авторства. Но главная причина – это важность проблемы фантастического, связанной с эволюцией художественного метода писателя от романтической трактовки фантастического как создания образа другого мира к пониманию его как способа выявления сущностных качеств действительности.

Один из первых вопросов, которые обсуждают Автор и Капитан, – вопрос о фантастике в недавно вышедшем романе «Монастырь» (1820). Капитан сообщает Автору, что фантастический образ феи – Белой Дамы – не пользуется любовью у читателей, на что Автор излагает свой взгляд на роль фантастического элемента: фантастическое – это не мистика, а способ проникновения и изображения высшего, духовного смысла жизни. «Мне самому кажется, – рассуждает Автор, – что это неудачный образ, но скорее по выполнению, нежели по замыслу. Мог ли я вызвать к жизни esprit follet[1], в одно и то же время фантастического и занимательного, капризного и доброго – нечто вроде блуждающего огонька, не связанного никакими установленными законами или мотивами действий, – преданного и любящего и в то же время дразнящего и ненадежного… Я должен облечь своих стихийных духов в человеческую плоть и кровь – они слишком изысканны для вкуса современной публики» (XIII. С. 21–22). Ориентиром для Автора служит шекспировский Ариэль из «Бури»: «самое нежное создание шекспировской фантазии… не из амбры или розовой воды» (XIII. С. 22).

Говоря о содержании и поэтике «Приключений Найджела», Автор заявляет о преодолении им «своих заблуждений»: новый роман отличается естественностью, правдоподобием, в нем нет «ни сновидений, ни предсказаний, ни туманных намеков на грядущие события» – «ничего», «ни тени, в нем нет даже еле слышного тиканья одинокого жучка-точильщика в стенной панели. Всё ясно, всё как на ладони – даже шотландский метафизик мог бы поверить каждому слову» (XIII. С. 22). В этом рассуждении В. Скотт, отказываясь понимать фантастическое как субъективное, исключительное, не имеющее никакого отношения к

[1] Блуждающего духа (франц.).

реальному, демонстрирует свою приверженность к просветительству[1]. Но нельзя не уловить авторской иронии по поводу категоричности английских просветителей в их отношении к мечтательности. Таким образом, в романе «Приключения Найджела» проблема фантастического не снимается, она переводится в художественно-эстетический план и рассматривается как необходимый элемент писательской фантазии, как обязательное условие творчества, то есть процесса постижения художником сущностных начал жизни. В понимании В. Скотта фантастическое сродни свободе творчества. Автор, желая объяснить Капитану, что такое радость свободной фантазии (творчества), сравнивает счастливого писателя с собакой, «весело гоняющейся за собственным хвостом и прыгающей в безудержном ликовании неограниченной свободы» (XIII. С. 29)[2]. Блестящей демонстрацией мысли о родстве фантастического и фантазии как состояния вдохновенного творчества становится рассказ Автора о встрече в с призраком – некоей Бэтти Барнс, «которая долгое время служила стряпухой у мистера Уорбертона, страстного коллекционера» и подарила Автору «несколько засаленных и грязных

[1] Ср. с оценкой Д. Юма мечтательных идеалистов: «При таком состоянии духа воображение преисполняется величественными, но путаными представлениями, которым не соответствуют под луной никакие красоты и никакие удовольствия. Все смертное и тленное исчезает как недостойное внимания. Воображению предоставляется полный простор в невидимых областях, или мире духов, где душа свободна тешиться любой грезой, лишь бы она лучше всего удовлетворяла ее вкус и настроение в данный момент. Это порождает восторженность, увлеченность и удивительнейшие полеты фантазии; с еще большим возрастанием самоуверенности и самонадеянности эти восторги, будучи совершенно необъяснимыми и кажущимися такими, будто они совершенно превышают наши обычные особенности, приписываются непосредственному вдохновению, даруемому тем божественным существом, которое является объектом поклонения» (Юм Д. Указ. соч. С. 606).

[2] …Мне кажется, что сам демон садится на мое гусиное перо, как только я начну писать, и уводит его в сторону от моей цели. Под моим пером возникает все больше действующих лиц, множатся эпизоды, роман все больше затягивается, в то время как материал растет; мой скромный сельский дом превращается в какую-то готическую постройку… Когда я встречаю такие персонажи, как бейли Джарви или Дальгетти (герои романов «Роб Рой» и Легенда о Монт-Розе. – *Э.Ж.*), мое воображение оживляется и замысел мой становится все яснее с каждым шагом, который я прохожу с ними, хотя это уводит меня в сторону от столбовой дороги на несколько миль и заставляет меня, усталого от долгих плутаний, прыгать через живые изгороди и канавы, чтобы снова вернуться на свой путь. Если я буду противиться этому искушению, как вы советуете мне, мысли мои станут прозаическими, плоскими и скучными. Я пишу с трудом, с сознанием того, что перо мое слабеет, и от этого я слабею еще больше; солнечный свет, которым моя фантазия озаряла события, исчезает, и все становится мрачным и скучным. Я так же непохож на того автора, каким я был, когда писал полный радостного настроения, как собака, запряженная в привод и вынужденная часами бегать по кругу, непохожа на ту же самую собаку, весело гоняющуюся за собственным хвостом и прыгающую в безудержном ликовании неограниченной свободы… В такие минуты мне кажется, что я околдован» (XIII. С. 28–29).

отрывков старинной драмы». Услышанную историю, описание призрака, в полноте и достоверности жизненных реалий, Капитан оценил словами, ранее сказанными Автором: «Вы только склонны сегодня утром немного погоняться за своим хвостом, вот и все» (XIII. С. 32).

Таким образом, во «Вступительном послании», предваряющем роман, В. Скотт дал обоснование фантастического как способа выявления сущности явлений в жизнеподобной форме. Художественное воплощение эта концепция получила на страницах романа, описывающих встречу Найджела со стариком-ростовщиком.

Размышления и практика В. Скотта не могли пройти мимо внимания русских писателей, в частности, того круга литераторов, в котором бывал Лермонтов в конце 1830 – начале 1840-х годов, где проявлялся огромный интерес к вопросам фантастического и где был написан и прочитан «Штосс». Исследователи указывают на возможность отклика Лермонтова в повести на сложную по содержанию концепцию фантастического в творчестве Вл.Ф. Одоевского[1]. Позиция Одоевского в вопросе о фантастическом интересна не только сама по себе, но и как наиболее «объемная» в отношении существовавших тогда точек зрения. Концепция Одоевского соприкасается с вальтер-скоттовской позицией, но своеобразно. Общим можно назвать установку писателей на естественнонаучные знания, что продемонстрировал Одоевский в «Письмах к графине Е.П. Р------й [Ростопчиной] о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных науках» («Отечественные записки». 1839. № 1, 2, 5). «Письма» Одоевского своим составом, логикой, опорой на естественнонаучные опыты типологически соотносимы с «Письмами» В. Скотта, хотя Одоевский не ссылается и не упоминает имени шотландского автора. Общим в деятельности писателей был и тот момент, что Одоевский, как и В. Скотт, помимо трактата о фантастическом, создает в духе романтизма художественные произведения с фантастическим началом («Сильфида», «Косморама» и др.). Но различие между этими писателями заключается в самом характере соотношения просветительского и романтического. В художественном мире Одоевского очевиден разрыв между этими тенденциями (симптоматичны жалобы его на трудность писать фантастику[2]. Для В. Скотта же в поисках спосо-

---

[1] *Турьян М.А.* Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Русский романтизм. Л., 1978. С. 187–206.

[2] По определению В.Э. Вацуро, фантастика Одоевского «грозила превратиться в философский мистицизм, или аллегорию, демонстрирующую общую идею» (*Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 72)].

бов создания фантастического колорита при изображении действительности характерна органичность, целостность во взаимопроникновении реального и фантастического, отсутствие рационалистического по своей природе указания на двоемирие. Типологически к концепции В. Скотта близка пушкинская позиция, выраженная словами: «Фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их нетрудно». Именно такое понимание фантастического, для воплощения которого характерны «естественность движения событий, бытовое правдоподобие сферы, из которой незаметно вырастает фантастический мотив»[1], было близко Лермонтову, и неудивительно, что его заинтересовал роман «Приключения Найджела». Таким образом, принимая во внимание многообразие ориентаций Лермонтова на произведения отечественных и европейских писателей, следует в их ряду отдать должное В. Скотту.

Открывающиеся при сравнении романа В. Скотта и повести Лермонтова точки сближения связаны с выбором материала и манерой изображения приключений героев в трущобных районах Петербурга и Лондона. Как и в случае с «Княгиней Лиговской», исследователи прозы Лермонтова авторскую манеру связывают с гоголевскими традициями, с «натуральной школой»[2]. Однако и здесь не учитывается опыт общения писателя с романом В. Скотта. Отмечая тот факт, что романы В. Скотта хронологически предшествовали и Гоголю, и «натуральной» школе, следует говорить о возможности прямого влияния В. Скотта на Лермонтова в способах изображения фантастической действительности.

При сравнении описаний Лондона (район Эльзаса) и глухих углов Петербурга обращает на себя внимание особая значимость поэтической символики, создаваемой призрачным колоритом в описании улиц: туман, мрак, сырость, желто-грязные и зеленые цвета, фигуры одиноких горожан. Особенности манеры письма в «Княгине Лиговской», отмеченные В.В. Виноградовым, характерны и для повести «Штосс». Стиль Лермонтова, по определению В.В. Виноградова, «далек от романтической риторики «Невского проспекта»; «нет метонимического перемещения образов лиц и предметов; вообще нет романтического алогизма»; «ирония неумолимо рассудочна»[3]. Сравнивая, например, описание интерьера комнат, в которых Найджел и Лугин встречаются со стран-

---

[1] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 723.

[2] См.: *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–122.

[3] *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 610.

ными стариками, нельзя не отметить близости В. Скотта и Лермонтова в манере создания картин и в самом стиле повествования, характеризующемся точностью и подробностью живописных деталей, последовательным обзором вещей, спокойной, почти репортерской интонацией перечисления. И если В. Скотт допускает сравнения, которые в целом не разрушают тенденции к простоте и ясности прозаического повествования, то лермонтовский стиль демонстрирует стремление писателя к полному освобождению от всех усложняющих и субъективирующих изображаемую картину поэтических фигур.

Бóльшая часть обстановки в свое время, видимо, отличалась богатством и оригинальностью. Тут стояла огромная кровать с четырьмя столбиками и таким обилием резного дуба, *что из него получился бы нос военного корабля, в то время как широких, длинных занавесей с успехом хватит на паруса*. На одной из стен висело огромное зеркало в массивной раме из позолоченной бронзы; это произведение венецианских мастеров, должно быть, стоило значительных денег, пока не получило страшной трещины, пересекавшей зеркало от одного угла до другого и разделявшей его *так, как разделяет на карте Нил территорию Египта.* Стулья в комнате были различных фасонов и стилей. Одни были резные, другие позолоченные, иные обиты тисненой кожей или вышитыми тканями, но все они были поломаны и источены червями. Картину, висевшую над камином и изображавшую Сусанну со старцами, можно было признать шедевром, *если бы крысы не обошлись бесцеремонно с носом целомудренной красавицы и бородой одного из ее почтенных поклонников* (XIII. С. 363)[1].

Квартира состояла из четырех комнат и кухни. Старая пыльная мебель, некогда позолоченная, была правильно расставлена кругом стен, обтянутых обоями, на которых изображены были на зеленом грунте попугаи и золотые лиры; изразцовые печи кое-где потрескались; сосновый пол, выкрашенный под паркет, в иных местах скрипел довольно подозрительно; в простенках висели овальные зеркала с рамками рококо; вообще комнаты имели какую-то странную несовременную наружность… Он заметил на стене последней комнаты поясной портрет… (IV. С. 325)[1].

[1] Much of it had been in its time rich and curious – there was a huge four-post bed, with as much carved oak about it is would have made the head of a man-of-war, and tapestry hangings ample enough to have been her sails. There was a huge mirror with a massy frame of gilt brasswork, which was of Venetian manufacture, and must have been worth a considerable sum before it received the tremendous crack, which, traversing it from one corner to the other, bore the same

Описания интерьера строятся на сочетании былого богатства и нынешней запущенности и разрухи, впечатление от которой усиливается деталями, подчеркивающими древность этих вещей. Обе картины рождают схожие по эмоциональному восприятию ощущения, предваряющие необычность героев и ситуации: у В. Скотта – странности и недоумения, у Лермонтова – странности и подозрительности.

Близость повести «Штосс» к роману В. Скотта обнаруживается в характере введения фантастического элемента, связанного с развитием одной из сюжетных линий. В романе В. Скотта герой в силу печальных обстоятельств оказывается в доме почти безумного старика, скряги и ростовщика, обуреваемого страстью к желтому металлу и неоднократно являющегося в комнату Найджела с надеждой заполучить золотые монеты. У Лермонтова болезненный и романтически настроенный молодой человек в запущенном доме встречается и играет в карты со странным стариком. В разработке сюжета о старике, жаждущем наживы и выигрыша, обнаруживаются реминисцентные связи, начиная с портретной зарисовки странных и страшных стариков.

…ее отец… облачившись в порыжевший халат, в расстегнутых панталонах и в туфлях на босу ногу вышел из задней комнаты (XIII. С. 366)[2].	…фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок; он медленно подвигался приседая… (IV. С. 329).

proportion to the surface that the Nile bears to the map of Egypt. The chairs were of different forms and shapes, some had been carved, some gilded, some covered with damasked leather, some with embroidered work, but all were damaged and worm-eaten. There was a picture of Susanna and the Elders over the cimney-piece, which might have been accounted a choice piece, had not the rats made the chaste fair one's nose, and with the beard of one of her reverend admirers (C. 289).

[1] Ср. у Пушкина в «Пиковой даме»: «Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Герман вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездою; другой – молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудреных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (VIII/1. С. 239–240).

[2] y ejaculated her father, who, having donned his rusty tunic, with his hose all ungirt, and his feet slip-shot, hastily came out of the inner apartment (16. 292).

Таинственным колоритом окрашены сцены появления стариков перед Найджелом и Лугиным.

Наступила ночь, а Найджел все еще сидел за книгой, как вдруг драпировка, висевшая позади него, захлопала о стену, и от движения воздуха, вызванного ее колыханием, заколебалось пламя свечей. Найджел вздрогнул и обернулся; от прочитанных историй он пришел в возбужденное состояние, и беспокойство, овладевшее им, усугублялось тем, что в ту эпоху к религиозным верованиям примешивалась доля суеверия. Поэтому не без волнения увидел Найджел бледное лицо и костлявую фигуру старого Трабпуа, который, как некое привидение, протягивал иссохшую руку к столику с оружием (XIII. С. 400)[1].	В эту минуту обе половинки двери тихо, беззвучно стали отворяться; холодное дыхание повеяло в комнату, – дверь отворилась сама; в той комнате было темно, как в погребе. Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях… (IV. С. 328–329).

Сюжетные реминисценции и таинственное освещение событий на грани сна и яви в повести «Штосс» и романе «Приключения Найджела» позволяют говорить о том, что для Лермонтова проза В. Скотта могла быть школой создания фантастического колорита при изображении реальных лиц и событий.

Но в истории отношения Лермонтова к роману В. Скотта можно выделить еще один аспект, связанный с мистификационной природой повести «Штосс». Известно, что повесть была прочитана Лермонтовым в круге друзей, среди которых были Е.П. Ростопчина и, по всей видимости, Вл.Ф. Одоевский, питавшие повышенный интерес к фантастическому. По воспоминанию Ростопчиной, само прочтение заключало в себе мистификацию и дружеский вызов, иронию в адрес фантастических повестей автора «Косморамы» и «Сильфиды»: «Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой. При-

[1] It was now wearing late in the night, and the book was still in Nigel's hands, when the tapestry which hung behind him flapped against the wall, and the wind produced by its motion waved the flame of the candles by which he was reading. Nigel started and turned round, in that exited and irritated state of mind which arose from the nature of his studies, especially at a period when a certain degree of superstition was inculcated as a point of religious faith. It was not without emotion that he saw the bloodless countenance, meagre form, and ghastly aspect of old Trapbois, once more in very act of extending his withered hand towards the table which supported his arms (16. 323).

несли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальные в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен»[1].

Здесь вступают в силу сюжетные реминисценции, связанные с дочерьми стариков. В повести Лермонтова у старика есть дочь-красавица, предмет безумного влечения Лугина. В сохранившемся плане повести четко обозначены отношения старика с дочерью: «Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает»[2].

В романе В. Скотта у старика-ростовщика Трабпуа тоже есть дочь, Марта, девушка решительная, любящая отца и несчастная: она страдает от страсти отца к деньгам, и каждая его встреча с Найджелом причиняет ей боль. Но в отличие от лугинской красавицы «милейшая Марта» внешне безобразна. Контраст портретов двух героинь разителен.

На ней были так называемые фижмы и брыжи королевы Марии, но не те откинутые брыжи, в каких принято рисовать несчастную шотландскую королеву, а те, что с более чем испанской чопорностью окружали шею и оттеняли мрачное лицо ее жестокой тезки, увековечившей память о себе сожжениями в Смитфилде. Старомодное платье как нельзя лучше гармонировало с поблекшим лицом, серыми глазами и тонкими губами и всем суровым обликом старомодной девицы, еще более подчеркнутым черным капюшоном вместо наколки, которым она тщательно прикрывала голову, не давая выбиться ни одному волоску, потому, вероятно, что в ту наивную эпоху женщины еще не додумались до иного способа скрывать тот цвет, каким время подкрашивает волосы. Она

То было чудное и божественное виденье: склоняясь над его плечом, сияла женская головка; её уста умоляли, в глазах была тоска невыразимая… она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке. Никогда жизнь не производила столь воздушного, никогда смерть не уносила из мира ничего столь полного пламенной жизни – то не было существо земное – то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак… потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда – то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которым в волнении пламенных грез стоим мы на

[1] *Ростопчина Е.П.* Из письма Александру Дюма // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 363.

[2] *Михайлова А.Н.* Рукописи М.Ю. Лермонтова: Описание. Л., 1941. С. 38.

была высокого роста, худая и плоская, с костлявыми руками и крупными ногами, обутыми в громадные башмаки на высоких каблуках, делавших выше ее и без того неуклюжую фигуру» (XIII. С. 365)[1].

коленях и плачем, и молим, и радуемся бог знает чему – одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» (IV. С. 331).

Впечатление приземленности героини у В. Скотта создается приемом включения бытовых сниженных деталей портрета («поблекшее лицо», «суровый облик») в развернутую систему сравнений, построенных на одновременном соотношении и противопоставлении явлений разных масштабов: исторического и бытового, великого и низкого. Внешний облик дочери ростовщика В. Скотт сравнивает с королевой Марией, но не «с несчастной шотландской королевой», а с ее «жестокой тезкой, увековечившей память о себе сожжениями в Смитфилде».

Основанием для описания внешнего облика Марты и двух королев, за которым открывалась перспектива внутренней характеристики целой исторической эпохи, послужили детали дамского туалета – «брыжи и фижмы», – но «не откинутые», в каких принято было рисовать Марию Стюарт, а те, «что с более чем женской чопорностью окружали шею и оттеняли мрачное лицо» уродливой и кровавой королевы Марии Тюдор. Однако внешне безобразная Марта в процессе развернувшихся событий по ходу развития сюжета обнаруживает исключительную по нравственному совершенству душу.

Следует заметить, что портреты героев в «Штоссе» выполнены в различной стилевой манере, и каждый из них имеет свою доминанту. Так, портрет Лугина выдержан в реалистическом стиле, отличающемся динамичностью, точностью характеристик. Портрет старика, висящий на стене, сочетает живописную точность, психологическую глубину с романтическими намеками на «страшную жизнь»,

[1] She was dressed in what was called a Queen Mary's ruff and farthingale; not the falling ruff with which the unfortunate Mary of Scotland is usually painted, but that which, with more than Spanish stiffness, surrounded the throat, and set off the morose head, of her fierce namesake, of Smithfield memory. This antiquated dress assorted well with the faded complexion, grey eyes, thin lips, and austere visage of the antiquated maiden, which was, moreover, enhanced by a black hood, worn as her head-gear, carefully disposed so as to prevent any of her hair from escaping to view, probably because the simplicity of the period knew no art of disguising the color with which time had begun to grizzle her tresses. Her figure was tall, thin, and flat, with skinny arms and hands, and feet of the larger size, cased in huge high-heeled shoes, which added height to a stature already ungainly"(C. 291).

сквозящими в указании на «какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству» (IV. С. 326). Портрет же красавицы выдержан полностью в романтической манере. Описание ее строится тоже на принципе сравнения и противопоставления, как у В. Скотта, но с другим знаком. Здесь нет места бытовым деталям, их место занимает игра воображения, романтические мечтания, возбужденные фантазией героя.

Само развертывание сюжета, в вершине которого оказалось появление красавицы, актуализировало проблему фантастического и романтического, обнаруживало полемику автора с романтическим типом сознания мечтателя. Незавершенность повести толкала читателя к додумыванию финала – с возможностью отрезвляющего трагического конца ее: красавица могла оказаться лишь мечтой, а в действительности – предстать внешне непривлекательной, даже безобразной. В этом отношении значима характеристика, данная Лермонтовым Лугину: «…Есть люди, у которых опытность ума не действует на сердце, и Лугин был из числа этих несчастных и поэтических созданий. Самый тонкий плут, самая опытная кокетка едва ли могли его провесть, а сам себя он ежедневно обманывал с простодушием ребенка» (IV. С. 327).

Мистификация, построенная на сопоставлении двух женских образов – внешне безобразной Марты и воздушной красавицы Лугина, – носит у Лермонтова диалектически-сложный характер. В ее основе лежит не отрицание одного за счет другого, а аналитическое соотношение реального и романтического. В этом сравнении образ Марты заключал в себе иронию в адрес прекраснодушных романтиков, способных представлять прекрасное только в явлениях неземной красоты. Но в этом же сравнении есть и другой аспект, реабилитирующий романтическое томление по идеалу. Марта наделена у В. Скотта такими высокими нравственными достоинствами – честностью, верностью, человечностью, – которые служили эталоном красоты и источником вдохновения романтиков.

Таким образом, непроявленный для ординарного слушателя и читателя литературный фон – роман В. Скотта – мог быть понятен для избранного круга писателей[1]: резкое противопоставление двух

[1] О популярности романов В. Скотта, и в частности «Приключений Найджела», свидетельствуют отмеченные Ю.Д. Левиным записи М.П. Погодина: «Описание старого Лондона в «Приключениях Найджела» так врезалось в память М.П. Погодина, что он упоминал его и в статье 1859 г. и в речи 1863 г.» (*Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 22).

женских портретов, за которыми стояло два видения реальности, включало в себя откровенную иронию в адрес безумствующих романтиков, призыв обратиться с вниманием к реальной действительности и в то же время, на фоне серой жизни, утверждало необходимость духовной устремленности человека к высокому и прекрасному, попираемому этой скучной жизнью. Во всяком случае, чтение Лермонтовым романа В. Скотта, предлагавшего в своем произведении диалектический подход к вопросу о духовных ценностях, раскрываемых способом прозрения фантастического начала не только в идеальных мечтаниях, но и в самой жизни, могло оказаться важным катализатором в процессе творческого создания повести «Штосс».

Лермонтов был внимательным читателем В. Скотта и с благодарностью откликнулся на его вопрос о читательской памяти. Во «Вступительном послании» романа «Приключения Найджела» автор говорит Капитану Клаттербаку: «Сам Гораций не надеялся на то, что он будет жить во всех своих творениях. Я могу надеяться, что буду жить в некоторых из своих non omnis moriar[1]» (XIII. С.37). Определяя свои задачи как романиста (а именно: «отвлечь (читателя. – *Э..Ж..*) от физической боли», «облегчить тревогу души», «разгладить нахмуренный лоб, изборожденный морщинами от ежедневных трудов», «вытеснить неприятные мысли и внушить более веселые», «побудить лентяя изучать историю своей страны», «доставить безобидное развлечение»), В. Скотт в конце рассуждения задает вопрос: «Разве не мог бы автор такого произведения, как бы безыскусственно оно ни было выполнено, привести в свое оправдание извинение раба, который, будучи приговоренным к наказанию за распространение ложного слуха о победе, спас свою жизнь, воскликнув: «Неужели я достоин порицания, о афиняне, я, подаривший вам один счастливый день?» (XIII. С. 24).

Лермонтов дал утвердительный ответ словами Печорина, восхищавшегося «волшебным вымыслом» В. Скотта: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» (IV. С. 290–291).

---

[1] Не весь умру (лат.).

Н.В. ГОГОЛЬ И В. СКОТТ

«Мёртвые души» и «Сент-Ронанские воды»

Сердцеведением и мудрым познаньем жизни отзовется слово британца…

Н.В. Гоголь. «Мертвые души»[1]

…Мы думаем, что Гоголь… вышел из Вальтера Скотта, из того Вальтера Скотта, который мог явиться сам собою, независимо от Гоголя, но без которого Гоголь никак не мог бы явиться.

В.Г. Белинский «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мёртвые души» (V. С. 57)

Гоголь любил Вальтер Скотта просто с художнической точки зрения за удивительное распределение материи рассказа, подробное обследование характеров и твердость, с которой он вел многосложное событие ко всем его результатам.

П.В. Анненков. «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года»[2]

Высочайшая оценка, данная Н.В. Гоголем В. Скотту как «великому дееписателю сердца, природы и жизни, полнейшему, обширнейшему гению XIX века» (VIII. С. 171), диктует необходимость всесторонней разработки проблемы «Гоголь и В. Скотт». В истории изучения вопроса о влиянии художественного наследия В. Скотта на творчество Гоголя нет единого мнения. Ряд исследователей склонны умалять его. Так, М.Г. Альтшуллер в заключительной части монографии «Эпоха Вальтера Скотта в России» пишет о минимальном влиянии В. Скотта на историческую прозу Гоголя: «Идеология английского писателя, его историзм были Гоголю враждебны. В этом отношении трудно найти в русской литературе 1830-х годов писателя, менее подверженного воздействию Скотта, чем Николай Василь-

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952. Т.VI. С. 109. В дальнейшем при цитировании сноски в тексте даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Анненков П.В.* Литературные воспоминании. М,. 1983. С. 63.

евич Гоголь»[1]. Связь Гоголя с В. Скоттом исследователь усматривает только в историческом колорите «Тараса Бульбы», коего начало, по словам Пушкина, «достойно Вальтер Скотта» (XII. С. 27), в формальных приемах многоступенчатого построения повествования (в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»), в системе эпиграфов (в «Сорочинской ярмарке»), в некоторых сюжетных перекличках («Пропавшая грамота» и «Редгонтлет» В. Скотта)[2]. Этого же мнения в отношении исторической прозы Гоголя придерживается А.А. Елистратова в монографии «Гоголь и проблемы западноевропейского романа»[3]. Что же касается «Мёртвых душ», то концепция исследователя, восходящая к работам В.Г. Белинского, состоит в утверждении и развитии идеи о глубоком и плодотворном влиянии В. Скотта на художественную прозу Гоголя. «Вернее предположить, – пишет А.А. Елистратова, – что уже с середины 30-х годов, с периода, к которому относятся наиболее содержательные замечания Гоголя о Скотте, художественный опыт, заключенный в романах Скотта, в наибольшей мере соотносится в сознании Гоголя с теми собственными его начинаниями, которые обращены не к прошлому, а к российской современности»[4]. А.А. Елистратова указывает на философские и эстетические основания, объясняющие причину тяготения Гоголя к В. Скотту: историзм художественного мышления, гуманизм в понимании человеческой природы, эпическая полнота изображения национальной жизни, эстетика комического и трагического. «А “Мертвые души”? Как это ни покажется, может быть, парадоксально, – замечает А.А. Елистратова, – здесь-то, в поэме, призванной охватить *современную* русскую жизнь, Гоголь, на мой взгляд, более сопоставим со Скоттом-романистом, – если рассматривать наследие последнего не узко, исключительно в аспекте эволюции жанра *исторического* романа, а шире, – как это делали в свое время и Белинский, и Бальзак»[5].

Вопрос об исключительной роли вальтер-скоттовского повествования («форм изложения») для развития русской прозы, в том числе и гоголевской, рассмотрен в статье Ю.В. Манна «Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании». «Повествовательная система В. Скотта, – пишет Ю.В. Манн, – благодаря ее установке

---

[1] *Альтшуллер М.Г.* Указ. соч. С. 261.
[2] Там же. С. 260.
[3] *Елистратова А.А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.
[4] Там же. С. 50.
[5] Там же. С. 54.

на суверенность изображения, усиливала ощущение объективной детерминированности и историзма»[1].

Подготовительный период в процессе создания «Мёртвых душ» отмечен большим вниманием Гоголя к В. Скотту. В статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (опубликованной в 1836) Гоголь называет В. Скотта «великим гением, коего бессмертные создания объемлют жизнь с такою полнотою…» (VIII. С. 160). Перечисляя важные события, произошедшие в литературном мире, первым по значимости Гоголь ставит сообщение о смерти «знаменитого шотландца» (VIII. С. 171). В письме к М.П. Погодину из Женевы в сентябре 1836 года Гоголь сообщал: «Принимаюсь перечитывать вновь всего Вальтера Скотта, а там, может быть, за перо» (XI. С. 60). Об этом же пишет Гоголь в ноябре и В.А. Жуковскому: «…в загородном доме близ Женевы... принялся перечитывать я Мольера, Шекспира и Вальтер Скотта. Читал я до тех пор, покамест сделалось так холодно, что пропала вся охота к чтению» (XI. С. 73).

В плане реального изучения проблемы гоголевской рецепции творчества В. Скотта большой материал представляет сравнительно-типологический анализ «Мёртвых душ» и романа В. Скотта «Сент-Ронанские воды». В данном случае речь пойдет не о линейном усвоении или отталкивании Гоголя в разработке отдельных мотивов, образов романа В. Скотта (хотя этот момент очевиден), а о системе творческой трансформации вальтерскоттовского текста в целом. В основе этой трансформации обнаруживаются разнообразные и сложные типы связей Гоголя с В. Скоттом: усвоение как свидетельство близости эстетических и нравственных принципов писателей, пародирование как момент полемики, наконец, игровое начало как проявление индивидуальной творческой энергии Гоголя в процессе создания художественного произведения.

Роман «Сент-Ронанские воды», написанный в 1823 году[2], не мог не привлечь внимания Гоголя по целому ряду эстетических оснований, означенных самим В. Скоттом во Введении к роману, датируемом 1 февраля 1832 года. Новизна романа сформулирована автором в латинской фразе, означающей цель произведения: «Celebrate domestica facta» – «Прославить событие обыденной (домашней) жиз-

---

[1] *Манн Ю.В.* Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 205.

[2] Русский перевод романа «St. Ronan well», сделанный М. Воскресенским с французского, был опубликован в 1828 г. (М., Университетская типогр.).

ни» (XVI. С. 7). В. Скотт акцентирует внимание читателя на особенности изображаемого материала и авторской позиции: «Автор ставит своею целью дать предписание о неустойчивых нравах нашего времени и описывает сцены, подсказанные событиями, которые развертываются вокруг нас ежедневно» (XVI. С. 7). В. Скотт называет «Сент-Ронанские воды» «маленькой драмой из современной жизни» (8) и связывает её с традицией английского романа, представленного именами таких писательниц, как М. Эджворт, Дж. Остин, Ч. Смит. Новизну своего романа В. Скотт определяет попыткой создания художественной картины современной национальной жизни, показанной как с позиции «celebrate», так и с позиции критической. Двусторонний подход к материалу предопределил новый принцип характерологии, который позволил «избежать всем надоевших характеров и положений» (XVI. С. 7). В. Скотт перечисляет открытые им типы разнообразных характеров, представляющих в совокупности картину общества «обеих частей Британии». Необычность ситуации «на водах» открыла возможность «живописать самые противоположные нравы и сталкивать проясняющие друг друга забавные характеры» (XVI. С. 9). По словам автора, «здесь находят место не только смешные, но также опасные и отвратительные характеры. Лишенные нравственных устоев игроки, бессердечные авантюристы и вообще те, кто выискивает себе средства к существованию, потакая порокам и безрассудствам людей богатых и беспутных, те, кто хитростями и кознями умеют довести слабость до преступления… мошенники, шулера, обманщики…» (XVI. С. 9). Среди множества разнообразных характеров В. Скотт особо выделяет тип «путешественника, любящего соваться не в свое дело, самодовольного, раздражительного, «надоедного», как выражаются наши дамы, но при всем том щедрого и доброжелательного» (XVII. С. 11). Таким образом, определяя своеобразие нового романа, созданного в необычном стиле, то есть романа не исторического, а обращенного к современности, В. Скотт подчеркивает следующие особенности: в качестве материала взята обыденная жизнь шотландской провинции, представлена фабула с типично романтическим элементом неожиданности, эксцентричности (общество «на водах»), композиция же романа нацелена на воссоздание эпически полной и широкой картины жизни, включающей в себя трагическое и комическое, высокое и низкое. Такой роман не мог не заинтересовать Гоголя, занятого идеей художественного воплощения русской жизни со всех ее сторон, в полноте национальных

характеров, с ее настоящим и будущим. Сюжет «Мертвых душ», по признанию Гоголя, был подарен ему Пушкиным: «…отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы…» (VI. С. 227)[1].

Близость Гоголя к В. Скотту в наибольшей степени проявляется в манере живописания и в принципах характерологии. Д.М. Урнов, используя пушкинское определение «живого описания» в повестях Гоголя, отмечает «впечатление поразительной, двойной жизненности» гоголевского изображения: «Перед умственным взором читателя оживает не только то, о чем повествуется, но и повествование само по себе оказывается удивительно живым, а в результате – сплошная жизненность текста»[2]. Жизненность и полнота изображения – отличительная черта и описаний В. Скотта, обусловленная авторской позицией – «подчеркнутым, даже форсированным беспристрастием, приоритетом реального события»[3]. Объективность манеры В. Скотта была следствием «прогрессивного традиционализма»[4] писателя, понимания исторического процесса как явления, имеющего нравственный смысл. «Художественную объективность Скотт понимал как высшую справедливость художника по отношению к изображаемому миру. Это была эстетическая система, основанная на продуманной, много раз проверенной философии истории и твердом нравственном учении»[5].

Содержанием исторической и нравственно-просветительской концепции Гоголь был близок В. Скотту, что проявилось в самом характере эпического повествования английского и русского писателей.

Материалом для начала разговора о точках сближения в повествовательной манере Гоголя и В. Скотта может послужить сравнение способов описания избранного обоими писателями объекта – жизни

---

[1] Известно, что «Сент-Ронанские воды» были предметом большого интереса А.С. Пушкина, о чем свидетельствуют, в частности, «Метель», незавершенный «Роман на Кавказских водах». См. подробнее: *Степанов Н.Л.* Проза Пушкина. М., 1962; *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 206–209; *Аринштейн Л.М.* Знакомство Пушкина с «сестрой игрока des eaux de Ronan» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 114–118; *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 242–245.

[2] *Урнов Д.М.* «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. М., 1988. С. 20.

[3] *Манн Ю.В.* Указ. соч. С. 67.

[4] *Реизов Б.Г.* Творчество В. Скотта. Л., 1965. С. 235–270.

[5] Там же. С. 177.

провинциального городка, куда въезжает «некий экипаж» в «Сент-Ронанских водах» (начало XIV главы романа) и бричка Чичикова в «Мёртвых душах» Гоголя[1].

В процессе постижения сути русской жизни Гоголь, как и В. Скотт, обнаруживает стремление описывать самую обыкновенную провинцию, не приукрашивая её. У В. Скотта это «старомодный городок» («old – fashioned Scottish town», «the borough»): «Как всему свету известно, городок … лежит в милях четырнадцати от Сент-Ронана. Это главный город графства, которое, по мнению путеводителя для туриста, считает одно из важных своих достопримечательностей те самые Сент-Ронанские воды, к вящей славе каковых, несомненно послужат наши анналы, повествующие об истории первых лет жизни этого шумного и многолюдного курорта. До поры до времени нам незачем более точно определять место действия нашего рассказа, и поэтому взамен пропуска, сделанного в первой строке, мы вставим вымышленное название и назовем этот городок Марчторном[2]» (184). Гоголь начинает поэму с указания на безымянный город, каких в России много: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала…» (VI. С. 7).

Отличительным качеством вальтер-скоттовского и гоголевского описания является диалектика соотношения частного с общим. В процессе повествования вокруг одного явления (события, лица, предмета и т.д.), в целях его описания и характеристики, стягивается и концентрируется через сравнения, аналогии, ассоциации (позитивные и негативные) разветвленное множество других явлений, почерпнутых из различных сфер жизни. Выстроенное в иерархии, определяемой авторской точкой зрения, это множество создает представление о существовании огромного мира, значимого и суверенного самого по себе, живущего по своим внутренним законам. Образцом такой диалектики частного и общего, где частное противостоит общему и одновременно есть часть его, может служить описание коляски:

---

[1] Д.М. Урнов в статье «Живое описание» (Гоголь и Диккенс)», посвященной исследованию типологических схождений в творчестве двух великих писателей, называет В. Скотта «крупнейшим непосредственным предшественником» Диккенса. В качестве исходной точки для изучения «масштаба переворота, перспективности нового пути», открытого Гоголем и Диккенсом, исследователь предлагает «сопоставление гоголевских и диккенсовских текстов», которое получается «особенно наглядным в том случае, если брать эпизоды, сходные по ситуации и деталям <…>» (*Урнов Д.М.* Указ. соч. С. 18, 30).

[2] Marchthorn (англ.) – граница, колючка.

В. Скотт	Н.В. Гоголь
К дверям этого-то строения по старинным, но опустелым улицам сего прославленного града медленно подъезжал однажды некий экипаж, который, *появись он на Пиккадилли*, послужил бы поводом для непрестанного смеха на целую неделю, а разговоров породил бы на весь год. То была двухколесная повозка, но она не домогалась какого-нибудь современного названия вроде *«тильбюри», «тандем», «деннер»* и тому подобное, а претендовала лишь на скромное наименование некоего полузабытого экипажа – «уиски», а согласно источникам – «тим-уиски» (XVI. С. 185).	В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная бричка, в какой ездят *холостяки, отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян,* – словом, все те, которых называют господами средней руки» (VI. С. 7).

Описание частного, случайного, на первый взгляд, предмета (коляски) открывает «окно» в большой мир, в котором царит бесконечное множество и разнообразие явлений, связей, отношений.

Истоки особенностей поэтики «живого описания» Гоголя, многократно отмеченных его исследователями, легко улавливаются в повествовательной манере В. Скотта, в том числе и в «Сент-Ронанских водах». Так, изображение улиц, домов, обитателей города у В. Скотта и Гоголя сходны не только содержанием самого предмета, его провинциальностью, но и структурой описания, в которой важнейшую роль играют пространственная организация, цвет, ритм, подробная детализация.

Это было мрачное с виду, торчавшее по самой середине города высокое тощее здание с узкими окнами и острым, выложенным лесенкой, или, как говорится, «вороньим ходом». Нижние окна дома были закрыты железными решетками… (XVI. С. 185).	Наружный фасад гостиницы отвечал ее внутренности: она была очень длинна, в два этажа; нижний не был выщетукарен и оставался в темно-красных кирпичиках, еще более потемневших от лихих погодных перемен и грязноватых уже самих по себе; верхний был выкрашен вечною желтою краскою; внизу были лавочки с хомутами, веревками и баранками (VI. С. 8).

В качестве способа создания комического эффекта в эпическом повествовании у В. Скотта и Гоголя используется прием сравнения

поведения человека с обитателями животного мира, а также включения их в описание быта героев.

В прочие дни недели навстречу приезжему попадались лишь *редкие унылые горожане, словно сонные мухи, ползавшие по улице* и не сводившие глаз с башенных часов в ожидании, когда же радостный звон оракула времени возвестит им наконец, что наступает час пропустить полуденную чарочку (XVI. С. 184).

Его (конюшего. – *Э.Ж.*.) волосы обрамляли лицо, выбивались из-под бархатной жокейной шапочки старинного фасона, а левое плечо поднималось выше головы, так что казалось, ему не составило бы особого труда, *подобно жареной куропатке, загнуть шею себе под мышку* (XVI. С. 186).

…Гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки приезжие получают покойную комнату *с тараканами, выглядывающими, как чернослив*, из всех углов <…> (VI. С. 8).

…маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, *как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух* (VI. С. 116).

У Гоголя не менее важную роль, чем у В. Скотта, играет «оживший» вещный мир, отражающий и порой заменяющий на картине человека, сигнализирующий о торжестве физического и материального над духовным.

…Мег, бросая взгляд на отражение собственного лица в *медном кофейнике, начищенном ею до того блеска, что он вполне мог сойти за зеркало* (XVI. С. 32)

Прялки были остановлены, иголки воткнуты, и *множество носов, оседланных очками* или без них, высунулось из ближайших окон (XVI. С. 186).

В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что *на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою* (VI. С. 8).

Портретные характеристики персонажей В. Скотта, отличающиеся богатством деталей и пронизывающим все описание юмором, предвосхищают живописную манеру Гоголя. Например, портрет кучера миссис Додз, владелицы Клейкемского подворья:

«…управление лошадью, видимо, столь же старой, как и экипаж, который она тащила за собой, видимо, всецело было предоставлено некоему

старику в кучерской куртке… Сей лихой конюший восседал на скакуне не моложе того, который трудился меж оглоблями экипажа и которым он управлял при помощи вожжей; подгоняя одного коня своей единственной шпорой и подстегивая другого кнутом, возница заставлял их бежать довольно порядочной рысью по мощеной дороге» (XVI. С. 186).

Особенности внешности и поведения кучера миссис Додз «повторяются» в облике русских «духовных братьев» шотландского возничего – в лакее Петрушке и кучере Селифане.

Юмористический тон, определяющий своеобразие повествовательной манеры В. Скотта и Гоголя, держится на многообразном переключении и совмещении стилевых регистров, традиционно связанных с представлением о высоких и низких сторонах жизни. В. Скотт и Гоголь вводят высокую лексику (из эпохи античности, из сферы культуры, науки, а также архаическую, церковно-славянскую) в бытовой контекст, фиксируя смешением стилей диалектику старого и нового, развивающееся сознание, меняющиеся оценки, сам ход истории и корректируя иронией и самоиронией подвижность авторской позиции.

К дверям этого строения по старинным, но опустевшим улицам *сего прославленного града* медленно подъезжал однажды некий экипаж (С. 185).

Имелся у этой повозки кожаный верх, в настоящее время высоко поднятый, то ли ввиду утренней прохлады, то ли по причине застенчивого характера того нежного создания, что скрывалось сейчас за кожаной занавеской в этом *почтенном образчике допотопного каретного мастерства*. Но, очевидно, *искусство возничего* не прельщало прекрасную и скромную даму… (XVI. С. 185–186).

Наконец *колесница* поравнялась с жилищем мистера Байндлуза… (XVI. С. 186).

Он (трактирный слуга. – *Э.Ж.*) выбежал проворно, с салфеткой в руке, весь длинный и в длинном демикотонном сюртуке со спинкою чуть не на затылке, встряхнул волосами и повел проворно господина вверх по всей деревянной галдарее показывать *ниспосланный ему богом покой* (VI. С. 8).

…на одной картине изображена была *нимфа* с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная *игра природы*, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже вельможами, *любителями искусств*, накупившими их *в Италии* по совету везших их курьеров (VI. С. 9).

Сравнение двух небольших по объему текстов, в которых дан очерк провинциальной жизни, позволяет отметить важные точки схождения В. Скотта и Гоголя в выборе материала, в способах повествования.

Близость эстетических принципов двух писателей проявляется на уровне характерологии и композиции. Необычайно привлекательной для Гоголя могла оказаться одна из линий сюжета в романе В. Скотта: «на воды» приезжает нéкто англичанин Тачвуд, «посланец коммерческого мира» (XVI. С. 28), именующий себя путешественником; селится в местной гостинице, проявляет большое любопытство и активный интерес ко всему происходящему, делает визиты, при этом для всех остается лицом загадочным по причине тайной цели приезда «на воды», которая открывается только к концу романа. Значимым для Гоголя оказалось вальтер-скоттовское искусство «удивительного распределения материала рассказа, подробного обследования характеров»[1]: В. Скотт вывел целую череду самых разнообразных типов героев, включая соперничающих в своем желании первенствовать двух дам, возглавляющих «министерство отдыхающих на водах». Но, пожалуй, самым увлекательным представлялась возможность художественно импровизировать на темы романа В. Скотта, «играть» с его сюжетами и характерами на русский манер, под углом зрения соотношения русской и английской жизни. Для Гоголя открывалась перспектива как сравнения двух национальных менталитетов, укладов жизни буржуазной Англии и вступавшей на этот путь патриархальной России, так и выявления сходства во внутреннем конфликте нового и патриархального образа жизни, представленного у Скотта на материале современной Англии и Шотландии. Роман В. Скотта давал большой материал европейского масштаба для раздумий Гоголя о фантастичности происходящего в России.

Многочисленные упоминания об Англии в тексте «Мёртвых душ» свидетельствуют о внимании русского писателя к английской жизни, истории, культуре. В ироническом контексте появляются «английские сады», когда Гоголь пишет о поверхностности культуры русского провинциального дворянства, бездумно увлекающегося европейской модой. Рисуя убогость Маниловки, Гоголь отмечает пристрастие ее хозяина, как и прочих помещиков, к английским садам, оттеняющих воспоминанием о них картину всеобщей разрухи и упадка: на покатой горе «были разбросаны *по-английски* две-три клумбы с кустами сирени и желтых акаций… Под двумя из них видна была беседка с плоским зеленым куполом, деревянными голубыми колоннами и надписью: «храм уединенного размышления»; пониже пруд, покрытый зеленью, что, впрочем, не в диковинку в *аг-*

[1] *Анненков П. В.* Указ. соч. С. 63.

лицких садах русских помещиков» (VI. С. 22). Столь же иронично описание русских англоманов – читателей из высшего общества: «по-английски произнесут, как следует птице, и даже физиономию сделают птичью, и даже посмеются над теми, кто не сумеет сделать птичьей физиономии. А вот только русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе» (VI. С. 165). Таким образом, Гоголь, указывая на различие культур, уровня и типа жизни, направляет иронию как в адрес русской безалаберности, бесхозяйственности, отсталости, так и в адрес английской самодостаточности, высокомерия в отношении других стран и народов, грозящих своего рода консерватизмом и духовной ограниченностью. В этом же ключе упоминается Англия в «Повести о капитане Копейкине», где Гоголь вводит сравнение России с Англией на материале историко-национальных проблем. Не случайно в рассказе о хождении капитана Копейкина «насчет пенсиона» появляется образ англичанки, ошеломившей своей красотой бедного капитана Копейкина[1], который «зашел в Палкинский трактир выпить рюмку водки, пообедал, судырь мой, в «Лондоне», приказал подать себе котлетку с каперсами… ввечеру отправился в театр – одним словом, понимаете, кутнул. На тротуаре, видит, идет какая-то стройная англичанка, как лебедь, можете себе представить, эдакой. Мой Копейкин – кровь-то, знаете, разыгралась в нем – побежал было за ней на своей деревяшке, трюх-трюх следом…» (VI. С. 202). За этим трагикомическим сюжетом, наивно рассказанным обывателем, обнаруживается глубочайший драматизм русской жизни: в униженном положении оказался герой 1812 года, потерявший в сражении ногу, ищущий ныне «монаршей милости» и не получающий ее. В этом же контексте, связанном с событиями 1812 года, возникает эпически уравновешивающий эпизод – анекдот, акцентирующий значение победы России в Отечественной войне и иронически изображающий англичан. Нация, казалось бы, превзошедшая всех, в том числе и русских, в развитии технологии («…в Англии очень усовершенствована механика, что видно по газетам, как один изобрел деревянные ноги таким образом, что при одном прикосновении к незаметной пружинке уносили эти ноги человека бог знает в какие места…» (VI. С. 205), вместе с тем оказывается далеко позади России: Англия

[1] Появление в тексте образа англичанки как эталона женской красоты, возможно, связано с карамзинской традицией, идущей от «Писем русского путешественника», в которых поставлена проблема: русский человек и Европа.

гордится не доблестной победой над французами-завоевателями, а тем, что держит в заточении Наполеона на острове Св. Елены: «…англичанин издавна завидует, дескать, Россия так велика и обширна, что даже несколько раз выходили и карикатуры, где русский изображен разговаривающим с англичанином. Англичанин стоит и сзади держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон: «Смотри, мол, говорит, если что не так, так я на тебя сейчас выпущу эту собаку!» (VI. С. 205).

Иной тон звучит в лирическом отступлении, посвященном характеристике русского языка в сравнении с европейскими. В высокой оценке «слова британца» («Сердцеведением и мудрым познаньем жизни отзовется слово британца» (VI. С. 109) в сравнении с «недолговечным словом француза» и «умно-худощавым словом немца»), очевидно, сказалось отношение Гоголя к В. Скотту.

Упоминание о Шотландии дважды возникает при описании домашнего наряда Чичикова: «…он надел сафьянные сапоги с резными выкладками всяких цветов, какими бойко торгует город Торжок, благодаря халатным побужденьям русской натуры, и, *по-шотландски*, в одной короткой рубашке, позабыв свою степенность и приличные средние лета, произвел по комнате два прыжка, пришлёпнув себя весьма ловко пяткой ноги» (VI. С. 135). И далее: «Сказавши это, он переменил свой *шотландский костюм* на европейский, стянул покрепче пряжкой свой полный живот, вспрыснул себя одеколоном, взял в руки теплый картуз и с бумагами подмышкой отправился в гражданскую палату совершать купчую» (VI. С. 139). Деталь, казалось бы, мимолетная, относящаяся только к изображению внешнего вида, оказывается значимой в единой системе английского текста. Рассыпанные по страницам «Мёртвых душ» детали создают «английский фон», через который явственно проступает авторская игра – обращение Гоголя к «Сент-Ронанским водам», в частности, в очень любопытном соотношении двух героев – Чичикова и Тачвуда.

Мистер Тачвуд с первого появления зарекомендовал себя как деловой человек, много путешествовавший и хорошо осведомленный в области финансов и экономики: «Ну, знаете, я отлично помню все валютные курсы по всему свету! Мне случалось выписывать векселя даже в Тимбукту! Мои друзья на Стрэнде учитывали этот вексель наравне с векселем Брюса из Гондара» (XVI. С. 199). В разговоре с банкиром Байндлузом Тачвуд в своих оценках современного со-

стояния Шотландии демонстрировал деловитость, солидность, здравый консерватизм: «Когда я уезжал, вы тут хлопотали об учреждении банка воздушных замков, а теперь вся страна сплошной такой банк… Настоящий Вавилон какой-то… Ни в чем никакой устойчивости и никакого смысла» (XVI. С. 204). Размышления Тачвуда о патриархальной Шотландии, ввергнутой новыми реформами в нищету и хаос, замечания о положении крестьян, о распродаже земель звучали очень актуально для русского читателя, потому они перекликались с разговорами Чичикова и касались вопросов, волновавших Гоголя в связи с его раздумьями о судьбе России.

Линия Тачвуд – Чичиков прочерчивается в «Мертвых душах» довольно отчетливо, начиная с описания внешности, например, пристрастия героев к ярким цветовым эффектным деталям в одежде.

Лицо, из-за частой смены климата принявшее *кирпичный* оттенок, на расстоянии двух-трех ярдов выглядело здоровым и гладким, но вблизи оказывалось изрезанным тысячей морщинок, пересекавшихся во всевозможных направлениях, таких мелких, будто они были нанесены кончиком тончайшей иглы[1].

Он был в *синем* сюртуке и *светло-коричневом* жилете, короткие сапожки были отлично начищены, а шелковый шейный платок повязан с аккуратностью, достойной военного. Старомодной была только треугольная шляпа, на которой сбоку красовалась маленькая кокарда» (XVI. С. 201).

…загорелое, *цвета темного ореха*, лицо, заботливо укутанная широким индийским платком шея, неизменно прижатая к плечу, трость с *золотым* набалдашником» (XVI. С. 373)

Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, *радужных цветов* косынку… (VI. С. 9).

Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул из носу два волоска и непосредственно затем очутился во фраке *брусничного цвета с искрой* (VI. С. 13).

«…надел сафьянные сапоги с резными выкладками *всяких цветов* (VI. С. 135).

[1] После этих слов следовало Примечание В. Скотта: «Этой особенностью отличалось лицо прославленного казачьего атамана Платова» (XVI. С. 200). Примечание автора с указанием на «русский след» образа не могло остаться без внимания Гоголя.

Чичиков схож с Тачвудом неистощимостью любопытства, «титанической жаждой деятельности» (XVI. С. 374), активностью в нанесении визитов, способностью вести беседы на всякие темы, любезные его собеседникам, умением в короткий срок завоевать их симпатии. Поведение Чичикова, как и Тачвуда, привлекает внимание окружающих, порождает толки, сплетни, легенды:

…этот странный пришелец сумел в течение весьма немногих дней или, может быть, недели, завоевать преданность населения в несравненно большей степени, если это удавалось кому бы то ни было… (XVI. С. 375).	Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души, про губернаторскую дочку и Чичикова, и всё, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город (VI. С. 190).

Отмеченные выше мотивы, свидетельствующие о схожести гоголевского и вальтер-скоттовского героя по степени связанности их с проблемами современной жизни России и Англии, вопросами патриархальности и новых деловых веяний, получают в «Мёртвых душах» оригинальное развитие.

Гоголя и В. Скотта сближает принцип объективного изображения героев. Ценностная и художественная иерархия героев определяется степенью значимости их в раскрытии конфликта, который как у Гоголя, так и у В. Скотта строится на оппозиции «старого» и «нового». Но это оппозиции особого рода, поскольку и на «старом», и на «новом» лежит печать движущегося времени, проявляющаяся как в позитивных, так и в негативных чертах каждого. Подобные синтезы свойственны практически всем героям В. Скотта, в каждом из которых писатель обнаруживает многообразное проявление человеческих достоинств и порока и погружает изображаемое в стихию юмора и сочувствия. Сами характеры героев в романе В. Скотта вступают в сложные соотношения: не теряя своей индивидуальности, они типологически соотносимы между собой как варианты судеб людей, живущих и выражающих одно время. Однако авторская мера комического по отношению к этим героям у В. Скотта и Гоголя различна. В Тачвуде, наряду с достоинствами, В. Скотт обнаруживает черты, вызывающие иронию: это слишком явное пристрастие к старым патриархальным ценностям, порой резкость в обращении с людьми. Но в целом Тачвуд играет роль добродетельного спасителя в истории Тиррела и его несчастной возлюбленной Клары Моубрей.

На фоне портрета английского негоцианта и путешественника Чичиков предстает тоже как человек новой формации, но в парадоксальном сочетании кипучей деятельности с авантюризмом, целенаправленности с утратой нравственных ориентиров, что становится сигналом глубокого неблагополучия русской жизни.

В. Скотт выводит целую череду героев, напоминание о которых то и дело возникает на страницах «Мёртвых душ». При этом образы гоголевских героев оригинальны и художественно переосмыслены, порою контаминированы в неожиданных сочетаниях, и тем не менее они сохраняют доминантные свойства, указывающие на дальнее литературное родство с героями В. Скотта. Таковы Коробочка и хозяйка Клейкемского подворья Мег Додз. Знаменательными становятся уже обстоятельства первой встречи героинь с «негоциантами»: грохот и шум предвосхищают появление и Чичикова, и Тачвуда:

Шум происходил оттого, что кто-то в спешке и нетерпении колотил в дверь конторы… где стряпчий сейчас принимал миссис Додз (XVI. С. 198).	Селифан принялся стучать, и скоро, отворив калитку, высунулась какая-то фигура, покрытая армяком, и барин со слугою услышали хриплый бабий голос: – Кто стучит? чего расходились? – Приезжие, матушка, пусти переночевать, – произнес Чичиков (VI. С. 44).

Описание брички, на которой Коробочка приехала в город NN, и ее лакея вызывает в памяти описание повозки, на которой въезжала в Марчторн Мег Додз.

…некий экипаж, который, появись он на Пиккадилли, послужил бы поводом для непрестанного смеха на целую неделю. То была двухколесная повозка, но она не домогалась какого-нибудь современного названия… (XVI. С. 185) …Управление лошадью было всецело предоставлено некоему старику в кучерской куртке. Его седые волосы, обрамляя лицо, выбивались из-под бархатной жокейской шапочки старинного фасона…(XVI. С. 186).	…в отдаленных улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение насчет своего названия. Он не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса… Запятки были заняты лицом лакейского происхождения, в куртке из домашней пеструшки, с небритой бородою, подернутою легкой проседью…(XVI. С. 176).

Совпадают доминантные мотивы и темы при описании Мег и Коробочки: еда, ведение хозяйства, экономность, доходящая до

скупости, командные интонации в разговоре со слугами, бранчливый характер и главное – абсолютная приверженность к патриархальному образу жизни. Та и другая живут в отдалении от шумных мест. При описании внешности Мег и Коробочки определяющими словами служат «старомодный» (old-fashioned) или «пожилой».

…платье и внешний вид… соответствовали моде разве что тех времен, когда и повозка ее была новой. Короткий атласный плащ, подбитый серой белкой, и черный шелковый чепец с креповой рюшкой теперь не порождают того восторга, какой эти наряды, несомненно, вызывали в пору своей свежести (XVI. С. 186).

Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов (VI. С. 45).

Сохраняя в характеристике Коробочки многие детали описания Мег, Гоголь сгущает сатиру. Мег Додз, при очевидной старомодности и консерватизме, воинственно отстаивает не столько косность, сколько преданность своему краю, который ныне распродается пришлым богатым покупателям; ей свойственно чувство собственного достоинства, сострадания. Образ Мег Додз дается в смешанной тональности мягкого юмора, тогда как образ Коробочки выполнен в резкой иронической манере, трагические ноты принадлежат размышлениям повествователя о загубленной человеческой жизни на примере «дубинноголовой», скаредной, хитрой и недалекой героини. Знаменательно, что Гоголь, подобно В. Скотту, включает рассуждение о типичности своих героинь, и тем важнее указать на сходство и различие угла зрения писателей.

Читатель, если ты происходишь с солнечной стороны Твида или же, будучи шотландцем, имел счастие родиться не больше чем лет двадцать пять назад, такой портрет королевы Елизаветы, наряженной в зеленый передник и высокую шляпу кумушки Куикли, может показаться тебе несколько неправдоподобным. Но я взываю к тем моим сверстникам, кому приходилось за последние тридцать лет ездить и ходить по нашим дорогам, проселкам и тропинкам, и

Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого существования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и

спрашиваю: неужели каждый из них не припомнит такую Мег Додз или кого-нибудь вроде нее? Ведь во времена моего повествования я сам даже побоялся бы тронуться из шотландской столицы в любом направлении, из боязни наткнуться на этакую кумушку Куикли, которая могла бы заподозрить, будто я вывожу ее перед читателем в виде Мег Додз. Но в наши дни, если даже где-нибудь и сохранились еще две-три особи этого редкого вида кошек, их когти, вероятно, сильно притупились от старости (XVI. С. 26–27).

коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли, мысли, занимающие по законам моды на целую неделю город, мысли не о том, что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных благодаря незнанью хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм. Но мимо, мимо! (VI. С. 58).

В. Скотт говорит о Мег Додз как типичном характере уходящей Шотландии, Гоголь же акцентирует внимание на пороках современной патриархально-косной русской жизни, порождающей во множестве таких героев, как Коробочка.

Своеобразие гоголевской манеры письма по сравнению с В. Скоттом проявляется в масштабности картин, создаваемых творческой фантазией художника. Каждый новый образ, вплетающийся в эту «вязь» путем сравнений, ассоциаций, аналогий, рождает энергию продолжения текста как самодвижения жизни. Где у В. Скотта в цепочке связей два-три узла, там у Гоголя нет предела. Результатом детализированного, подробного, виртуозно-неожиданного и многостороннего описания становится укрупнение доминантного мотива, определяющей черты личности. Где В. Скотт, объективно раскрывая разные грани героя, стремится к уравновешиванию их, сочетает серьезность с юмором, там Гоголь акцентирует одну из особенностей, знаменующую отступление от нормы, и погружает изображаемое в стихию комического. Показательным в этом плане может быть гоголевская метаморфоза образа Каргила из «Сент-Ронанских вод» в Манилова и Плюшкина в «Мёртвых душах».

Джосайя Каргил – священник, идеалист, мечтатель, ученый, человек высоких нравственных принципов, один из участвующих в судьбе бедной Клары Моубрей. Будучи бесконечно углубленным в свои исторические изыскания, Каргил оказался совершенно равнодушным к протекающей рядом жизни, не замечая, как всё вокруг приходит в запустение, как рушатся судьбы молодых людей. «Запу-

тавшись в своих трудных метафизических и исторических разысканиях, погруженный в себя и свои книги, мистер Каргил приобрел немало смешных привычек, что подвергало уединившегося в своем кабинете всеобщим насмешкам» (XVI. С. 225–226). В рассказе о Каргиле В. Скотт последовательно уравновешивает идеальную сторону его личности (кротость, терпимость, сострадательность) с непростительным равнодушием к окружающим: «Среди своих собратий Каргил попеременно то вызывал уважение своей глубокой эрудицией, то подавал повод к насмешкам над своими нелепыми странностями» (XVI. С. 226).

Гоголь выводит двух «духовных братьев» Каргила – мечтательного Манилова и опустившегося Плюшкина, лишив их привлекательности героя В. Скотта, а из «оставленного» им в наследство делает предмет злой иронии. Увлечение Каргила историей древних народов оборачивается у Манилова «грекоманией», если вспомнить имена его детей: Фемистоклюс и Алкид. Эпиграфом к образу Плюшкина можно было бы взять слова из характеристики Каргила: «Его ошибка была в том, что, с наслаждением погружаясь в свои глубокие и запутанные исследования, он забыл об обществе, которое ведь тоже имеет свои права. Знание же, добытое таким образом, неизбежно оказывается бесплодным и со смертью овладевшего им *погибает для общества, как зарытый в землю клад скупца*» (XVI. С. 225). Мотив бесцельной скупости и загубленной жизни организует характеристики Каргила и Плюшкина, начиная с описания внешнего вида героев. Тачвуд, как и Чичиков, были равно изумлены при виде Каргила и Плюшкина.

Среди наваленных кучей книг и всякого накопленного бумажного хлама сидел в потертом кожаном кресле ученый сент-ронанский пастырь. Это был длинный тощий человек, старик среднего возраста, со смуглым цветом лица, с тусклым и отсутствующим взглядом… Из одеяний, надлежащих его сану, на нем были только черные чулки, да и те без подвязок, на ногах красовались старые, стоптанные башмаки, служившие ему ночными туфлями. Насколько мог видеть Тачвуд, священник был обряжен еще в клетчатый халат, широкими

…такого он (Чичиков. – *Э.Ж.*) еще не видывал. Лицо его не представляло ничего особенного; оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши… Гораздо замечательнее был наряд его: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух

складками облегавший его длинное исхудалое и согбенное тело до вышеуказанных туфель. Одни глаза его, видимо, были когда-то яркими, нежными и выразительными, а черты лица привлекали внимание (XVI. С. 229).

болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук. Словом, если бы Чичиков встретил его, так принаряженного, где-нибудь у церковных дверей, то, вероятно, дал бы ему медный грош (VI. С. 116).

Описание жилища Каргила предвосхищает плюшкинский интерьер:

Полное запустение и беспорядок при входе заставили бы счесть дом вовсе необитаемым, если бы у двери не стояли какие-то лоханки с водой или с чем-то вроде этого. Лоханки эти были оставлены там словно нарочно для того, чтобы всякий, кому доведется из-за них переломать себе ноги, имел бесспорное доказательство, что в беде «повинна женская рука». Дверь еле держалась на петлях, и вход загораживала приспособленная для этого борона… (XVI. С. 228).

Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромоздили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину. Тут же стоял прислоненный боком к стене шкап с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором (VI. С. 114–115).

И Скотт, и Гоголь дали предысторию своих героев: у Каргила – любовь к мисс Огасте Бидмор, в доме отца которой он служил домашним учителем; у Плюшкина – мирное семейное счастье. Историей пылкой любви, оборвавшейся замужеством Огасты Бидмор, роковым образом поменявшим судьбу Каргила, В. Скотт объясняет и в большой мере оправдывает странность своего героя. Гоголь, рассказав о былом Плюшкина, когда тот был прекрасным семьянином и бережливым хозяином, акцент ставит на глубине падения своего героя, отмечая процесс разрушения человека: «во владельце стала заметнее обнаруживаться скупость» (VI. С. 118), «одинокая жизнь дала сытую пищу скупости»; «человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине» (VI. С. 118). Ответственность за утрату «всех человеческих движений» Гоголь возлагает прежде всего на героя.

Начало седьмой главы, следующей за «плюшкинской» и подводящей итог наблюдениям над обществом, представшим Чичикову и повествователю, открывается отступлением о двух типах писателей. Говоря об уделе писателя, «дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно перед очами, и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную потрясающую *тину мелочей*, опутавших нашу жизнь…» (VI. С. 134), Гоголь утверждает свои эстетические принципы, уравнивает в правах «высокий восторженный смех» и «высокое лирическое движение» (VI. С. 134). В искусстве «возвести в перл создания» «картину, взятую из презренной жизни», В. Скотт оказался предшественником Гоголя, дав эпически уравновешенный синтез высокого и низкого, патетики и юмора. Русский писатель придал этому синтезу масштаб трагедии. Отличие эпической и трагической концепции «тины мелочей» обнаруживается в характере их изображения: где у В. Скотта «мирно плещет быт», там у Гоголя беспристрастное, на первый взгляд, описание, за которым слышен негодующий смех.

…как использовать для украшения комнат разный старый хлам? Ведь надо пустить в дело старые табакерки, набалдашники, коробочки для притираний, бисерные четки – всю ерунду, которая водится у старосветских дам в ящичках бюро. Небрежно перемешав эти вещицы со всякими другими ненужными предметами, какие заполняют обыкновенно витрину ссудной кассы, их надо разложить на виду по мраморным угловым шкафчикам и рабочим столикам наборного дерева и, таким образом, найти подходящее употребление всем побрякушкам и безделушкам, которые с сорочьей бережливостью ухитрились накопить за последние сто лет старые девы и причудницы, проживавшие в доме. С каким восхищением любовался я подчас искусством, с которым бывает подобрана милыми ручками вся эта pseudj-bijouterie (XVI. С. 139–140).

На бюре, выложенном перламутною мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия в Москву французов (VI. С. 115).

В череде встреченных Чичиковым помещиков легко улавливаются приметы их вальтер-скоттовских «собратьев». Образ Ноздрёва корреспондирует с «воином», «мужем брани» (XVI. С. 173) капитаном Мунго Мак-Грегором, представителем «водяного общества», всегда готовым к схваткам, обуреваемым страстью доводить скандалы «до яркого пламени», «стравливать своих друзей и затем выступать в качестве судьи на чреватых опасностью поединках» (XVI. С. 169). Подстать ему сквайр мистер Моубрей, брат Клары, человек властный, невыдержанный, грубый, отдавшийся двум страстям – игре и охоте: он «держал борзых и пойнтеров и на худой конец умел хоть поговорить об охотничьих и скаковых лошадях» (XVI. С. 48). Мужскую компанию дополняет не менее вздорный, самолюбивый и амбициозный баронет Бинго Бинкс, спровоцировавший дуэль с Фрэнком Тиррелом.

Ключевую роль в курортном водяном обществе и в сюжетном развитии романа В. Скотта играют дамы; они возглавляют партии, на которые делится отдыхающая публика. Первая из дам, играющая роль «дамы приятной во всех отношениях», – леди Пенелопа Пенфезер, «которой Сент-Ронанские воды были обязаны своею славою и даже своим существованием»: «Знатность и богатство леди, ее притязания на таланты, красоту (хотя уже несколько поблекшую) и значение в свете, которое она самочинно приписывала себе, собирали вокруг нее художников, поэтов, философов, учёных, ораторов, заморских искателей приключений et hoc genus omne» (XVI. С. 78). Вторая дама, стоящая чуть ниже на лестнице «министерства», – «прекрасная мисс Бонниринг», «вчерашняя Эфрозина, сегодняшняя Пенсероза» (XVI. С. 83), по ядовитому замечанию леди Пенелопы. С изображением дамского общества в романе Скотта связаны мотивы профанации высокого искусства, пошлости современного общества. При непосредственном участии дам происходит устройство бала, леди Пенелопа пишет инкогнито письмо Тиррелу, напоминающее по стилю дамские послания к Чичикову; благодаря инициативе дам клубятся сплетни и пересуды, подобно тем, которые вспыхнут вокруг Чичикова и губернаторской дочки в «Мёртвых душах».

Таким образом, анализ проблематики «Мёртвых душ», содержания мотивов и образов, манеры повествования Гоголя обнаруживает глубокие связи его с творчеством В. Скотта (в данном случае с ро-

маном «Сент-Ронанские воды»), подтверждая оценки, высказанные современниками Н.В. Гоголя – В.Г. Белинским и П.В. Анненковым.

Однако Гоголь создал уникальное и неповторимое художественное произведение, воплотив свой гениальный замысел в жанре поэмы, а не романа[1]. В отличие от Пушкина и Лермонтова[2], Гоголь обошел стороной собственно романическую линию любви и рокового треугольника (Клара Моубрей – Фрэнк Тиррел – лорд Этерингтон), если не считать возможного пародирования любовной романтической коллизии в эпизодах с губернаторской дочкой, в рассказах о похищении ее. Воплощение грандиозного философского замысла требовало новой стилистики, иной, нероманической, организации текста. Принципиально по-новому переосмысляется сюжетная структура романа В. Скотта. В «Сент-Ронанских водах» два сюжета – один – о жизни как потоке обыденности, нередко смешной и пошлой, и другой как развитие напряженной фабулы драматических любовных отношений – практически переплетаются и реализуются в одном пространстве изображения. У Гоголя второй сюжет как внутренний, противостоящий внешнему, реализуется через систему лирических отступлений, в пространстве развертывающегося Слова повествователя, ищущего субстанцию живой жизни в мире мертвых душ[3]. Вместе с тем сам высокий пафос идеального, связанного с мотивами любви, юности, творчества, вдохновения, с философской концепцией жизни-смерти, восходит к образам и мироощущению романтиков, среди которых для Гоголя принципиально значимыми в период создания «Мёртвых душ» оказались В.А. Жуковский, Байрон с его поэмой «Паломничество Чайльд-Гарольда»[4] и В. Скотт.

---

[1] См. подробнее: *Манн Ю.В.* Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С.207–263.

[2] См. подробнее: *Измайлов Н.В.* «Роман на Кавказских водах». Неосуществленный замысел Пушкина // Измайлов Н.В.. Указ. соч. С.206–209; *Альтшуллер М.Г.* Указ. соч. С.262–263; «Княжна Мери» Лермонтова и «Сен-Ронанские воды» Вальтера Скотта // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. V. III. Michel Lermontov, 1814–1989. Vermont, 1992. P. 149.

[3] См. подробнее: *Тамарченко Н.Д.* К проблеме «второго сюжета» у Гоголя // Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М., 1997. С.144–149.

[4] См: *Смирнова Е.А.* Жуковский и Гоголь (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 244–260; *Жилякова Э.М.* Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мёртвым душам» // Вестник Томского государственного педагогического университета. Вып. 8 (59). Серия: Гуманитарные науки (филология). Томск, 2006. С. 13–21.

«НАСЛЕДСТВЕННОЕ СРОДСТВО» И.А. ГОНЧАРОВА И В. СКОТТА

«Роб-Рой» и «Обыкновенная история»

Изучение художественного метода И.А. Гончарова в контексте традиций В. Скотта имеет важный смысл в силу не только большого интереса русского писателя к английскому романисту, но и огромного значения В. Скотта для развития исторического и художественного сознания русского и европейского общества XIX века, о чем настойчиво и вдумчиво писали ведущие русские критики и историки 1840–1850-х годов – времени формирования реалистической эстетики. В эти десятилетия процесс восприятия В. Скотта русской культурой вышел за пределы романтической традиции, плодотворно развивавшей в 1820–1830-х годах жанр исторического романа и повести, тип романтического героя, средневекового сюжета и т.д. Эстетические споры 1840–1850-х годов о «типе» и «идеале», об «историческом» и «общечеловеческом», в которые, естественно, погружен был и Гончаров, имели основанием широкий комплекс философско-этических идей, включавший опыт В. Скотта.

Изучению вопроса о своеобразии реализма И.А. Гончарова-романиста 1840-х годов посвящен целый ряд исследований. В работах отечественных литературоведов рассмотрены вопросы становления художественного метода Гончарова, философской природы реализма писателя («Сон Обломова»), своеобразия диалогического конфликта (в контексте «натуральной школы» и русской литературы 1850-х годов), значения пушкинских и гоголевских традиций, роли кружка семьи Майковых[1]. Предметом специального анализа стала концепция романтизма в творчестве Гончарова[2].

---

[1] *Манн Ю.В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 241–305; *Деркач С.С.* И. А. Гончаров и кружок Майковых // Уч. зап. Ленингр. ун-та. 1971. № 355, вып. 76. С. 18–38: *Евстратов Н.Г.* О соотношении природы и быта в романах И.А. Гончарова // Филологические науки. 1970. № 5. С. 19–27; *Маркович В.М.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 78–108; *Мельник В.И.* Философские мотивы в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Русская литература. 1982. № 3. С. 81–99, *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

[2] *Карташева И.В.* О роли романтического элемента в романах И.А. Гончарова «Обыкновенная история» и «Обломов» // Вопросы романтизма. Калинин, 1972. Вып. 5. С. 113–131; *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров и русский романтизм 20–30-х годов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. № 4. С. 304–316.

На совпадение ряда мотивов «Обыкновенной истории» и романа Ж. Санд «Проступок господина Антуана» указал В.И. Кулешов, выделив три темы: «романтика, буржуазная мораль и женщина»[1]. Отметив типологическую близость Ж. Санд и Гончарова, проявившуюся в выборе в качестве центрального конфликта столкновение мечтателя и рационального практика, исследователь указал на различие романтической и реалистической позиций французского и русского романистов. В романе Ж. Санд конфликт между Эмилем, увлеченным социалистическими идеями братства, и отцом, промышленником Кардонне, носит непримиримый характер, и все симпатии автора оказываются на стороне мечтателя-энтузиаста. Суть конфликта сформулирована Ж. Санд в главе «Промышленная дипломатия»: «Повсюду была смесь счастия с унынием, безобразия с красотою»[2]. Гончаров же, как пишет В.И. Кулешов, «не питал такого презрения к торгашу Адуеву-дяде, как Санд к Кардонне. Это объясняется либерально-буржуазными иллюзиями самого Гончарова и недостаточной зрелостью типа русского промышленного предпринимателя»[3]. Говоря о своеобразии художественной манеры Гончарова, исследователь указывает на объективный характер авторской позиции: «Он (Гончаров. – *Э.Ж.*) иронически относится к пылким мечтам Адуева-младшего, на первый план выдвигает логику вещей, и хотя несколько смягчает свой приговор Адуеву-фабриканту, но, как отметил еще Белинский, обнаруживает существенные изъяны, прорехи в мантии его практической философии»[4]. Ю.В. Манн, исследуя природу «диалогического конфликта» в произведениях «натуральной школы», особое место отводит «Обыкновенной истории», в которой наиболее ярко выразились художественные тенденции литературы 1840-х годов[5].

В этом ряду типологических сближений интересный материал для уяснения художественного мышления Гончарова может дать изучение вопроса об отношении Гончарова к творчеству Вальтера Скотта.

---

[1] *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1971. С. 181.

[2] *Ж. Санд*. Проступок господина Антуана // Отечественные записки. 1846. Т. 47, № 7. Отд. 1. С. 3–4.

[3] *Кулешов* В.И. Указ. соч. С. 182.

[4] Там же.

[5] *Манн. Ю.В.* Указ. соч. С. 246–257.

В «Автобиографии» (1858) Гончаров называет В. Скотта среди писателей, оказавших влияние на становление его эпической манеры: «Долго пленял Гончарова Тасс в своем «Иерусалиме», потом он перешел через ряд многих, между прочим Клопштока, Оссиана, с критическим повторением наших эпиков, к новейшей эпопее Вальтера Скотта и изучил его пристально»[1]. Во «Сне Обломова» (1849) имя английского романиста («перо Вальтера Скотта») названо при характеристике поклонников романтических картин природы – «в швейцарском или шотландском вкусе» (IV. С. 105).

Особый интерес представляет роман В. Скотта «Роб Рой» (1818). История восприятия этого романа в России в 1830-е годы связана с именем А.С. Пушкина[2]. Образы и сюжетные ситуации в «Капитанской дочке» и «Дубровском», перекликающиеся с «Роб Роем», свидетельствуют об интересе Пушкина к скоттовской концепции народного восстания, к образу «благородного разбойника», к искусству «связать частную жизнь героя с крупными проблемами историической жизни эпохи»[3].

Роман «Роб Рой», освещающий события из истории Шотландии начала XVIII века, эпохи промышленного переворота и неизбежной гибели феодальных отношений, оказался созвучен русской литературе 1840-х годов, в частности, содержанием конфликта между мечтательно настроенным юношей и трезвым деловым коммерсантом. В основании столкновения молодого и старого Осбалдистонов лежит противоречие между феодальными отношениями и буржуазными тенденциями в развитии Англии и Шотландии XVIII века. В начале романа Фрэнк Осбалдистон по складу мышления, по пылкости чувств рисуется человеком, порожденным бытом и культурой феодальной Шотландии. Ввергнутый в политическую борьбу, он становится участником и свидетелем якобитского восстания 1715 года. Драматические события, охватившие жизнь горцев, встреча с отважным и смелым Роб Ро-

---

[1] *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т.VII. С. 218. В дальнейшем ссылки в тексте даются на это издание с указанием в скобках тома и страницы.

[2] См.: *Якубович Д.П.* «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4–5. С. 165–197; *Калецкий П.* От «Дубровского» к «Капитанской дочке» // Литературный современник. 1937. № 1. С. 159–160.; *Петрунина Н.Н.* Пушкин на пути к роману в прозе. «Дубровский» // Пушкин. Материалы и исследования. Л., 1979. Т. 9. С. 150–156; *Кулешов В.И.* Указ. соч. С.152–157.

[3] *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 156.

ем, трагическая судьба семьи лорда Осбалдистона, любовь и ненависть, верность и предательство – все это раздвинуло горизонт Фрэнка Осбалдистона, приблизило к действительной жизни и способствовало внутреннему возмужанию героя.

Позиция В. Скотта в споре между мечтателем и практиком неоднозначна. Понимая ценность и важность идеального начала в жизни человека, В. Скотт утверждает вместе с тем необходимость практического, реального знания жизни как источника гармонического развития личности. Знаменательно восприятие романов В. Скотта русской критикой 1840-х годов. В.Г. Белинский, характеризуя его творчество, называл В. Скотта «самым положительным умом» (VI. С. 133) и подчеркивал стремление английского романиста изображать «поэзию прозы жизни, поэзию действительной жизни» (IV. С. 128). «Читая Шекспира и Вальтера Скотта, – писал Белинский, – видишь, что такие поэты могли явиться только в стране, которая развилась под влиянием страшных политических бурь, и еще более внутренних, чем внешних, в стране общественной и практической, чуждой всякого фантастического и созерцательного направления, диаметрально противоположной восторженно-идеальной Германии и в то же время родственной ей по глубине своего духа» (VI. С. 516). В рецензии 1845 года «Романы Вальтера Скотта» критик подчеркивал огромное воспитательное значение его книг, «потому что поэзия Вальтера Скотта не эксцентрическая, не мечтательная и не болезненная: она всегда здесь, на земле, в действительности; она – зеркало жизни исторической и частной» (VIII. С. 423).

В первой и второй главах романа «Роб Рой» дано описание сцен-диспутов между отцом и сыном. Двадцатилетний Фрэнк Осбалдистон, поэт и мечтатель, не склонный к занятиям торговлей, был вызван из Бордо отцом, крупным коммерсантом, в связи с необходимостью срочно ввести сына в дела торгового дома. Сцены и диалоги этих глав, как и описание внешности и поведения героев, оказались для Гончарова настолько значимыми и художественно увлекательными, что русский писатель счел возможным открыто и демонстративно на страницах «Обыкновенной истории» предложить свои вариации на темы романа В. Скотта.

«Роб Рой»

Никогда не забуду нашей первой встречи. Вы помните его (отца Фрэнка, лорда Осбалдистона. – *Э.Ж.*) резкую, несколько суровую манеру выражать окружающим свою волю. Мне кажется, я и сейчас мысленно вижу его перед собою – прямую и крепкую фигуру, поступь быструю и решительную, острый и проницательный взгляд, лицо, на котором забота уже оставила морщины, – слышу его скупую, сдержанную речь, его голос, помимо воли звучавший порою слишком жестко (V. С. 75).

Я спрыгнул с почтовой лошади и поспешил в комнату отца. Он шагал из угла в угол в спокойном глубоком раздумье, которое не мог нарушить даже мой приезд, хотя и я был у отца единственным сыном и мы не виделись четыре года. Я бросился ему на шею. Он был добрым, хотя и не очень нежным отцом, и в темных его глазах засверкали слезы, но лишь на одно мгновение (V. С. 75)

– «Я сожалею», «я счастлив»… Эти слова, Фрэнк, в большинстве случаев значат мало или вовсе ничего. Вот твое последнее письмо.

Он достал его из пачки других писем, перевязанных красной тесьмой, с замысловатыми заклейками и пометками на полях. Здесь оно лежало, мое бедное письмо, написанное на тему, в то время самую близкую моему сердцу, изложенное в словах, которые, думал я, если не убедят, то пробудят сочувствие, – и вот, говорю, оно лежало, затерянное среди писем о всевозможных торговых операциях, в которые вовлекали отца его будничные дела… Но отец не заметил моего недовольства, а если б и заметил, не посчитался бы с ним. Держа письмо в руке, он предложил:

«Обыкновенная история»

Он (дядя, Петр Иванович Адуев. – *Э..Ж.*) был высокий, пропорционально сложенный мужчина, с крупными, правильными чертами смугловатого лица, с ровной, красивой походкой, с сдержанными, но приятными манерами. Таких мужчин обыкновенно называют bel homme.

В лице его замечалась также сдержанность, то есть уменье владеть собою, не давать лицу быть зеркалом души. Он был того мнения, что это неудобно – и для себя, и для других (I. С. 55).

Только что Петр Иванович расположился бриться, как явился Александр Федорыч. Он было бросился на шею к дяде, но тот, пожимая мощной рукой его нежную юношескую руку, держал его в некотором отдалении от себя, как будто для того, чтобы наглядеться на него, а более, кажется, затем, чтобы остановить этот порыв и ограничиться пожатием (I. С. 62).

Пока Александр писал, Петр Иваныч взял со стола бумагу, свернул ее, достал огня и закурил сигару, а бумагу бросил и затоптал… «Ты чего-то ищешь? – сказал дядя. «Я ищу другого письма… к Софье». И дядя стал искать. «Где же оно? – говорил Петр Иваныч, – я, право, не бросал его за окно…» – «Дядюшка! что вы наделали? ведь вы им закурили сигару!» – горестно сказал Александр и поднял обгорелые остатки письма. «Не-ужели? – воскликнул дядя, – да как же это я? и не заметил; смотри, пожалуй, сжег такую драгоценность… А впрочем, знаешь что? оно, даже, с одной стороны, хорошо…» (I. С. 78, 79–81).

«Меня влекло какое-то неодолимое стремление, жажда деятельности;

– Итак, Фрэнк, в своем письме от двадцать первого числа прошлого месяца ты извещаешь меня, – тут он стал читать письмо вслух, – что в таком важном деле, как выбор жизненного пути и занятий, я, по своей отцовской доброте, несомненно предоставлю тебе если не право голоса, то хотя бы право отвода; что непреодолимые… да, так и написано «непреодолимые…» – я, кстати сказать, хотел бы, чтобы ты писал более разборчиво: ставил бы черточку над «т» и выводил петлю в «е», – непреодолимые препятствия не позволяют тебе принять предложенную мной программу. Это говорится и пересказывается на добрых четырех страницах, хотя при некоторой заботе о ясности и четкости слога можно было бы уложиться в четыре строки (V. С. 76).

Из книги выпал на пол листок бумаги, покрытый кляксами. Отец его поднял и, прервав Оуэна на замечании, что оторвавшиеся листки следует подклеивать хлебным мякишем, провозгласил:

– «Памяти Эдварда, Черного Принца». Что такое? Стихи! Видит небо, Фрэнк, ты еще больше болван, чем я полагал!» <…>

Отец мой стал читать строки, то делая вид, что ему трудно уловить их смысл, то прибегая к ложному пафосу, но сохраняя все время язвительно-иронический тон, больно задевавший самолюбие автора:

Звени, мой рог! Еще идет потеха…
Не так ли потревоженное эхо
Фонтаравийских диких скал
Повергло Карла в бездну
скорби гневной,
Когда в Иберии полдневной
Роланд сраженный пал!

во мне кипело желание уяснить и осуществить…» Петр Иваныч приподнялся немного с дивана, вынул изо рта сигару и навострил уши. «Осуществить те надежды, которые толпились…» – «Не пишешь ли ты стихов?» – вдруг спросил Петр Иваныч. «И прозой, дядюшка; прикажете принести?» – «Нет, нет!.. после когда-нибудь; я так только спросил». – «А что?» – «Да ты так говоришь…» – «Разве нехорошо?» – «Нет, может быть, очень хорошо, да дико» (I. С. 69).

«Покажи-ка, что там у тебя? – спросил он. – Стихотворения?» Дядюшка взял сверток и начал читать первую страницу.

Отколь порой тоска и горе
Внезапно тучей налетят
И, сердце с жизнию поссоря…

– Дай-ка, Александр, огня.

Он закурил сигару и продолжал:

В ней рай желаний заменят?
Зачем вдруг сумрачным
ненастьем
Падет на душу тяжкий сон,
Каким неведомым несчастьем
Ее смутит внезапно он…

– Одно и то же в первых четырех стихах сказано, и вышла вода, – заметил Петр Иваныч и читал:

Кто отгадает, отчего
Проступит хладными слезами
Вдруг побледневшее чело…

– «Фонтаравийское эхо!» – продолжал отец, сам себя прерывая. – «Фонтаравийская ярмарка» была бы здесь уместна. «Когда в Иберии полдневной…» Что за Иберия такая? Не мог ты просто сказать: «в Испании», и писать по-английски, если тебе уж непременно нужно городить чепуху?

Гремя над гребнями волны
соленой,
Летит, летит к утесам
Альбиона
Молва: Британии оплот,
Гроза французов, тот,
чей реял стяг
Над Пуатье, над Крйси, – ах,
В Бордо от ран умрет!

«Кре́си» имеет ударение неизменно на втором слоге; не вижу оснований ради размера искажать слова.

«Откройте шире, –
молвит он, – оконце:
Хочу в последний раз
увидеть солнце,
О сквайры добрые мои!
Хочу увидеть в зареве заката
Гаронны, пламенем объятой,
Зеркальные струи…»

«Оконце» явно притянуто для рифмы. Так-то, Фрэнк, ты мало смыслишь даже в том жалком ремесле, которое избрал для себя.

«Как я, ты гаснешь,
солнце золотое,
И плачет вечер о тебе росою.
Из глаз английских дев и жен
Так будут литься слезы непокорно:
Погиб Эдвард, их рыцарь Черный,
Рукой врага сражен!

– Как же это так? Чело по́том проступает, а слезами – не видывал.

И что тогда творится с нами?
Небес далеких тишина
В тот миг ужасна и страшна…

– Ужасна и страшна – одно и то же.

Гляжу на небо: там луна...

– Луна непременно: без нее никак нельзя! Если у тебя есть *мечта* и *дева* – ты погиб! я отступаюсь от тебя.

Гляжу на небо: там луна
Безмолвно плавает, сияя,
И мнится, с ней погребена
От века тайна роковая.

– Недурно! Дай-ка еще огня… сигара погасла! Где бишь, – да!

В эфире звезды, притаясь,
Дрожат в изменчивом сиянье
И, будто дружно согласясь,
Хранят коварное молчанье.
Так в мире все грозит бедой,
Все зло нам дико предвещает,
Беспечно будто бы качает
Нас в нем обманчивый покой;
И грусти той названья нет…

Дядя сильно зевнул и продолжал:

Она пройдет, умчит и след,
Как перелетный ветр степей
С песков сдувает след зверей.

– Ну, уж «зверей»-то тут куда нехорошо! Зачем же тут черта? А! это было о грусти, а теперь о радости… И он начал скороговоркой читать почти про себя:

Зато случается порой,
Иной в нас демон поселится,
Тогда восторг живой струей
Насильно в душу протеснится…
И затрепещет сладко грудь…
и т.д.

Моя, как солнце,
закатилась слава,
Но знаю, будет:
в час борьбы кровавой,
Воспев погибшего меня,
Взойдет Британии герой могучий
Звездою новою сквозь тучи
И крови и огня».

«Туча огня» – это что-то новое. А! С добрым утром, уважаемые, всем веселого рождества! Право, наш городской глашатай сочиняет вирши получше.

– С видом предельного пренебрежения он отбросил листок и в заключение повторил:

– По чести сказать, Фрэнк, ты еще больше болван, чем я думал сперва (V. С. 86–88).

– Ни худо, ни хорошо! – сказал он, окончив (I. С. 85–86.).

Сравнение обнаруживает близость Гончарова к В. Скотту в выборе темы поэзии в диспуте между младшим и старшим, в обрисовке внешности старшего, в деталях описания поведения героев. За всеми этими «схождениями» обнаруживается главное – стремление авторов к объективному изображению героев. На объективность как своеобразие художественной манеры В. Скотта неоднократно указывал Белинский. В письме к В.П. Боткину от 10–11 декабря 1849 года он относит творчество В. Скотта к «поэзии художественной» (IX. С. 426), а в статье «Менцель, критик Гете» (1840), анализируя «Ламмермурскую невесту», дает объяснение понятию «художественность»: «Поэту нужно было *показать*, а не *доказать*, – в искусстве что *показано*, то уже и *доказано*. Поэту не нужно было излагать своего мнения, которое читатель и без того *чувствует* в себе по впечатлению, которое произвел на него рассказ поэта. Моральные сентенции и нравоучения со стороны поэта только ослабили бы силу впечатления, которое одно тут и нужно, и действительно» (II. С. 174–175). В 1841 году Белинский указал на связь объективности позиции В. Скотта с эпической природой его таланта, хотя отношение критика, вступившего в новый период деятельности под знаком социальности, к «художественности» изменилось: «В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недоста-

ток… это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба эти великие творцы являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых все хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла… как будто и не подозревают существования *внутреннего* человека» (III. С. 311). В статьях последующих лет Белинский отказался от крайности приговора. В 1843 году критик связывает объективность с характером исторического мышления В. Скотта: «В том-то и заключается трудность условий исторического таланта, что в нем должны быть соединены строгое изучение фактов и материалов исторических, критический анализ, холодное беспристрастие с поэтическим одушевлением и творческою способностью сочетать события, делая из них живую картину, где соблюдены все условия перспективы и светотени» (V. С. 231). В.Н. Майков в 1840 году опубликовал в «Отечественных записках» статью «Романы Вальтера Скотта. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М.Н. Загоскина». В ней он рассмотрел вопрос об историческом романе В. Скотта в связи «с общим вопросом о действительности в поэзии»[1]. Полемизируя с «эстетической теорией, по которой художественное творчество заключается в создании идеалов» (208), критик рассматривает В. Скотта как художника, решившего главную задачу романиста – «изобразить *человека* под влиянием известных условий времени, местности и судьбы» (209). В качестве отличительной черты В. Скотта Майков называет «беспристрастное изображение средних веков» (211), объясняя эту черту особой природой художественного таланта писателя, его «артистической натурой», благодаря которой В. Скотт «останется верным действительности и никогда не выбьется из колеи воссоздания действительной жизни и пластического ее изображения» (204)[2]. Критик вводит понятие «объективное созерцание» как «искусство смотреть на изображаемый предмет с совершенным устранением своей личности» (224).

Искусство объективного повествования в полной мере проявилось в изображении конфликта двух Осбалдистонов. В. Скотт не принимает в качестве абсолютно правой ни одну из спорящих сто-

---

[1] *Майков В.Н.* Романы Вальтера Скотта. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М.Н. Загоскина // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 201. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[2] И.А. Гончаров был знаком с этой статьей В.Н. Майкова: в некрологе «В.Н. Майков» (1847) он назвал ее в перечне «главнейших статей» критика (VIII. С. 9).

рон, а раскрывает различные грани в каждом из типов изображаемых мироощущений – мечтателя и коммерсанта. Художественная истина реализуется как процесс формирующейся на глазах читателя авторской нормы через постоянное соотношение равно освещаемых положений героев, их отношения к жизни, через выявление сильных и слабых сторон, составляющих подвижную смену светотеней. Слова В.Н. Майкова об «объективном созерцании» точно характеризуют тенденцию к внутреннему уравновешиванию позиций противников, к которому стремится писатель: «Наивность Вальтера Скотта превосходит всякое вероятие: в романах своих он остается нейтральным в таких случаях, где, по-видимому, нет никакой возможности не выказать своего образа мыслей» (205).

Повествование в «Роб Рое» ведется от имени Фрэнсиса Осбалдистона. Он пишет воспоминания для своего друга Трешема. Но это мемуары не юного героя: воспоминания записываются на «закате жизни», о «невзгодах и опасностях, сопровождавших ее рассвет» (V. C. 71). Время прожитой жизни, накопленный опыт создают дистанцию, позволяющую повествователю как бы отстраниться от непосредственности переживаний пылкой молодости и с расстояния былого передать «сложное и переменчивое чувство радости и боли» (V. C. 71). Описание столкновения романтизма и практицизма ведется таким образом, что при всем различии пылкого мечтательства и трезвого ума они структурно соотносимы, потому что внутренним нервом изображения является авторская норма духовной гармонии, обусловившая диалектику освещения героев.

Романтический тип сознания, на первый взгляд, проигрывает практическому. Об этом говорит одержанная отцом победа над Фрэнком в спорах. На романтическую односторонность и ограниченность направлена и ирония уже повзрослевшего повествователя, который неоднократно замечает о себе-романтике: «безумная и своенравная опрометчивость моей молодости» (V. C. 72); «я не мог удержаться от улыбки, вспоминая, как я с оскорбленным тщеславием и раненым самолюбием глядел на свое послание, сочинить которое стоило мне, смею вас уверить, немалого труда, – глядел, как извлекают его из груды расписок, извещений и прочего обыденного, как мне тогда казалось, хлама коммерческой корреспонденции» (V. C. 75–76). Вместе с тем уже в первых главах В. Скотт отметил в юном герое его восторженность, высокое понятие о чести, бескор-

промиссность и жажду идеалов. «Я никогда не променяю свободу на золото» – таков девиз молодого Осбалдистона.

В. Скотт прибегает к разнообразным приемам, чтобы художественно уравновесить позицию сына с позицией отца. В результате получается, что при всей разумности и справедливости требований старого Осбалдистона его образ тоже погружен в стихию юмора и иронии. Комическое господствует при изображении «коммерческого энтузиазма», открытого с прозаической стороны. В. Скотт нередко использует гиперболу, построенную на сочетании патетики, восходящей к античным образам и мотивам, и прозаической детализации. Так, Осбалдистон-отец мечтал «вырастить сына Геркулесом коммерции, способным принять на плечи тяжесть, брошенную падающим Атлантом» (V. С. 79), тогда как юный Осбалдистон отказывался «от почетного места в торговом доме, от конторки и табурета в углу темной комнаты на Журавлиной улице – табурета, превосходящего высотой табуреты Оуэна и прочих клерков и уступающего только треножнику моего отца» (V. С. 81). Ирония в отношении пристрастия Фрэнка к «поэтической» фразе уравновешивается столь же тонко завуалированными замечаниями о «поэзии» ярлыков, торговых фирм, цифр, «тарифов, брутто, нетто, лажей, скидок, надбавок» в речах отца.

Полноту эпического изображения семейства Осбалдистонов довершает трагикомический образ старшего клерка Оуэна. Трогательной привязанностью к фирме, бурными проявлениями чувств он во многом напоминал юного Осбалдистона, если бы не седины в его волосах и усвоенный энтузиазм торгового мышления своего старшего хозяина. Оуэн облачал «золотое правило этики в математическую формулу» (V. С. 83). Уговаривая отца быть милосердным к сыну, Оуэн говорит: «Дайте мистеру Фрэнсису просмотреть баланс перед тем, как вы ему закроете счет» (V. С. 90).

Интересно с точки зрения создания объективной характеристики героев содержание и динамика соотношения эпиграфов к первой и второй главам романа. Оба эпиграфа связаны с содержанием конфликта между отцом и сыном.

Глава I.

В чем грех мой, что легло такое горе
На плечи мне? Отныне у меня
Нет больше сына! Да сразит проклятье
Того, кто так тебя преобразил!
Ты хочешь путешествовать? Скорее
Я в путешествие пошлю коня!

Господин Тома́ (V. С. 71).

Глава II.

> Я в своей прозорливости начинаю подозревать молодого человека в страшном пороке – Поэзии; и если он действительно заражен этой болезнью лентяев, то для государственной карьеры он безнадежен. Коль скоро он предался рифмоплетству, на нем как на полезном члене общества нужно поставить крест – actum est.
>
> *Бен Джонсон. «Варфоломеевская ярмарка» (V. С. 81)*

Между этими эпиграфами – в стихах (французского поэта Антуана-Леонарда Тома́ (1732–1785), близкого к просветителям) и в прозе (английского комедиографа Бена Джонсона (1573–1637) – В. Скотт устанавливает связь на основе диалогического конфликта. Первый эпиграф наполнен драматическими ламентациями обманутого в своих надеждах отца, однако слишком патетическое выражение чувств, столь не подходящее манерам главы торгового дома, по ходу повествования будет вытеснять драматическое комическим. Второй эпиграф, по контрасту с первым, придает ситуации в доме Осбалдистонов общественный и общечеловеческий масштаб, и этот масштаб усиливает как комическое, так и драматическое содержание. Напыщенность тона, пренебрежение к искусству поэзии обнаруживают жесткость души старого Осбалдистона, но одновременно за этой категоричностью и запальчивостью прячется незащищенность отцовского сердца. Таким образом, погрузив образ «трезвого и мудрого» коммерсанта в стихию комического, В. Скотт уравновесил ее драматическими переживаниями отца, в свою очередь, бросив трагикомический свет и на фигуру юного Осбалдистона.

Соотношение героев ведется и на уровне выявления в каждом герое истинного и человеческого начала. Так, образ отца попадает в стихию возвышенной романтики. Но при этом высокое неизменно соседствует с комическим. Дважды при описании деятельной натуры отца повествователь вводит образ моряка и путешественника, которые, казалось бы, более соотносимы с образом Фрэнсиса. Но высокая патетика дважды разрушается сравнением отца с игроком.

Принцип художественного равновесия определяет структуру повествования на уровне лексики, синтаксиса, интонационного строя:

«Yet you hardly saw him in his best days, before age and infirmaly had quenched his ardent spirit of enterprise and speculation»[1].

---

[1] *Scott W.* Rob Roy // Collection of ancient and modern Britich novels and romances. Paris, 1831. T.10. P. 4. В дальнейшем ссылки в тексте даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

(Но едва ли вы его видели в лучшие дни до того, как возраст (старость) и немощь погасили его горячий дух предпринимательства и спекуляции).

Таким образом, эпическая полнота изображения достигается благодаря постоянной устремленности повествования к художественному равновесию, к симметрии антиномий на разных уровнях, реализующих авторское представление о норме. Общественный, нравственный и эстетический идеал В. Скотта оказывается шире и романтической концепции мира, и практической буржуазной деловитости, но вбирает в себя все то позитивное, что связано с представлением о прогрессе общества и гармоническом развитии личности. Такая позиция художника оказалась родственной Гончарову, судя по его открытому отклику на роман В. Скотта.

Знаменательно, что критики 1840-х годов, размышляя о своеобразии таланта Гончарова, подчеркивали такую особенность, как объективность авторской позиции и манеры повествования. В обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский, сравнивая авторов романов «Кто виноват?» и «Обыкновенная история», писал: «Совершенную противоположность составляет с ним (Герценом. – *Э..Ж.*) в этом отношении автор «Обыкновенной истории». Он поэт, художник, и больше ничего. У него нет ни любви, ни вражды к создаваемым им лицам, они его не веселят, не сердят, он не дает никаких нравственных уроков ни им, ни читателю; он как будто думает: кто в беде, тот и в ответе, а мое дело сторона. Из всех нынешних писателей он один, только он один приближается к идеалу чистого искусства» (VIII. С. 382). В этой объективности Белинский видел «взрослость, совершеннолетие» Гончарова как писателя. На «замечательный эпический талант» Гончарова указал в обзоре «Русская литература в 1847 году» А.Д. Галахов: «Характер романа резко отличается объективным, скульптурным изображением действительности, что нынче очень редко, при существующей охоте подавать непременно свой голос в событиях или чувствах»[1].

Особую роль в создании эпической картины играет у В. Скотта и Гончарова художественная детализация, отличающаяся тщательностью, подробностью воссоздания и структуризацией по законам симметрии антиномий. Пример тому у В. Скотта – портрет Оуэна, старшего клерка, человека делового и чувствительного одновременно:

---

[1] *Галахов А.Д.* Русская литература в 1847 году // Отечественные записки. 1848. Т. 56, отд. V. С. 20.

Owen appeared, not with the silver locks which you were used to venerate, for he was then little more than fifty; but he had the same; or an exactly similar uniform suit of light brown clothes, - the same pearl-grey silk stockings,- the same stock, with its silver buckle, - the same plaited cambric ruffles, drawn down over his knuckles in the parlour., but in the counting-house carefully folded back under the sleeves, but that they might remain unstained by the ink which he daily consumed; - in word, the same grave, formal, yet benevolent cast, of features, which continued to his death to distinguish the head clerk of the great house of Osbaldiston and Tresham (С. 6–7).

(Явился Оуэн, но не в серебряных своих сединах, которые вы чтили, когда ему было не более пятидесяти, одетый в тот же или в точности такой же костюм светло-коричневого сукна, в таких же жемчужно-серых шелковых чулках, в таких же башмаках с серебряными пряжками и в таких же плиссированных батистовых манжетах, которые он в гостиной выпускал наружу, но в конторе старательно заправлял в рукава, чтобы не забрызгать чернилами, изводимыми им ежедневно в большом количестве, словом, такой же важный, правильный, но благодушный, каким он оставался до самой смерти, старший клерк большого дома Осбалдистон и Трешем).

Полнота, целостность и завершенность описания достигается многочисленными повторами синтаксических конструкций, начинающихся с «the same» («такой же»). При этом описание выполняется в единой цветовой гамме, заданной в начале абзаца «*серебряными сединами*»: «такой же костюм *светло*-коричневого сукна», «такие же *жемчужно-серые* шелковые чулки», «такие же башмаки с *серебряными* пряжками» и, наконец, «такие же *плиссированные батистовые* манжеты» – деталь, не имеющая прямого цветового обозначения, но создающая впечатление той же гаммы.

Искусство детализации, «изящности и тонкости кисти, верности рисунка» отмечал в таланте Гончарова Белинский: «Он неожиданно впадает в поэзию даже в изображении мелочных и посторонних обстоятельств, как, например, в поэтическом описании процесса горения в камине сочинений молодого Адуева» (VIII. С. 398). Отмеченная Белинским сцена совершенна по ритмической организации текста. Описание того, как горят рукописи, обрамлено репликами героев, которые различны по своей эмоциональной окрашенности, но в своем единстве и повторяемости дают ощущение полноты и завершенности описываемого события.

– Ну, кончай Александр, – сказал он, – да поговорим о другом.

– И это туда же! – крикнул Александр, швырнув тетрадь в печь.

Оба стали смотреть, как она загорится, Петр Иваныч, по-видимому, с удовольствием, Александр с грустью, почти со слезами. Вот верхний лист зашевелился и поднялся, как будто невидимая рука перевертывала его; края

> его загнулись, он почернел, потом скоробился и вдруг вспыхнул; за ним быстро вспыхнул другой, третий, а там вдруг несколько поднялись и загорелись кучей, но следующая под ними страница еще белелась и через две секунды тоже начала чернеть по краям… Тетрадь была толста и не вдруг поддалась действию огня. Из-под нее сначала повалил густой дым; пламя изредка вырвется снизу, лизнет ее по боку, оставит черное пятно и опять спрячется… в ту же секунду пламя озарило и кресла, и лицо Петра Иваныча, и стол; вся тетрадь вспыхнула и через минуту потухла, оставив по себе кучу черного пепла, по которому местами пробегали огненные змейки…
>
> – Все кончено! – сказал он.
> – Кончено! – повторил Петр Иваныч (I. С. 207–208).

Здесь такой же принцип тщательной, «мелочной» детализации, многоступенчатость построения фразы, четкий ритмический рисунок, симметрия антиномий. Гончаров делит предложение (со слов «Вот верхний лист…» до конца) на четыре части – дважды точкой с запятой и противительным союзом «но»:

1. Вот верхний лист *зашевелился* и *поднялся*, как будто невидимая рука *перевернула* его;

2. края его *загнулись*, он *почернел*, потом *скоробился* и вдруг *вспыхнул*;

3. за ним быстро *вспыхнул* другой, третий, а там вдруг несколько *поднялись* и *загорелись* кучей,

4. но следующая под ними страница еще *белелась* и через две секунды тоже начала чернеть по краям.

Картина горения создается разнообразными глаголами движения, внутренней динамикой как на смысловом уровне, так и на ритмическом. Так, в первой части предложения употреблены три глагола, нейтральных по эмоциональному выражению, как бы только фиксирующих моменты движения: «пошевелился», «поднялся», «перевертывала». В начале второй части предложения глаголы вносят негативный оттенок разрушения: «края его загнулись, он почернел, потом скоробился»). Но уже в конце второй части предложения этот ряд неожиданно («вдруг») и по контрасту меняет цветовой фон («вспыхнул»). Третья часть подхватывает и усиливает впечатление от алого фона горящей бумаги («за ним быстро вспыхнул другой, третий», «несколько поднялись и загорелись кучей»). Глагол «поднялись» связал третью часть с первой. Четвертая часть предложения закрепляет тон «света» («еще белелась») с тем, чтобы резким контрастом («через две секунды начала чернеть») уравновесить первую и одновременно, перекликаясь со второй («он почернел»), замкнуть

в кольцо все предложение. Интонационно-ритмически предложение делится на две половины. Первая, вторая и третья части строят восходящую интонацию по трем ступеням. Здесь все глаголы совершенного вида, структурно они повторяют друг друга, но каждая новая часть более напряженна в сравнении с предыдущей. Первая часть – эпически спокойная благодаря уточнениям: «*Вот верхний* лист зашевелился и поднялся, *как будто невидимая* рука перевернула *его*». Во второй части ритм ускорен, убраны почти все уточняющие слова: «края его загнулись, он почернел, *потом* скоробился и *вдруг* вспыхнул». Третья же часть становится кульминацией внутреннего напряжения: «за ним быстро вспыхнул другой, третий, а там вдруг несколько поднялись и загорелись кучей». И на самом высоком моменте напряжения, созданного быстрым ритмом перечислений и глаголов, и числительных, темп обрывается и сменяется другим – спокойным, длительным, где господствуют глаголы несовершенного вида, обстоятельства и уточнения: «но следующая под ними страница еще белелась и через две секунды тоже начала чернеть по краям». Таким образом, вторая половина предложения уравновесила первую, напряженную, драматическую, и завершила целостность описания.

Указывая на близость художественной манеры В. Скотта и Гончарова, необходимо учитывать своеобразие русского писателя, в частности несравненно более выраженное лирическое и комическое начало, продиктованное не только оригинальным талантом Гончарова, но и новой эпохой, новыми задачами и традициями русской литературы, в частности процессом восприятия открытий В. Скотта через творчество А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя.

Новизна Гончарова проявилась уже в том факте, что в событии семейной жизни Осбалдистонов, занимающем в романе В. Скотта всего две главы, Гончаров рассмотрел не только общечеловеческий конфликт двух поколений, эпохальный для русской и европейской жизни середины XIX века, а столкновение и смену жизненных концепций, вызванных глубоким движением в общественном сознании.

«Русский Калеб» («Ламмермурская невеста» и «Обломов»)

Печатью пристального внимания Гончарова к В. Скотту отмечен роман «Обломов», который своими истоками связан с 1840-ми годами. Тогда, в рамках «натуральной школы», под влиянием гоголев-

ского и пушкинского творчества, происходило формирование эстетических принципов Гончарова. Обращение писателя к В. Скотту отличалось активным и диалектически сложным характером восприятия. Своеобразие позиции Гончарова проявилось чрезвычайно ярко при описании природы и создании образа слуги Обломова – Захара.

«Сон Обломова» был написан в 1840-е годы и опубликован в 1847 году Описание Обломовки начинается открытой полемикой с романтизмом: «Где мы? В какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудный край! Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов – нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого. Да и зачем оно, это дикое и грандиозное?» (IV. С. 101). Картиной неяркой, скромной, лишенной всякой экзотики русской природы Гончаров утверждает эстетику обыкновенного, противопоставляет описанию «вечера в швейцарском или шотландском вкусе» и называет имя «поэта и мечтателя», писавшего романтические картины, – Вальтера Скотта. Гончаров вводит в «Сон Обломова» вариацию на тему «родного Севера», развернутую в пятой главе романа «Роб Рой»:

«Роб Рой»	«Сон Обломова»
В угрюмом величии высились передо мною Чевиотские горы. Они, правда, не пленяли взора величественным многообразием скал и утесов, отличающим более высокие хребты, но все же, массивные и круглоголовые, одетые в красно-бурую мантию, горы своим диким и мощным видом действовали на воображение: нелюдимый и своеобразный край. Замок моих дедов, к которому я приближался теперь, расположился в логу, или узкой долине, поднимавшейся некруто вверх между предгорьями… С вершины холма я мог уже различить вдали Осбалдистон-холл – большое старинное строение, выглядывавшее из-за рощи могучих друидических дубов, и я направил к нему свой путь поспешно и прямо, насколько это позволяли извивы неровной дороги, когда вдруг мой утомленный конь запрядал ушами, услышав залив-	Поэт и мечтатель не остались бы довольны даже общим видом этой скромной и незатейливой местности. Не удалось бы им там видеть какого-нибудь вечера в швейцарском или шотландском вкусе, когда вся природа – и лес, и вода, и стены хижин, и песчаные холмы – все горит точно багровым заревом; когда по этому багровому фону резко оттеняется едущая по песчаной извилистой дороге кавалькада мужчин, сопутствующих какой-нибудь леди в прогулках к угрюмой развалине и поспешающих в крепкий замок, где их ожидает эпизод о войне двух роз, рассказанный дедом, дикая коза на ужин, да пропетая молодою мисс под звуки лютни баллада – картины, которыми так богато поселило наше воображение перо Вальтера Скотта (IV. С. 105).

чатый лай своры гончих и веселое пение французского рожка – в те дни неизменный аккомпанемент охоты…

…Это были высокие, плотные юноши на прекрасных конях, одетые в зеленое и красное… (V. С. 114–115).

…То была юная леди с замечательными чертами лица, вдвойне прелестного от возбуждения, сообщенного ему охотничьим азартом и быстрой ездой. Под нею была красивая лошадь, сплошь вороная… (V. С. 115–116).

Но, полемизируя с романтиками, в том числе и с В. Скоттом, в их пристрастии к «дикому и грандиозному», Гончаров разделял характерное для В.Скотта уважение к действительности, свойственное культуре и менталитету Шотландии. Немаловажную роль играла схожесть суровой северной природы Шотландии и России, самого колорита живописи в сравнении с швейцарскими и итальянскими пейзажами. Эта симпатия, сближавшая писателей, проявилась в том, как Гончаров вторит В. Скотту в полемических интонациях Фрэнка, сравнивавшего «родной север» с южной природой. Еще более близость Гончарова к В. Скотту-живописцу сказалась в самой пластике изображения, в богатстве деталей и оттенков, позволяющих нарисовать жизнь природы в полноте и многообразии движения. Например, описание рек:

«Роб Рой»

Реки теперь больше заслуживали этого названия: явившись на смену сонным заводям, дремавшим средь камышей и ракит, они шумно катились под сенью несáженых рощ; то неслись они стремительно под уклон, то струились, лениво журча, но все же сохраняя живое движение, по маленьким уединенным долинам, которые, открываясь порой при дороге, казалось, приглашали путника заняться исследованием их тайников (V. С. 114).

«Сон Обломова»

Река бежит весело, шаля и играя; она то разольется в широкий пруд, то стремится быстрой нитью, или присмиреет, будто задумавшись, и чуть-чуть ползет по камешкам, выпуская из себя по сторонам резвые ручьи, под журчанье которых сладко дремлется (IV. С. 102).

В литературном контексте романа «Обломов» упоминается один из героев «Ламмермурской невесты» В. Скотта. Начиная седьмую

главу первой части романа, полностью посвященную слуге Обломова, Гончаров пишет: «Захару было за пятьдесят лет. Он был уже не прямой потомок тех русских Калебов, рыцарей лакейской, без страха и упрека, исполненных преданности к господам до самозабвения, которые отличались всеми добродетелями и не имели никаких пороков» (IV. С. 56). Определение Захара перекликается с хорошо известной оценкой Белинского «дядьки из псарей, Савельича, этого русского Калеба» (VI. С. 490) из «Капитанской дочки» Пушкина. Повторив формулировку Белинского («русский Калеб»), Гончаров помещает своего героя в пушкинский контекст, в котором была четко обозначена связь с традицией В. Скотта[1], заключающейся, в частности, в стремлении всесторонне, объективно изобразить характер героя, то есть с позиций гуманного понимания человека.

В период работы над «Обломовым» Гончаров пишет из Мариенбада (2/4 августа 1857 г.) письмо И.И. Льховскому, в котором рассказывает о вдохновении, охватившем его, и размышляет о своей художественной манере: «Меня иногда пугает, что у меня нет ни одного типа, а все идеалы: годится ли это? Между тем для выражения моей идеи мне типов не нужно, они бы вели меня в сторону от цели. И, наконец, надобен огромный гоголевский талант, чтоб овладеть и тем и другим» (VIII. С. 244). Эти размышления писателя, получившие разработку в тексте романа (например, в споре Обломова с журналистом Пенкиным о литературе), выдержаны в системе терминов и принципов реалистической эстетики 1840–1850-х годов: «тип» понимается как емкий, социально детерминированный образ среды и исторического времени (по выражению журналиста Пенкина, «обнаружен весь механизм нашего общественного движения»); создание же «идеала» предполагает изображение внутренней духовной жизни героя и возведение художественного образа к общечеловеческому философскому содержанию[2]. Гончаров говорит о необходимости выработки в современной литературе синтеза «типа» и «идеала», приводя в качестве образца творчество Гоголя. Речь идет

---

[1] См. подробнее: *Гиллельсон М.И., Мушина И.Б.* Повесть Пушкина «Капитанская дочка» (Комментарий). Л., 1977. С. 51–52, 59–-60.

[2] Подробнее о теоретическом аспекте проблемы «типа» и «идеала» в эстетике И.А. Гончарова см.: *Михайлов П.М.* Литературно-исторические взгляды И.А. Гончарова // Изв. Крымск. пед. ин-та. 1940. С. 104–105; *Тихомиров В.Н.* И.А. Гончаров. Литературный портрет. Киев, 1991. С. 55–83; *Недзвецкий В.А.* И.А. Гончаров – романист и художник. М., 1992. С. 119–139; *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. С. 97–100; *Постнов О.Г.* Эстетика И.А. Гончарова. Новосибирск, 1997. С. 103–161; и др.

не просто о мастерстве художественного воплощения, а об особой философской концепции жизни, основанной на христианском понимании человека. Одним из художников мировой культуры, владевшим этим синтезом, был В. Скотт. Белинский, как и В. Майков, неоднократно писавший о влиянии В. Скотта на современную концепцию «всеобщей истории» – «Гизо называет Вальтера Скотта своим учителем в истории» (VII. С. 90), – ведущим принципом «всеобщей истории» считал диалектику национального, исторического, локального и общечеловеческого: «Мы видим, что общество, как собрание множества людей, которые, несмотря на все различие свое один от другого, тем не менее в своем образе мыслей, чувств, верований имеют что-то общее, – есть нечто единое, органически целое, словом, что общество есть идеальная личность» (VII. С. 90). В этом рассуждении Белинского прозрачно вырисовывается эстетический аспект проблемы: единство «типизации» и «идеализации» есть условие полноты художественного постижения мира.

С известными размышлениями В.А. Жуковского о религиозно-философской природе художественности В. Скотта (в письме к Н.В. Гоголю «Слова поэта – дела поэта», 1848) оказалась созвучной трактовка Т.Н. Грановского, высоко ценившего В. Скотта и признававшего исключительным по силе его влияние на историческое мышление эпохи. В речи «О современном состоянии и назначении всеобщей Истории», произнесенной на торжественном собрании Императорского Московского университета 12 января 1852 года, Грановский связывает формирование «понятия о всеобщей Истории, соединяющей в одно целое разрозненные семьи человеческого рода» с «влиянием Христианства». Современная всеобщая История, по определению Грановского, «развивает в нас верное чувство действительности и ту благодарную терпимость, без которой нет истинной оценки людей»[1].

Таким образом, уровень исторического и художественного сознания 1840–1850-х гг., базирующегося на философии христианского миропонимания, характеризуется стремлением осмыслить личность в контексте «всеобщей истории», то есть органической целостности черт, обусловленных историко-национальной общностью и духовной, внутренней, природой человека.

Обращение Гончарова к роману В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1819) при разработке мотива слуги и хозяина было продик-

[1] *Грановский Т.Н.* Сочинения. М., 1900. С. 10.

товано потребностью художественно, то есть полно, отобразить содержание патриархально-бытовой стихии русской жизни – как со стороны ее ограниченности, так и коренных идеальных основ национального характера. Череду образов русских слуг, созданную Гоголем и Пушкиным (Петрушка, Селифан, Осип, Савельич), не снижая иронического пафоса, Гончаров продолжает своим Захаром, актуализируя в этом образе соединение низкого с рыцарски-романным началом в духовном облике героя. Краски для исполнения задачи Гончаров нашел у В. Скотта: это образ Калеба Болдерстона, дворецкого, слуги молодого лорда Эдгара Рэвенсвуда.

Следование Гончарова вальтер-скоттовской традиции, помноженной на опыт Пушкина в «Капитанской дочке», обнаруживается в выборе объекта изображения (бытовые и духовные связи героев, отмеченные печатью патриархальности), в содержании авторской позиции, утверждающей христианскую концепцию: «Довольно для ученика, чтобы он был, как учитель его, и для слуги, чтобы он был, как господин его» (Мф. 10, 25).

Развитие мотива слуга – хозяин строится у Гончарова, как и у В. Скотта, на варьировании оппозиции высокого и низкого.

Герои-слуги в обоих случаях – это люди почтенного возраста: Калеб «с большой лысиной» (V. С. 11), Захар – «с голым, как колено, черепом» (IV. С. 11). Оба героя связаны с бытовой стороной жизни, где доминирующей является тема еды, ее добычи, приготовления, подачи на стол, уборки дома. В связи с темой ведения хозяйства в романах В. Скотта и Гончарова получает развитие мотив запустения и одряхления некогда богатого и благополучного имения, хранителем и символом которого остается слуга хозяина. В распоряжении у Калеба и Захара находятся зависящие от них женщины, которым герои-слуги отдают распоряжения, властью над которыми тешатся и самоутверждаются. В бытовой стихии герои-слуги изворотливы, хитры, порой лживы и нечестны.

Но, с другой стороны, в разработке оппозиции слуга – хозяин акцентируется библейская традиция «уравнивания» героев в их природной человеческой сущности. В романе В. Скотта Калеб, подобно Эдгару, рыцарски предан Рэвенсвудам, как у Пушкина Савельич Гриневым. Калеб не только умен, он человечен. И если лжет, то только ради спасения жизни и чести своего хозяина. Для Пушкина вальтер-скоттовский метод объективного изображения имел социальный смысл, поскольку выражал демократическую направлен-

ность его сознания: в «Капитанской дочке» Савельич выказывает истинную человечность, тогда как образ Петруши Гринева приобретает комические обертоны. Гончаров в романе «Обломов», написанном спустя 40 лет после «Ламмермурской невесты» и через 23 года после «Капитанской дочки», опираясь на пушкинские традиции в развитии мотива слуги, ориентируется непосредственно на роман В. Скотта.

Захар оказывается связанным со всеми событиями в жизни Обломова, даже с историей его любви к Ольге Ильинской. Динамика развития мотива слуга – хозяин состоит в том, что близость Захара и Обломова, фиксируемая на пространстве романа преимущественно в историко-бытовом плане, перерастает во внутренне-психологическую связь. Гончаров рисует слугу и хозяина своеобразными двойниками, в трагикомической судьбе которых отразились черты русской патриархальности. В рукописном варианте VII главы, где упоминается о том, что «ежедневное общение человека с человеком не обходится ни тому, ни другому даром» (IV. С. 59), Гончаров вводил образ зеркала: «Два близких человека как два поставленных друг против друга зеркала?»[1]. Принцип зеркальности, в данном случае связанный с размышлениями писателя о психологических закономерностях (поставленный в конце фразы вопросительный знак подчеркивает момент раздумий Гончарова), в романе переводится в эстетическую плоскость единства трагического и комического в изображении как слуги, так и его хозяина.

Развитие образа Захара во времени и пространстве романного действия показывает ход творческой мысли писателя от «типа» к «идеалу», и этапы этого движения оказываются соотносимыми с романным мышлением В. Скотта.

VII глава первой части написана как сравнительно-исторический очерк с преобладанием логики аналитической исследовательской мысли, подкрепляемой аргументами художественно-живописного ряда, отдельными психологическими зарисовками. Глава полностью посвящена Захару – «русскому Калебу» середины XIX века. Очерк строится по мотивам, представленным в романе В. Скотта, и по принципам объективного повествования. «Этот рыцарь, – говорится в романе, – был и со страхом, и с упреком» (IV. С. 69). Первая рекомендация, вносящая концептуальный тезис, строится на открытой оппозиции («рыцарь» – «упрек») и внутреннем диалоге с В. Скоттом. Захар «принадлежал двум эпохам, и обе положили на него пе-

[1] *Гончаров И.А.* Обломов. Сер. Литературные памятники. Л.: Наука, 1987. С. 436.

чать свою. От одной перешла к нему по наследству безграничная преданность дому Обломовых, а от другой, позднейшей, утонченность и развращение нравов» (IV. С. 69). После краткого, обобщающего, исторического введения следует реестр «упреков» в адрес Захара: «редкий день в чем-нибудь» не солжет, «любил выпить с приятелями на барский счет», тогда как «слуга старого времени удерживал, бывало, барина от расточительности и невоздержания»; «прежний слуга был целомудрен, как евнух, а этот бегал к куме подозрительного свойства» (IV. С. 70), был сплетник, неловок, неопрятен и т.д.

Но грехи Захара, перечтенные в начале главы, уравновешиваются следующим далее рассказом о его достоинствах – о его «мягком и добром сердце» (IV. С. 76), о преданности Илье Ильичу: «Захар умер бы вместо барина, считая это своим неизбежным и природным долгом, и даже не считая ничем, а просто бросился бы насмерть, точно так же, как собака, которая при встрече с зверем в лесу бросается на него, не рассуждая, отчего должна броситься она, а не ее господин» (IV. С. 73). Истоки сравнения верного слуги с верной собакой тоже можно найти в романе В. Скотта.

Заданный в VII главе принцип изображения Захара с разных сторон определяет структуру построения образа. До финала каждая сцена, где появляется слуга Обломова, представляет собой психологический этюд на тему одного из тезисов VII главы и преимущественно выдерживается в комической тональности. В финале же ситуация меняется кардинально, как и в романе В. Скотта. В «Ламмермурской невесте» старик Калеб Болдерстон приобретает черты трагического величия. Следует напомнить слова А.С. Пушкина о мастерстве В. Скотта, когда, ставя его в один ряд с Шекспиром и Гете, Пушкин пишет: «Видно, что Вальтер Скотт принадлежит к интимному кругу английских королей» (XII. С. 195). В финале романа В. Скотт наполняет сердце слуги глубочайшей, возвышающей героя тревогой за своего хозяина. Зная пророческую для Рэвенсвудов тайну, связанную с зыбучими песками, Калеб готов умереть, только бы удержать Эдгара от рокового шага, но все оказывается напрасным – и писатель делает слугу свидетелем последнего акта разыгравшейся трагедии: «…во время прилива море выбросило к ногам Калеба черное перо, украшавшее шляпу Рэвенсвуда. Старик поднял его, обсушил и с тех пор носил у сердца» (XII. С. 364).

Два последних абзаца романа В. Скотта повествуют о судьбе героев после смерти Эдгара Рэвенсвуда. Заключительной истории леди

Эштон, загубившей честолюбием и жестокосердием весь свой род, В. Скотт противопоставляет рассказ о верном Калебе: «Если бы мирские блага могли утешить старика, он жил бы в довольстве и счастье, ибо к старости был обеспечен не в пример лучше, чем когда-либо в молодые годы; но жизнь утратила для него всякий интерес. Все его помыслы, все его чувства – гордость, радость, горе – были неотделимы от исчезнувшего рода Рэвенсвудов. Он ходил с опущенной головой, оставил все прежние свои занятия и привычки и только бродил по покоям старой башни, где некогда жил Рэвенсвуд. Он ел, не ощущая вкуса, он спал, не обретая покоя; не прошло и года со времени ужасного происшествия, как верный старик умер с тоски по хозяину – преданность, на которую бывает способна собака, но человеческой натуре почти не свойственная» (XII. С. 364–365).

Рассказ о Калебе венчает роман «Ламмермурская невеста», а образ слуги и его судьба приобретают философский и общечеловеческий смысл в свете раздумий писателя о жизни, о вечных и драматических ее законах. От этого финального абзаца свободно рождается ассоциация с финалом романа «Обломов», а именно описанием Захара после смерти Ильи Ильича.

Не снижая комического освещения образа Захара, Гончаров в финале, перед лицом смерти, уравнивает слугу и героя в высоком чувстве утраты и мудрого спокойствия в смирении перед судьбой. Следует заметить, что в «Капитанской дочке» нет в финале столь напряженного трагизма и ощущения запустелости, конца земного бытия и христианского смирения. Сравнение слуги с верной собакой, «перекочевавшее» из финала «Ламмермурской невесты» на мгновение в VII главу «Обломова», обретает свой высокий трагический смысл на последних страницах романа. В итоговой главе описана встреча Штольца и его приятеля (писателя) с Захаром. Все детали повествования приобретают здесь особую значимость. На малом пространстве текста происходит наполнение «типа» содержанием «идеала». При виде фигуры Захара Штольц произносит фразу: «Вот старик, тип нищего…» (IV. С. 380). А далее развертывается психологический портрет, размывающий жесткий контур типового и выводящий на первый план индивидуально-личное в трагическом и комическом освещении. Узнав Штольца, «завопил он (Захар. – *Э.Ж.*), не то плача, не то смеясь. Все лицо его как будто прожжено было багровой печатью от лба до подбородка. Нос был, сверх того, подернут синевой. Голова совсем лысая; бакенбарды бы-

ли по-прежнему большие, но смятые и перепутанные, как войлок, в каждой точно положено было по комку снега. На нем была ветхая, совсем полинявшая шинель, у которой недоставало одной полы; обут он был в старые стоптанные галоши на босу ногу; в руках держал меховую, совсем обтертую шапку» (IV. С. 497). Но теперь комическое вызывает сострадание и переводит восприятие в план патетики и трагизма. В рассказе Захара о себе соседствуют мотивы смерти и праздника жизни. На увещевания Штольца «не бродяжничать», «не пьянствовать», уехать в деревню, Захар проговаривает молитвенное слово об Обломове: «Ехать-то неохота отсюда, от могилки-то! Наш-то кормилец-то, Илья Ильич, – завопил он, – опять помянул его сегодня, царство ему небесное! Этакого барина отнял господь! На радость людям жил, жить бы ему сто лет… Вот сегодня на могилке у него был; как в эту сторону приду, так и туда, сяду да и сижу; слезы так и текут… Этак-то иногда задумаюсь, притихнет все, и почудится, как будто кличет: «Захар! Захар!» Инда мурашки по спине побегут! Не нажить такого барина! А вас-то как любил – помяни, господи, его душеньку во царствии своем!» (IV. С. 499).

Дав Захару умиротворяющее слово, Гончаров подобно В. Скотту, делает слугу, простого мужика, носителем христианской веры, тогда как Штольцу писатель оставил право лишь на разумно-аналитическую оценку, которая равно распространяется и на слугу, и на хозяина: «Погиб, пропал ни за что… А был не глупее других, душа чиста и ясна, как стекло <…> – Отчего же? Какая причина? – Причина … какая причина! Обломовщина!» (IV. С. 383).

В финале писатель в образе Захара акцентирует его великодушие, открытость жизни и смерти, и тем самым ретроспективно освещается питающая философский смысл романа христианская идея вечной любви. Можно полагать, что образом Захара Гончаров по-своему прокомментировал в финале положения статьи Н.В. Гоголя «Русский помещик» из «Выбранных мест из переписки с друзьями». Включая «Сон Обломова» в роман как полную иронии полемику с гоголевской утопией о русском помещике-«патриархе», о «пире на всю деревню», наделяя Илью Ильича отмеченной Гоголем способностью барина «пронять» мужика «хорошенько словом: ты же на слова мастер», Гончаров вместе с тем воплотил свою и гоголевскую мечту о сохранении духовного национального единства на основе «старых связей», которые, как пишет Гоголь, можно связать «новы-

ми, еще сильнейшими связями – связями во Христе, которых уже ничего не может быть сильнее» (VIII. С. 328).

Таким образом, христианское сознание, глубоко воспринятое со стороны его нравственно-философского содержания, знаменовало собой этап развития всех сфер творчества и наук нового времени, обусловило направление художественных исканий в литературе и предопределило плодотворные для искусства моменты связи и сближения художников разных культур, в частности, И.А. Гончарова и Вальтера Скотта.

«Пират» и «Обрыв»

Исследователи творчества И.А. Гончарова неоднократно указывали на связь поэтики его романа, в частности «Обрыва», с традициями романтизма[1]. Причина обращения писателя к романтизму чаще всего объясняется поисками Гончаровым художественной формы для выражения экспрессии чувств героев «Обрыва» – романа, в котором запечатлены черты переломного времени, характеризующегося невиданным сочетанием противоречий, всеобщим процессом брожения, ломкой старых принципов и формированием новых. В «Обрыве» явственнее, чем в предыдущих двух романах, обнаруживается связь Гончарова с романтическим искусством и, в частности, с романом В. Скотта.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) Гончаров, отвечая на критику романа «Обрыв» и подводя итоги литературной деятельности, сформулировал основные положения своей эстетики и изложил понимание природы художественного творчества. Писатель поделился наблюдением о «необъяснимости процесса творчества» – «невидимого для самого художника, инстинктивного воплощения пером-кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем» (VIII. С. 138). В продолжение развития этой мысли Гончаров приоткрыл лабораторию собственного творчества, отмечая важную его особенность: «Всего страннее, не-

[1] *Чемена О.М.* Создание двух романов. М., 1966. С. 97–100; *Тихомиров В.Н.* «Небывалый приток фантазии» (О романтической лексике в романе «Обрыв») // Русская речь. 1975. № 3. С. 34–39; *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров и русский романтизм 20–30-х годов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34, № 4. С. 304–316; *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте СПб., 1994; *Краснощекова Е.А.* Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.

объяснимее кажется в этом процессе то, что иногда мелкие, аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана отрывочно и отдельно, в лицах и сценах, по-видимому, не вяжущихся друг с другом, потом как будто сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни!» (VIII. С. 138). Гончаров обратил внимание на «загадочное, пока еще не разъясненное, но любопытное явление в области творчества» – «наследственное сродство, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и других прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно» (VIII. С. 139). И хотя в ряду перечисленных творческих типов («Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие») не названы герои В. Скотта, следы присутствия его в «Обрыве» ощутимы. Речь пойдет о типологическом сродстве архитектоники, драматических коллизий и системы образов романа В. Скотта «Пират» («Pirate», 1821), известного в русских переводах как «Морской разбойник»[1], с «Обрывом» Гончарова. Название этого романа В. Скотта в «Обрыве» не упоминается, но есть основания полагать, что «Пират» в процессе создания последнего большого творения Гончарова играл важную роль, будучи включенным в сложное взаимодействие с другими «коренными типами», питавшими художественную фантазию писателя.

Вальтер Скотт занимал исключительно важное место в эстетике и творчестве Гончарова. Будучи учеником Н.И. Надеждина[2], Гончаров в университетские годы приобщился и творчески воспринял «теорию изящных искусств» (VII. С. 225) русского шеллингианца. Лекции Н.И. Надеждина (как и профессоров И.И. Давыдова и С.П. Шевырева), по признанию Гончарова, «были благотворны для слушателей по новости, смелости идей, языка – они сближали науку и искусство с жизнью, изломали рутину, прогнали схоластику и освежили умы слушателей – внесли здравый критический взгляд на литературу. Кроме того, производили и другое нравственное влияние, ставя идеалы добра, правды, красоты, совершенствования, прогресса и т. д.» (VII. С. 225).

Для Надеждина творчество В. Скотта являло собой воплощение современного искусства, синтезирующего как начала классицизма и

---

[1] *Левин Ю.Д.* Указ. соч. С. 50.

[2] *Постнов О.Г.* Эстетика И.А. Гончарова. Новосибирск, 1997. С. 62–102.

средневекового романтизма, так и родовые признаки эпоса, лирики и драмы в жанре романа «нашего века»[1]. В статье «Рославлев, или Русские в 1612 году» (1831) Надеждин выделил в качестве характерных черт романа В. Скотта *«историческую изобразительность»*, свойственную эпопее[2], *«романтическое одушевление»*, заимствованное у лирики[3], и *«живую деятельность»*, унаследованную от драматической поэзии[4]; это органическое единство родовых начал («внутреннее общение со всеми тремя родами поэзии») обусловило своеобразие романа В. Скотта: «…собственным отличительным характером рода созданий, прославленного великим шотландцем, состоит в том, что он представляет полную картину жизни, в ее деятельном развитии, строго подчиняясь всем вещественным условиям, но между тем предоставляя себе свободный выбор и устроение занимательных точек зрения»[5].

Романтизм В. Скотта имел особые черты, проявляющиеся в объективности авторской позиции и в полноте картин изображаемого мира. «Его идеал, – писал Надеждин о «современном положении творческого духа», выразителем которого стал В. Скотт, – есть гармоническое равновесие элементов жизни и, следовательно, сама действительность»[6]. Положительный и нравственный смысл романов В. Скотта, отмеченный в 1840-е годы и Белинским[7], и В.Н. Май-

---

[1] *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 279.

[2] «Роман Вальтера Скотта есть эпопея – поэтическое сказание, в коем излагается хронологически последовательный ряд событий, представляющих характеристическую историю человечества в известный момент бытия его» (*Надеждин Н.И.* Указ. соч. С. 278).

[3] «…Роман Вальтера Скотта остается отчасти верным своему имени: ибо, подобно настоящему роману, представляет историю сердца. Только в нем гораздо более положительности, более внимания к вещественным условиям жизни. Сердце представляется в нем не во всей эфирной свободе идеального самозабвения, а под игом внешних житейских ограничений. Он не забывает, что предмет его не вольная поэзия уединенной души, а мерная проза общественной жизни» (Там же. С. 278–279).

[4] «Роман Вальтера Скотта не есть группа статуй, приводимая в движение всемогущею силою рока: он, напротив, есть позорище, на котором живые лица действуют сами по себе, своими внутренними силами» (Там же. С. 279).

[5] Там же.

[6] *Надеждин Н.И.* Указ. соч. С. 277.

[7] В.Г. Белинский в рецензии на третий том («Антикварий) сочинений В. Скотта в издании М.Д. Ольхина и К.И. Жернакова (1845) писал: «Для молодых людей особенно полезны романы Вальтера Скотта; увлекая их в мир поэзии, они не только не отвлекают их от науки, но еще воспитывают и развивают в них *историческое чувство*, без которого изучение истории бесплодно, пробуждают в них охоту и страсть к этому первому и величайшему знанию нашего времени» (VIII. С. 423).

ковым[1], обусловил огромный интерес к В. Скотту в русской литературе не только как к законодателю в жанре исторического романа, но и как к художнику, давшему образцы эпического изображения «моря жизни»[2] в его обширности, разнообразии и многосложности.

О значении романов В. Скотта для становления эстетического вкуса и художественного образования Гончаров писал в автобиографии: «…перешел через ряд многих, между прочим Клопштока, Оссиана, с критическим повторением наших эпиков, к новейшей эпопее Вальтера Скотта и изучил его пристально» (VII. С. 218). Отклики и цитирование шотландского писателя в «Обыкновенной истории» и «Обломове» свидетельствуют о внимательном и творчески заинтересованном изучении русским писателем романов В. Скотта. Невозможно представить, что Гончаров мог оставить без внимания роман «Пират», учитывая, что во «Фрегате “Паллада”» в круге своего «морского» чтения он называет романы о пиратах Купера и рассказы Марриета, предшественником которых был Вальтер Скотт. Но есть и другие свидетельства возможно близкого «контакта» Гончарова-автора «Обрыва» с романом «Пират».

Т.Б. Ильинская в статье «Огюстен Тьерри в черновиках И.А. Гончарова («Обрыв» и воспоминания «В университете»)»[3] в связи с попыткой Бориса Райского написать исторический роман исследует две записи из рукописного варианта текста романа.

1. «В истории Нибура не прочел, а выучил наизусть Тьерри, почитывал, лежа на диване, книги и все с происшествиями и лицами»[4].

2. «Тьерри, В. Скотт, пушкинский Борис Годунов подкупили его, и он начал писать исторический роман»[5].

На обширном материале, включающем воспоминания писателя об университетских годах, письмах и черновиках романа «Обрыв»,

---

[1] В статье «Романы Вальтера Скотта. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», вышедшей в один год с «Обыкновенной историей», В.Н. Майков, называя В. Скотта «основателем совершеннейшей методы изложения истории, методы *художественной*», открытие шотландского писателя, выразившего «дух времени», видел во внимании и уважении его к «подробностям частной жизни»: «…войны, миры и перемирия, так же как перемены общественных форм, потому только и имеют важность в истории, что необходимо отзываются в частной жизни человека и что вообще человек находится в неизбежной зависимости от своей социальной обстановки» (*Майков В.Н.* Указ. соч. С. 224–225).

[2] *Надеждин Н.И.* Указ. соч. С. 278.

[3] *Ильинская Т.Б.* Огюстен Тьерри в черновиках И.А. Гончарова («Обрыв» и воспоминания «В университете») // Русская литература. 2001. № 2. С. 122–132.

[4] *Гончаров И.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2008. Т.8, кн. 1. С. 180.

[5] Там же. С. 181.

Т.Б. Ильинская восстанавливает систему связей, позволяющих говорить о близости Гончарову принципов романтической историографии О. Тьерри, с его идеей прогресса исторического движения, с интересом к Средневековью, созданию локального колорита, с введением в научный трактат текстов саг, баллад и других произведений народного творчества. Не случайно в «Обрыве» работа Райского над историческим романом связана со Средневековьем и в описании встречаются названия древних и средневековых жанров: «…От Плутарха и «Путешествия Анахарсиса Младшего» он перешел к Титу Ливию и Тациту, зарываясь в мелких деталях первого и в сильных сказаниях второго, спал с Гомером, с Дантом и часто забывал жизнь около себя, живя в анналах, сагах, даже русских сказках…» (V. С. 88)[1]. Закономерно, возвращаясь к записи в черновике, поставить вопрос о вальтер-скоттовском пратексте «Обрыва», понимая, что имена О. Тьерри и В. Скотта поставлены Гончаровым рядом не случайно. Историк признавался, что возрос на В. Скотте. «Надобно было, – писал о В. Скотте О. Тьерри во Введении к «Истории завоевания Англии норманнами, – чтоб романист, человек гениальный, открыл английскому народу, что его предки XI столетия не были вдруг и все побеждены в один день»[2]. Решающую роль в методологическом развитии О. Тьерри сыграли романы В. Скотта: «местный колорит», «проблема стиля оказывается проблемой исторического познания»[3].

Из всех романов В. Скотта по тематике и колориту, по романтическому культу саг и легенд ближе всего к «Истории завоевания Англии норманнами» О. Тьерри стоит роман «Пират» (1821). В нем повествуется о событиях, происходящих в XVII веке на северных Шетлендских островах, когда-то завоеванных у пиктов норвежцами, находящимися ныне в состоянии исторического перелома: еще сопротивляясь давлению Англии и Шотландии, островитяне чувствуют неизбежность перемены, потери своей независимости и утраты

---

[1] В рукописной редакции текст имел другой вид: «…профессор… лишь коснется чего-нибудь живого, лишь раздастся смех, заговорит о поэме, о романе, о греках и римлянах, о Гомере, о Данте – у Райского ухо невольно уже открылось, он весь тут и видит этих людей, эту жизнь. В истории Нибура не прочел, а выучил наизусть Тьерри…» (*Гончаров И.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2008. Т.VIII/1. С. 180). Убрав из конечного варианта имя Тьерри, Гончаров акцентировал характер широких исторических интересов Райского и подчеркнул историко-литературный аспект увлечений героя: поэзия Средневековья, саги, легенды.

[2] *Тьерри О.* История завоевания Англии норманнами. Ч. 1. СПб., 1859. С. 7–8.

[3] *Реизов Б.Г.* Французская романтическая историография (1815–1830). Л., 1956. С. 104.

самобытной культуры. Весь роман дышит поэзией северной суровой древности, «мрачной романтикой скандинавских сказок» (XII. С. 32): саги рассказываются, поются, по их законам живут островитяне. Романические события становятся отражением исторического момента. Тишину патриархального мира Шетлендских островов взрывает появление отважного и вероломного капитана пиратского судна, разбившегося вблизи одного из островов во время шторма. С визита Клемента Кливенда в дом юдаллера Магнуса Тройла начинаются потрясения и великие испытания для всех героев романа – для Минны и Бренды, дочерей Тройла, самого Магнуса, для Мордонта Мертона, его отца, для Норны и других. Любовная коллизия получила необычную для романов В. Скотта драматическую развязку: герой был отвергнут сильной и страстной девушкой по причине его нравственной несостоятельности.

Райский не осуществил своего замысла – написать исторический роман, но здесь важным становится тот факт, что в творческом воображении Гончарова, определявшего круг чтения и интересов героя с сильной ориентацией на свой опыт[1], роман «Пират» не мог не присутствовать с самого начала работы над «Обрывом». Достаточно указать на одну из исходных сюжетных деталей романа Гончарова: Райский приезжает в деревню, где встречается с двумя девушками-сестрами, не зная вначале, какой из них отдать предпочтение. Эта сюжетная ситуация напоминает историю молодого человека в «Пирате» – Мордонта Мертона, посещающего дом юдаллера Тройла, в котором живут две сестры, Минна и Бренда, равно прекрасные и настолько равно оделяемые симпатией и вниманием Мордонта, что дают повод для нелепых сплетен.

Не случаен выбор морского романа В. Скотта. Истоки интереса Гончарова к образу моря как символу жизни, свободы и стихийности человеческого духа следует искать во «Фрегате “Паллада”», где, по определению В.И. Мельника, «столкновение патриархальной и бур-

[1] На близость Райского к автору «Обрыва» указывал сам Гончаров; свидетельством этой похожести служит факт в тексте «Обрыва»: состав книг в библиотеке, хранившейся в Малиновке и принадлежавшей еще деду и отцу Райского («Тут были все энциклопедисты, и Расин с Корнелем, Монтескьё, Макиавелли, Вольтер, древние классики во французском переводе, и «Неистовый Орланд», и Сумароков с Державиным, и Вальтер Скотт, и знакомый «Освобожденный Иерусалим», и «Илиада» по-французски, и Оссиян в переводе Карамзина, и Виконт д’Арленкур, Мармонтель и Шатобриан, и бесчисленные мемуары» (*Гончаров И.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2008. Т.VIII, кн. 1. С. 73–74), совпадает с кругом чтения самого Гончарова в период обучения в университете.

жуазно-прагматической России рассмотрено в контексте мировой экономической, политической, нравственной жизни»[1]. В характере восприятия и изображения моря (океана) раскрылась сторона мировоззрения и личности Гончарова, выдающая наиболее явно родственность его романтизму. Символика моря, традиционная для русской и европейской поэзии, связана с именами Байрона, Жуковского, Пушкина, Вяземского, Тютчева, Бенедиктова, к которому обращена одна из глав «Фрегата “Паллада”». Гончаров в своей книге путешествия, полемизируя с романтиками в их односторонней идеализации моря как стихии свободы, прекрасной и ужасной красоты, противопоставленной земной жизни, солидарен с романтиками в главном – в философском осмыслении образа моря (океана) как воплощения вечного движения, борения и гармонического разрешения «стихийных споров». В романе В. Скотта романтическая философия моря оказалась приложимой ко вседневной жизни его героев: присутствие морской стихии определяло судьбу и характеры героев и поэтику самого романа, связанного с изображением драматических событий. Образ моря предстал как поэтическая модель мироустройства, как художественный камертон напряженных событий, вовлекших в свой водоворот всех героев.

В романе «Обрыв» морская стихия как предмет изображения отсутствует[2], но заданный в «Пирате», а для Гончарова – во «Фрегате “Паллада”», общемировой масштаб и код духовной напряженности оказался важной точкой отсчета в организации «Обрыва», начиная с особенностей исторической эпохи, на фоне которой происходят события. Общая черта хронотопа романа В. Скотта и Гончарова – момент глубочайшего кризиса, переживаемого миром. Характерно, что открытие Гончаровым драматических потенций, идей и поэтики романа «Пират», активное вовлечение его в смысловую структуру и художественную архитектонику «Обрыва», начнется не в 1-й и 2-й частях, написанных в 1849–1850-х годах и дышащих еще эпическим спокойствием и неторопливым, по-вальтер-скоттовски, живописанием колоритных фигур и сцен, богато представленных и в «Пирате»[3],

---

[1] *Мельник В.И.* Реализм И.А. Гончарова. Владивосток, 1985. С. 94.

[2] В рамках поставленной проблемы можно указать на типологическую близость в развитии мотива моря (в «Пирате») и Волги (в «Обрыве»).

[3] В «Пирате» подробно и живописно представлена вседневная жизнь обитателей острова Мейнленд, поселка Ярлсхоф в составе Шетлендского архипелага – агронома Триптолемуса Йеллоули и его скупой сварливой сестрицы Бэйби, поэта и драматурга Клода Хол-

а в начале 1860-х, когда Гончаров увидит вздыбленную, ищущую новой правды русскую жизнь.

Ключевое место в романе «Обрыв» на протяжении всех пяти частей отводится образу бабушки, Татьяны Марковны Бережковой, хранительницы нравственных устоев патриархальной русской жизни, которые, по словам Гончарова, «и в старом и в новом времени… всегда будут интересовать людей – и никогда не устареют» (VI. С. 443). Образ бабушки, по признанию писателя, был написан «с русской старой хорошей *женщины*, или с русских старых женщин старого доброго времени – коллективно, не думая ни о какой параллели, должно быть, но она инстинктивно гнездилась в моей голове, и когда я уже закончил фигуру, оглядел ее, – у меня в конце книги вырвались последние слова, которыми я и кончил роман. Вот они: «За ним (Райским, когда он был в Италии) все стояли и горячо звали его к себе три фигуры: его Вера, его Марфинька и бабушка, а за ними стояла и сильно его влекла к себе еще другая исполинская фигура, *другая великая бабушка – Россия!*» (VIII. С. 125).

Содержание и поэтика масштабного, символического образа бабушки в отзывах современников и в сознании самого писателя оказались связанными с проблемой метода. На упреки критиков за те страницы, где «Бабушка со стоном ходит по крутому поволжью, по обрыву, по полям, в каком-то забытьи, в терзаниях за свой «грех», погубивший, по ее мнению, Веру», и упреки за «какие-то, будто бы чуждые русской женщине черты», а именно «величие души», Гончаров отвечал фактами русской истории, когда в решительные и грозные минуты пробуждалась великая сила «новгородской Марфы, ссыльных русских цариц, жен декабристов и других жертв рока, которыми не бедна и старая и новая летопись русской жизни» (VIII. С. 134).

По поводу замечания критиков о ходульности, нереальности образа бабушки – «Не похожа на деревенскую старуху!» (VIII. С. 134) – Гончаров развернул тезис о месте и значении романтизма в романе: «Может быть, отчасти я это и сам чувствовал, когда писал, и оттого вложил этот образ в пеструю фантазию Райского (романтика. – *Э.Ж.*). Впрочем, я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устранять фантазию, впадать, значит, в сухость, иногда в бесцветность, вместо живых образов писать силуэты,

---

кро и служанки Суерты и т.д. – с их ежедневными заботами, занятиями, радостями, огорчениями. На фоне этого эпически широкого полотна разворачивается драма.

иногда вовсе отказываться от поэзии, и всё во имя мнимой правды!» (VIII. С. 134). Позиция Гончарова в отношении к романтизму, начиная уже с «Обыкновенной истории», отличалась диалектичностью подхода. Однако признание писателя («Я не такой уж поклонник реализма»), сделанное в связи с «Обрывом», приобретает особую значимость. Для творчества Гончарову всегда необходимо было ощущение присутствия прочной нравственной основы, ясное понимание и сознание определенных сложившихся типов. С горечью писал он в феврале 1874 года Ф.М. Достоевскому о непригодности настоящего времени для воплощения романных замыслов: «Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится; с новою, нарождающеюся жизнию оно не ладит» (VIII. С. 407–408). В поисках типов для романа, в котором при всей разрушительной силе развития событий сохранялся бы несгибаемый стержень нравственной нормы как залог положительной перспективы жизненного пути, Гончаров мог найти образец в романе В. Скотта. В «Пирате» место героя, который предсказывает, направляет и даже вершит судьбы других, занимает вальтер-скоттовская «бабушка» – старая женщина, Норна из Фитфул-Хэда. Ее считают колдуньей, владеющей искусством управлять ветрами на море, знающей тайны волшебных чар, предотвращающей беды и нагоняющей наказания. Однако на ее судьбе лежит печать тайны, отношения матери и сына трагически запутаны: Норна, считавшая своим сыном Мордонта, спасавшая его и подвергавшая смертельной опасности Клемента, оказалась матерью последнего. Характерно, что и в «Пирате», и в «Обрыве» драматическая тональность мотивирована тем, что все главные герои – Райский, Вера, Марфинька, Марк и Минна, Бренда, Клемент Кливленд, Мордонт – сироты, они не слышали колыбельных песен, не помнят матерей своих. В романе В. Скотта и Гончарова получает развитие мотив вины старших и наказания за их грехи (Бабушки и Норны) младших.

Естественно, что специфика русского материала, эпохи, культуры, наконец, художественного метода реализма диктовала свои законы. В романе «Обрыв», в сравнении с «Пиратом», умерены романтические вспышки страстей. Но при том сохраняется, нарастая от начала к финалу, напряженность апокалиптических видений бабушки, как и стихии таинственных видений и заклинаний Норны. В самом описании Бабушки, процитированном Гончаровым в статье

«Лучше поздно, чем никогда», со всей явственностью сквозит ее генетическое родство с «типом» Норны: «Бабушка говорит *языком преданий, сыплет пословицы, готовые сентенции старой мудрости*, но в новых каких-нибудь неожиданных дл нее случаях *у ней выступали собственные силы, и она действовала своеобразно*. Сквозь обветшавшую, *негодную мудрость у ней пробивалась струя здравого смысла*» (VIII. С. 124).

Романная драматическая коллизия в «Пирате» завязана вокруг образа Минны, духовный облик которой предвосхищает образ Веры в «Обрыве».

В ряду вальтер-скоттовских героинь Минна Тройл выделяется силой характера, подаренной ей жизнью посреди северной морской природы и мужественного народа Шетлендии. В ее портрете В. Скотт отмечает «величественную осанку, темные глаза, иссиня-черные кудри и тонко очерченные брови», а также меланхолию – «прекрасные черты отуманены грустью» (XII. С. 36). Прелестная «в своей искренней, неподдельной серьезности», «в строгой красоте», «в сдержанной и вместе с тем изящной свободе движений», «в музыке голоса и невинной чистоте взгляда», Минна напоминала ангела, «существо иного, высшего и лучшего мира» (XII. С. 37). Меланхолия же была следствием «устремления души к предметам более возвышенным, чем то, что ее окружает» (XII. С. 37). Описывая «восторженную чувствительность» Минны, ее любовь к природе «дикой и мрачной страны», «изумительную наблюдательность», «сдержанность нрава и склонность к уединению», В. Скотт сравнивает ее с «прекрасной статуей»: «Порой Минна, сидя в кругу своих близких, становилась неподвижной, как прекрасная статуя, и мысли ее уносились вдаль, к дикому морскому берегу и еще более диким горам ее родных островов» (XII. С. 39).

Сдержанно-суровую красоту Минны оттеняет «столь же прелестная и невинная», но прямая противоположность по наружности, характеру, вкусам и поведению сестра Бренда: «ее густые локоны были того светло-каштанового оттенка, котрый в потоке светло-каштанового света отливает золотом…» (XII. С. 37). По словам Норны, сестры разнились, как «роза и еле заметная фиалка» (XII. С. 466). Беззаботная Бренда, «в избытке непосредственной резвости», «природной невинной живости», «привлекала всеобщее восхищение еще больше, чем спокойное обаяние Минны, хотя чувство, внушаемое последней, могло оказаться, пожалуй, более глубоким

и благоговейным» (XII. С. 38)[1]. Описание счастья Бренды и Мордонта посреди бушующих страстей напоминает сюжетное развитие линии Марфинька – Викентьев в романе «Обрыв». И если «Мордонт и Бренда были счастливы настолько, насколько позволяет наше земное существование… совесть у них была чиста, а на сердце легко, смеялись, пели и танцевали, не обращая внимания на шумный свет и не вмешиваясь в его дела» (XII. С. 588), то встречи Минны с Кливлендом носили драматический характер. В основе страсти Минны лежало чувство любви к своей родине, желание видеть ее независимой, какой она была в давние времена. Рисуя облик своего возлюбленного, Минна видит в нем прежде всего героя, отличного от «выродившегося поколения»: «Кливленд – человек, отважный, сильный, энергичный, он привык повелевать и не знает страха… Вспомни, Бренда, что если ты всегда предпочитала прогулки по мягкому песчаному берегу тихим летним днем, для меня было наслаждением, стоя у края прорасти, созерцать бушующие волны… Мой возлюбленный должен презирать те мнимые подвиги, в которых стремится проявить себя наше выродившееся поколение… Мне нужен не охотник за китами или за птичьими гнездами, мой возлюбленный должен быть викингом или тем, кто в наши дни сможет быть таким же героем» (XII. С. 292–293). В «Пирате», как это случится и в «Обрыве», героиня попадает в ситуации и заблуждения, и прозрения, что приводит к разрыву отношений. В одном из решительных разговоров с Кливлендом Минна призналась, что она смешала профессию пирата с подвигами древних героев: «Я считала, что вольница западных

---

[1] М.Г. Альтшуллер указал, что психологический дуэт Минны и Бренды мог быть одним из источников пушкинских образов Татьяны и Ольги в «Евгении Онегине (*Альтшуллер М.Г.* Указ. соч. С. 88–89).

В статье «Лучше позже, чем никогда» Гончаров отметил значение «вечных образцов» Татьяны и Ольги для русской литературы и «Обрыва», в частности: «…у нас в литературе (да, я думаю, и везде), особенно два главные образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный – *пушкинская Ольга* и идеальный – его же *Татьяна*. Один – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (*Ольга* в «Онегине», *Варвара* в «Грозе»). Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы, и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым. Есть они у наших учителей и образцов, есть и у Островского в «Грозе» – в другой сфере, они же, смею прибавить, явились и в моем «Обрыве» (VIII. С. 112).

Опираясь на созданные Пушкиным «вечные образцы», писатель органично усваивал опыт и других «наших учителей», поскольку, как писал Гончаров, «дело не в изобретении новых типов – да коренных общечеловеческих типов и немного, – а в том, как у кого они выразились с окружающею их жизнию и как последняя на них отразилась» (VIII. С. 113).

вод, набранная для того, чтобы наказать испанцев за ограбление и истребление целых племен, должна была обладать хоть долей той высокой доблести, с которой сыны Севера на узких своих ладьях мстили жителям европейского побережья за деспотический гнет уже пришедшего в упадок Рима… Меня обманули мои мечты. А теперь прощайте: нам пора расстаться» (XII. С. 331). Нравственным максимализмом отличается поведение Минны и Веры в любви. Минна отказывается бежать с Кливлендом, обрекает себя на молчаливое страдание во имя высшей правды, которая открылась ей: «Здесь, клянусь душой, хочу я отречься и отказаться от ложных мечтаний, соблазнивших мое юное воображение, и принести их в жертву единому, милосердному богу, которого не знали язычники» (XII. С. 562). Вера возвращается к освещенным православием нравственным принципам и в разговоре с Тушиным говорит о своей натуре: «Никакие [кандалы] цепи не удержат моей воли (и я сама даже) [когда]… я не вижу препятствий (бездны), но когда я убедилась в невозможности, то никакая страсть не увлечет меня…»[1]. В другом наброске (в обращении к Марку) Вера еще более неумолима: «Я люблю тебя, но притворяться, что верю тебе, не могу! не хочу!»[2].

Драматическое переживание Минны, связанное с тайной, роковой и «преступной» любовью, характеризуется таким непостоянством в настроении, что «всем окружающим казалось одним из самых очевидных признаков душевного расстройства» (XII. С. 371). Показательна близость психологического рисунка в описании страдающих Минны и Веры.

«Пират»

Постоянное чередование глубокого уныния, приступов страха и бурного проявления чувств не могли не отразиться на лице и всей наружности бедной девушки. Она побледнела и похудела, глаза ее утратили прежнее выражение счастливой невинности и то тускнели, то дико блуждали в зависимости от того, находилась ли она под гнетом внутренней снедающей ее скорби или ее охватывало жестокое и

«Обрыв»

У него упало сердце. Он не узнал прежней Веры. Лицо бледное, исхудалое, глаза блуждали, сверкая злым блеском, губы сжаты. С головы, из-под косынки, выпадали в беспорядке на лоб и виски две-три пряди волос, как у цыганки, закрывая ей, при быстрых движениях, глаза и рот (VI. С. 228).

Он взял руку – она была бледна, холодна, синие жилки на ней видны

[1] *Гончаров И.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2008. Т. VIII, кн. 1. С. 265.

[2] Там же.

мучительное отчаяние. Самые черты ее лица, казалось, изменились – заострились или стали более резкими. Голос ее, в прежние времена низкий и ровный, теперь то почти замирал, когда она бормотала что-то невнятное, то достигал неестественной высоты в громких и отрывистых восклицаниях. В обществе она обычно угрюмо молчала, а когда оставалась одна, то слышали, ибо теперь непременно следили за ней, как она то и дело принималась разговаривать сама с собой (XII. С. 371–372)

явственно. И шея, и талия стали у ней тоньше, лицо потеряло живые цвета и сквозилось грустью и слабостью (VI. С. 234).

Обе героини – и В. Скотта, и Гончарова – дорогой ценой платят за свою страсть. Но несмотря на все потрясения, а вернее благодаря им, героини делают жизненный выбор, обнаруживающий близость нравственно-этической программы Гончарова и В. Скотта. Драма Веры получает разрешение в возвращении к бабушкиной правде, построенной на христианских заповедях. Она выбирает «доброго и справедливого, и великодушного» (VI. С. 410) Тушина. Минна, отказавшись от «восторженных мечтаний, увлекших ее на ложный путь», «заменила их более истинным и благочестивым отношением к миру, лежащему по ту сторону нашего понимания, чем то, какому учат саги языческих бардов» (XII. С. 589) – она предалась исполнению долга перед теми, кто требовал ее участия. Резюме повествователя по поводу ее судьбы в «Пирате» и «Посвящение» Райского к роману «Вера» в «Обрыве» обнаруживают важный момент схождения В. Скотта и Гончарова в их вере в спасительное нравственное совершенствование человека.

«Пират»

Да, читатель, она была счастлива, ибо, сколько бы не разубеждали нас скептики и насмешники, каждый выполненный долг приносит душевный мир и нравственное удовлетворение, и при том в той точно мере, в какой трудны были преодоленные нами препятствия (XII. С. 588).

«Обрыв»

…Вы, рождая нас, берегите, как провидение, наше детство и юность, воспитывайте нас честными, учите труду, человечности и добру и той любви, какую творец вложил в ваши сердца, – и мы твердо вынесем битвы жизни и пойдем за вами вслед туда, где все совершенно, где – вечная красота! (VI. С. 413).

Душевная неуравновешенность и психологический надлом свойственны и виновнику страданий Минны – пирату Клементу Кливленду. Авантюрист, «околдовавший молодых людей из Боро-Уестры», главный вожак безжалостных «джентельменов удачи», натянувший на себя тогу героя, он вместе с тем не был лишен очевидных достоинств, покоривших сердце Минны: красив, умен, удачлив, дерзок, способен к состраданию и благородным поступкам. Не случайно главе, посвященной Кливленду, в которой он признается Минне, что порой ему кажется, что в нем «два совершенно различных человека» (XII. С. 323), В. Скотт, стремясь к объективности, предпослал эпиграф – стихи из поэмы Байрона «Корсар».

Двойственность свойственна и личности Марка Волохова. Показательна работа над созданием этого образа. В записях о начальном периоде работы (1849–1850 годы) фигура «любовника Веры» – Марка Волохова – находится на периферии, в тени образов Бабушки, Веры, Райского; ему предназначена судьба героическая (ссылка в Сибирь), но, как пишет Гончаров, «таких бывало немало лет тридцать тому назад» (VIII. С. 127). Но новое время 1860-х годов превратило героя, «сосланного *по неблагонадежности*», в «резкий тип». В письме к Е.А. и С.А. Никитенко от 3/15 июня 1860 года из Мариенбада Гончаров, пережив подобие «мариенбадского чуда», сообщает о работе над «Обрывом»: «Он (роман. – *Э.Ж.*) весь развернулся передо мной часа на два готовый, и я увидал там много такого, чего мне и не грезилось никогда. Для меня теперь только понятно стало значение второго героя, любовника Веры; к нему вдруг приросла целая половина, и фигура выходит живая, яркая и популярная» (VIII. С. 282). Марк Волохов, подобно Кливленду, взорвал тишину старого патриархального мира. Драматический потенциал фигуры корсара Кливленда оказался востребованным и творчески осмысленным в полную меру в тот момент, когда перед создателем романа о духовной жизни России развернулась современная картина, исполненная глубочайших противоречий. Среди черновых набросков есть обращение Веры к Марку: «Я хотела сделать из тебя друга! себе [и обществу]! – говорит Вера Марку, – и обществу, [из] от которого отвела тебя праздность [своеволие] и [смело<сть>] [дерзость] твой отважный, [блуждающий] пытливый ум, и самолюбие»[1]. В ее словах схвачена суть драматического характера Марка. В наброске получил отражение момент раздумий писателя над противоречивым характером героя.

---

[1] *Гончаров И.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2008. Т. VIII, кн. 1. С. 263.

Можно предположить, что процесс создания романа «Обрыв» шел параллельно с углубленным и обогащающим Гончарова проникновением в смысл содержания и поэтику романа В. Скотта. «Пират», находящийся с самого начала работы в круге внимания писателя, сначала как материал для исторического произведения Райского, теперь, осмысленный под углом зрения нового времени, заключал в себе импульсы, волновавшие художественное воображение Гончарова. Исследователи указывают на момент сближения, похожести Марка и Райского не только в любви к Вере, но в самих порывистых, творческих характерах героев[1]. Эта близость романтическим образом «предсказана» в «Пирате»: Клемент Кливленд и Мордонт Мертон – два соперника, но один – пират, другой – благородный юноша, и оба оказались чужеземцами на островах, они спасли друг друга и стали врагами, а оказались, того не зная сами, братьями по отцу.

Не случайной представляется близость поэтики романов В. Скотта и Гончарова. Так, усилению драматической напряженности в романе служат видения и сны, полные тяжелых предчувствий. В романе Гончарова встречаются, как и у В. Скотта, эпически развернутые сны (например, сон Марфиньки, Бабушки). Сравнение снов Минны и Веры в ситуации душевного потрясения показательно для характеристики художественной манеры – близости и своеобразия – В. Скотта и Гончарова:

«Пират»

«Минне снилось, что она находится в одном из самых уединенных и глухих мест морского побережья, известного под названием Суортастера, где волны, непрерывно подтачивая известковые утесы, образовали глубокий *хэлиер*, что на языке островитян означает грот, куда заходил прилив. Многие из них простираются под землей до неизмеримых и неизведанных глубин и служат надежным убежищем для больших бакланов и тюленей, следовать за которыми в самую глубь этих вертепов и не легко и не безопасно. По сравнению с другими хэлиерами Суортастерский грот считался особенно недоступным, и в него избегали проникать и охотники, и рыбаки как по причине острых углов и крутых поворотов в самой пещере, так и из-за подводных скал, представляющих большую опасность для челноков и рыбачьих лодок, особенно во время обычного вокруг острова бурного приливного волнения. Минне снилось, что из темной пасти пещеры выплывает сирена, но не в классических одеждах нереиды, какие Клод Холкро выбрал для масок предыдущего вечера, а с гребнем и зеркалом в руке, как изображают русалок народные поверья; она ударяла по волнам длинным

[1] *Краснощекова Е.А.* Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 406–415.

чешуйчатым хвостом, который составлял такой страшный контраст с прелестным лицом, длинными волосами и обнаженной грудью прекрасной земной женщины. Русалка эта, казалось, манила Минну к себе, и до слуха девушки долетали печальные звуки песни, предвещающей бедствие и горе» (XII. С. 269–270).

«Обрыв»

– Что такое я видела? – старалась она припомнить, – да, молнию, гром гремел – и, кажется, всякий удар падал в одно место…

– Какая страсть! – сказала Марфинька.

– Я была где-то на берегу, – продолжала Вера, – у моря, передо мной какой-то мост, в море. Я побежала по мосту – добежала до половины; смотрю, другой половины нет, ее унесла буря…

– Всё? – спросил Райский.

– Всё (VI. С. 160).

Функция снов в романах одна – быть символическим предвестием трагических потрясений, но стилистика различна. Вальтер Скотт подробно описателен: ощущение угрозы должно возникнуть у читателя как следствие нарисованной картины страшного грота со всеми подробностями, которые, в сочетании с фантастическим образом (русалки) создают эффект вмешательства таинственной и непреодолимой силы. Гончаров, развивая морскую тему и заключенную в ней символику, предельно лаконичен: это уже особенность его реалистической манеры, обращающейся к традиции романтизма для создания психологического подтекста.

Столь же значима и своеобразна символика природы и пространства в романах В. Скотта и Гончарова. Уже в романе «Обломов» (в «Сне Обломова»), полемизируя с романтиками в их любви к экзотике («картины, которыми так богато населило наше воображение перо Вальтера Скотта» (IV. С. 105), Гончаров не мог не почувствовать и художественно не запечатлеть близость северного шотландского колорита, например, в «Роб-Рое», и картин скромного русского ландшафта. Описания событий и душевных катастроф в «Пирате» неизменно сопровождаются картинами природы, при этом В. Скотт, как правило, акцентирует ее таинственность, стихийность, идущую от близости моря, притягательность для героев опасных положений, грозящих им бедой. Так, все решающие события романа (спасение от гибели Кливленда, объяснения влюбленных, посещение семьей Тройла колдуньи Норны, расставание Минны и пирата) неизменно происходят в исключительных обстоя-

тельствах – буря, вой кипящего и пенящегося живого океана, недоступные утесы, отвесные скалы и обрывы.

«Рамка» романа как Райского, так и Гончарова, включает в себя картины сада, Волги, воплощающих образ покоя, «тишины и сна» патриархальной малиновской жизни: Волга «задумчиво текла в берегах: …кое-где белел парус да чайки, плавно махая крыльями, опускаясь на воду, едва касались ее и кругами поднимались опять вверх, а над садами высоко и медленно плавал коршун…» (V. С. 74). Однако широкую картину «патриархальной тишины» резко нарушал вид обрыва: «И вдруг все кончалось обрывом, поросшими кустами, идущими почти на полверсты берегом до Волги» (V. С. 61). Обрыв, овеянный «печальным преданием» об убитых любовниках, становится местом свиданий Марка и Веры подобно тому, как в романе «Пират» Минна и Кливленд в последний раз встречаются у Стенисских (Стоячих) камней, мрачного памятника древности. «Здесь, – сказала Минна, – во времена язычества, если верить преданиям, любовь к которым, увы, обошлась мне так дорого, наши предки приносили жертвы своим ложным богам…» (XII. С. 562). Для Гончарова, вынесшего в символическое заглавие романа элемент пространственной организации, была близка поэтика романтического «Пирата».

Таким образом, морской роман «Пират» мог быть воспринят, осознанно или художественно-интуитивно, как модель, как «тип» художественного воплощения драматической коллизии, героев и авторской позиции, характеризующейся гуманностью, объективностью манеры и эпической полнотой живописания. Для Райского роман В. Скотта мог быть интересен как форма выражения романтических представлений (включая историософские) об идеалах, страстях, трагедиях в сфере, исключающей, в отличие от самого В. Скотта, интерес к обыкновенной жизни. Для Гончарова же тип вальтерскоттовского романа открывал возможность увидеть и осветить вседневность всполохами духовных потрясений.

Эстетическая система В. Скотта, «основанная на продуманной, много раз проверенной философии истории и твердом нравственном учении»[1], была глубоко родственной и притягательной для Гончарова.

---

[1] *Реизов Б.Г.* Творчество Вальтера Скотта. Л., 1965. С. 177.

Обращение русского писателя к вальтер-скоттовскому типу романа («Пират»), воссоздающего ситуацию исторического перелома и психологической ломки, заключенную в эпическую раму вечно обновляющейся жизни, было продиктовано творческими поисками Гончарова и способствовало созданию художественной формы, позволившей ему воплотить картину русской жизни пореформенной поры – с ее мятущимся духом, катастрофами и новыми нравственными обретениями.

Присутствие В. Скотта в круге творческого воображения И.А. Гончарова при создании романа «Обрыв» позволяет говорить о глубокой внутренней близости философско-этических и эстетических принципов двух писателей.

III. Наполеоновский сюжет

КНИГА В. СКОТТА «ЖИЗНЬ НАПОЛЕОНА БОНАПАРТЕ» И ЕЕ РУССКИЕ ЧИТАТЕЛИ 1830-х ГОДОВ

Книга В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте, Императора Французов» (1827) представляет исключительный интерес для истории русской литературы: она занимает особое место в творчестве В. Скотта – автора знаменитых романов – и одновременно в ряду исторических исследований 1830-х годов, посвященных Наполеону и Великой французской революции, имевших влияние на процесс развития русской исторической и художественной мысли[1].

В современной отечественной историографии книга В. Скотта однозначно определяется как одно из самых первых описаний истории Наполеона с позиций «реакционно-легитимистского направления», откровенно враждебного Наполеону[2]. Е.В. Тарле в статье «О наполеоновской историографии», охарактеризовав многотомный труд В. Скотта как «работу для самой широкой публики, для занимательного чтения», заметил: «Тон, враждебный Наполеону. Документация довольно слабая и поверхностная»[3]. Отметив чрезвычайный успех книги в Англии и Европе, Тарле подчеркнул, что в середине XIX века, когда «наполеоновская легенда» овладела историографией Франции, на книгу В. Скотта смотрели как на «кощунственное произведение». Также историк высказал мысль, что

---

[1] Книга В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте, Императора Французов» («The life of Napoleon Bounaparte») была переведена на русский язык с английского С. де Шаплетом и имела два издания: первое – 1831–1832 гг., напечатанное в типографии А. Смирдина, и второе – 1836–1837 гг., напечатанное в типографии И. Глазунова. Однако отдельные главы книги и отзывы на нее публиковались в русских журналах начиная с 1827 года. См.: *Левин Ю.Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 43–64.

В дальнейшем ссылки в тексте даются по изданию 1836–1837 гг. с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Манфред А.З.* Наполеон I // Советская историческая энциклопедия. М., 1966. Т. IX. С. 895.

[3] *Тарле Е.В.* О наполеоновской историографии // Тарле Е.В. Наполеон. М., 1991. С. 420.

В. Скотт своей книгой полемизировал с Байроном, прославлявшим в 1822 году победы Наполеона, тогда как «консервативный романтик Вальтер Скотт не прощал Наполеону этих ударов, нанесенных им феодальному миру». В качестве аргумента Тарле ссылается на негативную оценку, данную книге В. Скотта Гегелем («поверхностная голова»), не согласившимся с английским писателем в «благочестивых и обывательских» рассуждениях по поводу французской революции и исторической роли Наполеона[1].

Высказанные в исторической науке суждения могут иметь основания при условии, если подходить к книге В. Скотта исключительно с общественно-политической позиции, рассматривать содержание его историко-философской концепции, опираясь на прямые оценки, суждения, не учитывая при этом логики и особенностей художественного мышления писателя. Критически отозвался о книге В. Скотта Белинский, утверждая, что писатель оказался в плену своих консервативных политических взглядов: «Этот великий поэт был человек, британец и баронет вдобавок: у него были свои личные понятия и понятьица, свои личные чувства и чувствованьица, национальные вражды и ненависти, народные предрассудки, что все, вместе взятое, и сгубило его «Историю Наполеона». Но он ничего этого не вносил в свою творческую деятельность и, входя в созерцание судеб человечества и человека, откладывал в сторону свою личность и свое баронетство: он хотел только приковать к бумаге видения и образы, возникавшие перед его внутренним оком, а судить, резонерствовать о них предоставлял другим» (IV. С. 364–365). В.Н. Майков в статье 1847 года «Романы Вальтера Скотта», называя писателя основателем «новейшей исторической школы», резко отозвался об его исторических трудах: «…все его опыты на поприще собственно истории из рук вон плохи»[2].

Действительно, на протяжении всей книги В. Скотт отрицательно характеризует Великую французскую революцию, ее насильственные методы, сравнивает революцию с «заразой» (IV. С. 77), с «диким слоном, который в припадке ярости разрушает все, ему встречающееся» (II. С. 27). В ряду трудов современных французских историографов (Тьер, Минье) книга В. Скотта выглядела анахронизмом. Так, писатель резко высказывался в адрес «мечтательных бредней Жирондистов», «зверской, кровожадной свирепости Якобинцев»

---

[1] *Тарле Е.В.* О наполеоновской историографии // Тарле Е.В. Наполеон. М., 1991. С. 420.
[2] *Майков В.Н.* Указ. соч. С. 211.

(IV. С. 297), всех тех, «которые осудили на смерть доброго и злополучного Людовика XVI» (II. С. 70). Рассматривая итоги французской революции в перспективе исторического развития от республики к Империи, В. Скотт с горечью писал:

> «Французская революция, которая вместо того, чтобы доставить Франции свободу, равенство и благоденствие, привела ее в такое положение, что победоносный воин, в противность собственному своему убеждению, принужденным нашелся присвоить себе самодержавную власть и подчинить всю Империю тому же самовластию, с которым он управлял своими солдатами» (II. С. 206).

Однако позиция В. Скотта в отношении французской революции не носила ортодоксального характера. Стремление понять и объективно объяснить причины революции было предпринято писателем в историко-публицистическом исследовании «Картина Французской революции», предварявшем труд о Наполеоне[1].

Содержание оценок В. Скотта обнаруживает сложный комплекс идей, определяющих своеобразие его историзма. Во-первых, это, по определению Б. Реизова, прогрессивный традиционализм[2] писателя. В. Скотт рассматривал «феодальную систему Франции, равно как и всей Европы», как выработанную историей общественную форму, которая «в первовидном образовании своем заключала все начала народной независимости»[3]. «Самовластные поступки», дававшие повод к недовольству и смутам, «происходили, по словам В. Скотта, не от феодальной системы, а от ее погрешностей» (К. I. С. 90).

Другая особенность позиции В. Скотта состояла в требовании соблюдения этических норм при оценке исторических событий и исторических деятелей. Однозначно отрицательно и категорично высказывался В. Скотт по поводу нарушения прав личности: «…Никакая необходимость не может извинить того, что само по себе несправедливо, и никакие общественные выгоды не могут вознаградить нарушения правосудия» (К. I. С. 14). Сам критерий понимания добра и зла мог быть у В. Скотта ограниченным по причинам историческим, социальным и т.д. Однако требование этического долженствования как принципа отношения к жизни определяло демократическую и гуманистическую направленность творчества писателя.

---

[1] На русский язык книга была переведена с английского С. Де Шаплетом в 1833 году: Скотт В. Картина Французской революции: В 4 ч. СПб., 1833.

[2] *Реизов Б.Г.* Указ. соч. С. 235.

[3] *Скотт В.* Картина Французской революции: В 4 ч. СПб., 1833. Т. I. С. 90. Ссылки в тексте даются на это издание с указанием в скобках буквы «К», тома и страницы.

Утопизм В. Скотта и идеализация им монархической формы правления не препятствовали диалектическому пониманию истории. В. Скотт, анализируя обстановку во Франции и Европе накануне французской революции, показал неизбежность ее свершения[1]. Писатель представил расстановку сил во французском обществе. Последовательно характеризуя состояние каждого из социальных слоев, он указал на недовольство и предрасположенность их представителей к переменам. Это касается высшего, древнего и нового, дворянства, которое хотело сохранить то, чем владело[2]; «среднее сословие, – пишет В. Скотт, – желало завоевать» (К. I. С. 68). «Вырастая в величине, достатке и силе, подобно выступающему из берегов наводнению, (оно. – *Э.Ж.*), казалось, с каждой волною грозило разрушить древние, ветхие преграды преимуществ и изъятий, за коими дворянство продолжало еще укрываться» (К. I. С. 59)[3].

Углублению национального кризиса, по мысли В. Скотта, способствовало распространение идей энциклопедистов, а также влияние американской революции, в которой приняли участие французские офицеры[4].

---

[1] «Монархия могла быть уподоблена старой башне, которая сдвинута временем с ее фундамента и которую первый порыв бури или удар землетрясения могут превратить в груду развалин» (К. I. С. 35).

[2] «Дворянство можно было уподобить придворной шпаге, с чеканным, изукрашенным и вызолоченным эфесом, которая могла блистать в торжественный день, но которой клинок был изломан или составлен из самого плохого металла» (К. I. С. 47).

[3] В. Скотт дает исторически и психологически емкую характеристику «третьего» сословия: «Не в природе человеческой было, чтобы смелые, одаренные талантами, честолюбивые люди сего сословия, чувствовавшие уже свою силу и важность, долго еще покорствовали политическому уставу, назначавшему им место в быту общественном ниже людей, равных им во всех отношениях, кроме мнимого неравенства, даруемого рождением или духовным саном» (К. I. С. 59–60).

[4] В. Скотт особое внимание уделяет событиям в Америке и участию в них Франции. Страницы, посвященные французским воинам, вернувшимся на родину с воспринятыми идеями свободы, свидетельствуют об объективности, сочетающей антиреволюционность и демократизм авторской позиции: «Живейшее участие, принятое Французами в успехах Американских мятежников, хотя и совершенно противоположных выгодам их правительства, или, может быть, и всего народа, – сделалось слишком всеобщим во всех сословиях для того, чтобы его можно было унять или принудить к молчанию холодными доводами политического благоразумия… *Высшие офицеры*, происходившие от знатного дворянства, были большею частью молодые люди, исполненные честолюбивой предприимчивости и пылкого воображения, которых не одна только любовь к славе, но и сильная привязанность к новой Философии и преподаваемым ею политическим правилам, заставили восприять оружие. Между сими последними находились Ротамбо, Ла Файет, Ламеты, Шастлю, Сегюр и другие люди знатного рода, но тем не менее ревностные поборники народного дела. В пылу своего исступления они легко забыли, что их собственному званию в обществе угрожают успехи демократических мнений или, будь они на минуту и вспом-

Отношение В. Скотта к французской революции не исчерпывается критикой и отрицанием ее насильственных форм. Стремясь следовать постулируемому принципу объективности, В. Скотт считает главным историческим результатом революции разрушение феодальных основ государства, обретение обществом демократических принципов, в частности, свободы личности, ее права на самоопределение в жизни.

Размышляя о причинах успеха Наполеона во внутренней и внешней политике, В. Скотт видит их в использовании французским императором «демократических понятий, от коих возникла революция»: «…Достигнув высшей степени человеческой власти, он (Наполеон. – *Э. Ж.*) мудро и с основательностию учредил престол свой на том же демократическом правиле, которое ему самому отверзло путь и которое состояло в том, чтобы представить всем людям с достоинствами, хотя и не имеющим титлов, право приобретения почестей по разным государственным отраслям. Это-то был тайный ключ наполеоновой политики… Открыв сие поприще для всякого рода талантов, он положил краеугольный камень своей славы и главное основание своего могущества» (IV. С. 145–146).

Принципиальное положение исторической концепции В. Скотта о глубокой связи наполеоновской деятельности с идеями французской революции распространяется на трактовку личности Наполеона; понятие же свободы личности как знака буржуазной эпохи осмысляется со стороны его положительных возможностей и негативных издержек, с точки зрения В. Скотта. Масштаб изображения личности Наполеона достигается в книге В. Скотта не только выстраиванием и научным осмыслением исторической панорамы событий, но художественным способом – созданием образа необыкновенного человека, в котором выразилась новая эпоха. Принципиально важным является тот факт, что книга о Наполеоне создана художником. Она написана после великих романов «шотландского чародея». Историзм художественного мышления В. Скотта, так сильно повлиявший на развитие исторической мысли Европы в первой трети XIX века, нашел выражение и в историческом труде самого писателя, что сказалось в следующих аспектах.

нили о вреде, могущем произойти из сего для их собственных выгод, то чувство сие заглушалось в них великодушным бескорыстием молодежи, готовой жертвовать для общественного блага правами, присвоенными ее званию. Таким образом, возвращение Французской армии из Америки доставило могущественнейшего сподвижника господствовавшим тогда народным мнениям…» (К. I. С. 107–108).

Наполеон рассматривается В. Скоттом как порождение и выражение эпохи, пришедшей на смену феодализму и начатой в Европе французской революцией. В осмыслении личности Наполеона проявился романтический характер историзма В. Скотта.

Личность и жизненный путь Наполеона представляются В. Скотту сочетанием необычайных и парадоксальных противоречий. Писатель уподобляет его «кумиру, виденному во сне Ассирийским монахом, составленному из разных металлов, из самых драгоценных и из самых грубых веществ; соединяющего ломкость и слабость с силою и незыблемостью» (IV. С. 252). Характерно, например, описание возвращения Наполеона с Эльбы в Париж, построенное на демонстрации крайностей в характере и судьбе этого человека:

> «Никогда, на самых кровопролитных и победоносных боевых полях, ужасное могущество Наполеонова гения не оказывалось в такой силе, как на походе, или лучше сказать, на переезде его от Канна до Парижа. Человек, который оставил сей же берег, переодетый, подобно рабу, и проливал, как женщина, слезы от страха быть умерщвленным, возвращается в полном величии, подобно обратной волне, которая тем ужаснее и сильнее ударяет в берега, чем дальше она была откинута. Взор его, казалось, обладал мнимою властью северных волшебников очаровывать мечи и копья. Храбрейший из храбрых, шедший для того, чтобы сразиться с ним, как диким зверем, увидя его, признал его превосходство и вступил в число его спутников. Однако же блеск, озаряющий Наполеона, не походил на свет планеты, движущейся в своей правильной сфере, а на сияние кометы, предвещающей язву, смерть и разрушение» (IV. С. 83)[1].

Исторический факт В. Скотт подает в мифологической форме, каждое звено в повествовании оттеняет величие и одновременно злодейство, присущие Наполеону. Рассказ о жизни исторического лица, с одной стороны, развертывается, как хроника, сюжет, закованный в рамки времени и пространства, но, с другой – эти рамки разомкнуты постоянно простраиваемой оппозицией великого и низкого в личности Наполеона в соотношении с вечными процессами в жизни природы и человеческого общества.

---

[1] Образ кометы, угрожающей миру, появляется еще раз в «Заключении» книги:

«Ужасные бедствия, удручавшие Европу в продолжение всего его владычества, были представлены им… последствиями, которых Император не желал и не предвидел, но которые неизбежно соединялись с великими планами, предназначенными для исполнения призванному на землю Мужу Судеб, подобно багровому, огромному хвосту, сопровождающему быстрое движение блистательной кометы, пущенной законами мира в неизмеримое пространство мира» (IV. С. 305). Размышление В. Скотта соотносится с художественным символом летящей кометы, предвещающей грандиозные события, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир».

В. Скотт признает могущество Наполеона, этого, как он пишет, «удивительного человека» (III. С. 1), наделенного необыкновенными дарованиями, гениальностью полководца. В. Скотт обращается к произведениям Байрона в стремлении усилить поэтический ореол вокруг имени Наполеона: «Он был взлелеян на ратном поле, где возникла его слава. "Потрясающий землю победный глас, – говорит великий, утраченный Британиею Бард, – был для него дуновением жизни". И хотя могущественный его гений обладал способностью обнимать все отрасли дел человеческих, но к войне и к опустошениям он наиболее имел склонности…» (II. С. 237). В. Скотт акцентирует решительность, целеустремленность Наполеона, проявленные им в достижении поставленных целей, направленных на усиление Франции. Неоднократно В. Скотт пишет о «величайших услугах», оказанных Бонапарте Франции: это итальянские походы, «чудная цепь побед, ознаменовавших его возвращение из Египта» (II. С. 79), «усмирение внутренних междуусобий, примирение с Римскою Церковью, возврат многочисленного сословия эмигрантов, сочинение Народного Уложения» (IV. С. 143)[1]. В ряду положительных деяний Наполеона называются «счастливые последствия» их для всей Европы:

> «Вторжения его укротили раздоры, существовавшие во многих государствах между Владыками и подвластными, научили их соединяться для восстания против общего врага, содействовали к ослаблению феодального ига, к просвещению Государей и народов, и произвели многие удивительные последствия, которые будут столько же прочны, как полезны, хотя они произведены медленно и без потрясений» (IV. С. 152).

Противовесом могуществу и незаурядности личности Наполеона является, по мысли В. Скотта, его чудовищный эгоизм, ставший источником» «самых отчаянных замыслов и самых непростительных его поступков» (IV. С. 152). В книге «Картины Французской революции» В. Скотт называл эгоизм главным пороком современной личности и рассматривал его как следствие «развращения нравственности»: «…Такая безнравственность ведет к исключительной заботе о личных выгодах, ибо эгоизм есть ее основание и сущность. Эгоизм неизбежно противоположен патриотизму, ибо первый основывается на частном удовольствии или выгодах человека, между тем

[1] Долг объективного историка, – пишет В. Скотт, – обязывает «сознаться, что виды его (Наполеона. – *Э.Ж.*) к усовершенствованию своей Империи были велики, прозорливы и основаны на пользе общественной» (II. С. 119).

как последний требует пожертвования не только сими выгодами, но даже состоянием и жизнью для общего блага» (К. I. С. 81)[1].

Наполеон оказался ярчайшим выразителем буржуазной идеологии. «Его честолюбие, – пишет В. Скотт, – ненасытнейшее, которое когда-либо возникало в груди человеческой» (II. С. 126). Особенно ярко оно проявилось, когда наступило время «окончательной развязки большой политической драмы», и Наполеон сменил «Консульский жезл на скипетр» (II. С. 67–68). Наполеон, по определению В. Скотта, «истребил все признаки свободы во Франции»:

> «Через его беспрерывные посягательства народ потерял и свободу, которую предоставляло ему прежнее правительство, и все преимущества, приобретенные им Революциею. Политические права, честные выгоды, церковная собственность, успехи воспитания, наук, духа и чувств – все было захвачено его Правительством… В этой земле, столь недавно еще волнуемой ночными собраниями тысячи политических клубов, никакое сословие граждан, ни под каким предлогом не имело права собираться для обнаружения своих мнений. Народу не осталось, ни в нравах, ни в законах, никаких средств исправлять ошибки или противиться злоупотреблениям» (IV. С. 153–154). «Взамен, дабы заглушить все тягостные и унизительные воспоминания, он поднес ему и сам испил с ним очаровательную и роковую чашу воинской славы и всемирного владычества» (IV. С. 155–156).

Таким образом, подходя к осмыслению исторической фигуры со стороны ее нравственного содержания, показав проявление человеческих свойств натуры в большой политике, В. Скотт вводит в изображение и исследование истории нравственно-философский критерий ценности личности. Содержание этого критерия не ограничивается легитимизмом и монархизмом, напротив, эта позиция разрушается признанием В. Скотта необходимости и исторической неотвратимости перемен, произведенных французской революцией. Критика «деспота и завоевателя» выстраивается В. Скоттом по линии осуждения эгоизма, уничтожения Наполеоном гражданских свобод, данных революцией, угнетения других народов: «История

[1] Следуя логике этического подхода, В. Скотт неизменно идеализировал Англию и противопоставлял буржуазной Франции государственные устройства патриархально-феодального типа: «Посему патриотизм всегда процветает в тех государствах, где существовали строгие, мужественные добродетели – самоотвержение, умеренность, целомудрие, презрение богатств, терпение и великодушие; и общественный дух какого-либо народа всегда соответствовал его частным нравам» (К. I. С. 81–82). Подобные рассуждения не могли не вызывать возмущения со стороны прогрессивно настроенных современников писателя.

его жизни и походов долженствовала б быть начертанною кровавыми буквами» (IV. С. 309)

Историзм В. Скотта проявился в том, что вводимые в качестве определяющих нравственные ценности (человечность, уважение к достоинству, демократизм, терпимость) очеловечивают политический и социальный сюжет истории, вводят проблему нравственной ответственности человека за его деяния, ставят его в контекст связей с историей и этой связью возводят частный факт в общечеловеческий, драматизируют судьбы людей[1]. Фигура Наполеона в книге В. Скотта обретает значение исторического явления и выражения целой эпохи, начавшейся Великой французской революцией в ее страшной противоречивости – провозглашения свободы личности и попрания ее.

Книга В. Скотта не могла пройти мимо внимания русских читателей прежде всего потому, что это «первая книга настоящей эпохи» и в ней сошлись, по словам П.А. Вяземского, «грудь с грудью и рука с рукою» «гиганты нашей эпохи»: «Наполеон, сей Вальтер Скотт политического мира, и Вальтер Скотт, сей Наполеон мира литературного»[2]. Исследование В. Скотта для русского читателя тем более было привлекательно, что автор с огромным интересом и уважением описал участие русских в военных кампаниях 1805–1807 годов и противостояние с наполеоновским нашествием 1812 года. В. Скотт рассказал о партизанской войне, о казаках, Д. Давыдове, о Бородинском сражении, сожженной Москве, об ожидании Наполеоном ключей от русской столицы на Поклонной горе, о гибельном отступлении французской армии по старой Смоленской дороге.

Однако историческая работа В. Скотта, в отличие от его романов, получила в России 1830-х годов довольно противоречивые оценки, что было обусловлено в первую очередь отношением русских читателей к французской революции и к Наполеону. Об этом можно судить не только на основании прямых отзывов о книге, но путем соотношения концепции В. Скотта с художественной интерпретацией образа Наполеона в русской литературе в период с 1827 по 1837 год – со времени выхода книги в Англии, обсуждения ее на

---

[1] Принцип выявления противоречий психологии и осмысление ее в историческом контексте носит в книге В. Скотта универсальный характер и распространяется на изображение полководца Мюрата, якобинца Карно, министра Талейрана, жены Наполеона Жозефины и пр.

[2] *Вяземский П.А.* Поживки французских журналов в 1827 году // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1879. Т. II. С. 73.

страницах европейских журналов и появления двух изданий на русском языке в России.

Особый интерес в этом плане представляет обращение к наполеоновской теме трех писателей-современников: П.А. Вяземского, В.А. Жуковского и А.С. Пушкина. Их художественная интерпретация и понимание личности Наполеона выражает определенные этапы в развитии исторической и эстетической мысли в русском обществе.

П.А. Вяземский высказал критическое отношение к книге В. Скотта. В статье 1828 года «Поживки французских журналов в 1827 году» в разделе «История Наполеона, написанная В. Скоттом», он противопоставил гениального романиста В. Скотта «историку баронету» Скотту. Позиция Вяземского выражала настрой той части русской радикально-либеральной интеллигенции, которая с восторгом принимала идеи французской революции, связывая с нею деятельность Наполеона. «Она осудила императора и завоевателя, но вновь прониклась сочувствием к узнику острова Св. Елены, ставшему им по велению Священного Союза. Таков Наполеон («Мятежной вольности наследник и убийца») в стихотворении Пушкина 1823 года «Недвижный страж дремал». По определению Е.В Тарле, «сокрушитель царей снова превратился на о. Св. Елены в былого революционного генерала», «военный диктатор в свободомыслящего поборника народных прав», хотя, как отмечает историк, «у Пушкина есть та широта взгляда, то чувство меры и гармония, та глубина мысли, которая все-таки не позволила ему дойти до гипербол позднейшей «Оды к колонне» Виктора Гюго и тому подобных произведений»[1].

Вяземский в своей статье (эта же позиция получила выражение и в письме к А.И. Тургеневу от 1 января 1828 года) в целом признает объективность позиции В. Скотта-историка в отношении к Наполеону. «Нельзя сказать, – пишет он Тургеневу, – чтобы в его обозрениях, суждениях было пристрастие, неприязненное предубеждение против Наполеона, нет…»[2]. Но именно объективность позиции В. Скотта более всего разочаровала критика. Очевидная политизация наполеоновской темы объясняет упреки Вяземского к английскому «создателю панорамы жизни Наполеона и включенной в нее панорамы более четверти века из современной истории»[3]:

---

[1] *Тарле Е.В.* Заметки читателя // Тарле. Указ. соч. С. 430.
[2] Там же. С. 174.
[3] *Вяземский П.А.* Указ. соч. С.77.

«Жизнеописателю Наполеона нужно было увлечься предметом и не бояться энтузиазма; а после, в заключение всего, оценить всю его жизнь, все деяния и подвергнуть его строгому приговору человечества, которое он предал, ибо не хотел посвятить огромные, единственные средства свои на его блага. А он, то есть Вальтер Скотт, нигде не обольщается Наполеоном! Сперва опиши он его, как любовник в упоении страсти, и уже после суди о нем, как муж протрезвившийся. А у него везде трезвость или, лучше сказать, везде тошнота похмелья. В его книге не видать того Бонапарта, который окрылил мир за собою. Была же поэзия в нем: одною прозою и арифметикою ума не вывел бы он такого итога. Были же когда-нибудь эти глаза, зажигавшие столько страстей в толпе поклонников, без синих полос под ними; были щеки без морщин, грудь без рыхлости. А ты, холодный и сонный живописец… В прежних романах он делал из истории какую-то живую фантасмагорию, здесь он не оживил праха, а, напротив, остудил живое. Яне нашел у него еще ни одной страницы пламенной, яркой. Лучше дал бы он разгуляться более своей национальной желчи и писал при пламеннике ненависти, а то он писал водицею при каких-то сумерках…»[1].

Отличной от Вяземского оказалась позиция В.А. Жуковского, хотя их сближала общность романтической концепции характера исторического героя.

Проблема Великой французской революции и Наполеона присутствовала постоянно в круге внимания и интересов Жуковского на протяжении всего творчества, о чем свидетельствуют дневники, письма, пометы на книгах французских и немецких историографов (Тьера, м-м де Сталь, Минье, Гизо, Герена и др.)[2], а также отмеченные статьи в «Selections from the Edinburgh review» (1835–1836), находящиеся в библиотеке поэта[3].

В 1830-е годы, как пишет А.С. Янушкевич, «Великая французская революция осмысляется (Жуковским. – *Э. Ж.*) в контексте современного политического состояния. Жуковский все решительнее не принимает всяких форм террора, насилия, воспринимая их сквозь призму якобинской диктатуры»[4].

---

[1] *Вяземский П.А.* Указ. соч. Свой отзыв Вяземский пишет по прочтении «первой половины творения» В. Скотта // Остафьевский архив. СПб., 1899. Т.3. С. 174.

[2] См. работу, специально посвященную этой теме: *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и Великая французская революция // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С.106–141.

[3] См.: Библиотека В.А. Жуковского. Описание. Томск, 1981. № 2117.

[4] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 180.

Центральное произведение Жуковского о Наполеоне в это десятилетие – «Ночной смотр» (1836), перевод одноименного стихотворения Цедлица «Die nächtliche Heershau», напечатанного в 1828 году, спустя год после появления книги В. Скотта. Комментатор этого стихотворения, автор работ, посвященных рассмотрению проблемы наполеонизма в творчестве Жуковского и русских романтиков, Ф.З. Канунова определяет «Ночной смотр» как «важное звено в трактовке наполеоновского мотива и сюжета в творчестве Жуковского»[1]. Сравнивая «Ночной смотр» со стихотворениями 1810–1820-х годов, Ф.З. Канунова отмечает, что «наполеоновская тема и сам образ Наполеона… укрупняются, мифологизируются, приобретают историческую значительность, наполняются глубоким философским смыслом о судьбе великой личности, ее исторической значимости, мнимом и подлинном бессмертии»[2].

В круг «наполеоновского» чтения Жуковского 1830-х годов, помимо названных историков и писателей, включая труды Галлера, Менцеля, следует ввести два имени, принципиально важных для осмысления этой проблемы, – Байрона и В. Скотта.

В течение осени 1832 года, будучи в Швейцарии, Жуковский буквально штудирует «Паломничество Чайльд-Гарольда», оставляя множество отчеркиваний вдоль строф и записей на полях в 3 и 4-й песнях, касающихся проблемы французской революции и Наполеона[3]. Судя по пометам, Жуковский не разделяет байроновского ожидания свободы от новых революций, но согласен с английским поэтом в критическом освещении результатов французской революции («Террор, тщеславие, роскошь новой моды, – / Так мерзок был обратный лик Свободы»[4]) и личности Наполеона-императора, которого Байрон называет «поддельным Цезарем». Двумя вертикальными чертами вдоль 91-й строфы 4-й песни Жуковский отмечает рассуждение Байрона о величии Наполеона-полководца и о гибельном его тщеславии («Чем, кроме славы жил?»), отличающем его от Цезаря. На полях к этой строфе Жуковский по-французски написал текст: *«La grande idee manquait se faire votre de tout en une tout em une tout grandui; se faire humble agent de Dieu et praiter dans cette grande votre*

---

[1] См.: *Канунова Ф.З.* Наполеоновский сюжет в творчестве В.А. Жуковского // Литературные произведения: сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. Вып. 3. С. 61–77.

[2] Там же. С. 70.

[3] См. подробнее: *Жилякова Э.М.* Жуковский – читатель Байрона // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч.2. С.418–449.

[4] Жуковский отчеркивает на полях полностью 94-ю строфу 4-й песни.

en gradui; Elle détruit les passions et le convertit en vrai féerie creation»[1] (перевод: «Великая идея лишена сугубо личного в любом роде величия, того, чтобы стать скромным выражением Бога и воплощать величие через личностное: Она разрушает страсти и обращается в истинно феерическое творение»). В этой записи выражена важнейшая идея нравственно-философской концепции поэта о соотношении общего (Великого) и частного (личного), где Великое понимается как служение общему, как исполнение нравственного долга.

«Ночной смотр» Жуковского строится на резкой многоуровневой оппозиции великого и малого и выражает романтическую концепцию исторической личности. Один уровень акцентирует величественное начало в личности Наполеона: император, превращенный в узника на крошечном острове и похороненный там, по ночам восстает из праха и устраивает смотр своим верным войскам. Другой уровень конфликта обнаруживает духовную драму великого человека: предназначенный к необыкновенным делам, в силу необузданного эгоизма он погубил в себе человека и славу отечества и теперь влачит существование пленника, утратив даже во внешнем облике былое военное величие: на нем надет «сверх мундира сюртук», при нем «маленькая шляпа и шпага».

В ситуации общественной реакции 1830-х годов уважительный тон к судьбе опального императора выражал определенную оппозиционность настроений Жуковского. При этом позиция поэта включала полемику с идеями наполеонизма. Определяющим в стихотворении является нравственно-философский и психологический план. И в этом аспекте Жуковскому был близок В. Скотт. О том, что русский поэт был знаком с книгой В. Скотта, свидетельствует тот факт, что имя Жуковского напечатано в заключительном томе первого издания перевода «Жизни Наполеона» на русском языке в числе «особ, подписавшихся на книгу»[2].

В книге В. Скотта величие Наполеона связано непосредственно с его деятельностью на военном поприще:

> «Бонапарте внушил так называемое чувство чести или, лучше сказать, тщеславие военного могущества и народного возвышения, всем сословиям своих подданных и в особенности сподвижникам своим на ратном поле. По их мнению, слава Франции воссияла с Наполеоном и с ним же вместе навеки угасла» (IV. С. 51).

---

[1] Byron G. Oeuvres completes. Paris, 1827. Т.3. P. 62. См.: Библиотека В.А. Жуковского в Томске. *Описание.* № 760.

[2] *Скотт В.* Жизнь Наполеона Бонапарте, Императора Французов. СПб., 1832. Ч. 14. С. LXXXIV.

В последней, четырнадцатой, части книги В. Скотта описан заключительный акт духовной драмы Наполеона – его пребывание на острове Св. Елены в продолжение 5 лет и 7 месяцев. С присущей В. Скотту живописностью и тщательностью рассказано о занятиях Наполеона в течение дня, его беседах, ссорах с губернатором острова, ежедневных объездах крошечных владений и т.д. И в результате возникает картина внешнего подобия былой, но ныне призрачной жизни. И только смерть возвратила Наполеону право на имя великого полководца. Торжественно-траурный тон повествования говорит о конце заслуженного воина:

> «Гроб облекли вместо покрова военным плащом, который Наполеон имел на себе в день Маренгской битвы… Все войска стояли под ружьем при этом печальном торжестве. Поелику дорога не дозволила доехать до могилы, то Английские Гренадеры имели честь отнести до оной гроб. Похоронный обряд был свершен Аббатом Виниали. Чрез каждую минуту палили из пушек с Адмиральского корабля. Наконец гроб был опущен в могилу при трех залпах артиллерии, по пятнадцати выстрелов в каждый. Большой камень был положен на могилу – и покрыл ограниченное пространство, вместившее в себя человека, для которого вся Европа казалась тесной» (IV. С. 292).

Эта картина похорон императора Франции на маленьком острове Св. Елены, восстанавливающая Наполеона в его воинском величии и славе, соотносится с финальной строфой «Ночного смотра»:

И всех генералов своих
Потом он в кружок собирает,
И ближнему на ухо сам
Он шепчет пароль свой и лозунг;
И *Франция* – тот их пароль,
Тот лозунг – *Святая Елена* <…> (II. С. 301).

«Заключение» книги аккумулировало в себе романтический принцип понимания В. Скоттом личности и судьбы Наполеона как парадоксального сочетания великих планов и жалкого угасания на о. Св. Елены. Завершая свое многотомное исследование, В. Скотт подчеркивает мощь личности Наполеона, превосходящего и в своих доблестях и пороках людей, не способных к деятельному самоутверждению:

> «Оканчивая “Жизнь Наполеона Бонапарте”, мы должны заметить, что он подвергся испытанию в двух крайностях, – в самом высоком могуществе и в самом неслыханном злополучии; и если он казался иногда тщеславным, имея в своем распоряжении войска половины земного шара, или слишком

склонным к жалобам, будучи заключен в тесных пределах острова Св. Елены, то те, которые никогда не выходили из среднего состояния в жизни, не могут судить ни о силе искушений, пред коими он пал, ни о твердости духа, с коей он воспротивился тем, которые ему удалось преодолеть» (IV. С. 293).

«Ночной смотр» был напечатан в № 1 «Современника» за 1836 год вопреки желанию Жуковского повременить с публикацией стихотворения. Пушкин был восхищен художественным совершенством шедевра Жуковского. Живое пушкинское отношение во многом было продиктовано глубиной и диалектичностью Жуковского в изображении Наполеона, самой постановкой проблемы наполеонизма, столь актуальной для Пушкина: осенью 1833 года Пушкин написал «Пиковую даму», в которой эта проблема получила философское и художественное осмысление.

В ряду многочисленных истоков, сказавшихся в «Пиковой даме»[1], возможно определить место и книге В. Скотта о Наполеоне. Сближение двух произведений, разных по жанру (многотомное исследование и небольшая повесть), можно увидеть в принципе художественного историзма писателей, рассматривающих личность Наполеона, его парадоксально-драматический характер и судьбу как явление общественной жизни и психологии, выразившей в своих крайностях новую эпоху и тип буржуазного сознания.

Целый ряд сближений идейно-художественного плана позволяет говорить о присутствии книги В. Скотта в круге интересов автора «Пиковой дамы».

Прямое сравнение Германна с Наполеоном Пушкин проводит в 4-й главе, следующей за описанием смерти графини. Эта глава открывается эпиграфом на французском языке с датой: «7 Mai 18**. Homme sans moeurs et sans religion! *Переписка*» (VIII/1. С. 243). (7 Мая 18**. Человек у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого! (франц.). Стихия французской речи и дата, можно предположить, корреспондируют с наполеоновской темой: император французов умер 5 мая и погребен 8 мая 1821 года.

Эпиграф предвосхищает события нравственно-психологического плана, которые подтверждают высказывание, относящееся к типу

[1] См. подробнее: *Сидяков Л.С.* «Пиковая дама» и «Черная женщина» Н.И. Греча // Болдинские чтения. Горький. 1985. С. 164–173; *Краснов Г.В.* Поединок Германна. К психологии конфликта в «Пиковой даме» // Там же. С. 56–64; *Вольперт Л.И.* Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля. «Красное и черное» и «Пиковая дама» // Там же. 1986. С.105–114; и др.

личности Германна-Наполеона, усложняют представление о герое, как бы укрупняют его достоинства и недостатки, придают им значимость важных черт целой эпохи. В 4-й главе Пушкин делает предметом осмысления не только характер героя с «профилем Наполеона», но и современные интерпретации Наполеона. Книга В. Скотта своей общей концепцией личности Наполеона отличалась полнотой исторического и художественного изображения его как лица выдающегося, «романического», и одновременно «пошлого»[1], в смысле безнравственного. Ряд близких совпадений в понимании наполеоновской проблемы в «Пиковой даме» и книге В. Скотта позволяет сделать предположение о внимании Пушкина к вальтер-скоттовской концепции.

Так, по словам Томского, Германн – «лицо истинно романическое, у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля…<…> …на его совести, по крайней мере, три злодейства на душе!» (VIII/1. С. 244). Уже при первом сравнении героя повести с Наполеоном Пушкин ставит проблему вины (преступления) и акцентирует противоречивость личности Германна. В книге В. Скотта Наполеон, как и Германн у Пушкина, одарен «пылкостью воображения», «нежными, кроткими чувствами», языком страсти и «сердцем человеческим» (в письмах к Жозефине, к Марии-Луизе), но как и у пушкинского героя, душа которого «алкала» «фантастического богатства», «денег», Наполеон бросался в бездны эгоизма, который, «подобно баснословному Сизифову камню, вскаченному им на вершину утеса… наконец низвергся и раздавил его самого при своем падении» (IV. 302).

Показательна логика постепенного развенчивания Пушкиным своего героя, выявление глубочайшего трагизма от сознания гибнущего в Германне человека. На короткой дистанции маленькой главы происходит проявление в герое «пошлого» лица, которое одновременно «пугало и пленяло» воображение Лизы. И только после того, когда Германн, как написано в повести, молча смотрел на слезы ее («…сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал

[1] В словаре В.И. Даля слово «*пошлый*» имеет несколько определений: «избитый, общеизвестный и надокучивший, вышедший из обычая; неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым, площадным; вульгарный, тривиальный» // *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т.III. С. 374.

обогащения»), следует приговор Лизы: «Вы чудовище!». Последующий за этим комментарий повествователя выводит проблематику повести на уровень историко-философский: «…Он сидел на подоконнике, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну» (VIII/1. С. 245).

Упоминание о «трех злодействах» Германна может быть соотнесено с тремя событиями, описываемыми В. Скоттом: с «ужасным убийством Герцога Ангенского» (IV. С. 298), гибелью Пишигрю и английского капитана Райта.

В книге В. Скотта Наполеон неоднократно сравнивается с игроком, при этом тема игры распространяется на Наполеона – человека и государственного деятеля, – которому были свойственны страстность и авантюризм игрока. Описывая политику Наполеона после заключения Амьенского мира, В. Скотт пишет:

> «Необъятная власть, которою Бонапарте уже пользовался, казалось, тем только имела цену в глазах его, что она могла доставить ему средства к приобретению еще большей, и подобно горячему, отчаянному игроку, он не переставал удвоивать свою ставку до тех пор, пока фортуна, столь долго ему приятствовавшая, наконец, восстала против него и вовлекла его в совершенную погибель» (II. С. 2)

В другой части книги, рассказывая о «великих притязаниях» Наполеона даже после неудачного похода в Россию, В. Скотт вновь, рассуждая о политике Наполеона – деятеля и человека, вводит образ игрока:

> «…человек, которому счастие всегда постоянно благоприятствовало, любит играть в большую игру, невзирая на очевидный проигрыш, вместо того, чтобы отойти от стола, как бы следовало по благоразумию, тогда как счастие начало переменяться. Наполеон взял себе в голову и внушил другим мысль, что особа его пользуется исключительным преимуществом, предохраняющим его от обыкновенных превратностей и ударов судьбы»(III. С. 249).

Нравственно-философское осмысление образа игрока (игры) было ключевым для Пушкина в построении сюжета и образа Германна.

При сравнении книги В. Скотта и повести Пушкина обращает на себя внимание характерная деталь: трагическим событиям предшествуют стихийные, грозные явления в мире природы. Буря разразилась накануне смерти Наполеона, описание «ужасной погоды» предваряет смерть графини и духовный крах Германна.

«Жизнь Наполеона Бонапарте»	«Пиковая дама»
…сильная буря поднялась 4 Мая, предшествовавшая дню, в который должно было прекратиться земное существование сего необыкновенного мужа. Любимая изгнанником ива, под коею он часто наслаждался прохладою, была исторгнута вихрем, и почти все, окружавшие Ловуд деревья, подверглись той же участи. 5 Мая наступило с ветром и дождем. Отходящая душа Наполеона находилась в бреду и в борьбе, превосходящей силою ту, которая волновала стихии. Слова tête d'armée (перевод: фронт армии) последние, исшедшие из уст его, обнаружили, что мысли его блуждали в пылу битвы (IV. С. 290).	Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты (VIII/1. С. 239).

В финале повести вновь обнаруживается схождение Пушкина с В. Скоттом. В «Заключении» о герое сказано предельно лаконично: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!”» (VIII/1. С. 252). Финалом своей судьбы, безумием и узническим заключением в больнице Германн может быть уподоблен Наполеону, для которого страстная, неукротимая потребность самоутверждения и славы обернулась гибельным индивидуализмом и изоляцией от людского мира на острове, где он создал крошечное подобие своей империи, не расставаясь с думами о Франции и великих походах. В судьбе Германна Пушкин показал современное проявление наполеоновского комплекса, перенеся духовную драму необыкновенного человека на психологию многочисленного племени героев, рожденных новым временем.

Таким образом, включив книгу В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте, Императора Французов» в контекст творчества русских писателей 1830-х годов – Вяземского, Жуковского, Пушкина, обратившихся к проблеме наполеонизма, можно сделать вывод о том, что концепция, разработанная В. Скоттом, историзм его художественного сознания оказались важным фактором в процессе осмысления событий европейской истории и современного русского общества, вступавшего на путь нового развития.

В. СКОТТ И Л.Н. ТОЛСТОЙ: МОСКОВСКАЯ ПАНОРАМА В «ВОЙНЕ И МИРЕ»

Философское содержание «Войны и мира» Л.Н. Толстого, определяющее структуру эпопеи, получает воплощение, помимо прямых авторских рассуждений, композиции, системы образов, в особой организации художественного текста, который можно определить как тип философской лирики в прозе[1]. Лирико-философской структурой повествования в «Войне мире» обладают панорамные картины, имеющие глубокий символический смысл, в частности описание Бородинского поля и картина Москвы перед вступлением туда французов[2].

Анализ принципов создания московской панорамы в «Войне и мире» представляет особый интерес в силу ряда причин. Описание ставки Наполеона 2/14 сентября 1812 года на фоне открывшегося с Поклонной горы вида Москвы – едва ли не общее место как в исторических источниках, так и в художественных произведениях, учитывавшихся Толстым при создании эпопеи[3]. На широком фоне документов, исторических мемуаров, художественных текстов отчетливо вырисовывается содержание концепции Толстого, своеобразие его художественной манеры. Искусство панорамного письма Толстого связано с национальной традицией, начатой в русской литературе Н.М. Карамзиным, представившим панораму Москвы в повести «Бедная Лиза» как способ выражения авторской философско-психологической концепции мира, истории и человека.[4]

---

[1] Под «лирическим» в данном случае понимается, вслед за А.В. Михайловым, «глубокое и неожиданное, мгновенное обнаружение человеческого «я» в его уникальной и неповторимой конкретности» // Михайлов А.В. Проблемы философской лирики / *А.В. Михайлов.* Обратный перевод. М., 2000. С. 415.

В разработке вопроса о способах воссоздания философского содержания «Войны и мира» большой интерес представляет недавно опубликованная статья *Нади Клейтон* «Прием значимого повторения и проблемы свободы в «Войне и мире» Л.Н. Толстого //Лев Толстой и мировая литература. Вып. 5. Изд. Дом «Ясная Поляна», 2008. С. 91–101.

[2] Изучению поэтики Бородинской панорамы в «Войне и мире» посвящена статья *Молли Брансон* «Панорама Пьера: оптическая иллюзия и иллюзия романа в «Войне и мире» // Там же. С. 81–90.

[3] В одной из последних по времени работ, посвященных изучению исторических источников, используемых Л.Н. Толстым при создании «Войны и мира», рассмотрен «Манускрипт тысяча восемьсот двенадцатого года, содержащий краткий обзор событий этого года в целях служения истории Императора Наполеона» (1827) Жана-Франсуа Агатона де Фэна. См.: *Грызлова И.* «Манускрипт 1812 года» в творческой лаборатории Л.Н. Толстого // Там же. С 131–138.

[4] См. *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 90–123.

Зерно толстовской идеи, развернутой в московской панораме, было поэтически сформулировано А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине»:

<...>Перед ними
Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы.
Ах, братцы! как я был доволен,
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!
<...>
Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля:
Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою (VI. С. 154–155).

В строках «Евгения Онегина» нашла воплощение и развитие уже сформировавшаяся традиция русской поэзии. Как правило, образ Москвы в поэтических текстах, непосредственно посвященных событиям 1812 года или связанных с воспоминаниями об этом времени, предстает как воплощение идеального начала, как комплекс идей нравственно-философского и эстетического содержания. Он включает в себя как мотивы общенационального масштаба, связанные с пониманием мощи и величия России, проявившихся в трудную годину 1812 года, так и переживания индивидуально-лирического плана, выводящие автора и читателя к эпохе юности, расцвета душевных и нравственных сил.

А.С. Пушкин (1814)

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горести и бед… (I/1. С. 81).

П.А. Вяземский (1813)

Итак, мой друг, увидимся мы вновь
В Москве, всегда священной нам
и милой!
В ней знали мы и дружбу и любовь,
И счастье в ней дни наши золотило.
Из детства, друг, для нас была она
Святилищем драгих воспоминаний,
Протекших бед, веселий, слез,
желаний
Здесь повесть нам везде оживлена[1].

[1] Цит. по изданию: 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М., 1987. С. 91.

При описании Москвы в создаваемый текст обязательно включаются пейзажные детали, как правило, панорамного характера.

А.С. Пушкин (1814)

Где ты, краса Москвы стоглавой,
Родимой прелесть стороны?
Где прежде взору град являлся величавый…
И там, где роскошь обитала
В сенистых рощах и садах,
Где мирт благоухал и липа трепетала…
Не блещут уж в огнях брега и светлы рощи… (I/1. С.81).

Ф.Н. Глинка (1841)

Город чудный, город древний,
Ты вместил в свои концы
И палаты, и дворцы!

Опоясан лентой пашен,
Весь пестреешь ты в садах…
Сколько храмов, сколько башен
На семи твоих холмах…[1]

К.К. Павлова (1844)

И город там палатный и соборный,
Раскинувшись широко в ширине,
Блистал внизу, как бы нерукотворный,
И что-то вдруг проснулося во мне[2].

Художественное время в этих описаниях отличается сочетанием конкретности определенного момента с эпическим масштабом, включающим прошлое и будущее, личное и общенациональное. В от-дельных случаях, как, например, в стихотворении А.А. Дельвига «Дщерь хладна льда! Богиня разрушенья!» (1813), поэт обращается к героическим событиям 1812 года через описание холодной зимы, способствовавшей изгнанию французов. Определяющим при создании художественного образа, в том числе и пейзажа, становится выявление символического смысла нарисованной картины природы:

И зарево Москвы багровое горит.
Воззрела мрачно ты – метели зашумели,
И бури на врагов коварных понеслись.
Ступила на луга – и мразы полетели,
И как от ветра прах, враги от нас взвились[3].

[1] Цит. по изданию: 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М., 1987. С. 80.
[2] Там же С. 120.
[3] Там же. С. 112.

Таким образом, панорамный хронотоп в поэтическом тексте служит способом символико-аллегорической аранжировки лирического переживания.

Родившаяся в поэтическом тексте, идея национального достоинства получает в «московской панораме» Толстого дальнейшее развитие.

Вид столицы в «Войне и мире» дан в природном интерьере, и эта контаминация городского и природного позволяет Толстому раздвинуть границы конкретно-бытового и исторического до общенационального и общечеловеческого – и тем самым проблемы русской и французской истории, проблемы, касающиеся самоопределения личности, включить в контекст всечеловеческих вопросов – в частности, о самоценности мира и человеческой жизни, о красоте естественного и торжестве нравственного.

Английский исследователь Р.Ф. Христиан в статье «Вальтер Скотт, Россия и Толстой»[1], сравнивая «Войну и мир» с книгой В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте» и развивая концепцию близости Толстого и В. Скотта в ряде аспектов (осуждение Наполеона, глубокая симпатия к Кутузову, исключительный интерес к партизанскому движению), указал на активное использование В. Скоттом и Толстым исторических источников, в частности прекрасного знания писателями мемуаров французского генерала Филиппа Поля де Сегюра (Ségur, 1780–1873), участника похода Наполеона в Россию. Мемуары Сегюра «История Наполеона и Великой армии в 1812 году» («L'Histoire de Napoleon et de la Grande Armee pendant L'annee 1812») вышли в 1824 году и вызвали большую дискуссию во Франции[2]. Высокую оценку книга Сегюра получила в отзыве французского исследователя виконта де Вогюэ: «Если бы все труды, которые мы имеем о Наполеоне и его времени, должны были бы завтра исчезнуть и если бы можно было сохранить из них лишь один, я, не колеблясь, скажу, что нужно было бы выбрать капитальное исследование Сегюра, как самое поучительное и наиболее верно изображающее чувство эпохи и великую личность, наполнившую собой эту эпоху»[3]. Вогюэ отметил «глубокий реализм… правдивых свидетельств» Сегюра и указал на возможность сравнения «рассказа

---

[1] *Christian R.F.* Sir Walter Scott, Russia and Tolstoy // Scottish Slavonic Review. Glasgow, 1988. № 10. P. 75–91.

[2] См.: *Вогюэ Е.М. де.* Вступление // Сегюр. Поход в Москву 1812 г. М., 1911. С. 6–16; *Тарасевич Д.А.* Граф де Сегюр и его «Поход в Россию» // Сегюр Ф.-П. де. Поход в Россию. Записки адъютанта императора Наполеона. Смоленск, 2003. С. 3–13.

[3] *Вогюэ Е.М.* Указ соч. С. 10.

француза» (в частности, в описании Бородинского сражения) с «тонко исполненными и реалистическими картинами Толстого в той главе «Войны и мира», где он, при помощи совершенно иных приемов искусства, описывает бедствия того дня»[1]. Филипп Поль де Сегюр в течение многих лет служил генерал-квартирмейстером в штабе Наполеона, принимал участие в наполеоновских походах в Россию и в своих мемуарах стремился дать по возможности объективную историю наполеоновского похода в Россию. По определению Р. Христиана, «Скотт считал Сегюра талантливым мемуаристом и человеком чести, рассматривал его произведение как «совершенно откровенное, яркое и свободное»[2].

Толстой, по характеристике английского исследователя, хотя и создавал не документальное, а художественное произведение, «претендовал на объективность и точность исторического источника»[3]. Подобно Скотту в его книге «Жизнь Наполеона Бонапарте», Толстой тоже обращался к Сегюру. «Оба писателя, – пишет Р. Христиан, – воспроизводят практически дословно число фраз, которые точно извлечены из Сегюра, и, особенно при описании вступления Наполеона в Москву с ее восточными или азиатскими строениями, с ее садами и церквами с их куполами, блестящими на солнце»[4], и впечатления Наполеона от вида русской столицы с Поклонной горы. Английский исследователь указал на различия в использовании В.Скоттом и Толстым материала из общего исторического источника – мемуаров Сегюра: «Скотт... менее точен в переводе, чем Толстой, возможно, из-за неосведомленности в деталях местоположения Москвы, чем из-за недостаточно точного знания языка»[5].

Представляется, что в данном случае вопрос о значении точности или неточности в следовании за фактами, изложенными Сегю-

---

[1] *Вогюэ Е.М.* Указ соч. С. 14.

[2] *Christian R.F.* Указ. соч. С.78. Защищая Сегюра от нападок «недружелюбной критики» из-за якобы невозможности дать верную картину сражений, находясь «в стороне от военных действий», В. Скотт выдвинул в защиту Сегюра аргумент, напоминающий толстовскую стратегию сделать очевидцем и главным свидетелем Бородинского сражения Пьера именно как человека, удаленного от военной теории и практики. В. Скотт писал о положении Сегюра как «особом преимуществе», ибо, по словам писателя, «сражение напоминает бал, где утром каждый припоминает лишь партнера, с которым он танцевал, а что происходило вокруг – никто, кроме стороннего наблюдателя, не может сказать» (Там же).

[3] Там же. С. 80–81

[4] Там же. С. 81

[5] Там же.

ром и другими свидетелями этого события[1], имеет второстепенное значение в сравнении с их трактовкой. В панорамах Сегюра, В. Скотта и Толстого представлены разные художественные системы и жанры, обусловленные в первую очередь авторской концепцией жизни, пониманием сущности войны 1812 года и оценкой Наполеона. Сегюр пишет личные исторические мемуары, В. Скотт – художественно-публицистическое научное исследование, Толстой создает роман-эпопею.

Сегюр	Вальтер Скотт	Л.Н. Толстой
Эта столица, справедливо называемая русскими поэтами *златоглавой Москвой*, представляла собой обширную и живописную груду, состоящую из двухсот девяносто пяти церквей и полутораста дворцов, окруженных садами и службами. Эти кирпичные дворцы с их парками, чередующиеся с хорошенькими деревянными домиками, даже лачугами, были рассыпаны по холмистой местности на площади в несколько квадратных лье. Эти постройки группировались около высокой треугольной крепости, окруженной двойной стеной, одна из стен окаймляла несколько дворцов и церквей и каменистые пустыри,	14 сентября 1812 года между тем, как русский ариегард выходил из Москвы, Наполеон достиг возвышения, называемого Поклонною горою… Москва казалась столь же величественною и поразительною, как прежде, с колокольнями трехсот церквей своих и с позолоченными своими куполами, блестящими на солнце, с чертогами восточной архитектуры, окруженными деревьями и садами; и с Кремлем ее, громадою треугольных башен, возвышающихся подобно цитадели над этою купою садов и зданий. Но ни одна труба не дымила, ни один человек не являлся ни на стенах, ни в воротах. Наполеон смотрел на	…В 10 часов утра 2-го сентября Наполеон стоял между своими войсками на Поклонной горе и смотрел на открывшееся ему зрелище. Начиная с 26-го августа и по 2-ое сентября Бородинского сражения до вступления неприятеля в Москву, во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей, осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежеет, вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в темных, теп-

[1] См. также: *Бургонь.* Пожар Москвы и отступление французов. СПб., 1898; *Брандт Генрих.* Польские войска в Москве // Пожар Москвы. М., 1911. С. 118–120; *Лабом.* Вступление в Москву и начало пожара // Французы в России. 1812. По воспоминаниям современников-иностранцев. М., 1912. С. 172–174.

[2] *Сегюр Ф.-П. де.* Поход в Россию в 1812 г. М., 1911. С. 49, 56–57.

другая – обширную базарную площадь, торговую часть города, где блистали богатства всех четырех частей света.

Все эти постройки, дворцы вплоть до маленьких лавчонок, были крыты гладким крашеным железом. Церкви, из которых каждая заканчивалась площадкой и несколькими колокольнями, увенчанными золотыми куполами с возвышавшимися над ним полумесяцем и, наконец, крестом, – напоминали историю этого народа: то была Азия с ее религией, сначала торжествующей, потом свегнутой, когда над полумесяцем Магомета восторжествовал крест Христа.

От одного солнечного луча этот великолепный город сверкал тысячью переливающихся цветов. При виде его путешественник, точно зачарованный, останавливался в ослеплении... Было два часа, и освещенный солнцем город переливал тысячью оттенков... При виде этого позлащенного города, этого блестящего соединения Азии и Европы, этого нее, беспрестанно ожидая, что сонм долгобородатых бояр явится для того, чтобы пасть к ногам его и поднести ему свои сокровища. Его первое восклицание было: «Вот наконец этот славный город!», а второе: «Пора уж было его увидеть»! (III. С. 136).

лых ночах этих с неба, беспрестанно пугая и радуя, сыплются золотые звезды.

2-го сентября в 10 часов утра была такая погода. Блеск утра был волшебный. Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своей рекой, своими садами и церквами и, казалось, жила своею жизнью, трепеща, как звездами, своими куполами в лучах солнца.

При виде странного города с невиданными формами необыкновенной архитектуры, Наполеон испытывал то несколько завистливое и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм не знающей о них, чуждой жизни. Очевидно, город жил всеми силами своей жизни. По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела…

Ему странно было

[1] *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л.,1928–1958. Т. XI. С. 325–326. В дальнейшем при цитировании ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

величественного сочетания роскоши, обычаев и искусств двух прекраснейших частей света, мы остановились, охваченные горделивым восхищением. Что за славный день! Какое великое и блестящее воспоминание, оставшееся у нас на всю жизнь! Мы чувствовали, что в этот момент глаза всего изумленного мира должны быть устремлены на наши деяния и что наше каждое малейшее движение становится историческим событием. …Подъехал сам Наполеон. Он остановился в восторге и радостное восклицание вырвалось из его уст... Но первые движения души у Наполеона были непродолжительны.

Слишком много у него было забот для того, чтобы предаваться своим ощущениям. Его первое восклицание было: «Так вот он, наконец, этот знаменитый город!» и затем прибавил: «Давно пора!» И его взоры, устремленные на эту столицу, выражали уже лишь одно нетерпение. Ему казалось, что в ней он видит все русское государство... Его жадные взоры были прикованы ко всем входам в город. Когда же откроются эти самому, что наконец свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном, утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его[1].

ворота? Когда выйдет из них депутация, которая отдаст в его распоряжение свои богатства… Между тем беспокойство начало охватывать его[2].		

В своих мемуарах, отмеченных художественной образностью[1], Сегюр стремился быть точным и искренним документалистом. Рисуя открывшуюся подошедшим к Москве французам столицу русских, освещенную лучами солнца, автор не скрывает восхищения необычайной для европейского глаза красотой города – холмистой местностью, множеством садов, церквей, удивительной архитектурой – смесью азиатского и европейского стилей, за которыми стоит многовековая история. Мемуарист передает ощущение гордости завоевателей и победителей, чувство, которое испытывал и Наполеон. Говоря с огромным почтением об императоре, Сегюр не без сожаления замечает охватившее Наполеона беспокойство из-за странного молчания руских и их столицы.

Итак, в «московской панораме» Сегюра была подготовлена канва для многих будущих описаний дня 2 сентября 1812 года: дана точная информация о погоде (был солнечный день), о характере местоположения и архитектуре Москвы с высоты Поклонной горы (холмы, сады, церкви, колокольни, смесь европейского и азиатского стилей), о состоянии духа французской армии и Наполеона.

В. Скотт, не отклоняясь от фактической основы мемуаров Сегюра, тем не менее иначе строит свою московскую панораму. Она короче по объему: В. Скотт исключает малейшее упоминание о восторге французов при виде плененной ими русской столицы. Описание состоит из двух частей в форме двух развернутых предложений. В первом дана московская панорама, сотканная из живописных деталей: повторы сложных синтаксических конструкций, создающих ритм нарастающей интонации, акцентируют внимание на красоте и значительности русской столицы («*с колокольнями* трехсот церквей своих и *с* позолоченными своими *куполами*, **блестящими**

[1] Виконт де Вогюэ отмечает в стиле Сегюра печать влияния античных историков («Воспитанный на классических авторах, Сегюр явно стремился подражать манере Фукидида и Тита Ливия») и страстного Ж.-Ж. Руссо // *Вогюэ.* Указ. соч. С. 12.

на солнце, *с чертогами* восточной архитектуры, **окруженными деревьями и садами**; и *с Кремлем* ее, громадою треугольных башен, **возвышающихся подобно цитадели над этою купою садов и зданий**»). В. Скотт воссоздает картину по канве рассказа Сегюра, но при этом изображение Москвы дается как бы предельно объективно, не глазами французов, а вне зависимости от них. Вторая часть описания – та же ритмика повторов, но с иной – печально-торжественной интонацией («Но ни одна труба не дымила, ни один человек не являлся ни на стенах, ни в воротах»), передающей состояние жителей Москвы, оставлявших город ради спасения Отечества.

Следует заметить, что в русских исторических источниках при описании Москвы мемуаристы, как правило, свое внимание сосредоточивают на картинах оставленной или сгоревшей Москвы. Это понятно: для русских событием национального значения, требовавшим напряжения и проявления всех нравственных сил, было оставление столицы. К тому же в тот день, с сияющим солнцем, с высоты Поклонной горы Москву видели только входящие французы, а русские, покидая город, шли в другом направлении. История самосожжения Москвы стала одним из значительнейших национальных событий, определивших исход войны 1812 года, и источником вдохновения для нескольких поколений русских поэтов и писателей. Русская мемуарная проза, одухотворенная национальным подвигом, испытала влияние художественной поэтической традиции, оставаясь в рамках обобщенно-символического дискурса. С.Н. Глинка в «Записках о 1812 годе» усматривает знак провидения в особенностях погоды: «Отчего, – говорит Фридрих Второй, – с необычайными явлениями природы сопряжены необычайные события политические? Мы это видим, а тайна известна тому, кто управляет природою и судьбою человечества». Со времени нашествия завоевателя бушевали в Москве порывистые вихри, несшиеся с юга, затмевавшие небо пылью, ломавшие заборы и срывавшие кровли с домов»[1]. В другом параграфе («Осень – летняя. – Отряды пленных») Глинка начинает рассказ с указания на прекрасную погоду в сентябре: «Под шумом бури грозного нашествия осенняя природа отсвечивалась ясными летними днями. Известия Наполеона не обманывали Европу, что с ним «вступила в Россию весна Италии». Но человечество знает, как дорого он заплатил за мечты весны итальянской»[2]. С.Н. Глинка наме-

[1] 1812 год. Указ. соч. С. 410.
[2] Там же. С. 426.

чает возможный путь сопряжения историко-философского и психологического аспектов в анализе исторических событий и переживаний человека. На эту особенность исторического и художественного мышления С. Глинки обратил внимание В.Г. Белинский в рецензии «Очерки Бородинского сражения (Воспоминания о 1812 годе» (1839). Высоко оценив «Очерки» как «книгу народную, в полном значении этого слова», указав на «благородную простоту и поэтическую живость слога», Белинский выразил неодобрение в адрес «ложного, рассудочного и внешнего мистицизма» автора, «который видит таинство не в сущности идеи, а в случайных столкновениях обстоятельств, в случайном числе каком-нибудь. Например… в Бородинском побоище участвовало с обеих сторон *шесть Михаилов*, как будто Михаил было имя привилегированное и число шесть сколько-нибудь относилось к сущности дела или проясняло его». «Поэтому, – продолжает критик, – нам бы хотелось дать читателям *нашу* точку зрения на Бородинскую битву, не как на случайное явление, без начала и конца, без причины и следствия, но как на необходимое проявление народной жизни, как на непосредственное осуществление и откровение воли божией, и тем указать на мистическую и таинственную сущность этого великого события…» (XI. С. 115–116, 117).

Сопряжение истории и психологии, политики и философии будет осуществлено Толстым, в частности, в его описании Москвы.

Московская панорама Толстого в сравнении с картиной Сегюра и даже В. Скотта отличается именно глубиной философско-психологического содержания, заключенного в ней.

Описание Москвы дается Толстым с двух точек зрения – принципиально отличных и вместе с тем соприкасающихся друг с другом. В процессе воссоздания двойного восприятия получает развитие один из ведущих лейтмотивов эпопеи, определяющих ее содержание и поэтическую структуру. Так, после нейтрального сообщения о том, что «в 10 часов утра 2-го сентября Наполеон стоял между войсками на Поклонной горе и смотрел на открывшееся перед ним зрелище», Толстой прерывает повествование о Наполеоне и на пространстве двух абзацев рассказывает о том, какое было время (осень, погода) и какое виделось пространство. При этом повествователь разделяет свои впечатления с опытом (видением) всех людей (в России ее жителей) и в то же время обращаясь к опыту каждого человека, живущего в этом мире своей, независимой от Наполеона жизнью: *«…во все дни этой тревожной, этой памятной недели*

стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежеет, вдыхая осенний, пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в темных теплых ночах этих, с неба, беспрестанно, пугая и радуя, сыплются золотые звезды». Толстой как бы отстраняет (исключает) Наполеона от сферы природно-человеческого и тем самым демонстрирует суть внутренней оппозиции: естественно-человеческое, природно-гуманное оказывается несовместимым с эгоистической, насильственной натурой Наполеона. Философская идея о единстве естественного и нравственного реализуется через поэтическое воссоздание природного. По глубокому и точному наблюдению А.В. Михайлова, «философской лирике жизненно необходима опора на универсальность и конкретность природы, переживаемой полно, индивидуально и реально и поэтический образ и живую картину природы. Природа, ее образ, природа как средоточение смыслов и почва мысли – то общее, что соединяет русскую философскую лирику и прозу «Войны и мира»[1]. Природный мир, в интерьере которого рисуется панорама Москвы, дается Толстым в космическом охвате: весна, осень, воздух, земля, небо, солнце, ночи, звезды. Столь же универсальный размах характеризует восприятие природы человеком: дыхание, зрение, состояние души. Природа и человек гармонически соотносимы, они образуют единое природно-человеческое пространство. Организация текста по принципам лирического повествования служит задаче раскрыть жизненную природу этого единства и вместе с тем показать сложность, подвижность процессов духовного мира, психологических глубин человека. Прозаический текст получает лирическую аранжировку: каждый отрезок фразы строится на открытой антитезе, которые в своей повторяемости и совокупности создают ощущение единства и в то же время нескончаемого разнообразия проявления жизни: «весна» – «осень», «солнце низкое» – «греет жарче», «блестит» – «режет глаза», «темные, ночи» – «золотые звезды», «пугая» – «радуя». Движущийся ряд антитез, воссоздающих образ меняющейся картины мира и переживания его, подкрепляется лексикой возвышенно-патетического содержания: неделя – «памятная», «необычайная», «всегда удивляющая», звезды – «золотые», они «беспрестанно» «сыплются с неба». Поэтической целостности текста

[1] *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 419.

служат прошивающие весь абзац анафоры («когда») и повторы сложных синтаксических конструкций, образующие ритм восходящей интонации (1– 3-е предложения), резко падающей в 4-м для того, чтобы акцентировать мощный, торжественно звучащий, эпически развернутый финальный аккорд:

1. **когда** низкое солнце греет жарче, *чем весной* -//--/-/-/- /-/ (7 уд.)

2. **когда** все блестит в редком, чистом воздухе так, *что глаза режет* -//-//-/-/--- --//-(8 уд.)

3. **когда** грудь крепнет и свежеет, *вдыхая осенний пахучий воздух* -///---/- -/--/--/-/-(9 уд.)

4. **когда** ночи даже бывают и теплые --/--/--/-- (4 уд.)

и

5. **когда** в темных, теплых ночах этих с неба беспрестанно, *пугая и радуя*, сыплются золотые звезды -//-/--//-/---/- -/--/-- /----/-/-(12 уд.).

За абзацем с описанием погоды (времени) следует характеристика пространства: *«Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своею рекой, своими садами и церквами, и, казалось, жила своею жизнью, трепеща, как звездами, своими куполами в лучах солнца».* Этот текст по своей организации служит продолжением предыдущего: та же система повторов, создающих музыкальный ритм, и перекличка в образной системе: «золотым *звездам*», сыплющимся с неба, уподобляются «купола» – они «*как звезды*». Подобные метафорические переклички-уподобления становятся связующими в создании внутреннего лирического напряжения на протяжении всего текста. Так, фраза «Москва... жила своей жизнью, *трепеща*, как звездами, своими куполами» получит новый разворот в следующей за нею фразой: «Наполеон с Поклонной горы видел *трепетание жизни* в городе…».

Таким образом, воссозданный лик Москвы становится прологом к победе русских и поражению французов. Москва приобретает символический смысл живой жизни, влекущей, волнующей Наполеона, но недоступной и непостижимой в своей для него таинственной сущности. В следующем абзаце – в описании Москвы уже глазами Наполеона – оппозиция приобретает масштаб вселенского характера, противопоставляются «живое» и «мертвое»: «По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела». В издании 1869 года после этого пред-

ложения следовал абзац: «Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее исторического значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его» (XI. С. 444). Характерно, что в описании Москвы, увиденной Наполеоном, Толстой сохраняет все те детали, которые составляли основу панорамы у Сегюра («невиданные формы», «невиданная еще им восточная красавица»), тем самым, строго следуя за достоверным источником, в уста Наполеона Толстой вложил фразу из описания Сегюра: «Этот азиатский город с бесчисленными церквами, Москва, святая их Москва. Вот, наконец, этот знаменитый город!» (XI. С. 326). Толстой стремится к документальной точности и справедливости, воссоздавая менталитет французской армии – тому служит характеристика охваченных гордостью французов, овладевавших русской столицей. Но чувство самодовольства и упоения, охватившее Наполеона, соседствует в описании Толстого не с беспокойством (как у Сегюра), а со «странным» ощущением: *«Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасла его»* (XI. С. 326). В открыто демонстрируемой перекличке описания душевной взволнованности русских людей («пугая и радуя») и неуспокоенности Наполеона («волновала и ужасала») Толстой акцентирует принципиальное различие двух жизненных позиций. Для русских, для повествователя, автора, предполагаемого читателя, как для любого нормального, естественного человека (образец «хоровой лирики»), предметом высокого духовного волнения была судьба родины и близких, что олицетворялось в образе живой, трепещущей красоты Москвы. Для Наполеона желанным было лишь физическое, то есть лишенное одухотворенности, владение красотой: *«Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur*[1]*, – думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу»* (XI. С. 326).

Таким образом, Толстой, создавая московскую панораму, обращается к поэтической традиции, начатой в русской прозе Н.М. Карамзиным. Следуя принципам организации лирического текста, Толстой контаминирует пейзажную живопись и документально точное

[1] Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность (франц.).

описание исторических событий национального и общечеловеческого масштаба, наполняет текст глубоким философским содержанием, делая его поэтическим фокусом выражения центральной мысли «Войны и мира». Панорамы в тексте эпопеи подобны островам поэзии в море толстовской прозы, они обнаруживают напряжение авторского пафоса и сохраняют его как внутреннее качество всего художественного целого эпопеи. В самой манере изображения и в осмыслении образа Наполеона Толстой опирается на опыт В. Скотта, сочетавшего в своей книге исследовательский подход с художественным воплощением, проявившимся, в частности, в картине московской панорамы 1812 года.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И В. СКОТТ
(К ВОПРОСУ О НАПОЛЕОНОВСКОМ МИФЕ)

Достоевский откликался на В. Скотта на протяжении всей своей жизни, начиная с упоминания имен героев «шотландского чародея» в произведениях 1840-х годов[1]. В письме от 18 августа 1880 года к Н.Л. Озмидову, составляя список книг для чтения дочери адресата, писатель аргументировал выбор произведений В. Скотта своим личным опытом: «12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими. …Вальтер Скотт же имеет высокое воспитательное значение» (XXX/1. С. 212). В этом признании, сделанном в конце жизни писателя, названа причина столь пристрастного и благодарного внимания Достоевского

[1] Процесс активного осмысления творчества В. Скотта в 1840-х гг. проявился в постановке Достоевским проблемы мечтательного героя, в разработке психологического портрета мечтателя в драматический момент перехода его к действительности. См.: *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Ф.М. Достоевского. Томск, 1989. С. 215–242; *Чернова Н.В.* «Какая-то тайна была в судьбе ее». Письмо в книге («Неточка Незванова») // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 396–410; *Дрыжакова Е.Н.* Достоевский и Вальтер Скотт // Художественный перевод и сравнительное изучение литератур (Памяти Ю.Д. Левина). СПб., 2010. С. 316–326; *Ветловская В.Е.* Из комментария к произведениям Достоевского 2 // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 451–457.

к В. Скотту. «Мечтательный», «книжный мир» (XVI. С. 180) В. Скотта, гуманность нравственно-философской позиции английского писателя заключали в себе идеальное содержание, «безупречную нравственность»[1], рождавшую, словами героя «Подростка», стремление «придумать благородное дело» (XVI. С. 180). Нравственно-философская позиция английского романиста и художественные принципы изображения им человека были восприняты Достоевским сквозь призму отношения к В. Скотту русских писателей, и в первую очередь Жуковского, Пушкина, Гоголя. Искусство В. Скотта рисовать историю «домашним образом» основывалось на сочетании идей детерминизма с «антропологическими теориями века»[2], что, в свою очередь, обусловило своеобразие художественно-эстетических принципов – объективность авторской позиции и эпическую полноту изображения.

Вальтер-скоттовский критерий человечности как нормы морали, требующей пристального внимания к каждой личности и необходимости поисков «человеческого» в ней, был усвоен Достоевским и получил развитие в разработке важнейших вопросов современности, в том числе проблемы наполеонизма, одной из магистральных в его творчестве.

Многочисленные упоминания имени Наполеона в статьях, письмах, художественных произведениях и подготовительных материалах составляют в целостности текст наполеоновского мифа Достоевского. Особое место в пространстве наполеоновского мифа занимает роман «Идиот», в котором Наполеон выведен как персонаж, герой легенды генерала Иволгина. Исследователи романа «Идиот» в процессе изучения проблемы наполеонизма осуществили большую работу по выявлению мемуарных, исторических, литературных и реальных прототипов образа генерала Иволгина[3], по установлению литературных источников легенды о Наполеоне[4]. На связь «наполеоновской» новеллы в романе «Идиот» с Вальтером Скоттом прони-

---

[1] *Долинин А.А.* История, одетая в роман. М., 1988. С. 150.

[2] *Реизов Б.Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. С. 323.

[3] *Назиров Р.Г.* О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 209–212; *Подосокорский Н.Н.* Об источниках рассказа генерала Иволгина о Наполеоне // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 182–191.

[4] *Альми И.Л.* К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (Рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 163–172.

цательно указал И.Л. Волгин[1], заметив при этом, что «прямого влияния Вальтера Скотта на Достоевского как будто не наблюдается: слишком различны их художественные миры»[2]. Отмечая ориентацию Достоевского на В. Скотта, исследователь берет за основу схождения в структуре романов английского писателя и «новеллы» в «Идиоте»: историческая личность с драматическим характером, благородный юный герой и героиня, телохранитель и «чувствительный» тип повествования[3].

Указанный исследователем факт ориентации Достоевского на роман В. Скотта представляется принципиально важным. Именно в жанре романа была сформирована и получила художественное воплощение вальтер-скоттовская концепция сильной исторической личности. В связи с конкретным введением в роман Достоевского фигуры Наполеона и постановкой проблемы наполеонизма особого внимания заслуживает вопрос об отношении английского писателя к Наполеону и о способах его характеристики.

Наблюдения, характеристики и выводы в книге В. Скотта о Наполеоне базируются на собранном и введенном в текст огромном массиве справочной, мемуарной, исторической литературы. Сама же постановка наполеоновской темы и принципы изображения императора французов основываются на опыте художественного осмысления этой проблемы в романах. И это обстоятельство обусловило значение книги В. Скотта о Наполеоне.

Французский император предстает в исследовании В. Скотта чрезвычайно сложной и неоднозначной фигурой. Принцип прибли-

---

[1] *Волгин И.Л., Наринский М.М.* «Развенчанная тень»: Диалог о Достоевском, Наполеоне и наполеоновском мифе // Метаморфозы Европы. М., 1993. С. 127–164.

[2] *Волгин И.Л.* Указ. соч. С. 130–131.

[3] В качестве аргументов, подтверждающих связь Достоевского с английским писателем в разработке наполеоновской темы, И.Л. Волгин выдвигает следующие положения: «Во-первых, у Достоевского, как и у Вальтера Скотта, присутствует реальная историческая личность, великая, благородная, мятущаяся и в конце концов погибающая. Во-вторых, имеет место идеальный юноша (в нашем случае мальчик со звучным именем Ардалион): тоже непременный участник вальтер-скоттовского романного действа. Затем наполеоновский телохранитель мамелюк Рустам – аналог колоритного «чужеземца», также лицо историческое, автор позднейших мемуаров. И, наконец, юная дева, сестра новоиспеченного камер-пажа (правда, в 1812 году ей только три годика – столько же, скажем, сколько сестре юного любителя Вальтера Скотта Вере), гибнущая впоследствии при родах. Это в ее альбом, покидая Москву, вписал злополучный странник свой августейший автограф: «Ne mentes jamais!» – совет тем более дельный, что осведомляет нас о нем не кто иной, как генерал Иволгин. Если добавить ко всему этому высокую чувствительность генеральского рассказа, сходство с Вальтером Скоттом обозначается еще сильнее» (*Волгин И.Л.* Указ. соч. С. 130–131).

жения к историческому лицу со стороны его человеческого содержания, обозначенный А.С. Пушкиным как изображение «истории домашним образом», был разработан В. Скоттом в романах. В отношении каждого из героев В. Скотт выстраивает целую систему объяснений его поведения, если не оправдывающих крайностей в поступках, то заставляющих читателя не делать прямолинейных выводов, а понимать сложность человеческой личности, обусловленной, как всегда у В. Скотта, эпохой и обстоятельствами личной жизни героя.

В аспекте поставленной проблемы особый интерес представляет роман «Квентин Дорвард» (1823) и Предисловие к роману, датированное 1 декабря 1831 года, то есть написанное спустя четыре года после публикации «Жизни Наполеона Бонапарте» и, естественно, учитывающее опыт написания книги и той полемики, которая развернулась после ее выхода. И если «Квентин Дорвард» можно рассматривать как романный пролог к историческому сочинению о Наполеоне, то Предисловие следует назвать эстетическим манифестом и итоговым ответом В. Скотта своим оппонентам. В романе «Квентин Дорвард» В. Скотт выводит двух выдающихся лиц французской истории XV века – зловещую фигуру короля Людовика XI и Карла Смелого, «отчаянного неистового рыцаря», владельца Бургундского герцогства. Выбор времени действия и острых коллизий был продиктован современностью. Судя по роману и Предисловию, В. Скотта необычайно волновала переходная по содержанию эпоха XV века и порождаемые ею характеры. Как пишет Р. Самарин, «В. Скотт был сам сыном революционной поры, охватывавшей конец XVIII и начало XIX века. Возможно, что именно поэтому он с таким интересом вникал в историю смутного и грозного XV века, изучал французских и отечественных хронистов этого столетия и работы историков более позднего времени, уже пытавшихся анализировать ход событий XV века»[1].

В Предисловии В. Скотт дает характеристику Людовику XI с «человеческой» позиции, то есть в качестве критерия выдвигает наличие или отсутствие чувства нравственной ответственности и долга в поведении героя. Свое неприятие деятельности Людовика XI, «наделенного характером в высшей степени эгоистичным, не способным предпринять что-либо, не связанное с его честолюбием, алчностью или тягой к наслаждениям» (XV. С. 7–8), Скотт выражает

[1] *Самарин Р.* Комментарий к роману «Квентин Дорвард» // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. М., 1998. Т. XV. С. 544.

прямо и бескомпромиссно: «Даже автору чисто развлекательных сочинений может быть дозволено стать на время серьезным, если он хочет осудить любую политику – частного или государственного характера, которая основывается на принципах Макиавелли или на поступках Людовика XI» (XV. С. 8–9). В сближении имен Макиавелли и Людовика XI проявляется полное неприятие В. Скоттом теории оправдания в политической борьбе любых методов, вплоть до обмана, подкупа, предательства и убийства. Однако и в Предисловии, и на протяжении всего романа В. Скотт стремится быть объективно справедливым в отношении Людовика XI, то есть не умалять природных достоинств короля, обнаруживая их в фантастически изувеченных формах проявления: «В этом хитром и одаренном государе уживались странные противоречия» (XV. С. 22). Так, В. Скотт отмечает смелость Людовика XI в достижении поставленных целей, называет его «тонким знатоком человеческой природы» (XV. С 22), «самым умным, или, во всяком случае, самым хитрым из современных ему монархов» (XV. С. 23). Историческое значение Людовика XI писатель во многом объясняет той ролью, которую он сыграл по воле провидения в судьбе французского государства: «...при посредстве этого осторожного и ловкого, но очень непривлекательного государя провидению угодно было возвратить великой французской нации те блага государственного порядка, которые она почти утратила ко времени вступления Людовика XI на престол. Так часто провидение заставляет служить на пользу людям не только теплый дождик, но и грозную, разрушительную бурю» (XV. С. 24). Предисловие, написанное после создания «Жизни Наполеона Бонапарте», со всей очевидностью несет в себе отпечаток раздумий В. Скотта над современной ему политической жизнью, в которой ключевой фигурой был Наполеон.

В Предисловии писателем поставлен вопрос, имевший актуальный для времени В.Скотта смысл и касавшийся так или иначе личности Наполеона: об истинном масштабе исторической личности и способах ее изображения. Людовик XI имел репутацию низвергателя, разрушителя рыцарских традиций, казался «чуть ли не воплощением самого дьявола, которому дозволено все, что способно загрязнить самый источник наших представлений о чести» (XV. С. 8). В этой связи В. Скотт сравнивает два принципа изображения характера духа-искусителя (Мефистофеля, Сатаны), представленных в художественной литературе: с одной стороны, Гете в «Фаусте»,

а с другой – образы, созданные Байроном и Мильтоном. По характеристике В. Скотта, Байрон и Мильтон «придали духу зла нечто такое, что возвышает и облагораживает его порочность, – несгибаемое и непобедимое сопротивление самому всевышнему» (XV. С. 8). В. Скотту более удачной и близкой представляется концепция Гете: «Напротив, великий немецкий поэт представил своего духа обольщения как существо вообще совершенно бесстрастное, которое служит лишь для того, чтобы увеличивать путем искушения и уговоров общую массу морального зла» (XV. С. 8). Этот принцип отказа от возвеличивания и поэтизации героя, страдающего честолюбием и тщеславием (понимаемых как источники моральных пороков), распространяется в книге «Жизнь Наполеона Бонапарте, императора французов» на главного персонажа.

В. Скотт на протяжении всего исторического исследования воздает должное военному и политическому гению Наполеона. В Заключении, подводя итог и создавая в миниатюре «маленький» роман, В. Скотт дает первоначально описание наружности и характера Наполеона, а затем пишет о «гибкости его (Наполеона. – *Э.Ж.*) великих талантов как воинских, так и политических» (IV. С. 295). «Тайный ключ наполеоновой политики» В. Скотт видит в том, что Наполеон «открыл поприще для всякого рода талантов», «предоставил всем людям с достоинствами, хотя и не имеющими титлов, право приобретения почестей по разным Государственным отраслям» (IV. С. 299). В Заключении сказано о «счастливых последствиях, произведенных его царствованием и характером» как для Франции («благоустроенное Правительство, школы, учреждения, суды и судебное уложение»), так и для других земель: «Вторжения его укротили раздоры, существовавшие во многих государствах между владыками и подвластными, научили их соединяться для восстания против общего врага, содействовали к ослаблению феодального ига, к просвещению государей и народов и произвели многие удивительные последствия, которые будут столько же прочны, как полезны, хотя они произведены медленно и без потрясений» (IV. С. 309).

Вместе с тем В. Скотт подвергает Наполеона резкой критике. Причину поражения французского императора В. Скотт видит в его крайне выраженном «ненасытном», «неисцелимом честолюбии» (IV. С. 304). В. Скотт цитирует слова современника, сказанные о Наполеоне: «В делах своих он руководствуется только своею политикою; а политика его основана на одном лишь эгоизме» (IV. С. 299). Пози-

ция В. Скотта включает в себя не только обвинение в адрес Наполеона, но и объяснение его порока: «Никто в мире, может быть, кроме исключений… не имел в такой степени эгоизма, свойственного, впрочем, всякому роду человеческому. Он был посеян природою в его сердце и укоренен воспитанием полумонашеским и полувоенным, которое столь рано отделило его от общества…» (IV. С. 299). В. Скотт, анализируя записи самого Наполеона, обнаруживает у него порочное «желание разделить род человеческий на два разряда – на друзей его и на неприятелей, с тем, чтобы первых хвалить и оправдывать, а последних унижать, бранить и осуждать, не заботясь о справедливости, правосудии и основательности» (IV. С. 307).

На всем протяжении книги и в Заключении В. Скотт подчеркивал колоссальность фигуры Наполеона, проявляющуюся равно как в его достоинствах, так и в губительном отсутствии нравственного начала в его поступках, принесших страшные беды Франции и народам Европы. В. Скотт находит художественные сравнения, подчеркивающие значимость личности Наполеона: «Ужасные бедствия, удручавшие Европу в продолжении его владычества, были представлены им (в чем, может быть, он и сам себя старался уверить) последствиями, которых Император не желал и не предвидел, но которые неизбежно соединялись с великими планами, предназначенными для исполнения призванному на землю Мужу Судеб, подобно багровому страшному хвосту, сопровождающему быстрое движение блистательной кометы, пущенной законами мира в неизмеримое пространство неба» (IV. С. 305). В. Скотт не умаляет масштаба личности Наполеона, проявляющейся даже в его недостатках: «Читатель не должен однако же предполагать, чтобы эгоизм Наполеона имел то низкое, презрительное свойство, которое производят скупость, обман и притеснения в обыкновенной жизни; или под чертами, более благовидными, ограничивает усилия эгоиста тем только, что клонится к его личной выгоде, заграждая путь в его сердце всякому чувству любви к отечеству или общественного благорасположения. Наполеонов эгоизм или себялюбие было гораздо более благородного, более возвышенного свойства, хотя происходило из того же источника; – подобно как крылья орла, парящего под небесами, устроены на тех же самых началах, как крылья тяжелой курицы, не могущей перелететь чрез забор своего птичника» (IV. С. 300).

Окружая Наполеона романтическим ореолом героя, В. Скотт вместе с тем находит особый реальный ракурс в освещении лично-

сти императора, позволяющий показать его нравственную несостоятельность. Доминантным в портрете Наполеона как человека, военного деятеля и политика становится мотив его «обманчивости», лживости, которые были прямым следствием эгоизма: «Эгоизму же Наполеона можно приписать обманчивость, которою ознаменована его общественная политика и даже частный его разговор, когда дело шло о предметах, лично до него касавшихся» (IV. С. 303). В. Скотт помещает целый опус, в котором рассказывается о том, что потерявшая свободу книгопечатания Франция все новости могла получать только через наполеоновы бюллетени, что даже «Монитёр», «главный отголосок общественных известий», не имел возможности напечатать правды о Трафальгарском сражении. «От скрытия истины, – пишет В. Скотт, – до изобретения лжи один только шаг, и чрез свои повременные объявления Наполеон так прославился в том и другом отношении, что слова: *Лжет как бюллетень*[1], вошли в пословицу, которая, верно, долго останется во французском языке и которая тем более постыдна для Наполеона, что он, как известно, почти всегда сам писал эти официальные объявления» (IV. С. 303).

В. Скотт неоднократно называет Наполеона игроком, актером, распоряжающимся судьбами тысяч и в конечном счете играющим и своей жизнью. «Привычка Наполеона скрывать истину и выдумывать обманы» (IV. С.306), продиктованная безмерным тщеславием, принимала самые разнообразные формы, но чаще всего форму фантазий, имеющих причиной стремление самоутвердиться. Так, В. Скотт включает большой отрывок из «Отчета» прусского комиссара, сопровождавшего Наполеона на Эльбу, куда император был отправлен 20 апреля 1814 года, под заглавием «Путевые Записки Бонапарте, до отправления его из Фрежюса» (Париж, 1815):

«Во время переезда Бонапарте, казалось, восприял свое присутствие духа и разговаривал с большой откровенностью и непринужденностью с капитаном Утером и Сиром Нилем Камбелем. Он в особенности любил распространяться перед ними о великих замыслах, которые он принужденным нашелся оставить неисполненными, помещал по временам язвительные насмешки над своими неприятелями и показывал большое презрение к их оборонительным средствам. Следующие подробности любопытны и, сколько нам известно, до сих пор не были еще обнародованы.

[1] Курсив В. Скотта.

Он подробно расспрашивал обо всем, относящемся до управления кораблем, хваля существовавший на оном порядок, и уверял капитана Утера, что если б владычество его продлилось еще пять лет, то он бы имел триста линейных кораблей. Капитан Утер весьма естественно спросил: Кем бы они были управляемы? Наполеон ответствовал, что он вознамерился сделать морскую Конскрипцию во всех портах и на приморских берегах Франции, дабы получить людей для своего флота, который стал бы приучаться в Зюйдер-Зее до тех пор, пока бы он сделался способным выйти в открытое море. Английский офицер, с трудом удержавшись от улыбки, ответствовал, что морские Конскрипты были бы жалкими людьми во время бури.

При другом случае Император позабавил своих слушателей новым и любопытным рассказом о причинах возникновения войны с Англией. <...> «*Теперь*, – продолжал он, разгорячась, – нет власти, которая могла бы воспрепятствовать системе Англии. Она может привести ее в совершенное исполнение. Заключать на неравных условиях договор, который лишит французские мануфактуры всякого поощрения. Бурбоны бедные люди…». Тут он поправился и сказал: «Это большие господа, очень довольные тем, что они получают обратно свои земли и соберут доходы; но если французский народ это заметит и рассердится, то Бурбоны будут через полгода высланы». Тут он опять, казалось, спохватился, как человек, который чувствует, что он слишком много сказал, и во весь тот день он был гораздо осторожнее.

Эта любопытная выходка была сделана совершенно во вкусе Наполеона, который в разговорах охотно смешивал правду с тем, что благоприятствовало его собственным видам и прибавляя к тому такое множество лжей и обманов, что об речах его можно сказать то же, что английский поэт Драйден сказал о Католическом Заговоре:

Some truth there was, but mixed and dash'd with lies»
(Была и правда в нем, но помраченная лжами).

<...> Таким образом, краски его, если не события, изменялись, смотря по тому, в каком он был расположении духа.

Во время его переезда Наполеон весьма свободно говорил об удобстве, с которым он обманул и разбил союзников в последнюю кампанию. «Силезская армия, – говорил он, – наделала мне наиболее зла; этот старый черт Блюхер, едва только был разбит, как опять лез драться». Но он считал победу над Швальцербергом верною, если бы не отложение Мармонта. Он говорил еще многое, с совершен-

ною, по-видимому, откровенностию, и, казалось, старался сделаться во всех отношениях приятным своим спутникам. Даже самые матросы, которые вначале смотрели на него с удивлением, смешанным со страхом, не избегли действия очаровательной его ласковости, и все подпали влиянию оной, кроме боцмана Гинтона, старого моряка, который никогда не мог слушать рассказов Наполеона, не сказав слова «вздор» себе под нос» (IV. С. 18–20)[1].

Отмечая в поступках Наполеона страсть к актерству, склонность к преувеличениям и приукрашиваниям, присущие людям обыкновенным, обнаруживая в императоре простые человеческие слабости, В. Скотт разрушает романтический ореол, тем самым как бы уравнивая его с обыкновенными людьми, лишая величия, делая смешным, уязвимым и заурядным при всем его военном и организационном таланте. Толкование «обманчивости», лживости человека и развитие этого мотива в связи с характеристикой Наполеона имеет у В. Скотта морально-философское содержание и опирается на большую просветительскую традицию шотландской философии XVIII века. Ученик Эдинбургского городского колледжа, готовивший себя к адвокатской службе, друг сына прославленного профессора Адама Фергюсона, В. Скотт был воспитан на идеях «нравственной философии» шотландской школы «здравого смысла». В частности, Адам Смит в своей книге «Теория нравственных чувств» развивал идею о ведущей роли в нравственной жизни чувства сострадания (или симпатии), ограничивающего эгоизм человека и дающего ему право называться добродетельным. Вопрос о тщеславии и лжи как одной из форм проявления безнравственности в моральной системе Смита имеет общественное и психологическое содержание. Ложь рассмат-

[1] Р.М. Зотов, комментируя рассказ Лас-Казаса о том, как Наполеон во время пребывания на корабле «Нортумберланд» вызывал «неописанное удивление» английских морских офицеров и матросов тем, что он «вовсе не кровожадное и бешеное существо, а в частных привычках жизни обыкновенный человек, имеющий даже много благоприятных качеств», высказывает претензии В. Скотту в необоснованности критических замечаний в адрес Наполеона и приводит в качестве аргумента выше процитированный отрывок из книги В. Скотта: «Вальтер-Скотт рассказывает о каком-то *Английском матросе*, который приходил слушать речи и суждения Наполеона во время его разговоров – и который всегда уходил послушав, не утерпев, чтобы не сказать товарищам: «врет!». – Этот рассказ очень может быть остроумен, но об нем можно то же сказать, что и обо всей истории этого знаменитого писателя романов: это повесть в *Английском вкусе*. Английский матрос слушает французские фразы Наполеона, понимает их, допущен в круг его слушателей – и решает вопрос вместе с автором, что Наполеон *врет*. Подобные эпизоды хороши в романе: но История будет стыдиться таких источников» // *Зотов Р.* Наполеон на острове Св. Елены: В 4 ч. СПб., 1838. Ч. 1. С. 13– 14.

ривается как заблуждение тщеславного человека: «Тщеславный человек неискренен, и в глубине своей души он редко бывает убежден в том превосходстве, которое, как он желает, вы будете признавать за ним …Он то хвастливо, без всякой необходимости выказывает качества, которыми владеет до известной степени, то обнаруживает притязания на такие свойства, которыми обладает в столь слабой степени, что нельзя даже сказать, будто они принадлежат ему»[1].

Таким образом, на страницах книги В. Скотта возникает сложный образ исторического лица, в котором акцентируются два полюса – соседство великого и мелочного. И он получает воплощение у В. Скотта и у Достоевского в трагикомическом развитии мотива лжи.

Создавая образ Наполеона, признанного современниками великим, не умаляя его достоинств как военного гения, человека, наделенного самыми разнообразными талантами, но при этом осуждая в нем эгоизм и индивидуализм, В. Скотт предвосхищал в искусстве открытие сложной, духовно раздвоенной личности человека XIX века. В романах, как и в «Жизни Наполеона Бонапарте», он разрабатывал принципы художественного исследования драматического аспекта наполеонизма как типа жизненного поведения.

Многие русские читатели-современники В. Скотта не приняли его книгу о Наполеоне, обвиняли писателя в политическом консерватизме и легитимизме, в приверженности к политике Англии, находившейся вместе с Россией во враждебном французскому императору лагере во время наполеоновских войн. Позиция Достоевского была иной. Среди «Записей из рабочих тетрадей» к «Дневнику писателя» 1876 года находится рассуждение, в котором Достоевский, включив имя В. Скотта в ряд того, что он относит к «прекрасному в веке», акцентирует своеобразие В. Скотта: «Прекрасное в веке: Пиквик, «Notre-Dame», «Misérables». Первые повести Жорж Занда, лорд Байрон (хромая нога), Лермонтов, Тургенев, «Война и мир», Гейне, Пушкин, Вальтер Скотт. Вальтер Скотт не легитимист, а осмысленное, высшее сердечное примирение после ненависти к прошлому. «Notre-Dame» не то, ненависть, и т.д. (Музыка.)» (XIV. С. 133).

Эта запись относится, по всей видимости, к обсуждаемому вопросу об отношении В. Скотта к Наполеону и книге о нем. Достоевский утверждает, что В. Скотт не был легитимистом, то есть при-

---

[1] *Смит А.* Теория нравственных чувств. М,. 1997. С. 250.

верженцем королевской династии Бурбонов[1]. Напротив, он акцентирует объективность В. Скотта как достоинство писателя, стремящегося к воссозданию истины, противопоставляя ему ярко выраженную субъективность В. Гюго. Знаменательно определение позиции В. Скотта, данное Достоевским: «высшее сердечное примирение после ненависти к прошлому». Оно соотносится с пушкинской концепцией Наполеона:

И знойный остров заточенья
Полнощный парус посетит,
И путник слово примиренья
На оном камне начертит (II/1. С. 216)[2].

Для Достоевского важным и близким был сам принцип пушкинской и вальтер-скоттовской (романной) оценки Наполеона с позиции человечности. Так сошлись на страницах «Идиота» Пушкин и В. Скотт.

Был ли знаком Достоевский с книгой В. Скотта? Письменных свидетельств или реальных упоминаний о том, что Достоевский читал исторический труд В. Скотта, нет. Однако, учитывая степень популярности этого произведения в России и Европе, к тому же созданного любимым писателем и посвященного Наполеону, можно предположить, что книга была Достоевскому известна. И обратился он к ней, по-видимому, после создания «Преступления и наказания», в преддверии работы над новым большим романом. Есть в «Жизни Наполеона Бонапарте» эпизод с яркой художественной деталью, косвенно сигнализирующей об очень вероятном, резонансном по содержанию, отклике Достоевского на него в романе «Идиот».

В третьем томе (часть 10, глава 15) «Жизни Наполеона Бонапарте» В. Скотт описывает казнь заговорщика-республиканца Мале,

---

[1] Слово «легитимист» как сторонник Бурбонов функционирует в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: «…Афанасий Иванович пленился одною заезжею француженкой высшего общества, маркизой и легитимисткой…» (VIII. С. 154).

[2] И.Л. Альми в статье о «наполеоновской легенде Иволгина» указала на «тайный смысл (глубоко серьезный)», который «светится в чуть помеченной цитате из Пушкина. Иволгин говорит, что готов был последовать за Наполеоном в Париж «и, уж конечно, разделил бы с ним «знойный остров заточенья…». Герой вряд ли знает, что цитирует (во всяком случае никак этого знания не обнаруживает). Но читателю указано на пушкинское стихотворение «Наполеон» – с его грандиозной историко-философской концепцией. Поэт, прочерчивая стремительную линию взлета и падения «надменного героя», провозглашает идею посмертного примирения:

…И путник слово примиренья
На оном камне начертит» (*Альми И.Л.* Указ. соч. С. 170).

произведенную по приказу французского правительства ввиду отсутствия Наполеона (император и его армия в эти дни отступали из России). В. Скотт дает описание казни следующим образом:

«Малé, с двадцатью его сообщниками, большей частью военными, были преданы военному суду, и двенадцать из них расстреляны на Гренельском поле 29 октября. Малé умер с наивеличайшею твердостью. *Солнце всходило над Инвалидным Домом, и работники золотили великолепный купол оного, по именному повелению Наполеона, в подражание, как сказывали, виденным им в Москве.* Пленник сделал несколько замечаний о том, как сие украсит столицу. Идя к месту казни, он сказал таинственно, но угрюмо: «Вы поймали хвост, но вам не захватить головы!» (III. С. 213–214)[1].

В эпизоде, описанном В. Скоттом, были факты, которые в воображении Достоевского могли стать источником ассоциаций, навеянных личными воспоминаниями писателя, – о молодых годах, об участии в кружке Петрашевского, приравненного к государственному преступлению, о выведенных на казнь молодых «заговорщиках», о последних минутах жизни и – о блеске лучей солнца на позолоченной крыше церкви. К тому же в тексте В. Скотта о французских мятежниках упоминалась Россия. Художественная деталь – лучи солнца на позолоченном куполе – возможно, творческая аранжировка текста В. Скотта-романиста. В данном случае важно то, что Достоевский мог уловить в кратком описании В. Скотта психологическую глубину и скрытую символику в передаче трагического момента в жизни человека – сияющий свет солнца, увиденный осужденным перед казнью. Подобная деталь присутствует в рассказе князя Мышкина, в широкой

---

[1] Е.В. Тарле в книге «Наполеон» дважды упоминает об этом событии. Первый раз, описывая пребывание Наполеона в Дорогобуже (5 ноября 1812 года): «Диковинные сообщения привез ему в Дорогобуж курьер из Парижа. Некий генерал Малэ, старый республиканец, давно сидевший в парижской тюрьме, умудрился оттуда бежать, подделал указ сената, явился к одной роте, объявил об будто бы последовавшей в России смерти Наполеона, прочел подложный указ сената о провозглашении республики и арестовал министра полиции Савари, а военного министра ранил. Переполох длился два часа. Малэ был узнан, схвачен, предан военному суду и расстрелян вместе с 11 людьми, которые ни в чем не были повинны, кроме того, что поверили подлинности указа: Малэ все это затеял один, сидя в тюрьме. На Наполеона этот эпизод (при всей несуразности) произвел сильное впечатление. Смятение, правда, продолжалось всего три часа, Малэ был арестован и расстрелян, все это казалось больше выходкой сумасшедшего, чем серьезным делом, но Наполеон был встревожен и раздражен. Ничего подобного он не предполагал возможным при том прочном, как ему казалось, порядке, который он установил еще с 1799 г. во Франции» (*Тарле Е.В.*1812 год. Избранные произведения. М., 1994. С. 303).

(Здесь и далее курсив наш. – *Э.Ж.*)

картине, полной нравственно-философского и психологического содержания. Комментаторы Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского справедливо отмечают ориентацию писателя в создании текста о состоянии человека перед казнью, описанном в «Идиоте», на повесть В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (IX. С. 430). Тем значительнее роль детали, отсутствующей у Гюго[1] и восходящей, возможно, к В. Скотту. Деталь в картине Достоевского несет в себе утверждение смысла и красоты самой жизни: «Выходило, что остается жить минут пять, не больше. Он говорил, что эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней… Всё это он думал в эти две минуты решить! *Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей*: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними… Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжеле, как беспрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность!» (VIII. С. 52). Лучи солнца на позолоченном куполе церкви воплотили для героя Достоевского (в рассказе князя Мышкина) идею бесконечности бытия, включающего в себя как равнодушную к человеческой судьбе прекрасную вечную природу, так и, подобную мгновенью неповторимую человеческую жизнь[2]. Возможно, толчком для настойчивого и очень значимого повторения мотива казни в начале романа «Идиот» послужило чтение писателем «Жизни Наполеона Бонапарте» В. Скотта.

---

[1] В повести В. Гюго в день казни стояла холодная, мрачная погода: «…туман и частый мутный дождь, заволакивавший воздух точно сеткой паутины…» // *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1953. Т. I. С. 291.

[2] В связи с мотивом «сверкающих лучей солнца на церковном куполе» нельзя не вспомнить описания «величественного амфитеатра» Москвы в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: «*великолепная картина*, особливо, когда *светит на нее солнце*, когда вечерние лучи его пылают на *бесчисленных златых куполах*, *к небу возносящихся!» (Карамзин Н.М.* Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. I. С. 506).

Детские впечатления писателя, «возросшего на Карамзине» (XXIX/1. С. 153) и запомнившего карамзинские «панорамы Москвы с Воробьевых гор» как воплощение «страстной, но несколько книжной и отвлеченной любви к отечеству», «святой веры в народ и его правду» (IX. С. 60), могли вступать в сложную контаминацию с мотивом смерти, углубляя и подчеркивая трагизм положения героя.

В «Идиоте» Достоевский продолжает развивать проблему наполеонизма, актуализированную в «Преступлении и наказании». В романе о разочаровании и крушении Раскольникова Достоевский подверг критическому осмыслению важнейшую составляющую наполеоновского комплекса – идею вседозволенности сильной личности, презрение к человеку обыкновенному и достижение поставленной цели любой ценой. Идею насильственной власти Достоевский рассматривает в идеологическом плане как основу теории Раскольникова. Но Раскольников на практике оказался «обыкновенным» человеком, не способным безнаказанно преступить кровь – и в этом, по Достоевскому, была его сила и надежда на возрождение. В романе «Идиот» основу наполеоновской проблематики составляют те же вопросы: человек и история, сильный герой и обыкновенный человек, но меняется пространство, масштаб исследуемого материала: на этот раз Достоевский показывает повсеместное прорастание наполеонизма в русской жизни, представленной судьбой не героя уровня Раскольникова, а обыкновенных людей, поставленных перед эпохальным выбором: Мышкин или Наполеон.

Слова князя Мышкина об его искусстве каллиграфии: «Я перевел французский характер в русские буквы» (VIII. С. 29) – можно отнести к роману в целом. В «Идиоте» наполеоновская эпоха в лицах «переведена в русские буквы», то есть спроецирована на героев романа: есть свой Талейран (Лебедев)[1], свои якобинцы (Ипполит и компания Бурдовского). Наполеоновская линия развернута наиболее явственно в образах генерала Иволгина и Гаврилы Ардалионовича, отца и сына. Их объединяет не только кровное родство, но страстное желание людей обыкновенных самоутвердиться в глазах других. Однако наполеоновский комплекс предстает в их образах в разных ракурсах. Ганя, по определению князя Мышкина, «просто самый обыкновенный человек, какой только может быть, разве только что слабый очень» (VIII. С. 104), одержим страстью накопить денег и стать «человеком в высшей степени оригинальным», поскольку «деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают» (VIII. С. 105). В образе Гани запечатлен печальный триумф-крушение идеи сильной личности, «представителя третьего сословия человечества» (XXV. С. 148), путь которому, по глубокому убеждению Достоевского, открыла Француз-

[1] *Подосокорский Н.Н.* Образы «Талейранов» и наполеоновский миф в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. М., 2009. № 25. С. 247–276.

ская революция эпохи Наполеона. Знаменательна деталь в портрете Гани Иволгина: «…стройный блондин… с маленькою, наполеоновской бородкой» (VIII. С. 21). Этой деталью Достоевский указывает на связь образа Гани с наполеоновским комплексом и тут же намечает историческую перспективу (маленькая наполеоновская бородка была у Наполеона III), в которой дискредитируются и идеи Наполеона, и его бездарные последователи.

Иной ракурс освещения наполеоновского комплекса, а вернее, личности Наполеона, присутствует в изображении генерала Иволгина.

Ключевым моментом к пониманию трактовки Достоевским Наполеона, во многом восходящей к В. Скотту, можно считать финальную фразу легенды – слова, которые вписал Наполеон в альбом сестры юного Иволгина:

«Ne mentez jamais!» (VIII. С. 417).
(Никогда не лгите!)

Эта итоговая фраза многозначна: в ней скрыто горько-ироническое самообличение Наполеона, свидетельствующее не только о его склонности к фразерству и лжи, но и об уме и мужестве, чтобы признать свой порок; это урок юному Иволгину и моральное предостережение, касающееся вопросов нравственного самоопределения человека, наконец, этой фразой автор акцентирует важный момент психологической общности Наполеона и генерала Иволгина, равно отягощенных страстью к позе и актерству. Образ Ардалиона Александровича создается смешением красок: славное военное прошлое русского генерала, «честного человека» (VIII. С. 113) сочетается ныне с упадком, надрывом, комикованием, эпатажем, враньем. И лжет генерал беспрерывно, по слабости, и непременно «театральным тоном» (VIII. С. 400). Достоевский не проецирует напрямую образ генерала Иволгина на личность Наполеона. Император предстает в фантазиях Ардалиона Александровича как его адвокат, оправдание и объяснение неудавшейся жизни. Писатель стремится к опосредованному способу соотношения. Трагикомическая фигура генерала Иволгина снижает и одновременно очеловечивает образ Наполеона, вызывая смешанное чувство, которое вбирает в себя не только осуждение или восхищение, но и иронию, и жалость, и сострадание от понимания несовершенства человеческой природы.

Представление о драматической двойственности личности Наполеона получит развитие в произведениях Достоевского 1870-х годов. В Подготовительных материалах к «Подростку» устами Версилова

«жребий Наполеона» характеризуется «слишком видным» и «не очень прельстительным»: «Друг мой, – говорит Версилов сыну, мечтающему стать новым Ротшильдом, – ты как юноша мечтаешь об звонкой жизни, желаешь захватить слишком видный жребий, Наполеона Первого, например. Но, знаешь, эти мечты слишком уж первобытно; да и жребий-то сам не очень прельстителен – слишком много на тебя смотрят, слишком много надо кривляться и сочинять себя» (XVI. С. 281–282). «Непрельстительность» жребия Наполеона герой Достоевского, как и в романе «Идиот», видит в насилии человека над собой, в невозможности быть свободным в поступках и мыслях. Таким образом, в романе «Идиот» четко проявляется своеобразие позиции Достоевского в отношении Наполеона. Критерий оценки исторического лица связан у писателя в первую очередь с нравственным содержанием личности, которое Достоевский, подобно В. Скотту, открывает «домашним образом». Тема позерства, лжи, неискренности становится психологическим проявлением внутренней несостоятельности Наполеона.

Подход к оценке человека с позиций проявления в нем человечности составляет основу исторической концепции Достоевского, которую он противопоставляет «дипломатическому» пониманию истории. В статьях «Дневника писателя за 1877 год» (апрель, май) Достоевский рассматривает фигуру Наполеона в контексте центральной проблемы времени – о путях спасения человечества. Французская революция и деятельность Наполеона определяются писателем как последнее видоизменение и перевоплощение… древнеримской формулы всемирного единения» (XXV. С. 152) по принципам третьего сословия. Спасение писатель видит в осуществлении всеединства на основе православия.

Таким образом, учитывая и принимая во внимание различие В. Скотта и Достоевского как писателей разных эпох, национальных менталитетов, религиозных взглядов и художественной манеры, следует, однако, указать на всемирно известный труд английского романиста «Жизнь Наполеона Бонапарте, императора французов» как на один из источников формирования и развития идеи приоритета нравственного начала в системе этических и художественных ценностей Ф.М. Достоевского, что получило воплощение в разработке им наполеоновского мифа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поставленная в заглавии тема «Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века» практически неисчерпаема. Внимательное и заинтересованное чтение вознаграждается открытием новых страниц русско-английских литературных связей. Вальтер-скоттовские идеи, образы, мотивы, будучи выражением целостной системы нравственно-философских и эстетических принципов автора, «прорастают» в произведениях русских писателей в силу сродства духовных и художественных исканий в русской и английской культуре XIX века. Оказавшись органической частью новых текстов, вальтер-скоттовские сюжеты выступают художественными феноменами аккумулированных в них идей и готовых форм, включенных в процесс обогащения и развития мирового искусства.

В «Очерках» исследование связей русской литературы с традициями В. Скотта проводилось преимущественно в линейном аспекте, то есть на основе материалов непосредственного восприятия русскими авторами творчества «шотландского чародея». Одним из перспективных направлений в разработке поставленной темы видится изучение этих связей в более широком и сложном контексте мировой литературы. В процессе анализа содержания и форм опосредованного восприятия произведений В. Скотта следует учитывать факты преломления, пересечения его традиций в разных национальных культурах, поскольку формирование и развитие русского искусства происходило в процессе ее активного восприятия европейской литературы.

Яркой иллюстрацией сказанному может стать, например, судьба одной художественной детали, которая связала сложными метаморфозами три имени – В. Скотта, Диккенса и А.И. Герцена. Исследователи творчества Ч. Диккенса неоднократно указывали на факт творческого освоения Диккенсом традиций своего великого предшест-

венника, что проявилось в манере живописания нравов, в стихии юмора, в колорите лондонских картин. Тем значительнее и интереснее в их «кругу» увидеть русского писателя – А.И. Герцена и указать на природу его юмора, органически сочетающего традиции В. Скотта и Ч. Диккенса, а также Н.В. Гоголя, в свою очередь, творчески воспринявшего опыт великих английских писателей[1].

В романе «Гай Мэннеринг, или Астролог» В. Скотт в грустно-ироническом тоне делает зарисовку унылого кладбища Грэйфраерс, на котором должна быть похоронена старая дева, скупая родственница одной из главных героинь романа миссис Маргарет Бертрам:

> «Это было на кладбище Грейфраерс. Участок был огорожен с четырех сторон; одна из них охранялась ангелом с отбитым носом и единственным уцелевшим крылом, который, однако, упорно стоял уже целое столетие на своем посту, в то время как его коллега херувим, некогда исполняющий ту же обязанность, красуясь рядом на каменном пьедестале, валялся теперь бесформенным обрубком среди зеленой чащи крапивы, репейника и болиголова, пышно разросшихся вокруг мавзолея» (2. 321)[2].

Сложное по тональности повествование, соединяющее юмор и печаль, создается целым комплексом приемов. «Очеловечивание» существ высшего порядка (херувим, ангел) и погружение их в стихию земного, прозаически-низкого существования («ангел с отбитым носом», «херувим… валялся бесформенным обрубком»); введение в описание частной жизни слов из сферы официальных, чиновничьих отношений («ангел… целое столетие *стоял на своем посту*»[3], «*коллега* херувим… некогда *исполняющий ту же обязанность*»[4]), использование в едином тексте высокой и низкой лексики – всё это служит созданию юмористического

---

[1] См. подробнее: *Урнов Д.М.* «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. М., 1988. С. 20; *Бельский А.А.* Указ. соч. С. 79–80, 103; *Елистратова А.А.* Указ. соч. С. 47–61.

[2] This was a square enclosure in the Greyfriars churchyard, guarded on one side by a veteran angel, without a nose and having only one wing, who had the merit of having maintained his post for a century, while his comrade cherub, who had stood sentinel on the corresponding pedestal, lay a broken trunk among the hemlock, burdock, and nettles, which grew in gigantic luxuriance around the walls of the mausoleum (*Scott W.* Guy Mannering, or the Astrolog. Paris, 1836. P. 236).

[3] Буквально: «who had the merit of having maintained his post for a century» – перевод: «чья заслуга состояла в сохранении поста».

[4] Буквально: «who had stood sentinel on the corresponding pedestal» – перевод: «который стоял часовым на соответствующем пьедестале».

тона, направленного на критику ограниченной, бездуховной жизни миссис Бертрам и ее окружения. Картину кладбища завершает зарисовка вида самой неприхотливой, но зеленой и пышно разросшейся природы[1]. Включенная в общий пейзаж, эта зарисовка своей незатейливой красотой несколько смягчает иронию и придает описанию грустную интонацию, которая выражает чувство сожаления по поводу суетности и тленности человеческой жизни перед лицом цветущей природы. Художественная деталь В. Скотта, концептуальная по содержанию, строится на антитезе низкого, бездуховного и должного, высокого, свойственного жизни обыкновенных героев.

В 1844 году в журнале «Отечественные записки» был опубликован перевод романа Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита». В самом начале романа дается описание провинциального города, где жил мистер Пексниф со своими дочерьми и куда приезжает Мартин Чезлвит. Описание города и его достопримечательностей (в частности трактира «Синий Дракон») по художественной структуре и тональности повествования напоминает В. Скотта:

> «Было уже сказано, что некий дракон раскачивался и жалобно покрякивал над дверьми деревенского кабачка. То был старый, почтенный дракон; много зимних бурь, дождей, снегов, слякоти и града превратили его первоначально ярко-синий цвет в тускло-серый. Много лет покачивался и покрякивал он перед двумя окнами лучшей спальни трактира, которому он дал свое название»[2].

Описание дракона и осенних дней в романе Диккенса входит в большой текст второй и третьей глав, в которых подробно рассказывается о самом городе, и служит выражению авторского отношения к английским нравам на материале жизни обитателей провинции с пошлостью ее ограниченных чиновников, с остроумием и доброжелательностью простых людей, с печалями и ра-

---

[1] Буквально: «the hemlock, burdock, and nettles, which grew in gigantic luxuriance» – перевод: «болиголов, репейник и крапива, которые пышно разрослись».

[2] Отечественные записки. 1844. № 36. Отд. 1. С. 18.

Mention had been already made more than once, of a certain Dragon who swung and creaked complainingly before the village alehouse door. A faded, and an ancient dragon he was; and many a wintry storm of rain, snow, sleet, and hail, had changed his colour from a gaudy blue to a faint lack-lustre shade of grey. But there he hung; rearing, in a state of monstrous imbecility, on his hind legs; waxing, with every month that passed, so much more dim and shapeless, that as you gazed at him on one side of the sign-board it seemed as if he must be gradually melting through it, and coming out upon the other.

достями повседневных будней. Пейзажный набросок В. Скотта, а вернее деталь и тип художественного живописания, разрастается у Ч. Диккенса в широкую картину, в которой юмор окрашен сочувствием и повествование более лирично и психологизировано. Родственная связь между двумя писателями очевидна, она органична и исторически закономерна: в основе ее лежит обращение к одному национальному материалу, важным становится близость нравственных и художественных критериев писателей в понимании духовных эстетических ценностей. Сама же художественная манера живописания Ч. Диккенса и В. Скотта, в частности эта вывеска с драконом, отзовутся в прозе Гоголя в многочисленных картинках-вывесках, столь знаменитых в его описаниях больших и малых российских городов.

В 1847 году Герцен публикует роман «Кто виноват?», первая часть которого появилась в печати в журнальном варианте (Отечественные записки. 1845–1846). Во второй части романа дано описание публичного сада в провинциальном русском городе NN. Сюда приехал герой романа Владимир Бельтов с целью участия в выборах, и здесь окончательно погибли все его надежды на возможность полезной общественной деятельности и личного счастья.

> «…Беседка была прекрасна в своем роде; начальница губернии весьма удачно ее назвала – Монрепо. Она была особенно успокоительна тем, что вырезанная из жести пряничная лошадка, состоявшая в должности дракона и посаженная на шпице, беспрестанно вертелась, издавая какой-то жалобный вопль, располагавший к мечтам и подтверждавший, что ветер, который снес на левую сторону шляпу, действительно дует с правой стороны; сверх дракона, между колоннами были приделаны нечесаные и пресердитые львиные головы из алебастра, растрескавшиеся от дождя и всегда готовые уронить на череп входящему свое ухо или свой нос. Несмотря на этот плач дракона и на эту опасность погибнуть от львов, как в Даниловой пещере, равнодушная природа превосходно разрослась, особенно по боковым аллеям, и это не от скромности, а оттого, что прежний губернатор велел подрезать на большой аллее старые липы; ему казалось несовместимым с буквальным исполнением обязанностей такое своеволие липовых сучьев»[1].

Вновь, уже на страницах русского романа, возникает знакомая художественная деталь: «пряничная лошадка, состоявшая в должности дракона», и другие атрибуты садовой архитектуры, на которой лежит печать разрушения («нечесаные», «растрескавшие-

[1] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1955. Т. I. С. 285.

ся»), особенно заметная на фоне природы, которая «превосходно разрослась». Содержанием (использованием образа дракона как элемента городского интерьера), тональностью повествования этот фрагмент очевидно перекликается с романом Диккенса и текстами Гоголя. Но не менее важно указать на очевидную ориентированность Герцена на В. Скотта. Описание мирного пространства жизни городских обывателей превращается под пером Герцена в исследование механизма давления официальной идеологии, сковывающей и опошляющей сознание людей, проникая в самые, казалось бы, недоступные уголки частной жизни. Насыщенная острой иронией и публицистикой картинка сада становится обвинением узаконенной пошлости, но за смехом у Герцена, как и у В. Скотта, проглядывает щемящее чувство тоски по высокой духовности и красоте, олицетворением которой выступает природа. Таким образом, Герцен, русский философ и художник эпохи 1840-х годов, оценил у В. Скотта и творчески освоил искусство обобщения глубокой исторической и философской мысли в художественно совершенной форме. Близость таланта двух писателей обнаруживается в краткости и сжатости антитез, в концептуальной насыщенности поэтической детали, в сопряжении публицистического начала с художественным, что было продиктовано в первую очередь историзмом мышления и просветительской верой в человеческую натуру, к сожалению, часто искажаемую обстоятельствами.

Изучение вопроса о восприятии В. Скотта в России показывает, что его творчество оказывалось неизменно востребованным в течение всей первой половины XIX века по ходу развития русской литературы.

Рассмотренные в «Очерках» «контакты» писателей с В. Скоттом не исчерпывают всей сложности и многообразия литературного процесса, однако дают представление о значении В. Скотта в формировании и развитии исторического и художественного сознания русского общества.

Для романтиков, представленных творчеством В.А. Жуковского, В. Скотт был художником, в поэмах и романах которого получили обоснование принципы романтического историзма, включавшего в свою сферу проблемы национального своеобразия, народного творчества, фантастического и т.д. В творчестве В. Скотта романтики улавливали тенденцию воплощения идеального образа на материале обыкновенной жизни.

В пушкинском отношении к В. Скотту в полной мере был раскрыт реалистический потенциал художественного метода английского писателя, связанный с пониманием обусловленности характера и поведения человека историей и обстоятельствами жизни. Подобно «шотландскому чародею», Пушкин открывал красоту в повседневном. Синтез романтического, сентиментального и реалистического начал, свойственный художественному методу В. Скотта, получил в творчестве Пушкина характер их гармонического единения в рамках реалистического искусства. В процессе создания русской прозы Пушкин дал образцы форм повествования, ориентированные на романы В. Скотта.

Опираясь на опыт пушкинского освоения традиций В. Скотта, Лермонтов и Гоголь, каждый по-своему, открывали новые грани искусства писателя. Для Лермонтова центральной оказалась проблема диалектической связи истории и психологии героя времени, разработанная на реальном жизненном материале. Гоголь следовал за английским писателем в искусстве нравоописания, в богатстве и полноте эпического изображения обыкновенной жизни, в способах создания юмористического колорита. В середине века имя В. Скотта и его романы получили отклик в творчестве И.А. Гончарова. Его художественный талант был сродни вальтер-скоттовскому эпической масштабностью картин русской жизни, объективностью характеристик и мастерством живописания.

Основанием для неиссякаемого интереса к В. Скотту в русской литературе служила его авторская концепция личности, основанная на просветительских принципах уважения к человеческому достоинству. Мера гуманизма, требование моральной ответственности личности, в том числе и исторически знаменитой, приобретала особую значимость в эпоху буржуазного развития. Мощный отклик на нравственно-философскую концепцию В. Скотта может быть услышан в решении проблем наполеонизма в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

Имя писателя, которому в наше время нередко отводят участь автора книг для детского чтения, не может утратить своего величия не только из-за бесценного вклада в сокровищницу мировой европейской литературы, но еще и потому, что, войдя в обязательный круг чтения для детей и юношества, своим историзмом, романтической устремленностью к идеальному, художественным совершенством и высокой нравственностью Вальтер Скотт ока-

зывается у истоков духовного развития в каждую новую эпоху человеческого общества. Не утратили своей значимости слова В.Г. Белинского, сказанные о В. Скотте еще в 1845 году: «Он для всех равно увлекателен и назидателен; чтение его романов, унося человека в мир роскошных, хотя и действительных явлений, проливает в его душу какое-то бодрое и вместе с тем кроткое, успокоительное чувство; очаровывая фантазию, образовывает сердце и развивает ум, потому что поэзия Вальтера Скотта не эксцентрическая, не драматическая, не мечтательная и не болезненная: она всегда здесь, на земле, в действительности; она – зеркало жизни исторической и частной» (VIII. С. 422–423).

Список принятых сокращений

РНБ – Российская Национальная библиотека (С.-Петербург).

БЖ – Библиотека В.А. Жуковского в Томске: В 3 ч. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1978–1988.

Бумаги Жуковского – Бычков И.А. Бумаги Жуковского, поступившие в Имп. Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1884 г. Приложение. СПб., 1887.

Дневники В.А. Жуковского – Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13–14.

ЛН – Литературное наследство.

Описание – Библиотека В.А. Жуковского. Описание / Сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981.

ПЖТ – Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.

ПСС – Полн. собр. соч. В.А. Жуковского: В 12 т. / Под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1902.

ПСС 2 – Полн. собр. соч. и писем В.А. Жуковского: в 20 т. / Под ред. А.С. Янушкевича. М., 1999–2013. Т. 1–14 (продолжающееся изд.)

Уткинский сборник – Уткинский сборник. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / Под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904.

Указатель имён

Алексеев М.П. *10, 20, 133*
Альми И.Л. *262, 272*
Альтшуллер М.Г. *10, 11, 75, 133, 134, 164, 165, 185, 221*
Анненков П.В. *164, 173, 185*
Апулей *46*
Аринштейн Л.М. *107, 168*
Ариосто Лудовико *13, 62, 63, 216*
Арленкур Шарль Виктор Прево *216*
Атарова К.Н. *25*
Ахматова А.А. *96*

Байрон Джордж Гордон *13, 14, 20, 28, 29, 35, 62, 63, 73, 74, 76, 77, 95, 103, 134, 135, 145, 185, 217, 224, 235, 240, 241, 266, 271*
Бальзак Оноре де *6, 100, 103, 112, 145, 151, 165*
Бартелеми Жан-Жак *215*
Батюшков К.Н. *5*
Батюшков Ф.Д. *96–98, 100*
Белинский В.Г. *3, 6–9, 24, 32, 120, 127, 133, 164, 165, 185, 187, 189, 193, 194, 198, 199, 204, 205, 213, 230, 257, 284*
Бельский А.А. *10, 279*
Бенедиктов В.Г. *217*
Берковский Н.Я. *111*
Бернс Роберт *34, 109*
Бестужев-Марлинский А.А. *6*
Блер Хью *4, 33, 34, 36*
Блудов Д.Н. *58*
Богданович И.Ф. *86*
Бок К.Э. *27*
Бок Т.Э. *27*
Боткин В.П. *193*
Брандт Генрих *252*
Брансон М. *247*
Бродский Н.Н. *136*
Бургонь Андриен *252*
Бычков И.А. *13*
Бэкон Фрэнсис *36, 39, 152*

Вацуро В.Э. *151, 155, 156*
Веселовский А.Н *21*
Ветловская В.Е. *261*
Виланд Кристоф Мартин *63*
Виноградов В.В. *141, 156*
Виргилий *14, 62, 63*
Вогюэ Эжен Мельхиор *250, 251, 252, 255*
Воейков А.Ф. *67*
Воейкова (Протасова) А.А. *21, 67*
Волгин И.Л. *263*
Вольпе Ц.С. *25*
Вольперт Л.И. *96, 102, 103, 104, 243*
Вольтер *216*

Вульф А.Н. *104*
Вяземский П.А. *24, 27, 40, 53, 77, 94, 217, 237, 238, 239, 246, 248*

Габбе М. *27*
Габбе П. *27*
Галахов А.Д. *198*
Галлер Альбрехт фон *240*
Гегель Георг Вильгельм Фридрих *230*
Гейне Генрих *271*
Герцен А.И. *198, 278–282*
Герен Арнольд Герман *239*
Гете Иоганн Вольфганг *46, 63, 96, 145, 193, 208, 265*
Гизо Франсуа *205, 239*
Гиллельсон М.И. *10, 120, 204*
Глинка С.Н. *249, 256, 257*
Гоголь Н.В. *6, 9, 35, 40, 73, 74, 136, 141, 151, 156, 164-185, 201, 205, 210, 212, 262, 279-283*
Голдсмит Оливер *86, 89*
Гомер *14, 61, 63, 215, 216*
Гончаров И.А. *9, 60, 186-227, 283*
Гораций *163*
Гофман Эрнст Теодор Амадей *151*
Грановский Т.Н. *205*
Грибоедов А.С. *212*
Грот Я.К. *12, 58*
Грызлова И. *247*
Гумбольдт Александр *45*
Гюго Виктор *271, 272, 274*

Давыдов Д.В. *237*
Давыдов И.И. *212*
Дайчес Дэвид *4*
Даль В.И. *244*
Данте Алигьери *35, 62, 63, 215*
Дельвиг А.А. *249*
Державин Г.Р. *216*
Деркач С.С. *186*
Джонсон Бенджамин *197*
Диккенс Чарльз *71, 112, 169, 271, 278–281*
Долинин А.А. *10, 75, 262*
Достоевский Ф.М. *9, 60, 71, 96, 111–118, 151, 219, 261–277, 283*
Драйден Джон *46, 269*
Дрыжакова Е.Н. *112, 113, 261*
Дьяконова Н.Я. *10. 78*

Евстратов Н.Г. *186*
Елагина А.П. *5, 33, 34, 35, 40, 59*
Елистратова *А.А. 11, 165, 279*

Жилякова Э.М. *37, 112. 185, 240, 261*
Жирмунский В.М. *25, 75, 76, 77*
Жуковский В.А. *5, 6, 7, 12-74, 77, 79, 94, 152, 166, 185, 205, 217, 238-243, 246, 262, 282*
Журавлева А.И. *144, 145, 151*

Загоскин М.Н. *58, 75, 194*
Зборовец И.В. *120*
Зонтаг А.П. *58, 59*
Зотов Р.М. *270*

Измайлов Н.В. *11, 75, 95, 107, 168, 185*
Ильинская Т.Б. *214–215*
Ирвинг Вашингтон *151*

Калецкий П. *120, 188*
Канунова Ф.З. *240*
Карамзин Н.М. *14, 113, 216, 247, 260, 274*
Карташева И.В. *186*
Кеймс Генри Хоум *4, 106*
Киреевский И.В. *5, 27, 33*
Клейтон Н. *247*
Клопшток Фридрих Готлиб *188, 214*

Козлов И.И. *28, 67*
Констан Анри-Бенжамен де *96, 105, 145*
Корнель Пьер *216*
Краснов Г.В. *243*
Краснощекова Е.А. *186, 211, 225*
Кросс Л. *27*
Кулешов В.И. *10, 187, 188*
Купер Фенимор *7, 193, 214*
Кюхельбекер В.К. *6, 79*

Лабом Луи Эжен *252*
Лазарева Т.Т. *10, 103*
Лакло Пьер *103*
Левин Ю.Д. *10, 41, 76, 96, 133, 162, 212, 229*
Лежнев А.З. *110*
Лермонтов М.Ю. *6, 9, 17, 133-163, 185, 271, 283*
Лесаж Ален Рене *150*
Лотман Ю.М. *27, 105*
Лукиан *46*
Льховский И.И. *204*

Майков В.Н. *6, 194, 195, 205, 213, 214, 230*
Макиавелли Никколо *216, 265*
Маккензи Генри *34, 46*
Макферсон Джеймс *34, 46*
Мале Клод Франсуа *273*
Манн Ю.В. *10, 121, 122, 133, 137, 165, 166, 168, 185, 186, 187*
Манфред А.З. *229*
Маркович В.М. *186*
Мармонтель Жан Франсуа *216*
Марриет Фредерик *214*
Мельник В.И. *186, 216, 217*
Менцель Карл Адольф *27, 28*
Меринский А.М. *134, 135*
Мильтон Джон *14, 46, 62, 63, 90, 266*
Милютин Д.А. *134*
Минье Франсуа Огюст *230, 239*
Михайлов А.В. *247, 258*
Михайлов М. *53*
Михайлов П.М. *204*
Михайлова А.Н. *160*
Мойер (Протасова) М.А. *67*
Мольер Жан-Батист *166, 212*
Монтескье Шарль *216*
Морозов П.О. *86*
Мур Томас *13, 20, 54, 134*
Муравьев М.Н. *4, 5*
Мушина О.О. *10, 120, 204*
Мэтьюрин Чарльз *151*
Мюссе Альфред *96, 145*

Надеждин Н.И. *6, 212, 213, 214*
Найдич Э.Э. *151*
Назиров Р.Г. *262*
Наполеон I Бонапарт *175, 229–277*
Наринский М.М. *263*
Недзвецкий В.А. *204*
Нейман Б.В. *75, 151*
Непомнящий В.А. *82, 83, 84,89*
Нибур Бартольд Георг *214, 215*
Никитенко Е.А. и С.А. *224*
Овидий *14*
Одоевский В.Ф. *151, 155, 159*
Озмидов Н.Л. *261*
Орлов С.А. *10*
Оссиан *19, 34, 188, 214, 216*
Остин Джейн *167*
Островский А.Н. *221*
Отрадин М.В. *186, 204, 211*

Павлова К.К. *249*
Парсон С. *49*
Петрарка Франческо *62, 63*
Петров С.М. *10, 75*
Петрунина Н.Н. *9, 10, 121. 168, 188*

Плетнев П.А. *12, 25*
Плутарх *215*
Погодин М.П. *162, 166*
Подосокорский Н.Н. *262, 275*
Полевой Н.А. *75*
Поп Александр *38*
Постнов О.Г. *204, 212*
Проскурнин Б.М. *10, 98, 99*
Протасова Е.А. *21, 67*
Пушкин А.С. *6, 9, 24, 25, 32, 33, 68, 69, 75–97, 102–109, 117–133, 145, 151, 158, 165, 168, 188, 201, 204, 206, 207, 208, 212, 214, 217, 221, 238, 243-246, 248, 249, 262, 264, 271, 272, 28*

Раевский С.А. *136*
Рак В.Д. *75*
Расин Жан *216*
Реизов Б.Г. *10, 20, 168, 215, 227, 231, 262*
Рид Томас *4, 5, 34, 35, 36, 39, 40*
Ричардсон Сэмюэл *60, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 114, 117*
Робертсон Уильям *4, 34, 106*
Рогинский А. *27*
Ромм А.А. *6*
Ростопчина Е.П. *155, 159, 160*
Руссо Жан-Жак *96, 100, 101, 112, 114, 118, 255*
Рюккерт Фридрих *61*

Салупере М.Г. *27*
Самарин Р.М. 264
Санд Ж. *187, 271*
Саути Роберт *14*
Сегюр Луи Филипп *250–252, 255–257, 260*
Сервантес Сааведра Мигель *212*
Сидяков Л.С. *96, 243*
Смирдин А.Ф. *59, 229*
Смирнова Е.А. *185*
Смит А. *4, 5, 33, 34, 36, 37, 38, 40–41, 270*
Смит Ч. *167*
Смоллет Тобайс *150*
Сталь Жермена *103, 239*
Стендаль *6, 96, 103*
Степанов Н.Л. *75, 96, 168*
Сторк Адам *19*
Страхан Уильям *37*
Стюарт Дюгальд *4, 5, 33, 34, 35, 36, 39, 40*
Сумароков А.П. *216*
Сю Эжен *7, 112*

Тамарченко Н.Д. *185*
Тарасевич Д.А. *250*
Тассо Торквато *13, 46, 62, 63, 188, 216*
Тацит *215*
Тимковский И. *38*
Тит Ливий *215, 255*
Тихомиров В.Н. *204, 211*
Толстой Л.Н. *97, 234, 235, 247–260, 271, 283*
Тома Антуан *196, 197*
Томашевский Б.В. *133*
Топоров В.Н. *247*
Тургенев А.И. *14, 18, 21. 27, 33, 53, 238*
Тургенев И.С. *9, 119, 120, 130–133, 271*
Турьян М.А. *155*
Тьер Адольф *239*
Тьерри Огюстен *214, 215*
Тютчев Ф.И. *217*

Уваров С.С. *14*
Удодов Б.Т. *151*
Уразаева Т.Т. *151*

Урнов Д.М. *6, 168, 169, 279*
Усова Г.С. *78*

Фергюсон Адам *4, 33 34, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 106*
Фильдинг Генри *150*

Хатчесон Фрэнсис *37*
Хоум Генри *106*

Цедлиц Йозеф Христиан *240*

Чемена О.М. *211*
Чернова Н.В. *112, 261*
Чеснокова Т.Г. *72*
Чистова И.С. *136, 156*
Чичерин А.В. *117*

Шан-Гирей А.П. *134*
Шатобриан Франсуа Рене 216
Шаплет С.С. де *229*
Шевырев С.П. *212*
Шекспир Уильям *5, 8, 34, 35, 40, 61, 63, 126, 153, 166, 189, 208, 212*
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф *33*
Шефтсбери Энтони Эшли Купер *37*
Шиллер Фридрих *100*
Шлегель Август Вильгельм *61*

Эджворт Мария *45, 60, 167*
Эйхенбаум Б.М. *9, 133, 135, 136, 146*
Эткинд Е.Г. *11*

Юрьевич С.А. 25
Юм Дэвид *4, 5, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 106, 152, 154*
Якубович Д.П. *9, 10, 17, 69, 75, 76, 111, 120, 133, 135, 146, 188*
Янушкевич А.С. *239*
Christian R. *250, 251*
Clark O. *34*
Leight S. *53*

Lockhart J. *34, 35*
Parson C. *49*
Pichot A. *53*

Оглавление

Введение 3

I. РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ 12

Вальтер Скотт в жизни и творчестве В.А. Жуковского (по материалам архивов и личной библиотеки поэта)
Конспект поэмы В. Скотта «Дева озера» (1815 г.) – Переводы – Повесть «Суд в подземелье» – Шотландское Просвещение и «Письма о демонологии и колдовстве» В. Скотта в круге чтения Жуковского (1830–1840-е гг.) – Пометы Жуковского на страницах «Истории Шотландии» В. Скотта – Купюры в романах В. Скотта – Вальтер-скоттовский список В.А Жуковского 13

II. ЭПОХА РЕАЛИЗМА 75

Поэтический диалог А.С. Пушкина с Вальтером Скоттом
«Осень» («Октябрь уж наступил…») 75

Роман в письмах и письмо в романе
«Гай Мэннеринг, или Астролог» В. Скотта – «Роман в письмах» А.С. Пушкина – «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского 96

В. Скотт – А.С. Пушкин – И.С. Тургенев
«Ламмермурская невеста» – Дубровский» – Дворянское гнездо» 119

Роман В. Скотта «Приключения Найджела» и проза М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» – «Дума – «Герой нашего времени» – «Штосс» 133

Н.В. Гоголь и В. Скотт «Мёртвые души» и «Сент-Ронанские воды» 164

«Наследственное сродство» И.А. Гончарова и В. Скотта
«Роб-Рой» и «Обыкновенная история» – «Русский Калеб» («Ламмермурская невеста» и «Обломов») – «Пират» и «Обрыв» 186

III. НАПОЛЕОНОВСКИЙ СЮЖЕТ 229

Книга В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте» и ее русские читатели 1830-х гг. 229

В. Скотт и Л.Н. Толстой: московская панорама в «Войне и мире» 247

Ф.М. Достоевский и В. Скотт (к вопросу о наполеоновском мифе) 261

Заключение 278

Список принятых сокращений 285

Указатель имён 286

Научное издание

Эмма Михайловна ЖИЛЯКОВА

ШОТЛАНДСКИЕ СТРАНИЦЫ

ЭХО ВАЛЬТЕРА СКОТТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Очерки

Редактор Н.А. Петрова
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 30.09.2014.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 18,5; усл. печ. л. 17,2; уч.-изд. л. 17,6. Тираж 500. Заказ

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Интегральный переплет», 634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28, стр. 1