

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры

Коллективная монография

Редактор
кандидат филологических наук, доцент
И.О. Волков

Томск
Издательство Томского государственного университета
2023

УДК 821.161.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(2) + 83.3 (4 Вел.)
Т28

Авторский коллектив:

Б.М. Проскурнин (§ 1.1), И.А. Поплавская (§ 1.2), В.С. Киселев (§ 2.1),
О.Б. Лебедева (§ 2.2), Т.В. Швецова (§ 2.3), Е.О. Третьяков (§ 2.4),
Э.И. Коптева (§ 2.5), Э.М. Жиликова (§ 2.6), Е.В. Александрова (§ 2.7),
И.О. Волков (предисловие, § 2.8)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *М.И. Никола;*
доктор филологических наук, профессор *И.С. Юхнова*

Т28 Творчество Вальтера Скотта в пространстве мировой культуры :
коллективная монография / ред. И.О. Волков. – Томск : Изда-
тельство Томского государственного университета, 2023. – 140 с.
ISBN 978-5-907572-66-9

Монография представляет коллективный опыт осмысления роли и значения личности и творчества Вальтера Скотта в разных гранях мировой культуры. Основной материал исследования составляет художественная словесность – русская и английская, – на примере которой оказывается видна органичная и гармоничная включенность гения «шотландского чародея» в эстетическое сознание и творческую ткань его младших современников и литературных наследников уже нашего времени. Отдельное внимание уделено аспектам присутствия Вальтера Скотта в эпистолярной, критической, оперной культуре. В работе раскрываются новые аспекты русско-европейской «скоттианы», в том числе через обращение к ранее неизвестным архивным материалам. Рассматриваемый здесь диалог с вальтерскоттовской традицией составлен именами А.И. Тургенева, В.А. Жуковского, А.А. Бестужева-Марлинского, Н.В. Гоголя, А.И. Герцена, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Е.П. Ковалевского, Г. Доницетти, Х. Мантел.

Для филологов, искусствоведов, преподавателей высшей и средней школы, студентов и всех интересующихся творчеством Вальтера Скотта, историей английской и русской литературы, проблемами русско-европейских литературных связей.

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

ISBN 978-5-907572-66-9

© Б.М. Проскурнин, И.А. Поплавская, В.С. Киселев,
О.Б. Лебедева, Т.В. Швецова, Е.О. Третьяков, Э.И. Коптева,
Э.М. Жиликова, Е.В. Александрова, И.О. Волков, 2023
© Томский государственный университет, 2023

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
OF THE RUSSIAN FEDERATION
NATIONAL RESEARCH TOMSK STATE UNIVERSITY

The work of Walter Scott in the context of world culture

Collective monograph

Editor

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
I.O. Volkov*

Tomsk
TSU Press
2023

UDC 821.161.1.0 + 821.111.0
LBC 83.3(2) + 83.3 (4 Бел.)

Author's team:

B.M. Proskurnin (§ 1.1), I.A. Poplavskaya (§ 1.2), V.S. Kiselev (§ 2.1),
O.B. Lebedeva (§ 2.2), T.V. Shvetsova (§ 2.3), E.O. Tretyakov (§ 2.4),
E.I. Kopteva (§ 2.5), E.M. Zhilyakova (§ 2.6),
E.V. Aleksandrova (§ 2.7), I.O. Volkov (foreword, § 2.8)

Reviewers:

Doctor of Philology, Professor *M.I. Nikola*;
Doctor of Philology, Professor *I.S. Yukhnova*

The work of Walter Scott in the context of world culture : a collective monograph / ed. by Ivan Volkov. – Tomsk : TSU Press, 2022. – 140 p.
ISBN 978-5-907572-66-9

The monograph represents the collective experience of understanding the role and significance of the personality and creativity of Walter Scott in different facets of world culture. Russian and English literature are the main material of the study. The comparison of the two reveals the organic and harmonious inclusion of the genius of the «Scottish magician» in the aesthetic consciousness and creative work of his younger contemporaries and literary heirs of our time. Special attention is paid to the aspects of the presence of Walter Scott in the epistolary, criticism, and opera art. The monograph reveals new aspects of the Russian-European «Scottiana», including through an appeal to previously unknown archival materials. In the course of the study, not only the channel of direct succession clearly manifests itself, but also moments of repulsion and innovation are revealed. The dialogue with the Walter Scott's tradition considered here includes the names of Turgenev, Zhukovsky, Bestuzhev-Marlinsky, Gogol, Herzen, Turgenev, Dostoevsky, Kovalevsky, Donizetti, and Mantel.

UDC 821.161.1.0 + 821.111.0
LBC 83.3(2) + 83.3 (4 Бел.)

ISBN 978-5-907572-66-9

© B.M. Proskurnin, I.A. Poplavskaya, V.S. Kiselev,
O.B. Lebedeva, T.V. Shvetsova, E.O. Tretyakov,
E.I. Kopteva, E.M. Zhilyakova, E.V. Aleksandrova, I.O. Volkov, 2023
© Tomsk State University, 2023

Предисловие

15 августа 2021 г. просвещенный мир отмечал 250-летие со дня рождения великого шотландского поэта и писателя сэра Вальтера Скотта. Юбилейная дата послужила дополнительным поводом к тому, чтобы сегодня с еще бóльшим вниманием обратиться к произведениям знаменитого автора и вновь убедиться, что гений «шотландского чародея» был необъятен, а его присутствие в пространстве мировой культуры на протяжении более двух веков продиктовано жизненностью, необходимостью и закономерностью грандиозного творчества. Несмотря на то что приходится констатировать несправедливый факт перемещения Вальтера Скотта – за его ясность и искренность изображения, увлекательность и внешнюю простоту повествования – в область детско-юношеского чтения, он по-прежнему остается писателем чрезвычайно серьезного свойства, чья роль в развитии всей гуманистической культуры от начала XIX столетия и до сегодняшних дней исключительна. Глубина заданных им вопросов и поставленных проблем, его творческие преемственность и новаторство, способы и аспекты обращения к человеку и его существованию как в истории, так и в современности – все это позволяет рассмотреть многообразие мировой культуры как великие уроки «шотландского барда». Не случайно И.С. Тургенев в своей речи во время международного празднования в Эдинбурге столетия со дня рождения Вальтера Скотта особо отметил то «здоровое и живительное влияние», какое оказал «великий Властитель Романа»¹ на все человечество.

Ядром настоящего издания является исследование вальтерскоттовской традиции на собственно литературном (включая письма и художественную критику) материале. Прежде всего это XIX в.

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1986. Т. 12. С. 331.

русской литературы, представленный ее отдельными знаковыми именами – В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский. На примере их творчества, рассмотренного сквозь призму вальтерскоттовского присутствия, исследуются аспекты формирования эстетического идеала и художественно-критического мировоззрения, организации системы повествования, осмысления человека с позиции его чувственного мира, разработки национальной типологии. В этот ряд признанных классиков встраивается проза авторов, отодвинутых временем с переднего плана, – А.А. Бестужева-Марлинского и (еще дальше) Е.П. Ковалевского. Однако все вместе они формируют единое русло живого и непосредственного обращения к наследию Вальтера Скотта, движущееся и активно развивающееся, способствовавшее в том числе смене эстетической парадигмы. Эпистолярный материал отечественной культуры в свете диалога с Вальтером Скоттом расширяется введением в научный оборот нескольких писем А.И. Тургенева, выступившего своеобразным посланником русской культуры. Особое место в монографии занимает имя британской писательницы Х. Мантел, чья проза дает возможность твердо и определенно поставить проблему актуальности Вальтера Скотта как в современной литературе вообще, так и в линии национального развития в частности. Наконец – но не в последнюю очередь – с помощью оперной интерпретации итальянского композитора Г. Доницетти удается раскрыть форму и способ взаимодействия двух разных искусств.

Проблема освоения традиций великого шотландца, его масштабного исторического видения и художественного мастерства является одной из важнейших в филологической (и не только) науке и требует разработки на большом материале культуры и искусства, причем не замыкаясь лишь в рамках богатого на непосредственные и хорошо просматриваемые эстетические связи XIX в., но также и через всматривание в многослойный материал XX и XXI вв. Настоящая монография, не претендуя на всеохватность и исчерпанность, представляет попытку развития такой линии исследования.

Все цитаты из произведений Вальтера Скотта, за отдельными особо оговоренными исключениями, приводятся по изданию: Скотт В. Собрание сочинений : в 20 т. / под общ. ред. Б.Г. Реизова, Р.М. Самарина, Б.Б. Томашевского. М. ; Л. : ГИХЛ, 1960–1965.

Указатель имен содержит все личные имена, встречающиеся на страницах монографии, за исключением мифологических, которые не связаны органически с текстом. За рамками указателя остались фамилии авторов работ, цитируемых в подстрочных примечаниях, если по поводу этих персоналий или их работ не сообщается каких-либо сведений, исправлений, дополнений и т.п.

Глава 1

Вальтер Скотт и мировая культура

1.1. Трилогия Хилари Мантел о Томасе Кромвеле: продолжение вальтерскоттовской традиции?

Хорошо известно, что Вальтер Скотт ввел в обиход тот, говоря по-бахтински, «тип преломления бытия», который получил в конечном счете название «художественный историзм» и который вылился под его пером в том числе в известную всему миру парадигму исторического романа. Слово «парадигма» здесь не случайно, поскольку жанровые принципы, которые разработал В. Скотт, объемны, системно-структурны, художественно «кинетичны», жанрово устанавливающие и отграничивающие, но одновременно динамичные – в значительной степени и из-за материала и объекта жанрового осмысления: динамической и меняющейся в векторе истории действительности, и из-за подвижности («свободы», – говоря по-толстовски) романной формы.

Что собою представляет парадигма исторического романа Вальтера Скотта? Попытаемся дать ее обобщенную характеристику, понимая, что каждый конкретный роман вносит свои нюансы в функционирование этой парадигмы, правда, не меняя ее сути. Именно эта жанровая парадигма стала тем, что «наследуется» романистами последующих эпох, художественно моделирующими историческое прошлое.

Начнем с типа центрального (не обязательно титульного) героя. Как правило, в романах «шотландского чародея» (А.С. Пушкин) это «срединный», «межеумочный»¹, герой, находящийся «над схваткой», стремящийся избегать крайностей любого рода: поли-

¹ Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М. : Худож. лит., 1973. С. 110.

тических, поведенческих, оценочных. «Срединность» центрального героя исторических романов Скотта, будь то Эдвард Уэверли («Уэверли», 1814), Фрэнк Осбалдистон («Роб Рой», 1817), Генри Мортон («Пуритане», 1816), Уилфрид Айвенго («Айвенго», 1820), Гарри Бертрам («Гай Мэннринг», 1815), Дарси Латимер («Ред-гонтлет», 1824) или Квентин Дорвард («Квентин Дорвард», 1823) и граф Роберт Парижский («Граф Роберт Парижский», 1832), есть не что иное, как его внутренняя убежденность, идеология и программа жизни. Они, однако, могут быть серьезно «поколеблены» обстоятельствами личного – чаще любовного – свойства и привести «срединного героя» в лагерь сторонников одной из крайностей, нередко противоположной его взглядам, что, по Скотту, придает роману особый исторический и психологический драматизм. Такой «герой над схваткой» воплощает компромиссную линию развития истории, как её понимал Вальтер Скотт.

Как правило, в историческом романе Скотта присутствует групповой, собирательный образ народа (массы); особенно в «шотландских романах» (или «уэверлейских романах», как принято называть эти произведения в зарубежной критике). Этот собирательный образ оттеняет образ «срединного героя» и в известной степени социально-исторически фундирует его компромиссную, трезвую, по Скотту, суть, наиболее отвечающую интересам народа. Как известно, во многих романах писателя народ (и «живая жизнь») получает комико-бытовое воплощение, и это касается как «шотландских», так и «средневековых романов». Правда, в последних нет того национального колорита, который с такой любовью воспроизведен Скоттом в его «шотландских романах».

Ядром сюжетной парадигмы исторических романов Скотта является тип конфликта – усложненный, многоаспектный, но обязательно историко-политический в своем ядре. В остро коллизийных отношениях в историческом романе Скотта находятся преимущественно «старое» и «новое» с точки зрения исторического прогресса, какой бы роман мы ни взяли – от ранних («Уэверли», например) до поздних («Пертская красавица, или Валентинов день», 1828). Эти коллизии непременно осложнены любовно-психологическим «подконфликтом», реализуемым через внешние

противостояния и внутренние противоречия, сомнения, колебания главного, а то и заглавного героя. Любой из вышеперечисленных романов и его молодой герой подпадают под эту характеристику сюжетной системы вне всякого сомнения.

Одним из существенных компонентов жанровой парадигмы исторического романа Скотта является тип сюжета и его композиции с историко-приключенческой фабулой в основе. Кроме того, заметим, основой сюжетостроения в его исторических романах является принцип «новичка»: герой, некий «a new-comer» (даже «a tourist», по Дж. де Гроту)¹ оказывается в новых для него обстоятельствах, и автор «помещает» его в жизненную ситуацию, полную приключений на «большой дороге жизни» и с повышенной долей случайности (как проявление романтизации). Одним из существеннейших фабульно-сюжетных ходов Скотта становится композиционный принцип «порога родного дома» (по Ю.М. Лотману), который переступает герой в начале романа (основной сюжетной линии), выходя на «дорогу большой жизни», кладя начало приключению, путешествию, движению по этой дороге (потому и композиция сюжета последовательная, правда, с элементами ретро- и проспекции чаще в «исполнении» непосредственно автора, реже – героя). В романе Скотта путешествие (движение) героя может быть путешествием в прямом смысле, когда он (именно *он*; женщина редко становится героиней подобной сюжетной схемы, разве что Мария Стюарт в романе «Аббат» (1820), где ее образ необходимо важен для развертывания исторического сюжета) отправляется в поездку в незнакомое и незнаемое, и автор помогает ему, но главным образом читателю, лучше узнать и понять это незнакомое. Этим объясняются практически обязательные для романа Скотта историко-политическая, этнографическая и этолого-бытовая, говоря языком Г.Н. Пospelова, экспозиции, особенно в «уэверлейских («шотландских») романах», где исключительно ярко проявляется принцип «всеведущего автора». Одновременно это может быть путешествие и в переносном смысле: поиск внутрен-

¹ *De Groot J. The Historical Novel. London ; New York : Routledge, 2010. P. 7.*

ней гармонии, нравственные и психологические испытания, любовные катаклизмы: Уэверли, Осбалдистон, Мортон, Маркем Эверард («Вудсток», 1826) – яркие тому примеры. Этим объясняются обязательные для жанровой структуры исторического романа Скотта элементы *romance* (романтизированной любовной истории) и *Bildungsroman* (романа-воспитания). Принципиальная дидактичность вальтерскоттовского романа проявляется в обязательности его *happy end* и вознаграждения героя за все страдания и лишения, которые он претерпел, но главным образом – за нравственную стойкость, им неизменно проявленную, которая, по автору, достойна похвалы и следования ей. Исследователи правы, когда пишут о том, что в конечном счете вальтерскоттовский герой «находит некое внутреннее умиротворение и приходит к согласию с собой»¹. Этим, равно как и типологией (за)главного героя, объясняется и особый пафос произведений Скотта или, по В.И. Тюпе, модус художественности: он густо замешан на идее умеренности и компромисса как основе исторического прогресса; вот почему в его романах всяческие крайности обязательно терпят поражение, а господствует толерантность, правда, нередко весьма близкая к некой идеализации.

Не менее важной составляющей парадигмы вальтерскоттовского исторического романа является тип рассказывания (повествования). Формально оно организовано от третьего лица, но обязательна уменьшенная дистанция между автором (читателем) и героем. Конечно, историческое время разделяет их, но принципиален акцент писателя на непрерывности истории и на общечеловеческом ее начале, объединяющих судьбы людей на различных отрезках исторического процесса. Принципиальна также значительная историко-просветительская интенция писателя погрузить читателя в те моменты исторического прошлого, которые ему малознакомы (если знакомы вообще, беря во внимание степень разработанности, а вернее, неразработанности истории как науки в начале XIX в.),

¹ Зими́на Е.В. Исторические романы Британии и России: взгляд из XXI столетия // Духовно-нравственные основы русской литературы : сб. науч. тр. Кострома : Костромской ун-т, 2020. С. 128.

обогатить читателя историческими знаниями с целью лучшего понимания им истоков исторических, политических, нравственных процессов своего времени. Не менее принципиально и то, что Скотт минимально стилизует речь персонажей своих исторических романов под язык того времени, о котором повествует и в которое помещает своих героев, говорящих, как пишет Э. Линч в исследовании речевых особенностей повествования в романах Скотта, «благовоспитанными английскими голосами»¹. Для погружения читателя в прошлое Скотт полагал вполне достаточными обильные культурологические и этнографические «очерки», которыми, как уже говорилось, он предварял развитие основных событий в романах.

В чем же Хилари Мантел, один из лидеров британского литературного процесса современности, автор ряда новаторских исторических романов, идет за Вальтером Скоттом, а в чем – нет? Или она идет дальше?

Как у Вальтера Скотта, история в романах Мантел предстает как процесс, т.е. в движении, и как некая внеличностная сила, а драма (а то и трагедия) истории заключается в совпадении или несовпадении судьбы человека с этим движением. Как и у Скотта, герой исторического романа Мантел (прежде всего ее знаменитой и принесшей ей мировую славу трилогии о Томасе Кромвеле, лорде-канцлере при дворе Генриха VIII: «Волчий зал» (*Wolf Hall*, 2009), «Внесите тела» (*Bring Up the Bodies*, 2012) и «Зеркало и свет» (*The Mirror and the Light*, 2020) опережает свое время. Мантел, как и Скотт, стремится к воспроизведению всего «тела» прошлого, но при этом делает сюжетно-повествовательный акцент не столько на его социально-политической, предметно-вещной, этолого-бытовой составляющих, сколько на воспроизведении ментально-психологического «проживания» героем своего времени. И здесь очевидно новаторское использование главного вальтер-скоттовского принципа: история «пропускается» через судьбу ге-

¹ Lynch A. Dialogic History: Walter Scott's Medieval Voices // Postmedieval: A Journal of Medieval Studies. 2016. Vol. 7. P. 285.

роя, характер (у Мантел это преимущественно когнитивная сторона сущности героя) которого предстает как сплетение (сцепление) основных силовых полей истории, в том числе и пока историко-потенциальных на момент развертывания событий.

В определенной степени главный герой трилогии Хилари Мантел – ипостась «срединного героя» Скотта, как и у основоположника жанра: он – воплощение «заглядывания» в будущее, которое известно автору и читателю, но еще не известно герою и его окружению, что создает особую драматическую атмосферу повествования. А потому что будущее пока не очевидно всем, прошлое еще не сдается и может настигнуть героя и даже погубить его. Однако прошлое может победить, так сказать, только «физику», но отнюдь не «метафизику», т.е. вызревающие тенденции новой истории, которая уже началась и которую не остановить.

Согласимся с литературоведом Дэниелем Хаском, писавшим об особенностях литературного нарратива и его осмысления после 2010-х гг.: «Акцент на текстуальности, который был центральным в постструктуралистской критике, заменен вниманием к историчности и онтологичности воссоздаваемого характера»¹. Это в полной мере относится к принципу воспроизведения образа главного героя трилогии Мантел Томаса Кромвеля. Романы трилогии (как и ранее «Место большей безопасности» – *A Place of Greater Safety*, 1992) – совершенно не историографические, т.е. не постмодернистские, романы, а произведения, написанные, по словам крупного знатока творчества писательницы И.В. Кабановой, «после историографической метафизики»². Более того, трилогия полемична по отношению к постмодернистским игровым повествовательным технологиям. В связи с этим скажем, что Хилари Мантел, благодаря избранному субъекту – и одновременно объекту – изображения, воспроизводит не столько саму историю (факты, даты, события, исторические личности), сколько то, о чем британский критик

¹ Hask D. Fictional Character. Response // *Victorian Studies*. 2017. № 4. P. 419.

² Кабанова И.В. Английский исторический роман после историографической метафизики: Хилари Мантел // *Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы современной филологии*. Межвуз. сб. статей. Киров: ВятГУ, 2014. С.194.

Стефани Мерритт, которая по выходе в свет третьей части трилогии Мантел, имея в виду этот пост-постмодернистский поворот, утверждала, что писательница «открыла заново исторический роман и его возможности», и акцентировала этот пост-постмодернистский момент¹, писала еще в 2014 г.: «"Исторический факт" – неоднозначный термин. Мы можем обратиться к определенным событиям, имевшим место в определенные даты, хотя чем дальше в прошлое мы идем, тем больше сомнений возникает даже по поводу дат; но вот чего мы точно не знаем, так это того, что было сказано вне летописной записи, того, как вели себя главные исторические игроки в момент, когда летописец смотрел не на них»². Хилари Мантел больше всего интересуется именно это, о чем она сама говорила весьма определенно³.

Та же Стефани Мерритт видит главную особенность метода Мантел в том, что писательница «"вселяется" сама и "помещает" читателя в мысли и мир чувств героев»⁴, и читатель как бы сосуществует рядом и вместе с героем. Этому ощущению со-бытия в значительной степени способствует использование Мантел временной глагольной формы, которая в английской грамматике называется «the Present Simple Tense», о чем пишут практически все исследователи творчества писательницы⁵. Тот факт, что читатель «поселен» в сознание героя и даже больше – в его душу, по Стефани Мерритт, – источник сосуществования в нарративном пространстве романов лирического и обыденного (colloquial)⁶, а от себя добавим: метафизического и предметно-вещного, частного как воплощения общего, случайного (рандомного) как воплощения закономерного (исторического неизбежного).

¹ *Merritt St.* How True Should Historical Fiction be? // The Guardian. Wed 19 Mar. URL: <http://www.theguardian.com> (дата обращения: 06.06.2022).

² *Ibid.*

³ См: Кабанова И.В. «Чистое сияние прошлого»: исторический роман Хилари Мантел // Два века английского романа. СПб. : Маматов, 2021. С. 330.

⁴ *Merritt St.* Op. cit.

⁵ Кабанова И.В. Указ. соч. С. 325–347.

⁶ *Merritt St.* Op. cit.

Однако есть весьма существенное отличие художественного мира Мантел от вальтерскоттовского: у него центральный герой практически никогда не становится трагическим героем, поскольку Вальтер Скотт был прогрессистом (здесь он предтеча викторианцев и их историзма, пожалуй, за исключением Т. Карлейля¹, а потому даже самые драматические события жизни героя Скотта «оправдываются» конечным прогрессом мира в целом. Это свойственно романам и до и после 1819 г.: сравним «Пуритан» (1816) (пожалуй, самый драматичный роман первого периода) и, например, «Вудсток» (1826), где в финальной главе умирает один из центральных героев романа сэр Генри Ли, но умирает, так сказать, от радости: он стал свидетелем триумфального и столь желанного для него возвращения в Англию Карла II Стюарта.

Хилари Мантел превращает центрального героя трилогии Томаса Кромвеля в трагического героя, о чем хорошо написала американский критик Джуди Шулевиц, справедливо полагая истоком трагедии Кромвеля его слепоту (в отличие от читателя) в отношении причин трагического развития событий собственной жизни². Особый оттенок трагического в трилогии связан с деспотизмом и неуправляемым своеволием короля Генриха VIII. Этому способствует и принятый Хилари Мантел принцип организации повествования, как уже говорилось, исключительно из перспективы героя (формальное полное отсутствие всезнающего и всё могущего автора). Д. Шулевиц считает, что Кромвель рисуется Мантел «одним из нас»: «Его угол зрения на окружающий его средневековый мир странно знаком, несмотря на чуждость нам морали века Тюдоров. Мы можем его назвать ранним глобалистом. Homo esomicus»³. Становится понятной и идея Шулевиц в отношении

¹ См. о викторианском прогрессизме: *The Theory of Progress // Ideas and Beliefs of the Victorians. An Historic Revaluation of the Victorian Age*. New York : E.P. Dutton & Co., INC, 1966. P. 33–96; *Houghton W.E. Optimism // The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*. New Haven ; London : Yale University Press, 1985. P. 27–54.

² См.: *Schulevitz J. Hilary Mantel Takes Thomas Cromwell Down // The Atlantic*. 2020. № 4. URL: <http://www.theatlantic.com> (дата обращения: 06.06.2022).

³ Ibid.

образа Кромвеля, с которой резонно согласиться: по мнению критика, хотя Кромвель и наделяется Мантел гораздо более современным мышлением, чем могло быть, этот анахронизм усиливает наше доверие к данному персонажу (как усиливали многочисленные анахронизмы Скотта веру в его исторические наблюдения, подтвержденные ходом событий и их итогов, уже известных читателям). В случае с Мантел и ее героем мы видим акцент на новом, еще не осуществленном и не осуществимом в те времена классовом сознании, буржуазно-светском менталитете. Именно это становится, по Хилари Мантел, причиной гибели Кромвеля, а не неудачный выбор четвертой жены для Генриха VIII – Анны Клевской; он хотел этим браком объединить усилия английских и европейских протестантов. Эта ситуация – базовая для сюжета третьего романа цикла «Зеркало и свет». Не случайно в нем увеличивается количество кромвелевских мысленных «флэш-бэков» в нидерландское прошлое своей жизни, а Нидерланды в то время – один из центров протестантизма, наряду с северной Германией. Очевидно его желание еще больше (и окончательно) повернуть Англию в сторону протестантизма и на этой почве найти союзников, чтобы сделать страну более защищенной, создать сильный союз, противостоящий Риму, Испании и вечно колеблющейся Франции. Однако сексуальная озабоченность Генриха, его болезненный мачизм (вновь согласимся с Джуди Шулевиц, когда она называет Кромвеля одним из первых феминистов в английской истории, поскольку ему чужда агрессивная маскулинность)¹, стремление Генриха иметь в качестве жены молодую привлекательную женщину, с обладанием которой к нему может вернуться молодость и привлекательность – в том числе и сексуальные – перечеркнули все усилия Кромвеля и наряду с классовой ненавистью, которую к нему питали оттесненные им – демократом – почувствовавшие, что они уже не на авансцене политической жизни, аристократические роды, привели его на эшафот.

¹ *Schulevitz J. Op. cit.*

Развитие вальтерскоттовских романных открытий очевидно в принципиальном внимании к характеру, в «преломлении» истории в характере персонажа; во вводной главе «Уэверли» Скотт предупреждает читателя, что он не будет уходить в бытописание и прочие детали прошлого, что предметом его рассказа будут «скорее люди, чем нравы», что он сосредоточит свое внимание «на характерах и страстях действующих лиц – тех страстях, которые свойственны людям на всех ступенях общества и одинаково волнуют человеческое сердце, бьется ли оно под стальными латами пятнадцатого века, под парчовым кафтаном восемнадцатого или под голубым фраком и белым канифасовым жилетом наших дней»¹. Скотт тут немного лукавит, поскольку реалии быта, т.е. предметно-вещный мир, обязательно присутствуют в картинах воспроизводимого им прошлого (особенно шотландского), хотя и избирательно (не стоит забывать о большом увлечении Скотта археологией и о его активном членстве в Антикварном обществе Шотландии). Но все же эта фраза в первом же историческом романе обозначает перманентный сюжетный центр вальтерскоттовских литературно-художественных погружений в ушедшие эпохи. Поэтому при всей приписанности героя к воспроизводимому в романе отрезку истории в нем также акцентируется надисторическое начало, и это происходит как раз при помощи достаточно глубокого психологизма повествования, хотя, конечно, не такого глубинного, как у продолжателей жанровой традиции исторического романа – Гюстава Флобера («Саламбо», 1862) или Генрика Сенкевича («Камо грядеши?», 1896 и «Крестоносцы», 1897), не говоря уже о вариантах исторического повествования XX в.). У Вальтера Скотта это погружение в «характеры и страсти действующих лиц» повествовательнее более эксплицировано при помощи либо (чаще всего) авторского обобщающего и резюмирующего психологизма, либо передачи внутреннего состояния через прямую речь героев.

¹ Скотт В. Уэверли, или Шестьдесят лет назад // Собр. соч. : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1960. Т. 1. С. 37.

У Хилари Мантел в «характер и страсти действующих лиц» читателя «помещают» при помощи видоизмененного по сравнению с зачинателями – Эдуардом Дюжарденом и Джеймсом Джойсом – потока сознания, вернее, потока рефлексии героя по поводу связи прошлого, настоящего и будущего. Однако при этом читателя практически «не пускают» дальше того жизненного пространства, которое осознает, понимает, трактует герой, поскольку Мантел редко пользуется правом «всезнающего автора». В отличие от героя Скотта, герой Хилари Мантел (во всяком случае, герой трилогии и три героя первого исторического романа «Место большей безопасности», 1992), образно выражаясь, не плывет за событиями, как Эдуард Уэверли, Фрэнк Осбалдистон и даже отчасти Генри Мортон, а изначально знает и понимает почти всё, что вокруг происходит, и контролирует почти всё. Принципиально именно это «почти всё»: «зазор» должен быть обязательно, поскольку, по Хилари Мантел – и тут она солидарна с Вальтером Скоттом, – действуют законы истории, которые не всегда подвластны отдельному человеку или осознаваемы им. Кроме того, жизнь в принципе больше, чем даже самый богатый опыт самого мудрого человека, который не в состоянии все знать и все предвидеть. Потому и появляется трагедия Кромвеля, по Мантел.

В самом деле, Кромвель входит в трилогию опытным, умудренным жизнью и ее самыми разными перипетиями, а вместе с его опытом в роман «входят» имена, события, факты английской и европейской действительности первой трети XVI в. Принято считать¹, что исторический роман Вальтера Скотта – это искусный синтез *novel* и *romance*; источник *novel* – это события и факты прошлого и его нравы, а источник *romance* – любовная история (романтизирующая повествование), одетая в исторические одежды, но опять-таки надисторическая по своей «человековедческой» (воспользуемся термином М. Горького) сути. У Хилари Мантел, автора пост-постмодернистской поры, *romance*, мягко говоря, несколько иной: это внутренний мир Кромвеля, в сокровенные глу-

¹ См.: *De Groot J.* Op. cit. P. 20.

бины которого он никого не пускает и оберегает от постороннего взгляда (кроме читательского), и это главный источник лирического у Мантел; имеются в виду в том числе и лирические моменты, связанные с образами жены, дочерей, сына. Сюда же можно отнести пейзажные зарисовки; очень зримые и глубоко метафоричные: с одной стороны, они – воспроизведение того, что видит Кромвель, с другой – отражают его душу, душевные состояния.

Вот, например, Кромвель с другими придворными едет к Екатерине Арагонской с королевским поручением добиться от нее согласия на развод, а вернее – согласия с тем, что их брак с Генрихом был незаконным. Для Екатерины это означает и объявление их с Генрихом дочери Марии незаконнорожденной, что автоматически лишает ее трона в случае смерти короля. Кромвель в тяжелых раздумьях, он обязан выполнить волю короля не только потому, что воля Генриха бесспорна, а он его подданный. Кромвель понимает, что брак Генриха и Анны Болейн гарантирует дальнейшее продвижении Англии по пути реформ (религиозной, церковной и социальной), ее окончательный и столь необходимый экономическому и прочим прогрессам отход от консервативного католического миропонимания. Однако он восхищается мужеством Екатерины, ее стойкостью и заботой о будущем дочери, как впоследствии он будет восхищаться мужественным поведением самой Марии и проявлять сочувствие и сострадание к ней, что станет одной из причин обвинений его недругов в предательстве интересов короля, которые в том числе приведут его на эшафот. Мантел дает следующую пейзажную зарисовку, дающую возможность представить сложное внутреннее состояние видящего этот пейзаж главного героя:

Они едут к Екатерине без шума и помпы, маленький отряд вооруженных людей. Воздух прозрачный, ледяной, бурая кочковатая земля вся в плотном инее, цапли взлетают над замерзшими озерами. По краю неба ползут свинцово-серые облака с обманчиво нежным, розовым подбрюшьем; луна, ущербная, как подпиленная монета, плывет впереди всадников по бледному вечернему небу¹.

¹ Мантел Х. Внесите тела. М. : АСТ, 2014. С. 99.

«Срединный герой» Вальтера Скотта – нередко мечтатель, идейно и нравственно стоящий на позиции, которая воплощает историческое будущее (в меру его понимания писателем). Однако нередко (и даже чаще всего!) в исторической ситуации, воспроизводимой Скоттом, эта позиция провиденческая, некая преждевременность, которая часто становится причиной драматических перипетий героя, и это еще один штрих к особой исторически насыщенной характерологии Вальтера Скотта. В определенной степени Кромвель у Хилари Мантел – такого же типа герой; но в отличие от «срединных героев» Скотта, как уже говорилось, новичков, только вышедших «за порог» дома и только еще вступающих в жизнь, Томас Кромвель у Мантел давно вышел за такой порог, в 15 лет; до начала основных событий романа. Начальная сцена трилогии – избиение Кромвеля отцом – это своего рода пролог, во многом объясняющий реваншистское стремление Кромвеля изменить Англию, страну с господствующими в ней жестокостью и насилием. Правда, сложность и неидеализированность образа Кромвеля связана с тем, что отец избивает его за то, что подросток Кромвель в припадке гнева убил своего сверстника, и мы узнаем это в третьей части, где сцена начала «Волчьего зала» возникает периодически, поскольку «Зеркало и свет» – своего рода окончательное *summing up*, подведение итогов Кромвелем своей жизни. Он входит в основное действие трилогии, уже обогатившись жизненным опытом (не столько английским, сколько общечеловеческим) и жизненной мудростью, большей частью надысторической и наднациональной – отсюда проходящие практически через всю трилогию, правда, в третьей части не столь интенсивно раскрывающие характер, как в первых двух, беседы и споры с послом императора Карла V мессье Шапюи, чей образ «фундирует» европейскость образов мысли и жизни Кромвеля. И это еще одно свидетельство того, что, как Вальтер Скотт, Хилари Мантел обладает точным пониманием динамической роли индивида в истории, что, по Г. Лукачу, определяет историческую правдивость изображаемых типов¹. Динамика образа Кром-

¹ См.: Лукач Г. Исторический роман (разделы 1–2). URL: https://royallib.com/book/lukach_georg/istoricheskiy_roman.html (дата обращения: 06.06.2022).

веля в трилогии связана не только с движением времени от 1520-х гг. (сцена в Патни как «пролог»; точное начало основных событий романа / истории 1527 г.) к июлю 1540 г., но и с его (и читателя тоже, и здесь сказывается вальтерскоттовская традиция) обретением ощущения, что жизнь в Англии уже никогда не вернется назад к старым и им окончательно сломанным нормам и правилам.

Историки английской литературы относят историческую романистику Хилари Мантел к тому этапу развития жанра исторического романа, когда он превратился в «самый важный, влиятельный и живучий литературный жанр последних тридцати пяти лет», ключевым моментом которого является «глубокая художественная медитация по поводу прошлого и его взаимоотношений с настоящим»¹. Ее имя вписывается в целый сонм ярких представителей этого жанра: Р. Тримейн, А. Картер, Дж. Уинтерсон, С. Рушди, К. Исигуро, Х. Кунзру, А.С. Байетт и др. Критики не случайно отмечают среди факторов признания особой роли жанра в современном литературном процессе Британии учреждение в 2010 г. литературной премии имени Вальтера Скотта, отмечающей достижения того или иного романиста в области этого чрезвычайно популярного жанра и называемой «одной из наиболее ценных литературных наград в Соединенном Королевстве»².

Британские критики справедливо и совершенно единодушно относят романы Мантел к новаторским с точки зрения, с одной стороны, творческого обращения к жанровой традиции, а с другой — наполнения знакомой жанровой формы глубокой современностью прежде всего в аспекте трактовки (подачи) исторического героя как «сгустка» мыслительного (когнитивного) проживания исторической действительности в ее сложнейшем переплетении прошлого, настоящего и будущего и как персонажа, воплощающего то, что Г. Лукач называл «радикальной ис-

¹ De Groot J. Transgression and Experimentation. The Historical Novel // The Cambridge Companion to British Fiction: 1980–2018 / ed. by Peter Boxall. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 169–184.

² Ibid.

торической потенциальностью» как главное условие настоящего исторического повествования. В связи с этим абсолютно не случаен тот факт, что Мантел была дважды удостоена Букеровской премии – главной литературной премии Британии (на мой взгляд, по честности и политической незаангажированности превосходящей Нобелевскую премию последних лет): члены Букеровской комиссии увидели в ее произведениях блестящее «исследование множества комплексных проблем взаимоотношений личности и времени», «эстетический и этический интерес к эксперименту, художественным хитросплетениям и инновациям»¹.

Романное новаторство Мантел в наше время ярко, впечатляюще и по-новому вторит новаторству Скотта в далекие десятилетия первой трети XIX в.

1.2. Роман В. Скотта «Ламмермурская невеста» и опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур»: интермедиальный аспект

Роман В. Скотта «Ламмермурская невеста» вышел из печати в 1819 г. Вместе с романом «Легенда о Монтрозе» он вошел в третий выпуск «Рассказов трактирщика». Как отмечает современный биограф Вальтера Скотта, в романе «Ламмермурская невеста» писатель изобразил «столкновение между древним традиционным укладом, к тому времени юридически отмененным, и заступившим ему на смену новым сословным порядком», при этом «трагический конфликт и подлинный исторический сюжет» приобретают в произведении «драматическую выразительность»².

¹ *De Groot J.* Op. cit. P. 182.

² *Дайчес Д.* Сэр Вальтер Скотт и его мир. М. : Радуга, 1987. С. 103.

В России этот роман впервые был выпущен в 1827 г. отдельным изданием в трех частях¹.

В отличие от других произведений писателя он включает в себя множество интертекстуальных и интермедийных отсылок. По насыщенности этих включений «Ламмермурскую невесту» можно назвать своего рода романом-тезаурусом западноевропейской и мировой культуры первой трети XIX в. Известно, что протосюжетом романа послужила трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Кроме того, в качестве паратекстуальных элементов в романе используются цитаты из этой трагедии, служащие эпиграфами к V и XXXIII главам. Например, эпиграф к V главе отсылает к словам Ромео из акта 1, сцены 5: «Дочь Капулетти! Так в долг врагу вся жизнь моя дана?» Из этих же акта и сцены взят эпиграф к XXXIII главе. Это слова Тибальта: «Как, этот голос! Среди нас – Монтеки! Эй, паж, мой меч!.. О нет, клянусь я честью предков всех, Убить его я не сочту за грех!»

И.С. Тургенев сравнивает структуру этого романа с домом, с его «обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения»². Как отмечает в этой связи Э.М. Жиякова, «используя сравнение романа с архитектурой, Тургенев образно указал на важность в романе Скотта исторических и эстетических экскурсов, в частности родословных, создающих «незыблемый фундамент, врытый в почву народную»³.

Архитектурная метафора внутренне соотносится и с многоуровневой структурой повествования в этом романе. Вымышлен-

¹ Невеста Ламмермурская. Новые сказки моего хозяина, собранные и изданные Джедедией Клейшботамом, учителем и ключарем Гандерклейского прихода. Сочинение сира Валтера-Скотта. Ч. I–III. М., 1827. О переводах и рецепции произведений В. Скотта в России см.: *Аносова А.Г.* Восприятие творчества В. Скотта в России // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2012. № 3. С. 79–85.

² *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1980. Т. 4. С. 477.

³ *Жиякова Э.М.* Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Очерки. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. С. 132.

ным автором «Ламмермурской невесты», как известно, является Питер Петтисон, живший в селении Гэндерклю в Шотландии, который для написания романа воспользовался рукописью своего друга и школьного товарища художника Дика Тинто, посетившего годом ранее Ламмермурские горы. Рукопись эта представляла собой синтез визуального и вербального изображений, в которых «среди карикатур и эскизов башен, мельниц, старинных фронтов и голубятен виднелись строчки, набросанные то карандашом, то пером»¹. В свою очередь, Дик Тинто услышал этот рассказ от старой крестьянки, «превосходно знавшей историю замка и все происходившие там события» (с. 25). Издателем же романа выступил Джедedia Клейшботом. Такая сложная система вымышленных рассказчиков и издателя воспринимается и как момент эстетической игры подлинного автора, пожелавшего скрыть свое имя, и как условие для соотнесения в романе нескольких точек зрения на описываемые события, и как возможность одновременного повествования-интерпретации услышанной истории, в котором текст каждого предыдущего рассказчика выступает как означаемое по отношению к последующему. Как пишет в этой связи А.А. Долинин, «игра Вальтера Скотта оказывалась зеркальным отражением житнетворчества: если Байрон, превращая собственную биографию в романтическую поэму, а себя – в ее героя, “структурировал” свой образ, то Вальтер Скотт, подставив на свое место персонаж без биографии и имени, напротив, размывал, “деструктурировал” застывшие представления о его личности и тем самым заставлял предположить, что в ней спрятано и некое другое “я”»².

Структура повествования в этом и других ранних романах писателя оказывается типологически схожей с интермедийными явлениями в литературе и культуре. А. Ханзен-Лёве понимает под интермедийностью «перевод (с одного языка искусства на дру-

¹ *Скотт В.* Ламмермурская невеста. М.: Вече, 2021. С. 25. В дальнейшем все ссылки на роман даются по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты, например: (с. 25).

² *Долинин А.А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988. С. 116.

гой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мультимедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте»¹. В произведении Скотта присутствует конвенциональная интермедialность, которая предполагает внутритекстовое взаимодействие художественных кодов разных видов искусств в рамках одного произведения.

Так, уже в первой главе романа Питер Петтисон дает описание эскиза своего друга Дика Тинто, который служит визуальной иллюстрацией к истории Эдгара Рэвенсвуда и Люси Эштон и выполняет прогностическую функцию в романе. На нем был изображен «старинный зал, отделанный и обставленный <...> во вкусе елизаветинской эпохи. Свет, проникавший в комнату через верхнюю половину высокого окна, падал на молодую девушку необычайной красоты; она словно застыла в безмолвном отчаянии, ожидая исхода спора между двумя другими лицами – молодым человеком <...> и женщиной, которая, судя по возрасту и сходству черт, была ее матерью. Молодой человек с видом уязвленной гордости <...> не столько просил, сколько требовал чего-то принадлежащего ему по праву у старшей женщины, которая слушала его с явным неудовольствием и нетерпением» (с. 24). Можно сказать, что такое экфрастическое описание служит не только прологом к роману, но и основанием для его многочисленных иллюстраций художниками Эженом Делакруа (1798–1863), Годфруа Дюраном (1832–1896), Джоном Льюисом Брауном (1829–1890), Эдуардом Риу (1833–1900) и другими, а также к эскизам декораций опер, написанных на основе этого романа композиторами Микеле Карафой ди Колобрано (1787–1872), Иваром Бредалем (1800–1864), Альберто Маццукато (1813–1877), Гаэтано Доницетти (1797–1848).

¹ Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. P. 292.

Помимо живописных экфрасисов, в романе «Ламмермурская невеста» встречаются и музыкальные. К ним относится, например, описание пения Люси романса в третьей главе романа:

Проходя через большой готический зал, сэр Уильям Эштон слышал звуки лютни, на которой играла его дочь. Музыка, особенно когда не видно исполнителя <...> напоминает пение птиц, скрытых от взора пышной листвой. Он остановился и стал слушать серебряный голосок Люси, исполнявший под аккомпанемент лютни неизвестный ему романс, написанный на старинный народный мотив:

Не обращай к красоте взоров,
Держись вдали от бранных споров,
Не пей из чаши круговой,
Молчи пред внемлющей толпой,
Не слушай сладостного пенья,
Не ведай к золоту влечения,
И сердце наглухо запри –
Легко живи, легко умри.

<...>

Слова романса, казалось, как нельзя лучше подходили к Люси Эштон. Она была необычайно хороша собой, и ее по-детски милые черты выражали глубокое душевное спокойствие, безмятежность и полное равнодушие к суете светских удовольствий (с. 49–50).

В романе «Ламмермурская невеста» можно выделить четыре сюжетные линии: историческую, социальную, любовную и мистическую. Историческая линия описывает события, происходившие в Шотландии в 1709–1710 гг. в эпоху правления королевы Анны Стюарт (1665–1714). Социальная раскрывает процесс разорения некогда могущественной шотландской аристократии и приход к власти представителей нарождающейся буржуазии. Любовная линия, описывающая отношения Эдгара Рэвенсвуда и Люси Эштон, дается на фоне старинной легенды, рассказывающей о предке главного героя некоем Раймонде Рэвенсвуде и молодой девушке, погибшей в источнике. Мистическая линия связана с таинственными пророчествами, сбывающимися в произведении. Для реализации этой линии писатель использует элементы готической про-

зы: замок, полуразрушенную башню, клятву главных героев, легенду об источнике Сирены, окровавленный кинжал, вечернее и ночное время суток, родовое проклятие¹. Так, например, Калёб сообщает своему хозяину Эдгару Рэвенсвуду о предсказании Томаса-Рифмача его роду, сделанное в XIII в.:

Томас-Рифмач <...> произнес вещее слово о вашем роде, и если вы поедете в Рэвенсвуд, предсказание его сбудется. <...> Какое же предсказание, Калёб? – спросил Рэвенсвуд, желая успокоить верного слугу. <...> Бледный от страха, старик дрожащим голосом произнес, запинаясь, нижеследующие строки:

Когда последний Рэвенсвуд приедет в Рэвенсвуд
И мертвую деву невестой его назовут,
В зыбучих песках Келпи он оставит коня,
И древнее его имя исчезнет с этого дня (с. 272).

В целом же «драматизм развития действия, обилие всевозможных предсказаний и пророчеств, таинственность и непроясненность происходящего роднят роман с балладой, которая часто цитируется в романе»². Сюжетную основу данной разновидности баллады образуют мотив насильственного разлучения двух любящих и мотив сбывающегося пророчества, предсказания.

Важно также отметить, что к изданию романа 1830 г. Вальтер Скотт написал предисловие, которое впервые было переведено на русский язык только в 2021 г. В нем он излагает историю шотландского семейства Далримпл, которая была положена им в основу романа «Ламмермурская невеста». Нарративная структура этого предисловия напоминает несколько трансформированную систему: рассказчики, вымышленный автор, издатель, которая сложилась в этом и других ранних романах писателя. В частности, автор пишет о том, что он излагает эту историю в том виде, «какой

¹ Киселева Е.В. «Белая дама» в романе Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста» и литературная традиция // Русско-зарубежные литературные связи : сб. статей. Н. Новгород : Изд-во НГПУ им. Козьмы Минина, 2014. С. 116.

² Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы: Западно-европейский и американский романтизм. М. : Флинта; Наука, 2003. С. 226.

он ее узнал от своей родственницы, почти заставшей то время и состоявшей в родстве с семьей невесты» (с. 523). Упоминания о событиях, ставших основой для сюжета романа, встречаются так же, как указывает автор, в примечаниях к «Воспоминаниям» Роберта Лоу, изданным в 1818 г. «моим преданным другом Чарльзом Киркпатриком Шарпом» (с. 523), и в летописи великого графа Стэра, представителя третьего поколения семейства Далримпл. Согласно этой летописи, «мисс Дженет Далримпл, дочь первого графа Стэра и дамы Маргарет Росс, обручилась с лордом Джоном Рутерфордом без ведома своих родителей, которые не могли принять зятя как по причине его политических взглядов, так и недостатка состояния. Молодые влюбленные разрубили пополам золотую монету и принесли на ней самые торжественные клятвы; говорят, что юная леди обреклась на страшные муки, если не сдержит свой брачный обет» (с. 524). Этот эпизод воспринимается как протосюжетная основа баллады о разлученных влюбленных, которая трансформируется Вальтером Скоттом в роман. Сама же позиция автора в предисловии связана с серьезно-иронической интерпретацией источников, послуживших сюжетной основой для написания романа, и эстетически перекликается с фигурой Питера Петтисона, вымышленного автора «Ламмермурской невесты».

Реальная история двух влюбленных принимает в этом предисловии мифологические черты, помещаясь в широкий литературный контекст. Кроме уже упомянутых Роберта Лоу и летописца жизни третьего графа Стэра здесь приводится сатирическое стихотворение о трагических событиях брачной ночи дочери Стэра, взятое из записки «О покойном виконте Стэре и его семье, пера сэра Уильяма Хэмилтона из Уайтлоу», цитируется элегия Эндрю Симсона «О безвременной кончине добродетельной госпожи Дженет Далримпл, младшей леди Болдун», упоминается эпизод из ветхозаветной Книги чисел, в котором говорится о недостоверности всех обетов, данных молодой женщиной, если отец ее запрещает ей следовать им. Таким образом, рождающийся на пересечении реального и литературного мира, разных идеологических и эстетических точек зрения и жанровых традиций миф о невесте, покушающейся на убийство своего жениха в брачную ночь, формиру-

ется сначала в самом романе «Ламмермурская невеста», а затем и в авторском предисловии к нему к изданию 1830 г. Впоследствии ядро этого мифа послужит основой для создания четырех опер на романский сюжет и многочисленных картин-иллюстраций, раскрывающих разные типы интермедийных связей в искусстве.

Обращаясь к опере Гаэтано Доницетти, созданной на основе сюжета «Ламмермурской невесты», можно говорить о таком типе интермедийных связей, как нормативная интермедийность, когда один и тот же сюжет разрабатывается разными видами искусств. Премьера оперы «Лючия ди Ламмермур» состоялась на сцене театра Сан-Карло в Неаполе в 1835 г. Автором итальянского либретто, написанного стихами, был поэт и драматург Сальваторе Каммарано (1801–1852). Первой исполнительницей роли Лючии стала итальянская певица Фанни Таккинарди-Персиани (1812–1867). Впоследствии Доницетти написал и французскую версию этой оперы. В России «Лючия ди Ламмермур» впервые была поставлена в 1840 г. в Санкт-Петербурге.

Первым этапом на пути трансформации романа в оперу становится либретто, которое воспринимается как «промежуточный» текст, рождающийся на стыке литературы и музыкального искусства. Либретто С. Каммарано представляет собой перевод прозаического текста первоисточника в стихотворную драму для того, чтобы выделить в отдельные номера: арии, дуэты, ансамбли и т.д.¹ В либретто сюжет романа «Ламмермурская невеста» редуцируется, в нем отмечается сужение хронотопа и уменьшение количества действующих лиц. Так, в опере всего семь действующих лиц, а главной делается любовная линия. Она раскрывается через противостояние Генри Эштона, старшего брата Лючии, хозяина Ламмермура, Нормана, начальника стражи в его имении, с одной стороны, и Эдгара и Лючии – с другой. Раймонд, ламмермурский священник, связан больше с провиденциальным сюжетом оперы. Например, уже в первой картине первого акта он, как будто пред-

¹ Самородов М.А. Интермедийная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами : дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 53.

восхищая трагическую развязку событий, говорит: «Адский мрак и ужас вечный окружили этот дом»¹. Действие оперы, как указано в ремарке либретто, «происходит в Шотландии, в замке Рэвенсвуд и в разрушенной башне Вольферанг в конце XVI века»².

На основе оперного либретто создается музыка, происходит оформление вербально-акустических образов. Потом, во время постановки оперы на сцене, рождается уже более сложная вербально-акустическая и визуально-пластическая образность, соединяющая текст либретто, его музыкальное исполнение-интерпретацию актерами с соответствующими мизансценами и декорациями. Возникающий при этом процесс трансформации оказывается многоэтапным и может быть представлен в такой схеме: литературный первоисточник – либретто оперы – музыка к опере – постановка оперы (театр)³.

Обратимся к сравнительному анализу текста романа «Ламмер-мурская невеста» и либретто оперы «Лючия ди Ламмермур». Первая картина оперы происходит в саду в замке Рэвенсвудов. Ночью при свете факелов жители замка ищут человека, с которым тайно встречается Лючия. Им оказывается Эдгар, враг Генри. Здесь же намечается конфликт социальный, родовой и семейный, к которому оказываются причастны все главные герои оперы. По контрасту с первой картиной возникает вторая, изображающая сцену встречи Лючии и Эдгара в парке возле фонтана Сирены. Образ фонтана концентрирует вокруг себя мистическую линию и в романе, и в опере. В романе Вальтер Скотт пишет: «На этом роковом месте Люси Эштон очнулась от своего продолжительного, почти смертельного обморока. Прекрасная и бледная, словно нимфа из старинной легенды, когда та навеки прощалась с Раймондом, Люси полулежала, прислонясь к обломку стены...» (с. 79). В опере же Лючия говорит:

¹ Каммарано С. Лючия ди Ламмермур. Либретто. URL: <http://libretto-oper.ru/donizetti/lyuchiya-di-lammermur> (дата обращения: 13.07.2022).

² Там же.

³ Самородов М.А. Указ. соч. С. 112.

Этот фонтан видеть
я не могу без ужаса. Ты знаешь
один из Рэвенсвудов,
пылая ревностью, в фонтан тот бросил
любовницу... Она в волнах погибла,
и там осталась погребенной.
Мне явилась тень ее¹.

Как видим, общим для обоих отрывков оказывается образ «рокового места», связывающего старинное предание и современность. Описательные нарративы, сравнение с нимфой из «старинной легенды», представленные в романе, заменяются в либретто передачей преобладающего у героини чувства ужаса при встрече с тенью любовницы Раймонда Рэвенсвуда, акцентируя внимание на любовной, психологической и мистической линиях романа.

Лиризм диалога Лючии и ее служанки Алисы в этой картине передается сольной партией арфы и соответствует внутреннему состоянию любящей героини. На предложение Алисы забыть «роковую страсть», Лючия отвечает:

Мне забыть? Когда для сердца
эта страсть одна отрада,
без Эдгара не могу я
ни мгновения дышать.
Свет он дней моих печальных,
утоление мук моих.
<...>
Эдгар у ног моих,
что мне тогда страдания?..
Тогда мне горе в радость,
небесной жизни сладость
тогда вкушаю я².

Внешняя и внутренняя диалогичность этой арии передает и сложность самого конфликта в опере, и психологическую глубину чувства героини.

¹ Каммарано С. Указ. соч.

² Там же.

В опере, по сравнению с романом, оказывается более значимым внутренний конфликт героев. Это конфликт между родовой местью и любовью у Эдгара («На гробнице, что сокрыла // прах родителя священный... <...> Поклялся в вражде я вечной. Но ты видишь... Зародилась // в сердце страсть, и смолкла злоба...»); конфликт Люции между любовью к Эдгару и вынужденным отказом от данного ему слова, когда она соглашается на брак с лордом Артуром Баклоу («Ах! Рассудок соглашается. // Но глухо к словам осталось сердце»); конфликт в душе Генри Эштона, спасшего свое состояние ценой брачного союза Люции и Артура и испытывающего раскаяние («Обманул, увы, сестру я, // и она едва живая! // О, зачем так сердцу больно, и раскаянье грызет?»). Наконец, это общее чувство сострадания к Люции, которое выражают одновременно Артур, Раймонд, Алиса, Норман и хор («Как цветок она поблекший, // между жизнью и смертью. // С сердцем тигра только можно // не жалеть о тепер о ней!»).

Вершиной оперы является ария Люции, исполняемая после ранения Артура во второй картине третьего акта. Это самый сложный в психологическом и музыкальном отношении текст, в котором переплетаются память о любви к Эдгару, признаки сумасшествия, чувство страха от совершенного ею преступления и одновременно радости от предполагаемого брака с Эдгаром. Открывается эта сцена ремаркой:

Появляются Люция и Алиса. Люция вся в белом; лицо её, бледное как смерть, делает ее похожей больше на привидение, чем на живое существо. Взгляд ее неподвижен, движения судорожны, странная улыбка показывает не только безумие, но близость смерти¹.

Представленный здесь визуально-пластический образ героини, внешне напоминающий явившийся ей в первом действии призрак нимфы у фонтана, становится своего рода эмоциональным прологом к её заключительной арии и в то же время отражает зеркальную композицию первого и третьего действий оперы. Люция поет:

¹ Каммарано С. Указ. соч.

Звук сладкий!
Мне слышен голос милого...
О! Сердце признало этот голос!
Эдгар!.. Я вновь твоя!
Я убежала от врагов. Но холод
в моей груди... дрожит во мне всё,
дрожат колени... Около фонтана
ты сиживал со мною... Ах! Ужасный призрак
явился разлучить нас!¹

Эта сцена наполнена высоким драматизмом, в ней присутствуют психологическое переживание чувства любви к Эдгару и предчувствие близкой смерти, о которой свидетельствуют образ фонтана и вновь представший в больном сознании героини «ужасный призрак». В романе этот эпизод подан с многочисленными бытовыми подробностями и сравнениями, в нем основной акцент делается на описании сумасшествия героини:

Вдруг один из искавших, случайно наклонив свечу, заметил что-то белое в глубине большого старинного камина. Это была Люси. Она сидела, или, вернее, скорчилась, поджав ноги, словно заяц, волосы ее были растрепаны. Ночная рубашка разодрана и забрызгана кровью, глаза дико блестели, лицо сводила судорога. Увидев, что ее обнаружили, она что-то быстро и невнятно забормotalа, затем принялась корчить гримасы и, растопырив окровавленные пальцы, торжествующе замахала руками (с. 504).

Использование здесь многочисленных глаголов и отглагольных конструкций передает и драматизм действия, и его ритм, и эмоциональную реакцию на случившееся всех действующих лиц.

В отличие от романа опера заканчивается самоубийством Эдгара, узнавшего о смерти Люции и о событиях той роковой ночи. В своей заключительной партии он остается верен героине и после ее смерти, благодаря чему конфликт в опере разрешается через переход героев на уровень вечности:

¹ Каммарано С. Указ. соч.

Если здесь вражда людская
Нас с тобою разлучила, –
в лучезарном мире новом
нас сам Бог соединит!
(Быстро поражает себя в сердце кинжалом).
За тобою...
*(Все кидаются, чтобы обезоружить его, но не успе-
вают предупредить удара)*¹.

Итак, сравнение романа Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста» и оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» позволяет говорить о реализации здесь особого рода интермедийных связей. Говоря словами Ю.М. Лотмана, если мы имеем дело с переводом произведения искусства «с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным»². При этом «перевод непереводаемого оказывается носителем информации высокой ценности»³. Можно предположить, что в целом механизм интермедийности подразумевает наличие в каждом произведении искусства особого сюжетно-семантического ядра. Это ядро, при устойчивости его отдельных элементов, к которым относятся, например, герои, сюжетные мотивы, оказывается внутренне подвижным и открытым для возможных дальнейших трансформаций. В этом смысле принципиальная непереводаемость отдельных элементов с одного языка искусства на другой раскрывает не только специфику этого другого вида искусства, но и обеспечивает мультилингвальность самой культуры как условия ее существования, развития и взаимодействия с разными видами искусств.

Милан Кундера в книге «Нарушенные завещания» называет важнейшие принципы анализа композиции романа XX в. музыкальными. Он пишет: «XIX век разработал искусство композиции,

¹ Каммарано С. Указ. соч.

² Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2004. С. 16.

³ Там же.

но только наш век внес в это искусство музыкальность»¹. Можно сказать, что музыкальность как особое состояние мира и как черта художественного мышления присутствует и в эстетическом сознании писателей, и в композиции, и в нарративной структуре их произведений, строящихся на чередовании различных тем, следующих одна за другой. Литература XX–XXI вв. с ее повсеместным обращением к поэтике интертекстуальности и интермедийности оказывается созвучной полифонической музыке, которая «развивается из одного-единственного ядра, являющегося одновременно и мелодией, и аккомпанементом»². Это разделение на мелодию и аккомпанемент, музыкальный звук и шум, составляющее ядро музыкальной полифонии, оказывается типологически родственным общему механизму взаимодействия литературы и музыки, словесного произведения и его оперного аналога в мировой художественной культуре.

¹ Кундера М. Нарушенные завещания: эссе. СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2014. С. 26.

² Там же. С. 61.

Глава 2

Вальтер Скотт и русская культура

2.1. Визит А.И. Тургенева к Вальтеру Скотту в 1828 г. (по материалам неопубликованных писем к В.А. Жуковскому)¹

Основной корпус материалов о контактах русских литераторов с Вальтером Скоттом был собран, осмыслен и опубликован академиком М.П. Алексеевым в т. 91 «Литературного наследства»². Не стало исключением и знакомство с Вальтером Скоттом А.И. Тургенева, произошедшее в 1828 г. М.П. Алексеев с исключительной полнотой использовал материалы тургеневского архива, хранящегося в ИРЛИ, и напечатал чрезвычайно важные в данном контексте письма к Тургеневу Элизы Бозанкет, Маргарет Скиннер, рекомендательное письмо Вальтера Скотта к Генри Маккензи, а также письмо Тургенева к самому Вальтеру Скотту³. При реконструкции общения Тургенева со Скоттом основным источником сведений выступили два документа – дневник Тургенева за август 1828 г. с развернутым рассказом о нескольких днях пребывания в Аббатсфорде и его письмо к брату Николаю от 6 августа 1828 г.⁴ Оба эти источника подробны и обрисовывают массу выразитель-

¹ Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»). Research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation (RSF) Grant No.19-18-00083 “Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication”.

² Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи: XVIII век – первая половина XIX в. М. : Наука, 1982. (Литературное наследство. Т. 91).

³ Там же. С. 326–349.

⁴ Алексеев М.П. Указ. соч. С. 338–340, 341–345.

ных деталей о замке шотландского писателя, его друзьях, круге увлечений, темах, которые затрагивались в разговорах. Однако сохранились и другие документы, добавляющие к этому образу дополнительные штрихи: два больших неопубликованных письма Тургенева к В.А. Жуковскому от 19 апреля и 25 августа 1828 г. По каким-то причинам М.П. Алексеев не использовал эти источники – эту лакуну мы и желали бы восполнить.

Прежде всего напомним контекст. Н.И. Тургенев был осужден на смертную казнь в ходе суда над декабристами, это вынудило его вести жизнь беглеца-эмигранта, в ту пору осевшего в Англии. К нему 8 февраля 1828 г. смог наконец выехать Александр Тургенев, получивший на то официальное разрешение. Николай Тургенев вел в Лондоне жизнь одинокую и уединенную, мало выходя в общество, общительный же Александр в короткое время погрузился в новую среду и завел множество знакомств. Полный круг его английских контактов трудно поддается исчислению и до сих пор известен лишь частично, поскольку его дневники и письма этого периода в большинстве остаются неопубликованными. И одним из объектов самого пристального интереса выступил, безусловно, Вальтер Скотт.

Как показал М.П. Алексеев, о личности и творчестве знаменитого шотландского писателя Тургенев знал много – и напрямую, и через П.А. Вяземского, В.А. Жуковского и И.И. Козлова, больших поклонников его поэзии и прозы. В записи своего лондонского дневника от 16/28 января 1826 г. по поводу осмотра лондонского Храма Тургенев заметил: «Кто читал Скотта, тот смотрит на сии древности иными глазами»¹. Тургенева уже давно интересовала тайна предполагаемого авторства романов Вальтера Скотта, и он сообщал друзьям ходившие по этому поводу в Западной Европе различные слухи: речь шла об этом в первом «Письме из Дрездена», напечатанном в «Московском телеграфе» в 1827 г.² В следующей публикации «Московского телеграфа» Тургенев сообщал о

¹ Там же. С. 329.

² *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М. : Наука, 1964. С. 12–13.

номере лондонской газеты «Morning Chronicle», «в котором заключается разгадка долгой тайны» и где описывались детали обеда Эдинбургского театрального фонда, на котором Скотт признал себя автором романов¹. Статью о Скотте пробовал сочинить С.И. Тургенев во время жизни в Дрездене с братом и Жуковским².

Первая личная встреча Тургенева и Вальтера Скотта состоялась 11 апреля 1828 г. Поводом послужило приглашение Элизы Бозанкет на вечер, где должен был присутствовать и шотландский писатель (записка опубликована М.П. Алексеевым³). Вечер проходил в салоне мисс Вильгельмины Александр (1756–1843), создательницы биографии Роберта Бёрнса и близкой знакомой Скотта. Ночью того же дня Тургенев записал в дневнике свои впечатления о знакомстве со Скоттом – эту запись обнародовал М.П. Алексеев⁴. Однако значимой параллелью к дневнику стало пока не опубликованное письмо к Жуковскому от 19 апреля 1828 г., где встреча описывалась так:

Сбирался писать к Козлову и начать письмо словами, коими Вальтер Скотт начал свое, после первого свидания с поэтом Burns: «Virgilium vidi tantum!»⁵. И я наконец видел В<альтера> Скотта. На другой день его приезда сюда из Эдинбурга меня пригласили на вечер к приятельнице его Mrs. Alexander, куда и он поздно явился с лакомого обеда <...>. Я намеревался описать Козлову этот вечер и первое мое знакомство с *the great unknown* (здесь и далее в цитатах курсив авт. – В.К.), но одно за другим помешало мне <...> – все вытеснило из моей памяти несколько незначущих слов из разговора В<альтера> Скотта, кои я думал передать доброму Козлову; ибо – при свидании с The Nothern Magician⁶, как его иногда здесь называют, более думал о нем, нежели о себе. Опишу его, однако ж, так, как видел его и упомянул: В<альтер> Скотт совершенно сед или почти весь с белыми волосами. Лицо

¹ Там же. С. 20–22.

² См. о ней: Алексеев М.П. Указ. соч. С. 331–333.

³ Там же. С. 333.

⁴ Там же. С. 334.

⁵ А Вергилия я только видел! (лат.).

⁶ Северный волшебник (англ.).

умное и черты физиогномии значущие, но ничего нет в них, что бы означило поэта; и печати меланхолии нет на нем. Одна нога его короче, и он хромает.

Портрет его очень сходен; но моложе его. Он пригласил меня к себе в Эдинбург, и я не хлопотал о средствах видеть его здесь; ибо он приехал недели на две: но в Эдинбурге воспользуюсь его приглашением и постараюсь к тому времени прочесть его. Он хвалит между прочим какого-то Давыдова, в Эдинбурге обучающегося. Не знаю, известно ли вам, что В<альтер> Скотт в Эдинбурге *приказным служителем* и получает, кажется, 800 ф<унтов> стер<лингов>, для коих и принял эту должность. Приятели его уверяют, что он в суде пишет иногда романы; но это не выгодно и для его романов, и для его должности. В этот же вечер видел я и дочь его, с мужем ее, издателем Блаквудова магазина. В<альтер> Скотт слушал со вниманием одного из первейших музыкантов Moscheles, который играл на фортепиано. Нас угостили и шотландскими народными ариями. <...> Кстати <...> об историке В<альтере> Скотте – в Америке вышли прекрасные замечания на биографию Наполеона В<альтера> Скотта. Я читал их в шотл<андском> журнале с неизъяснимым восторгом и сообщаю вам некоторые. Автор Channing упрекает В<альтера> Скотт<а>, что он не объяснил в характере Наполеона недостатка одного рода величия – и важнейшего: «The sentiment of a common nature with his fellow-beings¹»².

Из упоминающихся в этом описании персонажей необходимо прокомментировать Давыдова – это Владимир Петрович Давыдов (1809–1882), в тот момент девятнадцатилетний юноша, учившийся в Эдинбургском университете и знакомый Скотту с 1825 г. История их отношений реконструирована на большом документальном материале М.П. Алексеевым в отдельной главе упомянутой выше монографии³. На вечере присутствовала также старшая дочь Скотта – София Локхарт (1799–1837), в 1820 г. вышедшая замуж за Джона Гибсона Локхарта (1794–1854), писателя, впоследствии

¹ Чувство соприродности со своими собратьями (англ.).

² РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4771. Л. 50 об.–51.

³ Алексеев М.П. Указ. соч. С. 293–325.

биографа Скотта, а с 1817 г. редактора издававшегося в Эдинбурге журнала «Blackwood's Magazine». Музыкант, игрой которого наслаждался Скотт на этом вечере, – Игнац Мошелес (1794–1870), божемский пианист-виртуоз, дирижер и композитор. Он с 1821 г. многократно посещал Англию, где давал большие и малые концерты. Биография Наполеона – это «Жизнь Наполеона Бонапарта», опубликованная Скоттом совсем недавно, в 1827 г., и вызывавшая горячий интерес у публики. Статья, которую прочел Тургенев и в которой говорилось о скоттовской биографии Наполеона, принадлежала Уильяму Эллери Чаннингу (1780–1842), американскому писателю и проповеднику. Она называлась «Remarks on the character of Napoleon Bonaparte, occasioned by the publication of Scott's life of Napoleon»¹ и была опубликована в 1827 г. в Бостоне (в 1828 г. вышло продолжение «A continuation of remarks on the character of Napoleon Bonaparte, occasioned by the publication of Scott's Life of Napoleon»). Далее в письме Тургенев привел длинную выписку из статьи Чаннинга, оценивавшей моральные качества Наполеона, – но о Скотте там уже не упоминалось.

Путешествие Тургенева в Шотландию осуществилось только в августе 1828 г., однако готовился он к нему еще в июле: в частности, озаботился получить рекомендательные письма к Скотту (и к другим известным людям). Такое письмо приготовила для него Маргарет Скиннер (опубликовано в переводе М.П. Алексеевым²). Во время пребывания в Шотландии Тургенев посетил множество мест: он добрался на пароходе до Ливерпуля, пробыл там два дня, затем направился в Ланкастер и оттуда в Камберлендские горы, чтобы полюбоваться на ледниковые озера; следующим пунктом стал город Кесвик, где жил с 1803 г. Роберт Саути, с которым Тургенев уже был знаком:

Здесь недалеко живет поэт Worthsworth, коего Southey называл мне первым из живущих поэтов Англии, и в Кесвик приехал скоро,

¹ «Заметки о характере Наполеона Бонапарта по поводу публикации Скоттом биографии Наполеона» (англ.).

² Алексеев М.П. Указ. соч. С. 334–335.

но вместе с бурею, которая волновала уже озеро, и я мог только любоваться им с берега – и пошел к поэту Southey с «Сочинениями» Жуковского, показал ему его имя на русском под чужими пьесами, ибо ни одна из 2-х, напечатанных в Жук<овского> «Соч<инениях>», им не писаны; сказал ему о переводе «Старушки» – сердце проговорилось о Жуковском, и он слушал меня, кажется, со вниманием и заплатил мне тою же монетою, но не медью, а золотом, описав англ<ийскую> словесность и 25-летнюю жизнь свою у подошвы горы Скидан в саду, в уютном домике, с семейством, в соседстве озер Кумберландских (письмо к В.А. Жуковскому от 25 августа 1828 г.)¹.

Баллады, которые Тургенев показывал Саути – это «Варвик», «Адельстан» и «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Все они являются вольными переводами Жуковского, значительно отступающими от оригинала. Затем Тургенев прибыл в Гавик (Хавик), близ которого находилось поместье Гилберта Эллиота-Мюррей-Кайнинмаунда, второго графа Минто (1782–1859), с которым Тургенев познакомился уже давно и подружился. С лордом Минто, политиком и впоследствии дипломатом он провел в насыщенном общении два дня:

Он дал мне колясочку, которая привезла меня к Мельрозскому аббатству! И это вы знаете из романов В<альтера> Скотта, но для меня было все ново: и старый роман, и древние развалины полуразвалившегося аббатства. <...> Все сии места памятны в истории бордеров шотландских, кои исчезли уже в 18-м столетии. И Кеннилворт не прелестнее мельрозских развалин.

If thou would'st view fair Melrose aright,
Go visit it by the pale moonlight;
For the gay beams of lightsome day.
Gild, but to flout, the ruins grey.

Но вместо лунного сияния небо приготовило мне радугу после сильного дождя (письмо к В.А. Жуковскому от 25 августа 1828 г.)².

¹ РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 7.

² РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 7 об.

Цитата, которую приводит Тургенев, взята из начала второй песни поэмы Скотта «Песни последнего менестреля»:

Кто хочет Мелроз увидеть, тот
Пусть в лунную ночь к нему подойдет.
Днем солнечный свет, веселый и ясный,
Развалины эти ласкает напрасно¹.
(Перевод Т. Гнедич).

Из Мельроуза Тургенев направился в Аббатсфорд, где находилось поместье Скотта и его замок. О своем желании встретиться с русский путешественник предупреждал шотландского писателя в письме от 1 августа, написанном в Кесвике и опубликованном Уильямом Паркером, издателем скоттовских дневников. В русском переводе его перепечатал М.П. Алексеев. Напомним его текст:

1 августа 1828 г. Кесвик

Я имел честь быть представленным Вам, милостивый государь, в Лондоне, у леди Александер. Вы были столь любезны, что предложили мне посетить Вас в Эдинбурге: надежда быть принятым Вами, милостивый государь, была, признаюсь, одной из главнейших причин моего шотландского путешествия. Я не имею права притязать на Вашу любезность, если не считать того, что делает это право всеобщим, а именно – восхищение, которое я разделяю со всем цивилизованным миром и с моими соотечественниками перед тем, кто дал им живейшее и чистейшее из наслаждений. Я русский, милостивый государь. В прошлом я учился в России и в Германии и 25 лет служил Отечеству при императоре Александре. Я сохранил вкус, или, вернее, страсть – пожалуй, несчастную – к истории моей родины и Севера вообще. Я бы желал познакомиться с великим художником прошлого и своей родины и лично засвидетельствовать ему мое уважение и восхищение.

Александр Тургенев

С Вашего разрешения я буду ожидать записки от Вас в Мельрозе (до востребования), куда я надеюсь прибыть через два-три дня, объехав некоторые из озер. Я читаю по-английски¹.

¹ *Скотт В.* Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ., 1965. Т. 19. С. 397–398.

Вот как описал свое прибытие в Аббатсфорд Тургенев в письме к Жуковскому от 25 августа 1828 г.:

Осмотревшись, я зашел на почту, но ответа от В<альтера> Скотта, коему писал я из Кесвика, не было. Это немного смутило меня, и я решился только посмотреть на Аббатсфорд и возвратиться обратно в Мельроз.

Зашел в пресвитерианскую церковь, где проповедовали, не смотря на понедельник, и отправился в дорожном платье пешком в Аббатсфорд за три мили от Мельроза. Дождь сопровождал меня, но на Твиде блистало уже солнце – и я приближался к жилищу of the great *unknown* – *unknown* в многих отношениях для меня, думал я – вошел в его замок, в старинном готическом вкусе недавно построенный, и в первой комнате, т.е. в сенях нашел одни рыцарские доспехи, оружие, латы, целых рыцарей в бронях их, мечи и над ним гербы рыцарских фамилий, особливо знаменитых бордеров Боклю и Скотта (однофамильцев), заглянул в соседние комнаты – и там все древности средних столетий в Англии и Шотландии. Долго никто не проходил <в> сени, и я собрался с духом, осушился от дождя и наконец услышал голос человеческого. В<альтер> Скотт перед тем воротился с приятельских похорон: официант в пудре спросил мое имя, я дал карточку, и в ту же минуту ввели меня в кабинет В<альтера> Скотта, с ним была и младшая дочь его².

В 1811 г. Вальтер Скотт приобрел 100 акров земли на южном берегу реки Туид, некогда принадлежавшие аббатству Мелроуз. На этом месте Скотт приступил к строительству особняка в старошотландском баронском стиле, назвав его Абботсфорд – по располагавшемуся неподалеку броду через Туид, по которому переходили реку монахи из аббатства.

Скотт скупил и благоустроил окрестные земли и превратил поместье в своеобразный музей средневекового прошлого Шотландии. Особняк был построен по проекту самого Скотта. С потолка замка Стерлинг были скопированы витражи с изображением коро-

¹ Алексеев М.П. Указ. соч. С. 336.

² РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 7 об.–8.

лей Шотландии, был выстроен фонтан по образцу Эдинбургского Креста, расположенного напротив собора святого Эгидия в Эдинбурге, были созданы алебастровые копии гаргулий аббатства Мелроуз. В поместье были привезены обширная библиотека Вальтера Скотта и коллекции старинных вещей, мебели и оружия, пополнявшиеся на протяжении всей его жизни. Строительство было завершено в 1824 г. С 1826 г. вплоть до своей смерти Вальтер Скотт постоянно жил и работал в Абботсфорде.

Младшая дочь, которая принимала Тургенева и заботилась о нем, – Анна (1803–1833), впоследствии биограф отца.

Вот как проходило знакомство и прием:

Я пролепетал свое татарское имя, ободренный красными шитыми казанскими туфлями, кои вместе с рыцарскими достопримечательностями лежали в его оружейной палате, узнал, что он не получил кисвикского письма моего, вскоре пригласил меня обедать. Я долго отговаривался, указывая на мое странническое платье (а чемодан остался в Мельрозе) – но вдруг дочь его вмешалась в разговор, послала за моим чемоданом и велела приготовить мне комнату, извиняясь, что на первую ночь она не так просторна, но что после приготовят другую побольше. Я раскланялся и пошел в свою комнату, где пробыл до обеда, любуясь Твидою, замком, садом и думая о том, где я.

В 6 часов сошел к обеду и нашел множество гостей, приехавших издалека и по соседству. Между ними были три красавицы: одна ирландка, воплощенная милая *наивность* и с таким непринужденным, но скромным обращением, что удивила и подруг своих и милую хозяйку, девицу, дочь поэта. Один из гостей был друг В. Скотта, владелец Рокеби, сцены одного из романов, ему посвященного. Мы сдружились с ним, и он звал меня к себе на обратном пути из Карлейля, но – я поеду на Йорк! Et pour causes¹. Я все еще ни слова не сказал вам о самом В. Скотте, но, говоря о нем, я боюсь не сказать всего, а если расскажу все его со мною обращение, то покраснею от вашей недоверчивости к словам моим; итак, до свидания, друзья мои, а между тем передам вам главное. За столом он пил за здоровье нашего императора, и я благодарил в

¹ И на то есть причины (фр.).

качестве русского... После поднятия скатерти и удаления дам он подсел ко мне с винами и просидел до 10 ½ вечера за столом, под конец все уже нас оставили и ушли в гостиную, где началась шотландская музыка, но сир Вальтер болтал со мною обо многом, а о чем – расскажу при свидании. Наконец мы встали из-за стола и пришли в гостиную: там играли и пели молодые и старые шотландки народные песни. Сир Вальтер подходил ко мне, читал с важною улыбкою песни наизусть, которые дамы пели, оживляя их глазами и щелком, как плясун московский, толковал мне содержание песен – и глаза его блистали¹.

Параллельные сведения в письме Тургенева к брату, в дневниковой записи, а также воспоминания соседей Скотта позволяют установить упоминаемых в данном фрагменте персонажей. Тот, кто пригласил Тургенева в гости, был Джон Моррит (1772–1843), называвшийся в Абботсфорде Morritt of Rokeby, давний и неизменный друг Скотта и страстный путешественник. В вечере также участвовала Мэри Энн Хьюз, дочь уффингтонского викария и мать ученого и писателя Джона Хьюза. Она оставила дневниковую запись, где упоминался Тургенев и другие гости, в числе которых были военный и писатель капитан Томас Гамильтон (1789–1842) с женой, жившие рядом с Аббатсфордом в Чифсвуде, и некая мисс Отли с братом (та самая прекрасная ирландка).

Общение со Скоттом продолжилось и на следующий день:

Против обыкновения он <Скотт> просидел почти до полночи; я хотел проститься и уехать рано поутру, но должен был обещать ему остаться до завтрака, там до обеда, ибо, выйдя после завтрака тучного, прямо шотландского, он прислал звать меня с собою гулять, и мы гуляли вдвоем с 1-го до 6-го часа! Вспомните, что он хромает и опирается на костыль. Он обводил меня по всей даче своей, по всему саду, показывал каждый вид: на Мельр<озское> аббатство, на Твиду, на три знаменитые горы в его околотке: все им самим устроено в диком, необработанном месте; замок на Твиде, с башнями, с высокими стенами и с прелестными цветами, и с плодовитыми оранжереями. Он все описал мне и на каждом шагу

¹ РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 8.

останавливался или с новою повестью, или с старинными стихами и выспрашивал меня об истории средних веков в Германии, о фемгерихтах (тайных подземных судилищах) и после заставил записать ему книги немецкие, кои желает выписать. За обедом, где уже были немногие, он опять любезничал и рассказывал про старину шотландскую, но о своих книгах ни слова, а слушал мою быль о поэте Козлове с удовольствием и с живым участием. Мы опять за- сиделись за столом и пришли в гостиную пить кофе уже поздно, но и там заговорились; он показал мне свою библиотеку, богатую шотландскими и англій<скими> редкостями и даже немецкими книгами, особливо романами. Он желал слышать стихи Жуковско- го на русском, и я прочел ему «Боже, царя спаси», предварив, что это версия «God save The King». Мы просидели опять до полночи, и я должен был кончить вечер и уйти; так как он и долее продол- жился, хотя дамы уже ушли от нас¹.

Этот фрагмент выразительно обрисовывает разнообразные увлечения Скотта: обустройство Аббатсфорда, которым он актив- но занимался, шотландская старина, собирание книг, знакомство с иностранной литературой – здесь с поэзией Козлова. Особо стоит отметить интерес к немецкому Средневековью и теме тайных под- земных судилищ. Такой эпизод присутствовал в поэме Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене» (1808), из которой впо- следствии в 1831–1832 гг. Жуковский переведет фрагмент под названием «Суд в подземелье».

На третий день я встал рано поутру, обошел еще раз сад, парк, берега Твиды и нашел уже готовый завтрак для меня и хозяина, в кабинете меня ожидавшего. Мы распрощались. Кабинет его с бю- стами поэтов опишу после. Он дал мне письмо к Макензи, старцу 90-летнему, автору «The man of feeling», «The Longer» и пр., и я сохранил записку и не отдал ее Макензи. Я сел в его коляску и, оглянувшись на романический замок, вздохнул и через полчаса был уже в Mail-Coach, на большой дороге в Эдинбург, куда прие- хал в то же утро².

¹ РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 8.

² РО ИРЛИ. Ф. 309. № 4774. Л. 8–8 об.

Упомянутый здесь Генри Маккензи (1745–1831), шотландский писатель, известный европейским читателям по своему сентиментальному роману «Чувствительный человек» (1771), долгие годы дружил с Вальтером Скоттом. К тому времени он действительно был уже очень стар, но не чуждался гостей, нередко навещавших его в доме, находившемся недалеко от Эдинбурга.

Встречи с ним в столице Шотландии отразились в августовском дневнике Тургенева 1828 г. (эти выдержки опубликованы М.П. Алексеевым, он же напечатал рекомендательное письмо Скотта к Маккензи, сохранившееся в тургеневском архиве: «Дорогой и многоуважаемый сэр! Г-н Тургенев, образованный русский джентльмен, желает посетить вас на несколько минут и высказать вам свое уважение. Если для вас не будет затруднительным принять его, вы найдете в нем весьма осведомленного и приятного человека. Всегда глубоко вас уважающий ваш Вальтер Скотт»¹).

Почти годичное пребывание Александра Тургенева в Британии стало важным этапом его жизни: здесь он завязал множество знакомств с выдающимися политиками, литераторами, деятелями культуры. Но, безусловно, общение с «северным чародеем» оставило особенно глубокий след в его памяти и затем через письма и личное общение, отозвавшееся в творчестве Жуковского.

¹ Алексеев М.П. Указ. соч. С. 343–345.

2.2. Вальтер Скотт в эпистолярии В.А. Жуковского

Имя Вальтера Скотта встречается в письмах В.А. Жуковского на протяжении 34 лет – с 1814 по 1848 г. Уже одно это обстоятельство – даже не учитывая того факта, что Жуковский перевел несколько его произведений (и эти переводы исчерпывающе исследованы Э.М. Жиликовой¹), – свидетельствует о том, что шотландский бард был спутником всей зрелой жизни русского поэта, причем иногда он бывал им отчасти даже в буквальном смысле: 23 августа / 4 сентября 1841 г. (к дате письма Жуковский добавил и место его написания: «Пароход “Виктория”») Жуковский писал Е.А. Протасовой в пока что не опубликованном письме: «Пишу к Вам ровно через 3 месяца и два дня после моей женитьбы. Сажу в большой каюте или нет! в особенном павильоне один с женою; она подле меня читает Вальтер Скотта; а я разговариваю с Вами. Пароход шумит и дрожит; мимо окон мелькают скалы Семи гор; день теплый и светлый, погода прекрасная <...>»². Место произведений Вальтера Скотта в круге чтения Жуковского и хронология этого чтения также подробно описаны в работах Э.М. Жиликовой³, поэтому, не выходя за рамки эпистолярии Жуковского (который даже в настоящий момент еще не полон, поскольку около 500 неопубликованных писем Жуковского 1830–1840-х гг. нам пока недоступны), постараемся обратиться к проблеме «Жуковский и Вальтер Скотт» с другой точки зрения.

Принципиально важны поводы и контексты, по которым и в которых имя Скотта упоминается в письмах Жуковского: и важны они не столько для того, чтобы служить свидетельством его мнения о произведениях Скотта (такого рода упоминания единичны) или даже неизменности высокой оценки его творчества в целом, сколько для реконструкции той эволюции, которую претерпело

¹ Жиликова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. С. 20–33.

² РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 9. № 80. Л. 4.

³ Жиликова Э.М. В. Скотт в библиотеке В.А. Жуковского // Библиотека Жуковского в Томске : [в 3 ч.]. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1988. Ч. 3. С. 300–366.

представление русского поэта о личности, произведениях и эстетической позиции Вальтера Скотта, которые Жуковский в конечном счете стал отождествлять со своим собственным эстетическим идеалом, что заставляет предположить такое значение личности и творчества Скотта для Жуковского, которое далеко превосходит значение просто одного из любимых и переводимых русским поэтом писателей.

Упоминания имени «шотландского барда» в письмах Жуковского тематически разделяются на три группы.

Первая группа – это, так сказать, технически-комментаторский и биографический материал. Письма 1810-х гг. позволяют датировать первые явные свидетельства интереса Жуковского к творчеству Вальтера Скотта – это письма к А.И. Тургеневу от 26 марта и 1 декабря 1814 г.¹, написанные в связи с обещанием С.С. Уварова прислать Жуковскому поэмы Вальтера Скотта в письме от 17 августа 1813 г.: «Я получил на днях кипу английских книг; между прочим, все поэмы сира Вальтера Скотта. Ein Volksdichter im edlen Sinne des Wortes². Когда я окончу чтение их, то к Вам препровожу лучшие»³. Письма, относящиеся к началу 1820-х гг., связаны с цензурной историей текстов Жуковского: это перевод баллады Скотта «Иванов вечер», вызвавший упреки в соблазнительном содержании, безнравственности и оскорблении Церкви, в результате чего публикация перевода задержалась на два года. Этот сюжет, отраженный в письмах Жуковского к министру просвещения А.Н. Голицыну от 17 августа 1822 г. и автору примечаний к первой публикации перевода Д.Н. Блудову от конца сентября 1823 г., во всех своих фактических деталях хорошо известен литературоведе-

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : ЯСК, 2018. Т. 15. С. 212–213, 296–299. Далее ссылки на сочинения и письма Жуковского (за исключением особо оговоренных случаев) даются по этому изданию с указанием через запятую номера тома и страниц в скобках после цитаты (15, 212–213).

² Народный поэт в высшем смысле слова (нем.).

³ Письмо С.С. Уварова В.А. Жуковскому от 17 августа 1813 г. // Русский архив. 1871. № 2. Стб. 0162.

нию со времен Н.Ф. Дубровина¹. Таким образом, уже здесь, в этих сравнительно ранних, более или менее развернутых свидетельствах представлений Жуковского о творчестве и личности Вальтера Скотта очевидно то направление эстетической и этической мысли русского поэта, которое найдет себе исчерпывающее воплощение в конце 1840-х гг., – а именно тот принципиальный аспект его эстетических представлений, который сам Жуковский позже обозначит заглавием своего эстетического манифеста 1840-х гг.: «О поэте и современном его значении», т.е. убеждение в неразрывной взаимозависимости личности человека и созданного им художественного текста, характеризующее не только эстетические взгляды, но и общественную позицию Жуковского именно в то время, когда он, оставаясь поэтом, стал одним из определявших будущность России общественным деятелем:

Сия баллада давно известна; содержание оной заимствовано из древнего шотландского предания; она переведена стихами и прозою на многие языки, и до сих пор ни в Англии, где все уважают нравственный характер Скотта и цель всегда моральную его сочинений, ни в остальной части Европы никому не приходило на мысль почитать его балладу не нравственною или почему-нибудь вредною для читателя. Ныне я узнаю с удивлением, что мой перевод, в коем соблюдена вся возможная верность, не может быть напечатан; следовательно, цензура находит сие стихотворение или не нравственным, или противным религии, или оскорбительным для правительства. <...> Я позволяю себе утверждать, что цель оной нравоучительная <...>. Почитаю нужным еще раз повторить, что не оскорбленное самолюбие автора <...> заставило меня обратиться к В<ашему> с<иятельству>, а необходимость защитить мой характер, который до сих пор, смею надеяться, и ей, и в особенности Вам был не с дурной стороны известен. Покориться приговору

¹ Дубровин Н.Ф. В.А. Жуковский перед судом Санкт-Петербургского цензурного комитета // РС. 1900. № 4. С. 68–86. См. также: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : ЯСК, 2019. Т. 16. С. 157–159, 213. В письме к Д.Н. Блудову содержится и высокая оценка романа «Квентин Дорвард»: «Любезная Кассандра, возвращаю тебе Дорварда. Это едва ли не лучший роман Вальтера Скотта» (Там же. С. 213).

цензуры, столь поспешно надо мною произнесенному, значило бы признаться, что написанное мною не согласно с постановлениями закона и что я не имею ясного понятия о том, что противно или не противно нравственности, религии и благим намерениям правительства: осмеливаюсь свидетельствоваться Вами самими, что здесь приговор сей совершенно неоснователен (16, 157).

Письмо к П.А. Вяземскому от конца октября 1827 г. свидетельствует о внимании Жуковского к историческим трудам Вальтера Скотта: «Вальтер Скоттова Наполеона не мог тебе купить. Он еще не весь был напечатан в бытность мою в Париже. Английский у меня есть» (16, 518; данное письмо позволяет установить наличие этого, хоть и не сохранившегося, издания 1827 г. в библиотеке Жуковского). Пожалуй, к этой же группе можно отнести и эпистолярное свидетельство желания Жуковского, так сказать, представиться Вальтеру Скотту в качестве поклонника и популяризатора его произведений в России – это пока не опубликованные письма к путешествующему по Англии и Шотландии А.И. Тургеневу от 27 апреля / 9 мая и 13 / 25 мая 1831 г., где русский поэт просит друга сообщить Вальтер Скотту перевод баллады «Серый монах» («Покаяние»), переведя ее «буквально, ибо она будет для него особенно интересна тем, что не есть перевод, а только исполнение его мысли. Его “The Gray Brother”¹ не кончен. А я взял нечто из его баллады и обработал ее по-своему»².

Наконец, лишь недавно опубликованное впервые письмо к П.А. Вяземскому от 27/8 февраля 1833 г. из Верне касается творческой истории поэмы «Суд в подземелье», подтверждая факт оставления начала рукописи у П.А. Плетнёва и пересылки им этой части перевода в Швейцарию: «Я оставил у Плетнёва все мои стихотворные рукописи. Там начал перевод “Монастыря” из Вальтера Скотта; я желал бы его здесь докончить и для того желал бы иметь начало. Попроси Плетнёва списать это начало как можно

¹ «Серый монах» (англ.).

² РО ИРЛИ. Ф. 309. № 804 (старый шифр). Л. 36–37 об., 38–39 об.

мельче и прислать ко мне в письме»¹. До сих пор было известно только письмо П.А. Плетнёва от 17 февраля 1833 г., в котором он писал, что переслал Жуковскому «список начала Вашего перевода “Монастыря”... вложив [его] в экземпляр отправленного через С.А. Юрьевича сборника “Новоселье”»². Но через несколько дней, 28 февраля 1833 г., Плетнёв снова писал, видимо, имея в виду более полный список чернового перевода «Суда в подземелье»: «Вот Вам, Василий Андреевич, “Монастырь” Ваш. “Ундину” я помещу в моем письме, которое на днях Вы от меня получите»³. Основную часть этого письма (л. 1–2) составляла бисерным почерком написанная копия повести «Суд в подземелье» (с названием «Монастырь»). Эти письма позволяют и уточнить время окончания работы над переводом⁴: несмотря на то что Жуковский сам датировал перевод 1832 г., фактически текст был приведен в окончательный вид только весной 1833 г. (скорее всего, в марте–апреле, до путешествия в Италию), после получения копии П.А. Плетнева, отправленной во второй половине февраля 1833 г.

Вторая группа контекстов, в которых в письмах Жуковского возникает имя Вальтера Скотта, связана с эстетикой и поэтикой романного и шире – эпического повествования: шотландский бард (преимущественно поэт в глазах Жуковского в 1810–1820-х гг.) становится для него в 1830-х гг. прежде всего эпиком-повествователем, и это совершенно естественно соотносится с эволюцией литературной позиции самого Жуковского, обратившегося от преимущественной лирики 1800–1820-х гг. к преимущественному лироэпосу и эпосу 1830–1840-х гг. Однако восхищение романами Вальтера Скотта, которые постепенно приобрели в глазах Жуковского значение своего рода эталона подлинно художе-

¹ «Мы столько прожили с тобой на свете...»: Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского 1807–1852 гг. : в 2 т. / отв. ред. В.С. Киселев. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2021. Т. 2. С. 151.

² Сочинения и переписка П.А. Плетнева : [в 3 т.]. СПб., 1885. Т. 3. С. 527–528.

³ РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 191. Л. 2 об.

⁴ В Полном собрании сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 т. (Т. 4. С. 462) датирован: середина октября 1831 – конец (после 15/27) ноября 1832 г.

ственной литературы, явственно прорисовывается уже и в его эпистолярии 1820-х гг. В конце сентября 1823 г. поэт в письме к Д.Н. Блудову называет роман «Квентин Дорвард» «едва ли не лучшим романом Вальтера Скотта», 8 мая 1828 г. посылает И.И. Козлову «роман Вальтер Скотта»¹ (по предположению Э.М. Жиляковой, это мог быть «роман В. Скотта “Вудсток, или Кавалер” (1826), имевший большой успех у читателей и к 1828 г. остававшийся еще новинкой»²). В конце июля – начале августа 1828 г. в письме к А.П. Елагиной Жуковский советует И.В. Киреевскому «учиться у Вальтер Скотта изображать верно отечественное»³, ставя имя шотландского романиста рядом с именем Шекспира; 12 января 1830 г. сообщает М.Н. Загоскину:

Я не мог себя никогда принудить продолжать чтение такого романа, в котором нет занимательности для любопытства, то есть хорошо запутанных и хорошо распутанных происшествий, и занимательности для ума, то есть истины и простоты, с нею неразлучной. Каков бы ни был слог, каков бы ни был в других отношениях талант автора, но роман без этих двух главных принадлежностей будет скучен. Вот почему я прочитал раза по четыре некоторые романы Вальтер-Скотта и не мог дочитать “Новой Элоизы”, в которой всё, что не роман, так превосходно⁴.

В конце марта – начале апреля 1836 г. Жуковский советует А.П. Зонтаг, которую всегда поощрял к литературной деятельности:

А Вы между тем принимайтесь за роман. Я уверен, что Вы можете написать прекрасный! Описывайте тот свет, который знаете

¹ Соловьев Н.В. История одной жизни: А.А. Воейкова – «Светлана» : в 2 т. Пг., 1916. Т. 2. С. 92.

² Из комментария Э.М. Жиляковой к письму Жуковского И.И. Козлову от 8 мая 1828 г., которое в настоящий момент находится в печати (*Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем* : в 20 т. Т. 17. Кн. 1).

³ Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852 / сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М. : Знак, 2009. С. 318.

⁴ Раут: Ист. и лит. сборник : [кн. 1–3]. М., 1854. Кн. 3. С. 301.

теперь, то есть Ваш одесский; сцена может быть живописная, разнообразная. И в помощь Вам Крым с своими древними воспоминаниями и с своею великолепною природою. 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 локальною верностью. А чтобы понастроиться, то перечитайте лучшие романы В. Скотта, “Клариссу”, Miss Edgeworth, особенно “Hélène”. <...> Чтобы нравственность была в применении, но чтобы в самом романе было только живое, верное изображение человека и общества¹.

Ключевые понятия, которые определяют представления Жуковского об эстетике и поэтике романа, явствуют из этих писем с полной очевидностью: это местный колорит (*отечественное, локальная верность*) – пожалуй, можно это качество назвать и национальностью, и даже народностью; *занимательность для любопытства* (интрига) и *занимательность для ума*, которые заключаются в *истине и простоте*; наконец, *нравственность* – по Жуковскому – неотъемлемое качество художественного произведения, имеющее, однако, не прямое, а опосредованное выражение через *живое, верное изображение человека и общества*. При том что сам Жуковский не написал романа, нельзя не заметить, что это именно те самые свойства, которые характеризуют его эпические переводы 1840-х гг., в особенности перевод «Одиссеи».

Наконец, *третья группа* упоминаний имени Вальтера Скотта связана с самой поздней стадией формирования эстетической позиции Жуковского, которая в той же мере является и общественной. Здесь центр тяжести сдвигается с текста на автора, с творения на творца, первостепенное значение в глазах русского поэта приобретает уже даже не совершенство художественного текста, но нравственный облик автора, угол зрения, под которым создана картина мира в его художественном тексте. Этот аспект впервые намечен в письме к А.С. Стурдзе от 29 мая 1835 г.:

¹ Уткинский сборник: Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904. С. 112

<...> эти господа совершенно равнодушны к добру и злу; они видят и в том, и в другом что-то случайное, равно необходимое в машине здешней жизни <...> ужасы нравственные для них стоят на одной доске с ужасами физическими. И Вальтер Скотт изображал нравственное безобразие во всех его видах; но, читая его, я утешен им самим; в душе его идеал прекрасного, любовь к добру, вера в Бога, и я охотно следую за ним в темный лабиринт жизни: в руке его Ариаднины нити, и с ними не заблудишься. Но куда ведут нынешние путеводители? Куда придешь вслед за ними? К стремительной бездне, ни вперед, ни назад: остается в нее кинуться и погибнуть¹.

Однако своего полного воплощения эта концепция достигает в письме к Н.В. Гоголю от 20–29 января 1848 г. в самой развернутой характеристике личности и творчества Вальтера Скотта:

С благодарностью сердца укажу на нашего современника Вальтера Скотта. Поэт в прямом значении сего звания – он будет жить во все времена благотворителем души человеческой. Какой разнообразный мир обхвачен его гением! Он до всего коснулся, от самого низкого и безобразного до самого возвышенного и божественного, и всё изобразил с простодушною верностью, нигде не нарушил с намерением истины, нигде не оскорбил красоты, во всем удовлетворил требованиям искусства. 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. 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. Цель художественного произведения достигнута: ты был поражен, приведен в ужас, смеялся, плакал, – словом: ты наслаждался красотой создания поэтического; но в то же время душа твоя проникнута довольством другого рода:

¹ Письма В.А. Жуковского к А.С. Стурдзе // Русская старина. 1902. № 5. С. 388.

она вполне спокойна, как будто более утвержденная в том, что все ее лучшее верно. С такою же благодарностью сердца укажу на Карамзина, которого непорочная душа прошла по земле как ангел света и от которого осталось отечеству, в созданной им его Истории, вечное завещание на веру в бога, на любовь ко благу и правде, на благоговение пред всем высоким и прекрасным (12, 379).

Совершенно очевидно, что в этой характеристике для Жуковского равно важны нравственные достоинства человека и эстетическое качество его текстов, причем самое главное в текстах – присутствие и выраженность высокой души человека, их создавшего. В этом отношении очень показательно то, что Вальтер Скотт поставлен в один ряд с Н.М. Карамзиным, который всегда был для Жуковского воплощением идеала человека и писателя, ср.:

<...> милый, единственный Карамзин, образец прекраснейшего человека (А.И. Тургеневу, 4 марта 1815 г.); Сказать Карамзин значит сказать свет прекрасен! ибо в нем есть Карамзины, ибо в этом свете можно любить Карамзина и желать быть ему подобным (П.А. Вяземскому, около 25 ноября 1815 г.); <...> у меня в душе есть особенно хорошее свойство, которое называется Карамзиным: тут соединено всё, что есть во мне доброго и лучшего (И.И. Дмитриеву, 18 февраля 1816 г.) (15, 314, 423, 469).

Без сомнения можно сказать, что это сопоставление Вальтера Скотта и Карамзина – высшая оценка, которую Жуковский вообще способен был дать писателю и человеку – по своему неизменно благоговейному отношению к старшему современнику, которого он считал своим учителем в жизни и поэзии: «...как писатель, я был учеником Карамзина; те, кои начали писать после меня, называли себя моими учениками»¹. И тем более важно то, что это письмо к Гоголю было опубликовано в «Москвитянине» в 1848 г. в качестве статьи под названием «О поэте и его современном значении: Письмо В.А. Жуковского к Н.В. Гоголю»: сам факт его

¹ Из бумаг В.А. Жуковского: Письмо к императору Николаю Павловичу от 30 марта 1830 г. // Русский архив. 1896. № 1. С. 110.

публикации свидетельствует о том, что оно, подобно письмам 1821 г. «Рафаэлева Мадонна» и «Путешествие по Саксонской Швейцарии» (генетически фрагментам из писем к великой княгине Александре Федоровне), стало эстетическим манифестом позднего Жуковского. Характерно, что статья наполнена автореминисценциями из всех более ранних эстетических манифестов Жуковского: здесь и комментарии к стихотворению «Лалла Рук» (1821), и большой фрагмент из драматического отрывка «Камознс» (1839), в котором есть перекликающиеся с характеристикой личности и творчества Вальтера Скотта стихи о поэте и поэзии, понимаемых в широком смысле слова как творец и творение:

<...> быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту, – зарей, победу дня
Предвозвещающей, великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых,
И сторожем нетленной той завесы,
Которою пред нами горний мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей красе ее небесной, –
Вот долг поэта, вот мое призванье!

<...>

Поэзия религии небесной
Сестра земная, светлоручезарный
Маяк, самым создателем зажженный,
Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились
С пути. Поэт, на пламени его
Свой факел зажигаю! Твои все братья
С тобою заодно засветят каждый
Хранительный свой огонь, и будут здесь
Они во всех странах и временах
Для всех племен звездами путевыми;
При блеске их, чтоб труженик земной
Ни испытал, – душой он не падет,
И вера в лучшее в нем не погибнет (12, 381–382).

Таким образом, в статью 1848 г. Жуковский включает свои заветные мысли о поэзии, оформлявшиеся на протяжении почти тридцати лет творческой деятельности. В последнем эстетическом манифесте русского романтика персонификацией этих откристализованных представлений о назначении литературы и личности писателя среди современников Жуковского стал не великий И.В. Гёте, не кумир всей литературной Европы Дж. Байрон, а Вальтер Скотт, поставленный в один ряд с Карамзиным, что свидетельствует о несомненном первенстве шотландского барда среди всех старших и младших великих современников Жуковского как идеального воплощения современного писателя в эстетическом сознании русского поэта.

2.3. Рыцарская культура в художественном дискурсе XIX в. («Айвенго» В. Скотта и «Ревельский турнир» А. Бестужева-Марлинского)

В русском научно-историческом дискурсе XX–XXI вв. образ рыцаря и рыцарская культура подвержены переоценке. Отдельные публикации, затрагивающие эту проблему, посвящены изучению языковой аксиологической репрезентации средневекового рыцаря в художественном дискурсе XII–XIII вв.¹; описанию рыцарских реалий на материале романов Вальтера Скотта в аспекте теории и практики перевода²; анализу динамики оценочных характеристик рыцарского поведения на примерах текстов художественной литературы³; определению закономерностей эволюции образа рыцаря в

¹ *Райкина В.А.* Лингвоаксиологическая концептуализация средневекового рыцарства (на материале художественного и научно-исторического дискурсов) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2020. 204 с.

² *Титова Л.Ю.* Рыцарские реалии как объект теории и практики перевода: на материале романов Вальтера Скотта «Айвенго» и «Квентин Дорвард» : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 206 с.

³ *Голодова Е.Ю.* Рыцарский кодекс поведения: динамика лингвокультурных ценностей (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2015. 197 с.

средневековой литературе¹ и т.д. Рыцарство рассматривается как культурно-литературный феномен, как лингвокультурный типаж, как архетип.

Исследователи систематизируют причины актуализации темы средневекового рыцарства в художественном дискурсе XIX в. Внимание к проблемам национальной истории, события политической жизни, формирование романтизма в какой-то степени поясняют мотивы обращения к этой теме создателя исторического романа в Англии Вальтера Скотта.

Вальтер Скотт создал новый, оригинальный тип романа и предложил в своих книгах своеобразный взгляд на современный этап в развитии европейской цивилизации. И это не могло быть не оценено его русским последователем в жанре исторического романа.

Вопрос о влиянии творчества Скотта на русскую литературу неоднократно привлекал внимание историков литературы. Обобщающие работы принадлежат М.Г. Альтшуллер², Э.М. Жиликовой³. На сегодняшний момент существует достаточно публикаций, рассматривающих взаимодействие творчества А.А. Бестужева-Марлинского и Вальтера Скотта. Обзор таких работ представлен у Ю.М. Лотмана⁴. Ю.М. Лотман же довольно подробно описал присутствие на различных уровнях художественного текста Вальтера Скотта в цикле «Ливонских повестей» Бестужева-Марлинского.

По наблюдению Е.Ю. Голодовой⁵, Скотт в собственном романе о Средневековье восстанавливает рыцарскую модель мира с ее набором ценностей. Задачу нашей работы видим в том, чтобы по-

¹ Макуни Н.А. Эволюция образа рыцаря в средневековой литературе: от героя к человеку и обратно // Эстезис: Журнал о литературе. 2017. № 5 (14). Май. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/may17/knight> (дата обращения: 26.04.2022).

² Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. М.: Акад. проект, 1996. 336 с.

³ Жиликова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. 292 с.

⁴ Лотман Ю.М. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века // Собр. соч. М.: ОГИ, 2000. Т. 1. С. 7–44.

⁵ Голодова Е.Ю. Указ. соч. С. 86–106.

казать, как русский писатель, адаптируя в русском культурном пространстве рыцарский сюжет, демонстрирует изменения, происходящие в национальной картине мира.

Имеющийся в литературоведении опыт сопоставительного анализа романа Вальтера Скотта «Айвенго» и повести А.А. Бестужева-Марлинского «Ревельский турнир» устанавливает, как правило, черты сходства двух произведений. На этом фоне очевидные, весьма значимые концептуальные различия сочинений двух писателей не обращают на себя внимания¹.

«Русским Вальтером Скоттом» называет Бестужева-Марлинского П.А. Вяземский в «Старой записной книжке». А сам автор «Ливонских повестей» был хорошо знаком с творчеством Вальтера Скотта, читал его произведения на языке оригинала. Впервые имя Скотта упоминается у Бестужева-Марлинского в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.» («Полярная звезда», 1824). И хотя он лишь мельком упомянул об английском писателе, все же нетрудно заметить, что русский романтик «внимательно следил за началом триумфального вхождения Скотта в русский писательский и читательский мир»².

Безусловно, автор «Ревельского турнира» ценил талант Скотта, говоря, что именно ему удалось создать «исторический роман, который стал теперь потребностью всего читающего мира»³. Бестужев-Марлинский охотно учился писательским приемам Вальтера Скотта, как и его шотландский современник, использовал «показ в художественном произведении национального своеобразия, индивидуального облика культуры, склада мыслей и чувств, быта и поверий народа»⁴. Эстетическая система Скотта, «основанная на продуманной, много раз проверенной философии истории и твер-

¹ Швецова Т.В. Мотивы поступка героя исторической повести А.А. Бестужева-Марлинского // Балтийский гуманитарный журнал. 2016. Т. 5, № 4 (17). С. 131–134.

² Вацуро Э.В. Готический роман в России. М. : НЛЮ, 2002. С. 357.

³ Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 112.

⁴ Там же.

дом нравственном учении»¹, была понятна и близка Бестужеву-Марлинскому.

Многие исследователи утверждают, что наибольшему влиянию Вальтера Скотта подверглись ливонские повести. По словам В.Э. Вацуро, «Ливония была ареной исторических событий и своего рода оазисом западного Средневековья в пределах России»², из прошлого и настоящего Ливонии Бестужев-Марлинский извлекает «уроки для осмысления жгучих проблем русской современности. В величественной, полной драматизма летописи ливонской истории его внимание привлекают прежде всего страницы, хранящие память о грозных столкновениях народов, об упорной и непрерывной борьбе коренного населения края за свободу и независимость»³. В.Г. Базанов приводит слова Ф.Н. Глинки о яркой экспрессии и импульсивности поведения писателя: «Александр Бестужев, человек с головою романтической. Я ходил, задумавшись, а он – рыцарским шагом и, встретясь, говорил мне: “Воевать! воевать!”. Я всегда отвечал: “Полно рыцарствовать! Живите смиреннее!”. И впоследствии всегда почти прослышивалось, что где-нибудь была дуэль и он был секундантом или участником»⁴.

Средневековая история для А. Бестужева-Марлинского – возможность под другим углом зрения посмотреть на проблемы российской современности; дань романтизму с его историческим антуражем; личная привязанность, стиль поведения.

А.С. Пушкин в письме Бестужеву-Марлинскому (конец мая – начало июня 1825 г.) прямо отмечал влияние Вальтера Скотта в «Ревельском турнире». В повести действительно «много движения, жизни и красок», что так созвучно с передачей местного колорита Вальтером Скоттом в «Айвенго». Примечательно, что

¹ Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. Л.: Худож. лит., 1965. С. 177.

² Вацуро В.Э. Указ. соч. С. 351.

³ Петрунина Н.Н. Проза декабристов (романтическая повесть первой половины 1820-х гг.) // История русской литературы : в 4 т. Л. : Наука, 1981. Т. 2. С. 181–182.

⁴ Базанов В.Г. Поэтическое наследие Федора Глинки (10–30-е годы XIX в.). Петрозаводск : Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1950. С. 83.

«каждая глава повести в духе поэтики В. Скотта сопровождается соответствующим эпиграфом, в котором дается краткое объяснение сути описываемых событий»¹. В художественном дискурсе Бестужева-Марлинского восстанавливаются обстоятельства и фон, поясняющие события, участники, оценка участников события, отдельные сцены, заданные в романе Скотта.

В центре повести – рыцарский турнир, происходящий в Ревеле в 1538 г. Именно здесь проживает стареющий рыцарь – отец прекрасной дочери, девушки на выданье. Она любит молодого купца. На турнире купец выбивает из седла знатного рыцаря, претендующего на руку Минны, спасает положение ее отца и женится на своей возлюбленной.

События романа «Айвенго» отнесены к раннему Средневековью – 1190-е гг., на которые приходится конец царствования Ричарда I Львиное Сердце. Норманны завладели Англией, но вражда между ними и саксами не прекратилась. Национальный конфликт в произведении осложняется конфликтом социальным. Рыцарь Айвенго – представитель английской знати, сакс по происхождению, становится верным слугой и другом норманнского короля Ричарда I. «Опираясь на скупые факты, – отмечает А.Н. Шохина, – В. Скотт предпринял попытку воскресить на страницах своего произведения дух и нравы эпохи, показать людей прошлого, которые мыслили иначе, чем его современники, и иначе воспринимали мир»².

Свою целевую установку русский писатель сформулировал в эпиграфе первой главы: «Вы привыкли видеть рыцарей сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии. Теперь я отворю вам дверь в их жилища, я покажу их вблизи и по правде»³. Иными словами, он предлагает совсем другой взгляд на ры-

¹ Жаринов Е.В. Романтическая беллетристика в России начала XIX века. URL: http://samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1151 (дата обращения: 26.04.2022).

² Шохина А.Н. Эпоха Средневековья в интерпретации В. Скотта и М.Н. Загоскина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 2, № 2. С. 169.

³ Бестужев-Марлинский А.А. Указ. соч. Т. 1. С. 162.

царство, непривычный и незнакомый читателю. И в этом можно прочесть сознательное дистанцирование от известного западного образца. Произведение Вальтера Скотта ему интересно как точка отсчета, как способ в русском тексте раскрыть свои уникальные национальные черты.

Оба автора обратились к эпохе Средних веков. Скотт выбирает раннее Средневековье, Бестужев-Марлинский – позднее. Предмет изображения у обоих – рыцарская культура. Й. Хёйзинга пишет о рыцарской культуре – это «грандиозная игра в прекрасную жизнь», «грёза о благородной мужественности и верности долгу», имеющая форму вооруженного состязания, а также рыцарские ордена¹. Времена рыцарства немыслимы без кодекса куртуазии, без «веселой науки любви», идеи долга и служения сюзерену и Прекрасной Даме.

Вальтер Скотт повествует о времени средневекового рыцарства, которое как социальный институт было порождением феодального государства и католической церкви. «После крестовых походов, которые затевались внешним образом для освобождения гроба Господня, на окраинах христианских государств стали создаваться ордена – военно-религиозные организации, рекрутировавшие в свои ряды вернувшихся с палестинских равнин “паладинов”. Таким образом, первыми рыцарями стали вооруженные монахи, вчерашние крестоносцы, привычно отождествлявшие меч с крестом <...>»². Первые рыцарские ордена «возникли как чистейшее воплощение средневекового духа в соединении монашеского и рыцарского идеалов»³. После XII столетия появляется светское рыцарство.

Автор «Айвенго» рассказывает о Средневековье как об эпохе, без остатка растворяющей человека в коллективе, в социальной группе, сословии, цехе и т.п. Русский писатель представляет время, когда складывается новая формация, построенная на ином типе

¹ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М. : Наука, 1988. С. 90.

² Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М. : Флинта, 1999. С. 71.

³ Хёйзинга Й. Указ. соч. С. 90.

отношений. А.А. Бестужев-Марлинский показывает светское рыцарство времени упадка.

Т.Г. Лазарева в своей статье поясняет, что интерес Скотта к Средневековью «обусловлен не столько его любовью к “готическим” романам, сколько участием в антикварном движении и работой с древними рукописями. В них он нашел неизвестные большинству его современников произведения»¹. Вальтер Скотт относится к Средневековью как ученый, будучи «одним из самых активных и трудолюбивых антиквариов своего времени», который прекрасно знал тексты всех известных на то время рыцарских романов. Применяв в работе с рукописями открытия шотландской философской школы историков, он оказался у истоков научного подхода к исследованию средневековых памятников культуры. Наряду со знаменитыми антиквариями Томасом Перси, Томасом Уортоном, Джозефом Ритсоном и Джорджем Эллисом, он создал классификацию средневековых романов и всей древней литературы, которой ученые пользуются до сих пор»².

По наблюдению Г.Ю. Завгородней, обращение Бестужева-Марлинского к далекой эпохе является специальным художественным приемом: здесь «портретирование стиля различных, как правило, отдаленных эпох»³. В повести «Ревельский турнир» Средневековье стилизовано – это обращение к западноевропейской культуре и старине сквозь призму литературности⁴.

В середине 1820-х гг., как раз тогда, когда Бестужевым-Марлинским была написана повесть «Ревельский турнир», в писательских кругах постепенно вызревает идея обретения самобытного пути в литературе и отказа от иноземного влияния: «...все двигало нас к самостоятельности литературной, которая, кажется,

¹ Лазарева Т.Г. Мотивный инструментальный рыцарского романа в романах Вальтера Скотта о Средневековье // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11). С. 84.

² Там же.

³ Завгородняя Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. М., 2010. С. 17.

⁴ Там же. С. 20.

начинает образовываться»¹. В.Г. Белинский рассматривал первую половину 1820-х гг. как «эпоху совершенного переворота в русской литературе, когда новые понятия вооружились против старых, новые славы и знаменитости стали противопоставляться авторитетам <...>»². После смерти А. Бестужева-Марлинского критик подвел итог его деятельности в следующих словах: «Как Сумароков, Херасков, Петров, Богданович и Княжнин хлопотали из всех сил, чтобы отдалиться от действительности и естественности в изобретении и слоге, – так Марлинский всеми силами старался приблизиться к тому и к другому. Те избирали для своих... песнопений только героев, исторических и мифологических: этот – людей...»³. Как человек проницательный Белинский ставит ему в заслугу появление иного героя. Критик остро ощущает особенности нового этапа в истории русской литературы, когда прежние герои утрачивают свою привлекательность, а на смену им идут новые.

Повесть «Ревельский турнир» возникает в тот момент, когда в русской литературе обнаруживает себя глобальная проблема – отсутствие героя⁴. В этом вопросе заключается основное размежевание Бестужева-Марлинского и Скотта. Н.Л. Степанов обратил внимание на то, что в «Ревельском турнире» Бестужев «демонстративно делает центральным героем повести купца, побивающего на турнире рыцарей-феодалов»⁵. Введение такого героя диссонирует с привычным представлением о герое рыцарского романа. И это противоречит творческой установке английского современника. «Герои романов Скотта, – пишет Т.Г. Лазарева, – очень много заимствуют у героев рыцарского романа <...>»⁶. Исследова-

¹ Завгородняя Г.Ю. Указ. соч. С. 28.

² Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 7. С. 102.

³ Там же. Т. 3. С. 14.

⁴ Николаев Н.И., Швецова Т.В. Русская литература 30–40-х годов XIX в. «Ожидание героя» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 3 (29). С. 125–142.

⁵ Степанов Н.Л. Бестужев-Марлинский // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л. : АН СССР, 1953. Т. 6. С. 569.

⁶ Лазарева Т.Г. Указ. соч. С. 85.

тельница, следуя логике Е.М. Мелетинского, устанавливает типологическое сходство героев Скотта и героев сказочного или рыцарского эпоса: «Совершенно ясно видна перекличка в судьбе Айвенго и артуровских героев. И Артур, и его рыцари знают наперед весь ход событий и их трагическое завершение, знают, но не отказываются от начертанного судьбой и законом чести пути. <...> Айвенго, еще не вылечившись от раны, отправляется на поединок с сильнейшим противником, подчиняясь слову чести и воле Провидения, и также не предполагает его исхода»¹. Айвенго подчинен воле Провидения, его поступки и исход предначертаны, он, следуя терминологии М.М. Бахтина, *представляет* в мире². Это вполне укладывается в средневековую логику мышления. «Средневековые мыслили мир как замкнутое, завершенное в себе и антропоморфное всеединство, как целесообразно устроенный Космос, органической и лучшей частью которого является человек. Оно не знало идеи самодостаточной природы, управляемой естественными законами, исходило из презумпции телеологического креационизма, согласно которой природа управляется волей ее творца. Основу средневековой картины мира составляла так называемая “качественная онтология” – теория закрытого иерархического пространства, где место и ценность любой вещи определяются ее близостью или удаленностью от Бога, где нет этически нейтральных предметов, точек или направлений движения»³.

А. Бестужев-Марлинский рисует героя – носителя сознания Нового времени, суть которого «в полном и бесповоротном разрушении этого средневекового Космоса и в его замене представлением об однородном, ценностно недифференцированном пространстве – безграничной Вселенной, где все объекты принадлежат к одному и тому же онтологическому уровню и подчиняются не сверхъесте-

¹ Лазарева Т.Г. Указ. соч. С. 87.

² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 189.

³ Косиков Г.К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие. М. : Высш. школа, 2001. С. 8–39.

ственным “причинам”, а вполне естественным законам, познаваемым в эксперименте. <...> человек утрачивает то иллюзорное центральное положение, которое отводило ему религиозно-мифологическое мировоззрение, с тем чтобы получить новое ценностное обоснование, новое достоинство и новую власть над предметным миром, вытекающие из его реальной природы и познавательных возможностей»¹. Эдвин – молодой купец у Бестужева-Марлинского, самозначимая личность, активно вершащая собственную судьбу. Он пытается занять то место в мире, которое не было предназначено для него по рождению. Случай помог осуществлению его желания: жениться на дочери рыцаря, значит, встать на один уровень с рыцарским сословием. Личностные природные качества юноши (молодость, красота, талант, предприимчивость) помогают осуществить задуманное.

Как пишет И.С. Юхнова, в повести Бестужева-Марлинского на первые позиции выдвигается деятельный герой: «...люди не являются пассивными участниками безликого течения времени; освобожденные от повседневности, они существуют как исторические персонажи, избирая для себя манеру поведения, активно воздействуя на окружающий мир, и либо проигрывают либо побеждают <...>. Человек у Бестужева всегда активно и деятельно откликается на происходящее вокруг него, потому что такова его природа: он не может оставаться в стороне, особенно если нужны его помощь, защита ум. Реакция на течение времени проявляется в поступке и слове <...>»². «Поступок» – своеобразная призма, высвечивающая «архитектонику мира». Герой литературного произведения всегда совершает активно-ответственный поступок³, что позволяет ему занимать «осевое положение» в произведении⁴.

¹ Косиков Г.К. Указ. соч. С. 8–39.

² Юхнова И.С. Диалог в структуре повестей А.А. Бестужева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. 2005. № 1. С. 29.

³ Бахтин М.М. К философии поступка // Собр. соч. : в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 7–68.

⁴ См.: Николаев Н.И. Литературный герой в мире его поступка // Дискуссия. 2012. № 3 (21). С. 173–178.

По утверждению Н.И. Николаева, основное содержание литературного произведения в строго теоретическом плане составляет событие поступка (поступка чувства, поступка мысли, поступка дела), а особый статус литературного героя художественного произведения определен тем, что он, в отличие от иных персонажей, и является – в терминологии М.М. Бахтина – «центром исхождения поступка»¹. В русской литературе вплоть до первой трети XIX в. понимание единственности места поступающего героя определено его особой связью с божественным волеизъявлением, представителем которого он и переживает себя в мире своего поступка. К 1830-м гг. эта связь перестает быть безусловной.

Поступок Эдвина в повести Бестужева-Марлинского обусловлен его участием в турнире. Однако он – не рыцарь:

Перед Минною стоял белокурый статный юноша, сын одного из богатейших купцов в Ревеле: он принес ей вчера заказанную богатую цепочку. Синий бархатный шпензер его вышит был золотой нитью; частые сквозные пуговицы висели, как ягоды, по полам, золотая бахрома украшала цветные отвороты замшевых сапожков, и только недостаток шпор показывал, что он не рыцарь; хотя смелая осанка и умное лицо его давали ему над многими из них преимущество².

Герой повести руководствуется исключительно личным устремлением и личной волей. Настоящие рыцари у Бестужева-Марлинского представлены в ироническом свете. И этому есть вполне обоснованные причины. Повествование следует за событиями XVI в., к этому моменту рыцарский орден перестал выполнять свою первоначальную функцию. Шестая глава в «Ревельском турнире» посвящена характеристике ордена ливонских крестоносцев:

Орден крестоносцев ливонских недавно потерял тогда главу свою в прусском Ордене, преданном Сигизмунду, и уже дряхлел в

¹ Николаев Н.И. Указ. соч. С. 173–178.

² Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 1. С. 131.

грозном одиночестве. Долгий мир с Россиєю ржавил меч, страшный для ней в руке Плеттепберга. Рыцари, вдавшись в роскошь, только и знали, что полевать да праздничать, и лишь редкие стычки с новгородскими наездниками и варягами шведскими поддерживали в них дух воинственный. Впрочем, если они не наследовали мужества предков, зато гордость их росла с каждым годом выше и выше¹.

Бестужев-Марлинский следовал за изображением исторически переходного момента, фазы смены культур. Турниры к XVI столетию становятся игрой, забавой. «...с ростом централизованных государств, куртуазная претенциозность окончательно поглотила турниры. Ценности станут иллюзорными, джостры будут разыгрывать подобно спектаклям, на сюжеты знаменитых рыцарских романов с сентиментальными названиями “Фонтан слез”, “Дерево Карла Великого” <...> А после страшной гибели короля Генриха II, приключившейся на турнире в 1589 г., последние проблески героического средневековья угаснут сами собой. Мир вступит в новую эпоху, где не найдется места турнирам»².

Ключевое событие у Бестужева-Марлинского – турнир, в котором сын купца побеждает рыцаря. Этот турнир не есть реконструкция обряда инициации или демонстрация воинской доблести, силы, мужества, у него вполне земные цели: добиться успеха, приобрести социальный статус, позволяющий мещанину жениться на дворянке.

Итак, Бестужев-Марлинский не копирует рыцарский роман и рыцарскую эпоху. Автор русской повести, учитывая опыт Вальтера Скотта, предложил принципиально иного героя, который в измененной картине мира демонстрирует иные мотивы своего поступка. Все это, как представляется, укладывается в общую тенденцию наступающего в русской литературе периода «ожидания» героя³.

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Указ. соч. С. 152.

² Элитный спорт средневековья // Сайт рыцарского ордена «Братья ветра». URL: <http://brothersofwind.clan.su/index/0-19> (дата обращения: 26.04.2022).

³ См.: Николаев Н.И., Швецова Т.В. Указ. соч.

2.4. Нарративные стратегии в рассказе В. Скотта «Комната с гобеленами, или Дама в старинном платье» и повести Н.В. Гоголя «Вий»

По справедливой характеристике Б.Г. Реизова, «в течение нескольких десятилетий Вальтер Скотт был одним из величайших писателей Европы. Каждое новое его произведение тотчас же переводилось на несколько языков и выходило в нескольких изданиях. Газеты и журналы непрерывно печатали о нем статьи, приветствуя каждый выходявший в свет роман, поэты воспевали его, романисты ему подражали, историки им вдохновлялись, на его сюжеты художники писали картины, а композиторы – оперы»¹. Не стала исключением и Россия, где только за 1827–1829 гг. было переведено шестнадцать его романов², а сама эпоха была отмечена всеобщей «скоттоманией», как полусерьезно-полуиронически называли традицию «шотландского чародея».

Исторический роман Вальтера Скотта вобрал «в себя элементы различных прозаических форм жанра», существенную роль в его поэтике сыграл опыт «готических повествований» литературных предшественников: Г. Уолпола, К. Рив, Ш. Смит, А. Радклиф. Одной из готических частностей стали «таинственные существа, покровительствующие главным героям или строящие против них козни, и вообще сверхъестественные явления в различных сюжетно-образных формах»³. Учитывая исключительную славу Вальтера Скотта, его обретения даже в этой несколько периферийной сфере интересов могли оказать воздействие на современников и стать основой продуктивной рецепции. Так, «восходящая к готическим романам К. Рив и А. Радклиф ситуация ночного бдения в заброшенных покоях старинного замка», которая была использована в

¹ Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. Л. : Худож. лит., 1965. С. 3.

² Подробнее об этом см.: Левин Ю.Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1975. С. 5–67.

³ Портрет дьявола: Собрание мистических рассказов / [сост., коммент. С.А. Антонова]. М. : Эксмо, 2013. С. 432–433.

романах «Антикварий» и «Приключения Найджела», воспринималась В. Ирвингом именно как вальтерскоттовская, а сам классик американской литературы обыграл ее в «Таинственном портрете»¹.

По точному замечанию Ю.В. Манна, «импульсы Вальтера Скотта в сфере поэтики, заставившие “отозваться” чуть ли не всю европейскую прозу первой половины XIX века, довольно многообразны»². Настоящая работа ставит своей целью компаративный взгляд на наследующий готическую традицию рассказ Скотта «Комната с гобеленами, или Дама в старинном платье» (The Tapestry Chamber, or The Lady in the Sacque) и мистическую повесть Н.В. Гоголя «Вий» в свете развития русским писателем структуры наррации.

Лапидарный этюд «Комната с гобеленами», впервые опубликованный в альманахе «Keepsake» за 1829 г. и снабженный впоследствии лаконичным предисловием³, вполне мог быть знаком Гоголю⁴. Явные совпадения практически не позволяют в этом усомниться: от фабульной основы, в качестве которой выступают «ситуация ночного бдения» и страшные видения, являющиеся герою в ее продолжение и становящиеся для него катастрофическим испытанием, до локальных реалий произведений. В обоих текстах

¹ Портрет дьявола... С. 434.

² Манн Ю.В. Вальтер Скотт в русском эстетическом сознании // Проблема автора в художественной литературе: К 70-летию Б.О. Кормана. Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 1993. С. 196–206.

³ «Это еще одна небольшая история из альманаха “Кипсек” за 1828 год. Много лет назад я услышал ее от покойной ныне мисс Анны Сьюард, которая, среди прочих достоинств, характеризующих ее как замечательную хозяйку сельского дома, обладала даром, рассказывая подобные истории, вызывать у слушателей необыкновенно сильные чувства – по правде говоря, куда более сильные, чем можно предположить исходя из стиля ее письменных сочинений. В известные часы и в определенном расположении духа большинству из нас нравится слушать такие истории; и я знаю, что некоторым величайшим и умнейшим из моих современников доводилось выступать в роли их рассказчиков» (цит. по: Портрет дьявола: Собрание мистических рассказов / [сост., коммент. С.А. Антонова]. М. : Эксмо, 2013. С. 433).

⁴ Впервые на русском языке он появился в переводе В. Прахова и под названием «Обойная комната» в журнале «Вестник Европы» в том же 1829 г.

зло олицетворено ведьмой, обуреваемой греховным вожделением, а после смерти восстающей из мертвых и продолжающей терзать живущих:

«Комната с гобеленами»

...когда старуха потянулась ко мне, чтобы заключить меня в свои объятия... перечень ее черных дел и страшных преступлений уцелел в семейных анналах, хранящихся у меня в ларце. Слишком страшно было бы перечислять их: достаточно сказать, что в этой зловещей комнате свершились кровосмешение и убийство¹.

«Вий»

«А что, бабуся, чего тебе нужно?» – сказал философ. Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками. <...> Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова².

Виду гоголевской тенденции разворачивать в самостоятельные сюжеты даже отдельные упоминания, встречающиеся в рассказе Скотта, намеченный последним буквально парой штрихов мотив исключительно плотского желания, похоти расширяется в «Вие» в художественное пространство повести. Неслучайно «торжествующая чувственная, демоническая женская красота панночки в “Вие”, сжигающая Хому Брута, рифмуется в финале повести с описанием поруганного храма – заброшенной церкви, которая “так навеки и осталась <...> с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги”»³.

¹ *Скотт В.* Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1965. Т. 18. С. 714, 719. Далее ссылки на рассказ Скотта даются по этому изданию с указанием литеры *К* и страниц в скобках после цитаты, например: (*К*, 714).

² *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : АН СССР, 1937. Т. 2. С. 185. Далее ссылки на повесть Гоголя даются по этому изданию с указанием литеры *В* и страниц в скобках после цитаты, например: (*В*, 185).

³ *Дмитриева Е.Е., Сапожков С.В.* Н.В. Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX в.: в 3 ч. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005. Ч. 2 (1840–1860 годы). С. 303.

В обоих произведениях находит воплощение мотив смертоносного взгляда. У Скотта это ограничивается признанием героя в том, что «в эту страшную минуту, когда я почувствовал на себе взгляд дьявола, принявшего образ человеческого существа <...> я потерял присутствие духа, все мужество мое растаяло, как воск» (В, 714–715), тогда как у Гоголя разворачивается в магистральный мотив всей повести, бытование которого увенчивается гибельным взором Вия.

В обоих текстах важны пейзажные зарисовки:

«Комната с гобеленами»

...слева от города красивая речка, мерно журча, катила свои воды, и никакие плотины не сдерживали ее течение, никакой бечевник не тянулся вдоль ее берегов (К, 704).

«Вий»

Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство; яркая зелень их темнела по мере отдаления, и целые ряды селений синели вдаль, хотя расстояние их было более, нежели на двадцать верст. С правой стороны этих лугов тянулись горы, и чуть заметною вдаль полосой горел и темнел Днепр (В, 195).

Гоголем заимствуется «принцип В. Скотта утверждать этические ценности через вводимые картины родной природы»¹. Впрочем, к этому приему автор «Вия» прибегает уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», где явлено «стремление Гоголя выражать в пространственных категориях и этико-эстетические оценки»². Эти пейзажные зарисовки сопровождаются выказыванием героем охотничьих амбиций. Например, радушное предложение лорда Вудвила, адресованное генералу Брауну: «А если вы предпочтете

¹ Жиликова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. С. 23–24.

² Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. С. 634.

всему остальному ружье и пойнтеров, то я составлю вам компанию, и мы увидим, стали ли вы лучше стрелять...» (*К*, 707). Хома Брут же с наслаждением созерцает открывшуюся ему картину природы: «“Эх, славное место!” сказал философ. “Вот тут бы жить, ловить рыбу в Днепре и в прудах, охотиться с тенетами или с ружьем за стрепетами и крольшнепами! Впрочем, я думаю, и дроф не мало в этих лугах”» (*В*, 195). Эти сближения свидетельствуют как минимум о вероятности того, что замысел, обернувшийся затем написанием «Вия», мог быть подсказан его сочинителем восприятием образно-мотивного комплекса, явленного в вальтерскоттовской «Комнате с гобеленами», и стал итогом продуктивной рецепции этюда Гоголем¹.

Однако наиболее любопытно традиция Вальтера Скотта звучит в самом гоголевском оформлении и разворачивании повествования, становящимся репрезентативным выражением авторского замысла. Действительно, создатель «Вия» мог позаимствовать не только образы и мотивы, но и специфические черты наррации. Так, помимо предисловия, рассказ Скотта предваряется уведомлением о том, что «нижеследующую историю автор собирается рассказать доподлинно так, как он ее слышал, насколько память ему это позволит». После пространных рассуждений автор, стремящийся к максимальной степени аутентичности, оговаривает:

Я не стану оглашать некоторые подробности, дошедшие до меня позднее и уточняющие место действия; в описаниях я ограничу себя общими чертами, представив все так, как это было мне самому когда-то рассказано. Из тех же соображений я не стану ни добавлять к моему рассказу какие-либо новые обстоятельства, ни исключать из него другие, буде то важные или нет; я просто перескажу вам эту историю об охваченном безграничным ужасом человеке так, как мне довелось ее услышать (*К*, 702).

¹ Отметим также мотив оживающего изображения, который очевидно объединяет «Комнату с гобеленами» и «Портрет» Гоголя. Последний мог опираться на художественные обретения В. Скотта и при создании этой повести. Так или иначе, это требует отдельного изучения, в рамках же настоящей работы остановимся на «Вие».

После этого он наконец приступает к изложению сущности происшествия.

В дальнейшем автор не упускает возможности актуализировать «сконструированность» повествования. Например, «хотя мисс Сьюард неизменно уверяла, что почерпнула этот рассказ из источника весьма достоверного, она предпочла, однако, не называть имен двух его главных героев» (К, 702) и номинировала одного из них генералом Ричардом Брауном, «чтобы избежать неудобства, которое повлекло бы за собою введение в рассказ безыменного героя» (К, 702), тогда как второго (очевидно, по той же причине) «мы назовем лордом Вудвиллом» (К, 705). Обращает на себя внимание это «мы», маркирующее интенцию автора сбросить маску ретранслятора чужого слова и проявиться как субъект такового. Следующая за этим атрибуция «путешественник наш» (К, 705) подтверждает этот позыв; наивысшей же степени репрезентативности он достигает в тот момент, когда произволом автора непосредственно перед обрушившимся на генерала кошмаром, «вопреки принятому в такого рода рассказах порядку, мы расстанемся с нашим героем до следующего утра» (К, 709).

У Гоголя самопрезентация нарратора заявлена уже в номинации повести, снабженной, что нехарактерно для автора, сноской, согласно которой «Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» (В, 175). Более того, сама эта номинация представляет собой форму указанной самопрезентации ввиду того, что приведенная автором характеристика Вия есть намеренное введение в заблуждение, ибо, если верить Е.Е. Левкиевской, «персонаж с набором признаков, приписываемых Гоголем Вию, ни в украинской, ни в вообще славянской мифологической системе не обнаружен...». В связи с этим «есть все основания считать образ Вия творением не “простонародного воображения”, а авторской фантазии Николая Васильевича Гоголя, сконструировавшего своего героя из реальных мифологических мотивов, встречающихся в славянских традициях, но по законам ро-

мантической эстетики»¹. Эта прихотливость повествовательной системы гоголевской повести, как и в случае небольшого рассказа Скотта, заставляет отказаться от использования термина *автор* в значении субъекта повествования (поскольку в данном случае термин этот понимается скорее в виноградовском толковании: «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»²) и обратиться к предложенному В. Шмидом понятию *нарратор*, представляющему «субъект, наделенный более или менее определенной точкой зрения, которая сказывается, по меньшей мере, в отборе тех или иных элементов из “событий” для повествуемой “истории”»³.

Отнюдь не нейтральный тон повествования также относится к сфере изъяснения себя нарратором: от оценочного суждения об историческом событии, с которого начинается рассказ Скотта («В конце американской войны офицеры армии лорда Корнуэлса, сдавшейся в Йорке, равно как и те, кто был взят в плен во время этого *очень неуместного и злосчастного столкновения* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Е.Т.), возвращались к себе на родину, чтобы рассказать о своих приключениях и отдохнуть после всех передрыг») (К, 703), до субъективного взгляда, его завершающего («Лорд Вудвил отдал приказ снять со стен комнаты все гобелены, вынести оттуда мебель и забить двери, а генерал Браун отправился в *местность менее живописную*, где в обществе *менее достойных друзей* постарался поскорее забыть мучительную ночь, проведенную им в замке Вудвил») (К, 719).

Ироничность повествовательной манеры, присущей нарратору в гоголевском «Вие», пронизывает весь текст: от самого начала

¹ Левкиевская Е.Е. К вопросу об одной мистификации или гоголевский Вий при свете украинской мифологии // *Studia mythologica Slavica*. Ljubljana : Piza, 1998. Т. 1. С. 313–314.

² Виноградов В.В. О теории художественной речи. М. : Высшая школа, 1971. С. 118.

³ Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 66.

(«Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собою самым тоненьким дискантом; были все почти в изодранных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякою дрянью...») (В, 177) и вплоть до венчающего повесть сардонического обмена мнениями между философом Тиберием Горобцом и богословом Халявой, исполняющим обязанности звонаря «самой высокой колокольни»: «“А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. <...> Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре – все ведьмы”. На это звонарь кивнул головою в знак согласия» (В, 218). Автор же в обоих случаях остается тем, что В.Г. Белинский, говоря о специфике творчества Вальтера Скотта и Ф. Купера, называет «недостатком»: «...оба эти великие творцы являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями»¹. В свою очередь, В.Н. Майков в статье «Романы Вальтера Скотта. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Соч. М.Н. Загоскина» вводит понятие «объективное созерцание» как «искусство смотреть на изображаемый предмет с совершенным устранением своей личности»². Объективность авторского повествования, маскирующегося эмоционально насыщенным изложением событий нарратором, оборачивается в случае текста как Скотта, так и Гоголя обезличиванием автора.

Следующим уровнем нарративной структуры двух произведений является слово, вложенное в уста героев. В рассказе «Комната с гобеленами» первым из них говорит лорд Вудвил, тогда как на долю генерала Брауна, появившегося в тексте ранее, остается несобственно-прямая речь – словно бы его словоизъявление присваивает себе нарратор, тем самым до времени лишая героя права на вербальную реализацию. Это подчеркивается тем, что Вудвил выступает в ипостаси субъекта действия:

¹ Белинский В.Г. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 3. С. 311.

² Майков В.Н. Литературная критика. Л. : Худож. лит., 1985. С. 224.

– Если бы меня спросили, какое мое самое большое желание, милый Браун, – сказал лорд Вудвил, – то я ответил бы, что из всех людей на свете я хотел бы видеть именно вас здесь... <...> Я внимательно следил за вами, за опасностями, которым вы подвергались, за вашими удачами и неудачами и всегда с радостью узнавал, что, будь то победа или поражение, имя моего старого друга неизменно встречается всеобщим восторгом (К, 706).

Браун же довольствуется пассивной ролью:

– Я полагаю, – сказал он, – что самое захудалое помещение вашего замка намного лучше старой бочки из-под табака, в которой я вынужден был ночевать, когда находился в Виргинии в лесу со своей частью. Я лежал в этой бочке, как Диоген, и так был рад, что она укрывает меня от непогоды, что даже пытался перекатить ее на место нашей новой стоянки. Но командир не позволил мне заниматься подобными пустяками, и я со слезами на глазах должен был проститься с моим драгоценным убежищем (К, 707).

Закономерно здесь и указание на пребывание в замкнутом пространстве, и упоминание о Диогене, расхожей ассоциацией с именем которого стала эпатажная выходка философа, когда он днем с зажженным фонарем ходил по афинским улицам в поисках человека¹, и один из основополагающих постулатов учения которого – бескомпромиссное утверждение о внутренней свободе личности, ощущение коей дает возможность быть независимым невзирая на внешние обстоятельства² – подвергается в рассказе Скотта полемическому осмыслению.

Наиболее «острые», динамичные сюжетные события рассказаны не повествователем, занимающим позицию наблюдателя, пусть и выражающим свое мнение, – о них взволнованно повествуют сами герои. Такое количество носителей слова – от Анны Сьюард, которой нарратором приписывается приводимый им рассказ, до

¹ См.: *Слотердайк П.* Критика цинического разума. М. : АСТ, 2009. С. 257.

² См.: *Ветошкин А.П., Некрасов С.И., Некрасова Н.А.* Философия : учебник. М. : Проспект, 2015. 700 с.

генерала Брауна, ставшего объектом опыта лорда Вудвила, что, в свою очередь, сам раскрывает его суть, – обусловливается прежде всего стремлением подчеркнуть драматический характер изображаемого. Впрочем, есть и иные причины: с одной стороны, обилие диалогов вообще присуще творчеству Скотта, так как герои должны репрезентировать себя сами, что есть форма самореализации, а с другой стороны, как известно, в романтической эстетике владение словом тождественно обладанию истиной бытия – как отмечает Ю.В. Манн, обращаясь к стихотворению В.А. Жуковского «Невыразимое», поэзия есть «чередa действий, сдерживающих живую стихию: стремление ее <...> заковать в слово или определение»¹. Повествование же последовательно развенчивает претензии каждого из героев на таковое право: боевой офицер, доказавший свое бесстрашие во время войны американских колоний с Англией за независимость, не в состоянии оказывается продемонстрировать мужество перед лицом выходца из преисподней («Волосы у меня встали дыбом; кровь в жилах похолодела, и я потерял сознание, словно какая-нибудь деревенская девчонка или малый ребенок») (К, 715); лорд Вудвил, поддавшийся пороку индивидуализма и подвергший испытанию старого друга, оказывается перед лицом обескураживающих результатов этой пробы:

– Клянусь жизнью, – воскликнул генерал Браун с горечью, – я бесконечно обязан вашей милости, я, право, не знаю, как вас благодарить! Мне, верно, надолго запомнятся результаты этого опыта, как вашей милости было угодно его назвать (К, 715).

А убежденность молодого аристократа в сугубо рациональных причинах таинственных происшествий приводит к дискредитации возможности приведения разумных их обоснований: развитие сюжета ведет, казалось бы, к развязке, но разрешение загадки о том, кем был зловещий призрак, оборачивается тайной подлинно энигматического характера – о его природе. Граница между реальным

¹ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М. : РГГУ, 2007. С. 38.

и химерическим мирами лежит в сфере трансцендентного, и Вудвилу остается лишь вопреки своему желанию приказать «снять со стен комнаты все гобелены, вынести оттуда мебель и забить двери» (К, 715).

Наконец, нарратор, хотя и именует себя автором, вынужден с самого начала в качестве первоисточника повествуемой истории указать Лебеда из Литчфилда. Все это осложняется тем, что безоговорочно верить свидетельствам как героя, пребывающего в состоянии аффекта, так и нарратора, в финале устранившегося от комментариев, не представляется возможным. Использование своего рода «ненадежного повествователя»¹ создает ощущение тотальной дезориентации как конститутивной авторской установки. Автор же как надтекстовая категория потаен подобно всеобъемлющей трансцендентной силе, обрекающей героев на удел участников действия, смысл которого скрыт от них – имплицитным указанием на марионеточность положения человека в мире, его беспомощность перед волей непостижимого демиурга может служить странность позы, принятой пребывающим в смертельном страхе Брауном, неестественной до нелепости: «Я привскочил в кровати, сел и, подперев голову ладонями, стал смотреть на это чудовище» (К, 714). Он подобен сломанной игрушке в руках великана, придающего кукле причудливую позу. Опыт Вудвила становится авторской проверкой суверенности человека, ведущей к развенчанию таковой.

Произведения, обнаруживающие генетическую связь с романтической эстетикой, не «вбирают» в себя жанровые формы, они насыщены жанровыми субстратами не формально, но конструктивно; инородные элементы органично включаются в текст и выполняют свою содержательную функцию. В данном случае, конечно, речь идет о драматургическом начале, присутствующем в «Комнате с гобеленами» и «Вие». Акт словоизъявления в текстах приобретает особое значение. Казалось бы, правом выражать себя

¹ Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago : The University of Chicago Press, 1961. P. 158–159.

в слове в гоголевском «Вие» наделено подавляющее большинство персонажей, в том числе те, что появляются лишь для того, чтобы это слово произнести: помимо философа Хома Брута, это богослов Халява и ритор Тиберий Горобець, «именитый сотник» – отец панночки-ведьмы, козаки Дорош и Спирид, «баба в красном очипке», возражавшая Дорошу (В, 201, 204), и единственный раз упомянутая «не совсем пожилая бабенка <...> помощница старой кухарки, кокетка страшная», заметившая, что Хома поседел (В, 211). А между тем все их высказывания касаются исключительно материальной стороны жизни либо фиксируют неведение героев; ограничимся следующими примерами:

Хозяин хаты, какой-нибудь старый козак-поселянин, долго их слушал, подпершись обеими руками, потом рыдал прегорько и говорил, обращаясь к своей жене: «Жинко! то, что поют школяри, должно быть, очень разумное; вынеси им сала и чего-нибудь такого, что у нас есть!» (В, 180);

Философ, пошаривши ногами во все стороны, сказал наконец отрывисто:

– А где же дорога?

Богослов помолчал и, надумавшись, примолвил:

– Да, ночь темная (В, 182);

– Так вот это мне приходится сидеть вместе с вами? А брика знатная! – продолжал он, влезая. – Тут бы, только нанять музыкантов, то и танцевать можно.

– Да, соразмерный экипаж! – сказал один из козаков <...>.

– Любопытно бы знать, – сказал философ, – если бы, примером, эту брику нагрузить каким-нибудь товаром – положим, солью или железными шинами, сколько потребовалось бы тогда коней?

– Да, – сказал, помолчав, сидевший на облучке козак, – достаточно бы число потребовалось коней.

После такого удовлетворительного ответа козак почитал себя в праве молчать во всю дорогу (В, 190–191);

Философу чрезвычайно хотелось узнать обстоятельнее: кто таков был этот сотник, каков его нрав, что слышно о его дочке, которая таким необыкновенным образом возвратилась домой и нахо-

дилась при смерти, и которой история связалась теперь с его собственною, как у них и что делается в доме? Он обращался к ним с вопросами; но козаки, верно, были тоже философы, потому что в ответ на это молчали и курили люльки, лежа на мешках (В, 191).

Все это увенчивается бессмысленным разговором Халявы и Горобца. Слово утрачивает статус сакральной категории, оборачиваясь пресловутой повестью, «которую пересказал дурак: В ней много слов и страсти, нет лишь смысла»¹. Неслучайно почти безмолвны амбассадоры потустороннего мира – попытки человека «заговорить» чудовищную тишину бытия лишь очевидно вскрывают его абсолютное бессилие.

Идея тотальной зависимости человека находит выражение и в мотиве искусственности его поведения, подобной той, что была явлена в «Комнате с гобеленами» Скотта. Так, полемизируя с М.М. Бахтиным, видевшим в «подтанцовывающих» старушках в финале «Сорочинской ярмарки» «образ пляшущей старости (почти пляшущей смерти)»², Ю.В. Манн утверждает, что в их «поведение» вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли»³, коррелирующий с эпизодом в «Вие», когда «Хома Брут после новой неудачной попытки бежать с сотникова хутора выпил сивухи, велел позвать музыкантов» и, не дождавшись оных, «танцует один – в этом есть что-то противоестественное»⁴.

Подобно тому, как эксперимент лорда Вудвила расширяется в авторское исследование места человека в мире, репрезентирующее всепоглощающую неволю последнего, так и взгляд автора в «Вие» обретает черты беспристрастного созерцателя, скрывающегося за ироничностью суждений нарратора. Завершается повесть каламбурным замечанием о том, что богослов, а ныне звонарь Халява,

¹ Шекспир У. Макбет : трагедия. М. : Издательство «Э», 2015. С. 291.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 486.

³ Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. С. 16.

⁴ Там же. С. 19.

«заметивши, что язык его не мог произнести ни одного слова... осторожно встал из-за стола и, пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне. Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валяющуюся на лавке» (В, 218). Этот пребывающий в запределье по отношению к тексту всевидящий демиург вопреки предувещанию, содержащемуся в сноске, сопровождающей самое название, «не пересказывает чужие истории, а творит свои», что закономерно находит нужным подчеркнуть А.С. Янушкевич, метко именующий автора «миростроителем», который «всматривается в мир-свет и в мир-тьму, чтобы открыть человеческое в человеке и рассмотреть гибель человеческого в человеке, омертвление души. Его антропология лишена моралистической установки, она – пристальный разгляд мира, аналитический взгляд на события прошлого и настоящего»¹. И это – тот семантический базис, на котором зиждятся знаковые концептуальные моменты, прежде всего относящиеся к нарративным стратегиям, обнаруживающие связь гоголевского «Вия» с «Комнатой с гобеленами» Вальтера Скотта на уровне самого текста, которые можно констатировать помимо сюжетных и тематических сближений.

При этом отметим, что столь безысходное мироощущение не свойственно шотландскому писателю, благодаря чему страшная фантастика в его рассказе не воспринимается трагично – в отличие от гоголевской повести, мрачность которой не способны скрыть даже иронические интонации нарратора. Причиной этого видится то, что «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»². И в связи с этим в создании ощущения эпической широты содержания небольшого произведения, сфокусированного, казалось бы, на очень камерном происшествии, «особо важную роль играют детали, которые, будучи фактическими, создают локальный национальный колорит и вместе с тем являются отправной точкой

¹ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века. М. : ФЛИНТА, 2013. С. 612.

² Жиликова Э.М. Указ. соч. С. 46.

художественного вымысла, позволявшего В. Скотту сопрягать конкретно-историческое с общечеловеческим. Тон летописца, объективность рассказа сочетаются с живыми заинтересованными интонациями, эмоциональными оценками»¹. Нравственный смысл исторического процесса, человеческое его содержание отражается в самом тоне рассказа; и с этой точки зрения «пронизывание» текста свойственными писательской манере Вальтера Скотта реалиями истории и отсылками к ее движению, вводящими «пафос исторического оптимизма и этического долженствования»², приобретает здесь характер субстанционального «уравновешивания» безотрадной идеи всеохватной подчиненности человека трансцендентным силам утверждением и наличия сил противоположных, благих по отношению к человеческому пребыванию в бытии. Это история. Перманентный характер ее влияния на жизнь человека и влечет относительно благополучный финал рассказа – пусть сюжет и таит тяжкие откровения.

У Гоголя же фундаментом «Вия» является «истерия, бесконечность и глупость»³, сиречь нравственная несостоятельность Хомя Брута (образ которого «уже в своей номинации: отзвуки библейского Фомы неверующего, героического Брута, сопоставление-противопоставление имени и фамилии – выявляет полисемантику образа»⁴) как «вина героя, усиленно нагнетаемая психологическими и *историческими* ассоциациями, была до некоторой степени <...> мотивировкой его подневольного возвращения в “мир души”...»⁵, в чем может быть усмотрена связь с установками Скотта⁶ – при разности мироощущения и его творческой объективиза-

¹ Жилиякова Э.М. Указ. соч. С. 54.

² Там же. С. 111.

³ См.: Оклот М. Истерия, бесконечность и глупость. Испытание святого Хомя // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. СПб. : Петрополис, 2011. С. 179–192.

⁴ Янушкевич А.С. Указ. соч. С. 622.

⁵ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М. : РГГУ, 2002. С. 216.

⁶ Действительно, в комментариях к «Миргороду», содержащихся в Полном собрании сочинений Н.В. Гоголя в 14 т., особое место занимает «вопрос о времени, к которому приурочено действие “Вия”» (Т. 2. С. 746–748), на который, в

ции, не позволяющей абсолютизировать влияние Скотта на Гоголя, но дающей возможность удостоверить его значимость.

В обоих произведениях обезличенность автора не становится его обезчеловечиванием, напротив, за внешним бесстрашием и принципиальным отсутствием учительского пафоса прозревается отчаянное воззвание к торжеству подлинно человеческого в мире, исполненном неразрешимых жутких тайн.

Подводя итоги, можно сказать, что в мистическом триллере «Вий», фантастические реалии которого обнаруживают «вальтер-скоттовский» генезис, «обозначился этико-философский потенциал гоголевской прозы – глубинный интерес к нравственным проблемам личности в их экзистенциальном преломлении. Поиск человеческого в человеке, гибель живой души в погоне за суетными благами и ложными страстями – все это в “Миргороде” обрело особую поэтику», неслучайно в числе прочего восходящую к открытиям Скотта, ибо Гоголь «в большом пространстве истории и народного предания <...> обращается к экзистенциальным проблемам бытия»¹. Бесспорно, произведения и Скотта, и Гоголя отличает поразительный синкретизм совершенно разнородных, казалось бы, понятий из различных областей человеческого бытия. Каждое из них, претендуя на выражение тайны жизни как истины о ней, отмечено и замысловатостью нарративных стратегий, усложняющих дефиниции между автором и нарратором, и ироничностью манеры изложения сложнейшего материала, связанного с тщетностью человеческих амбиций к самоутверждению, что делает каждый текст, вопреки его формальной завершенности, фрагментом, подобно восприятию человеком жизни, сущность которой безжалостно сокрыта от взора взыскующего постичь ее.

свою очередь, предпринимает попытку ответить и В.Я. Звиняцковский, приходя к несколько иным выводам, нежели изложенные в указанных комментариях. См.: *Звиняцковский В.Я.* Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII – первой трети XIX века и документированной истории Украины. Статья 2. Исторические реалии в «Вие» // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. СПб. : Петрополис, 2011. С. 166–178.

¹ Янушкевич А.С. Указ. соч. С. 623.

2.5. А.И. Герцен о прозе В. Скотта (об эволюции взглядов Герцена 1830–1840-х гг.)

Интерес к творчеству Вальтера Скотта в семье А.И. Герцена сохранялся долгие годы: об этом свидетельствуют упоминания имени Скотта, названий его произведений, имен его героев на протяжении довольно длительного времени в статьях и очерках, художественных произведениях, переписке Герцена¹. Однако сосредоточенное осмысление явления Скотта в мировой литературе относится к концу 1830-х – началу 1840-х гг. Отметим, что феномен скоттовской прозы русский философ включает в свою концепцию развития человеческой мысли, отраженной в искусстве, затрагивая при этом вопросы об эволюции художественных систем XIX в.

Так, в очерке «Гофман» (1834) Герцен разворачивает сопоставление творческих личностей Э.Т.А. Гофмана и Скотта, предваряя свои выводы характеристикой повествовательных особенностей произведений Скотта:

...один великий историк (имеются в виду «Письма об истории Франции» О. Тьерри. – Э.К.) советует изучать историю Англии в романах Вальтера Скотта. По-моему, в Вальтере Скотте другой недостаток: он аристократ, а общий недостаток аристократических рассказов есть какая-то апатия. Он иногда походит на секретаря уголовной палаты, который с величайшим хладнокровием докладывает самые нехладнокровные происшествия; везде в романе его видите лорда-тори с аристократической улыбкой, важно повествующего. Его дело описывать; и как он, описывая природу, не углубляется в растительную физиологию и геологические исследования, так поступает он и с человеком: его психология слаба, и все внимание сосредоточено на той поверхности души, которая

¹ Герцен А.И. Собрание сочинений : в 30 т. М. : Наука, 1954–1966. Т. 1. С. 68–70, 258, 279; Т. 2. С. 7, 237; Т. 3. С. 26, 28, 41, 54; Т. 4. С. 46; Т. 9. С. 186; Т. 11. С. 606; Т. 12. С. 326; Т. 13. С. 173; Т. 15. С. 248; Т. 16. С. 291; Т. 21. С. 25; Т. 22. С. 148, 161, 163; Т. 25. С. 315; Т. 26. С. 283; Т. 29. С. 156. Далее все ссылки на сочинения Герцена даются по этому изданию с указанием через запятую номера тома и страниц в скобках после цитаты, например: (1, 68–70).

столь похожа на поверхность геода, покрытого земляною корою, по которой нельзя судить о кристаллах, в его внутренности находящихся. Не ищите у Вальтера Скотта поэтического провидения характера великого человека, не ищите у него этих дивных созданий пламенной фантазии, этих *schwankende Gestalten*¹, которые навеки остаются в памяти: Фауста, Гамлета, Миньоны, Клода Фролло; ищите рассказа, и вы найдете прелестный, изящный. У Вальтера Скотта есть двойник, так, как у Гофманова Медардуса: это Купер, это его *alter ego* – романист Соединенных штатов, этого *alter ego* Англии. Американское повторение Вальтера Скотта совершенно ему подобно; иногда оно интереснее своего прототипа, ибо иногда Америка интереснее Шотландии. Если романы Вальтера Скотта исторические, то Куперовы надобно назвать статистическими, ибо Америка – страна без истории, без аристократического происхождения, страна *parvenue*², имеющая одну статистику. Направление Вальтера Скотта было господствующее в начале нашего века; но оно никогда не должно было выходить из Англии, ибо оно несообразно с духом других европейских народов (1, 68).

Эта точка зрения совершенно противоположна пушкинской: «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста»³. Высказывания А.С. Пушкина и Герцена разделяет период всего около четырех лет. Возражения Герцена можно определить следующими тезисами: 1) объективность автора-повествователя («хладнокровие») воспринимается резко негативно; 2) описания природы и человека поверхностны, в них нет поэтического духа, поэтому 3) творчество Скотта противопоставляется творчеству И.В. Гёте, У. Шекспира, В. Гюго. Таким образом, по мысли Герцена, стиль романов Скотта, как и Купера, не может называться романтическим. Герцен отказывает Скотту в фантазии, но признает его мастерство рассказчика.

¹ Зыбких видений (нем.).

² Выскочка (*фр.*).

³ *Пушкин А.С.* Юрий Милославский, или Русские в 1612 году // Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Наука, 1964. Т. 7. С. 136.

Далее в очерке этот вывод находит свое подтверждение:

Психологическое направление романа несравненно прежде явилось в Германии, но не в такой судорожной форме, не с таким страшным опытом в задатке, как у зарейнских соседей. Немца не скоро расшевелишь: привыкший с юности к огню Шиллера, к глубине Гёте, он никогда не мог высоко ценить чуть теплую прозу Вальтера Скотта [в сноске: Когда Гитциг дал Гофману читать Вальтера Скотта, он возвратил не читавши; наоборот, Вальтер Скотт в Гофмане находил только сумасшедшего!]; ему надобно бурю и гром, чтоб восхищаться природою; ему надобно, чтоб революция выплеснула Наполеона с легионами республики, для того чтоб оставить отеческий кров, закрыть книгу и подумать о себе. Сообразно духу народному на немецких романах лежит особая печать глубины фантазии и чувств. Однажды роман и драма приняли было ложное направление, затерялись в скучных подробностях всех пошлостей частной жизни обыкновенных людей и, будучи еще пошлее самой жизни, впали в приторную, паточную сентиментальность: это Лафонтен, Иффланд, Коцебу (1, 70).

Герцен связывает психологизм в прозе с фантазией и пафосом, действительно находясь под сильным влиянием немецкой философии и искусства. Вспомним высказывание Г.Э. Лессинга: «Ибо красноречию и поэзии свойственен пафос, который может быть доведен до высшей степени, не превращаясь в парентирс, и только неуместный пафос становится там парентирсом»¹. В связи с этим важно отметить, что Герцена в очерке о Гофмане интересует в первую очередь сознание художника, выдающейся личности: «История духовного развития немецкого писателя дается не как изображение жизненных картин и событий... а как экспрессивное раздумье о становлении конкретной личности»². Итак, Герцен стал-кивает два совершенно разных типа творческой личности. Романы Скотта и проза Гофмана даны как антиномии творческого духа.

¹ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Избранные произведения. М. : Худож. лит., 1953. С. 509.

² Еремеев А.Э. Русская философская проза. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1989. С. 105.

Немногим позднее, в 1838–1841 гг., в «Записках одного молодого человека» Герцен уже иначе осмысляет творчество Скотта, хотя в своих эстетических взглядах вновь опирается на немецкую традицию:

«Каждый человек, – говорит Гейне, – есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает; под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история», – и история каждого существования имеет свой интерес; это понимали Шекспир, Вальтер Скотт, Теньер, вся фламандская школа: интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление (1, 258).

Эстетическая оценка Герцена здесь меняется и сближается с пушкинской, отражает реалистические тенденции мысли.

Близкая идея высказана в «Рассказах о временах меровингских» (1841):

У меня страсть перечитывать поэмы великих maestri: Гёте, Шекспира, Пушкина, Вальтера Скотта. Казалось бы, зачем читать одно и то же, когда в это время можно «украсить» свой ум произведениями гг. А., В., С? Да в том-то и дело, что это не одно и то же; в промежутки какой-то дух меняет очень много в вечно живых произведениях маэстров (2, 279).

Здесь, в отличие от очерка «Гофман», имя Скотта входит в один ряд с Гёте и Шекспиром.

Очевидно, что отношение к прозе Скотта у Герцена менялось, становилось не только более глубоким, но и более сложным:

...великие, обширные эпопеи, в которых события и индивидуальности воссоздаются с какой-то художественной рельефностью, в которых давно прошедшие века выходят из могилы, стряхают с себя пыль и прах, обрастают плотью и снова живут перед вашими глазами; эти эпопеи имеют интерес всеобщий, как художественные реставрации Вальтера Скотта, как мрачные портреты Тацита (2, 7).

Размышления об историзме романов Скотта расширяют историко-философскую концепцию самого Герцена, ищущего принципы изображения исторического сознания: «...Шатобриан, романы Вальтера Скотта, знакомство с Германией и с Англией – способствовали к распространению готического воззрения на искусство и жизнь» (3, 26). Именно поиск исторических закономерностей в осмыслении человеческих поступков, народных волнений, катастрофических национальных и мировых событий приводит Герцена к противоречивому выводу, что Скотт не романтик:

Особенно примечательно, что один из главных распространителей романтизма вовсе не был романтик – я говорю о Вальтере Скотте; жизненно практический взор его родины есть его взор. Воссоздать жизнь эпохи – не значит принять односторонность ее. Так или иначе романтизм торжествовал, воображая, что его станет на века. Он гордо начинал переговаривать с новой наукой, и она часто подделывалась под его язык; романтизм, снисходя к ней, начинал какую-то романтическую философию, но никогда не доходил до того, чтоб с ясностью изложить, в чем дело. Философы и романтики под одними и теми же словами разумели разное – и беспрестанно говорили! Комизм был совершеннейший, когда после долгих трудов догадались те и другие, что они не понимают друг друга. За этим невинным занятием, за сочинением песен на трубадурный лад, за откапыванием преданий и хроник о рыцарях для баллад, за томным стремлением, за мучительной любовью к неизвестной деве... шло время и прошло несколько лет: Гёте умер, Байрон умер, Гегель умер, Шеллинг состарился (3, 41).

Подобный взгляд вновь связан с концепцией творческой личности: выражая романтическое уmonoстроение, Скотт дал искусству и жизни много больше. По мысли Герцена, он предопределил те пути, по которым будет развиваться литература, сама общественная мысль в последующие временные эпохи:

Ученые трудятся, пишут только для ученых; для общества, для масс пишут образованные люди; большая часть писателей, производших огромное влияние, потрясавших, двигавших массы, не принадлежат к ученым – Байрон, Вальтер Скотт, Вольтер, Руссо (3, 54).

Этот взгляд Герцена может быть сопоставлен с речью В.О. Ключевского о Пушкине (1899): «Великие исторические могилы тем и памятны, что оживляют народное самосознание. <...> всегдашняя и общая задача человеческого духа – внести нравственный порядок в анархию людских отношений, как некогда творческое слово вызвало зримый нами космос из мирового хаоса»¹. Очевидно, что к середине 1840-х гг. Герцен подходит к осмыслению масштаба личности, исходя из ее общечеловеческих устремлений.

Интересно, что перемена в отношении оценки прозы Скотта была связана с собственным писательским опытом Герцена, выработкой стиля, в котором бы соединились субъективное и объективное изображение. Л.Я. Гинзбург отмечает:

Герцен в 40-х годах отнюдь не отказывается от образности языка, но он отказывается от философских предпосылок романтической образности, тем самым и от нее самой. Итак, должен быть найден принцип новой метафоры. Романтическая метафора возводила конечное к бесконечному, вещественное к невещественному, идеальному. <...> К метафоре, обогащающей предмет новым логическим содержанием, Герцен шел долгим путем, путем развития своего мировоззрения².

Уже в очерке о Гофмане, «делая индивидуальное сознание художника-романтика своеобразной призмой для исследования действительности, Герцен <...> не погружается в глубь этого мира, не впадает в односторонний психологизм, а почти по-пушкински уравнивает внешнее и внутреннее в структуре повествования»³. Из всего сказанного очевидно, что отношение Герцена к произведениям Скотта менялось по мере внутреннего роста писателя-философа, как и отношение к романтизму в целом. Первоначальное осмысление романов Скотта с точки зрения романтически-идеальной смещается в 1840-е гг. к идее исторической и общественно-социальной обусловленности как творческого процесса, так и личности художника.

¹ Ключевский В.О. Сочинения : в 9 т. М. : Мысль, 1990. Т. 9. С. 102, 106.

² Гинзбург Л.Я. «Былое и думы» А.И. Герцена. Л. : ГИХЛ, 1957. С. 174–175.

³ Еремеев А.Э. Указ. соч. С. 113.

2.6. Вальтер Скотт и Ф.М. Достоевский

Вопросы восприятия Ф.М. Достоевским художественного наследия Вальтера Скотта прямо или косвенно затрагиваются в трудах отечественных литературоведов: Л.П. Гроссмана, М.Г. Альтшуллера, Е.Н. Дрыжаковой, Н.В. Черновой, В.А. Викторovichа и др.¹ Характеризуя глубокий интерес Достоевского к Скотту, ученые отмечают важнейшую особенность романа британского автора, воспринятую русским художником, – принцип историзма, переплетение частных судеб героев с крупнейшими историческими событиями. Исследуется преломление концепции вальтерскоттовского героя в творчестве русского писателя 1840-х гг.

В предлагаемой работе сделана попытка определить художественное своеобразие творчества Достоевского в следовании за Вальтером Скоттом в синтезе «идеи рыцарства» и «чувства семейственности», указать на значение сентиментальной традиции в изображении этого синтеза.

Скотт был с детства любимым чтением юных героев Достоевского, равно как и самого писателя. Возвышенный, одухотворенный мир романов «шотландского чародея» отвечал романтическому настрою «мечтателей» Достоевского, способствовал разрушению социального давления, угнетающего их душу, давал возможность вырваться из-под власти реальных тягот и умчаться в воображаемый мир светлых идей, уйти от грязи, ненависти, безысходности, погрузившись в грезы. «Мечтательство» было социальной болезнью века, но одновременно оно одаривало героев оптимизмом. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861) Достоевский, вспоминая свою молодость, писал:

¹ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М. : Гос. акад. наук, 1925. 191 с.; Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб. : Акад. проект, 1996. С. 248; Чернова Н.В. «Какая-то тайна была в судьбе ее». Письмо в книге («Неточка Незванова») // Достоевский и мировая культура. 2007. № 22. С. 396–410; Дрыжакова Е.Н. Достоевский и Вальтер Скотт // Художественный перевод и сравнительное изучение культур. СПб. : Наука, 2010. С. 316–326; Викторovich В.А. Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну. М. : Rosebud publishing, 2019. С. 24, 102–103.

Прежде в юношеской фантазии моей я любил воображать себя иногда то Периклом, то Марием, то христианином из времен Нерона, то рыцарем на турнире, то Эдуардом Глянденингом из романа «Монастырь» Вальтер Скотта, и проч., и проч. И чего я не перемечтал в моем юношестве, чего не пережил всем сердцем, всей душою моею в золотых и воспаленных грезах, точно от опиума. Не было минут в моей жизни полнее, святее и чище¹.

Само соседство в тексте «рыцаря на турнире» и «Эдуарда Глянденинга из романа “Монастырь”» обнаруживает усвоенную Достоевским историческую диалектику Скотта.

Вальтер Скотт в романе «Монастырь» (1820) показал, как эпоха Реформации прошла через семью Глендининг, сделав двух братьев выразителями характерных, но противоречивых черт времени. Воинственный, мужественный Хэлберт стал рыцарем в лагере протестантов, его младший брат Эдуард посвятил себя служению аббатству Мелроз, отстаивающему неприкосновенность римской церкви и стародавних традиций, оберегающих свободу церковных земель. Эдуард, в отличие от деятельного брата, обладал тонкой духовной организацией. Он «проявлял необыкновенные способности к учению при совершенно исключительной памяти <...>. Будучи понятливым и прилежным, он обладал живостью восприятия и упорным терпением...». Отец Евстафий видел его характер «скромным, спокойным, созерцательным, он, казалось, считал науку главной целью жизни, а приобретение знаний – самым большим удовольствием»². И если Хэлберт был «выше ростом, лучше сложен, более мускулист и подвижен», то «у Эдуарда самым примечательным было одухотворенное и вдумчивое выражение лица» (IX, 436).

¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 19. С. 70. Далее все ссылки на сочинения и письма Достоевского даются по этому изданию с указанием в скобках арабскими цифрами номера тома и страницы после цитаты, например: (19, 70).

² Скотт В. Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ., 1963. Т. 9. С. 146. Далее все ссылки на сочинения Скотта даются по этому изданию с указанием в скобках номера тома (римской цифрой) и страницы после цитаты, например: (IX, 146).

По словам самого Эдуарда, его «рука охотнее тянулась к книге, чем к мечу» (XI, 379).

И вместе с тем братья походили друг на друга в своей верности семейному укладу, братскому чувству. Узнав о гибели Хэлберта (ложный слух), Эдуард дает клятву отомстить:

Но если правосудие будет нарушено, знайте, отец мой, несмотря на мое отвращение к насилию, сердце младшего Глендининга и его рука исправят эту ошибку. Преемник моего брата должен отомстить за его смерть.

Отец Евстафий с удивлением отметил, что в душе Эдуарда, наряду с основными чертами его характера – прилежанием, скромностью и неверием в свои силы – бушевали те же неукротимые страсти, которым подчинялись его предки и все, кто его окружал. Он трепетал, глаза его сверкали и жажда мести, оживлявшая его лицо, придавала ему выражение нетерпеливой радости (XI, 380).

В раннем увлечении Достоевского Вальтером Скоттом проявились его чуткость и внимание к духовному облику героев, к нравственно-психологическим проблемам, которые неразрывно связаны с пониманием историзма английского писателя. Так, в «Белых ночах» (1848) перечисление мечтателем любимых героев (в основном это героини Скотта) сочетается, вернее пересекается, с перечислением великих битв в истории человечества, как русской, так и европейской:

Посмотрите на эти волшебные призраки, которые так очаровательно, так прихотливо, так безбрежно и широко слагаются перед ним в такой волшебной, одушевленной картине, где на первом плане, первым лицом, уж конечно, он сам, наш мечтатель, своей дорогою особою. <...> Вы спросите, может быть, о чем он мечтает. <...> да обо всем... об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфимия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте (помните музыку? кладбищем пахнет!), Минна и Бренда, сражение при Березине... (2, 116).

Выбор героинь из романов Скотта («Роб Рой», «Сент-Ронанские воды», «Эдинбургская темница», «Пират») показателен для понимания их символики в восприятии широты и многогранности всемирной истории.

Особый интерес Достоевского связан с историей духовного развития женской души, мечтательницы, как наиболее уязвленной в мире социальной несправедливости, но хранящей живые начала, ищущей их в семье. Возможный отзвук на роман Скотта можно уловить уже в первом произведении – «Бедных людях» (1846). В своем письме к брату М.М. Достоевскому от 4 мая 1845 г. писатель упоминает о чтении «Гая Мэннинринга, или Астролога»:

...ты помнишь, что Valter Scott в своем «Notice» о Стерне говорит, ссылаясь на авторитет Лафлёра, слуги Стерна. Лафлёр говорил, что барин его исписал чуть ли не сотню дестей бумаги о своем путешествии во Францию. Ну, спрашивается, куда это пошло? Все-то это составило книжоночку, которую хороший писака, как Плюшкин н<апример>, уместил бы на полудести. Не понимаю, каким образом этот же самый Вальтер Скотт мог в несколько недель писать такие, вполне оконченные создания, как «Маннеринг» например! Может быть, оттого, что ему было 40 лет (28₁, 108–109).

Высказываемое Достоевским откровенное восхищение в адрес Скотта и его романа как «вполне оконченного» позволяет ввести «Гая Мэннинринга» в творческий мир русского писателя – это именно то время, когда он завершает работу над «Бедными людьми».

Мечты Вареньки Доброселовой о счастливой жизни в деревне исполнены поэзией, свойственной героиням Скотта – Джулии и Люси – и их восприятию деревенского времени, природы в Вудберне:

«Гай Мэннеринг»

Вудберн <...> был большим и удобным домом, красиво расположенным у подножия лесистой горы, защищавшей его с севера и востока. Перед домом была небольшая лужайка, за нею – роща

«Бедные люди»

...я с детства любила быть в уединении, а между тем была страшная трусиха. Я помню, у нас в конце сада была роща, густая, зеленая, тенистая, раскидистая, обросшая тучною опушкой.

вековых деревьев, а еще дальше – возделанные поля, которые тянулись до самой реки, видневшейся из окон дома. Довольно хороший, хотя и по-старинному разбитый сад, голубятня, полная голубей, обилие земли вокруг... (IX, 164).

Эта роща была любимым гулянием моим, а заходить в ней далеко я боялась (1, 443).

В тексте, напечатанном в «Петербургском сборнике», Варенька рисует утопию счастья в виде картины всеобщего довольства, которая выполнена в совершенно сентиментальном ключе:

На гумнах запасено много-много хлеба; на солнце золотятся крытые соломой скирды, большие-большие; отрадно смотреть! И все спокойны, все радостны; всех господь благословил урожаем; все знают, что будут с хлебом на зиму; мужичок знает, что семья и дети его будут сыты, оттого по вечерам и не умолкают звонкие песни девушек и хороводные игры, оттого все благодушными слезами молятся в доме божием в праздник господень!.. (2, 449).

После первых опытов второй половины 1840-х гг. Достоевский пишет роман «Неточка Незванова» (1849) о становлении и развитии женского характера, о возможности перерождения «мечтателя» в действительного человека. Первый опыт был предпринят в «Белых ночах», где герой-мечтатель подарил реальной, земной Настеньке «минуту блаженства». Этот выход из-под власти книжных грез и романтических мечтаний оказался мучительным пробуждением: «Шел дождь и уныло стучал в мои стекла; в комнате было темно, на дворе пасмурно. Голова у меня болела и кружилась; лихорадка прокрадывалась по моим членам» (2, 139). Но «минута блаженства» искупала все страдания. Имя Вальтера Скотта появляется в истории, рассказанной Настенькой, рядом с именем А.С. Пушкина. Это разговор Настеньки и ее бабушки о книгах, присланных студентом, а также о литературных предпочтениях девушки:

Каких это, говорит, он книг прислал?

– А всё Вальтера Скотта романы, бабушка.

<...>

Вот мы и начали читать Вальтер-Скотта и в какой-нибудь месяц почти половину прочли. Потом он еще и еще присылал. Пушкина присылал, так что наконец я без книг и быть не могла и перестала думать, как бы выйти за китайского принца.

Так было дело, когда один раз мне случилось повстречаться с нашим жильцом на лестнице. <...> Он остановился, я покраснела, и он покраснел, однако засмеялся, поздоровался, о бабушкином здоровье спросил и говорит: «Что, вы книги прочли?» Я отвечала: «Прочла». «Что же, говорит, вам больше понравилось?». Я и говорю: «“Ивангое” да Пушкин больше всех понравились» (2, 122).

Достоевский сближает художественные миры Скотта и Пушкина в их воздействии на гуманистическую природу читателя: милосердное восприятие жизни осуществляется через поэтизацию обыкновенного, через отказ от необычайного и сверхъестественного. Вальтер Скотт был обязан У. Шекспиру и сентиментальной школе, из которой он, вырастая, сохранил основное ее завоевание: исключительный интерес к проявлениям жизни в простом и повседневном. В тексте романа, напечатанном в «Отечественных записках», Достоевский объясняет причину колоссального воздействия романа Скотта на героиню:

Жизнь моя в чужой семье слишком сильно отражалась в первых впечатлениях моего сердца, и потому чувство семейственности, так опозтезированное 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 (2, 450–451).

Определение своеобразия романа Скотта, сделанное в 1840-е гг., имело важное методологическое значение для творчества Достоевского, для его собственного понимания природы искусства. В центре внимания английского писателя, по мнению Достоевского, — человек и его психология. «Чувство семейственности» — это то,

что закладывается с детства, это ценности общечеловеческого значения, полученные в семье, с которыми человек вступает в большую жизнь. «Чувство семейственности» помогает ему ориентироваться в мире и быть участником событий, в конечном счете определяющих ход истории. Вот почему Достоевского так мучает вопрос о преобладании в России «случайных семейств»: «Всё это выкидыши общества, “случайные” члены “случайных” семейств» (22, 8).

«Чувство семейственности» характеризуется всеобъемлющим характером своего проявления, но прежде всего в сфере ежедневных, необходимых, обыденных отношений, которые во времени образуют связь исторических событий и закономерностей. В романе Скотта это «чувство семейственности» является центром авторского внимания и целью повествования, охватывая в своем развитии величайшие события и становясь выражением гуманных чувств и представлений. В «Записной тетради 1875–1876 гг.» Достоевский отметит: «Прекрасное в веке: <...> Пушкин. Вальтер Скотт. Вальтер Скотт не легитимист, а осмысленное, высшее сердечное примирение после ненависти к прошлому» (24, 133).

Романы Скотта стали духовным спутником героинь «Неточки Незвановой». По признанию Неточки, она «обкрадывала беспощадно любимых авторов»:

Таким образом я переделала в голове всего Вальтера Скотта по-своему, затем что по канве его романов как-то любовнее принималось мое сердце рассказывать себе же самому, в самых узорчатых, самых прихотливых формах, свои теплые, прихотливые, досушие грезы (2, 452).

В первой части («Детство») рассказана история бедного ребенка, страдавшего от отсутствия любви в семье. После смерти родителей сиротка была помещена великодушным князем в дом, где произошла встреча двух девочек: бедной Неточки и дочери князя, аристократки Кати. Во второй части («Новая жизнь») внимание Достоевского сосредоточено не только на протекании драматических переживаний в душе героини, но и на эволюции характера, на обстоятельствах, раздвигающих пространство личных пережива-

ний. История духовного развития и взросления Неточки включается в круг всеобщих драматических потрясений. Судьба героини оказывается связанной с судьбой Кати. Нельзя не увидеть чисто сюжетных параллелей «Неточки Незвановой» и «Гая Мэннеринга» – например, в поступке благородного отца юной красавицы (Джулии/Кати), взявшего в семью под свое покровительство бедную девушку (Люси/Неточку).

История отношений двух молодых героинь становится картиной нравов и воспитания. Главным для Достоевского в романах Скотта были нравственно-этический пафос, культ простоты и морального совершенства, запечатленный в картинах семейного быта. Джулия, героиня Скотта, в письме к своей подруге Матильде Марчмонт пишет о предпочтении ею прозаической простоты перед великолепием картин романтиков:

Я помню, что, когда мы с тобой украдкой читали романы, ты была поклонницей всего высокого и романтического. Тебе не давали покоя легенды о рыцарях, карликах, великанах, красавицах, попавших в беду, о прорицателях, привидениях, призраках, о чьих-то руках, обогранных кровью, в то время как меня привлекали разные запутанные 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 при легком дуновении ветерка, где отдельные трудности могли только сделать эту поездку интересной и потребовать от кормчего умения, где не было бы настоящей опасности (II, 242).

Наконец, следует сказать о принципе парности образов, свойственном литературе эпохи сентиментализма. Этот принцип был усвоен Скоттом и смело введен Достоевским. Особенностью парности (в «Клариссе» С. Ричардсона робкая и мягкая героиня переписывается с отважной и решительной мисс Гоу; в романе Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» пылкая и чувствительная Юлия пишет к энергичной, трезво мыслящей кузине) было то, что при явном различии и противоположности во внешности и характерах героини вместе составляли идеал прекрасного и тем самым в единстве выражали авторскую концепцию полноты мира, его целесо-

образности и разумности. Этот принцип Вальтер Скотт использовал в «Гае Мэннеринге», создав образы Джулии и Люси, у которой «ничего не было, кроме хорошенького личика, знатного происхождения и доброго сердца» (II, 173). В романе возникает целая цепь событий – обиды, ревность, месть, любовь, которые становятся средой формирования милосердия и великодушия.

Вся вторая часть романа «Неточка Незванова» посвящена анализу психологических коллизий между Катей и Неточкой. Эти сложные отношения рассматриваются как этапы духовного развития героинь. Но уже поставленная Скоттом тема неравенства (богатые Мэннеринги и разорившиеся Элленгауэры) в романе Достоевского приобретает социальную остроту. Бедность Неточки и богатство Кати изображаются как главные источники переживаний, как основа, предопределившая психологические изломы в характере каждой. Неравенство положения и воспитания явилось причиной странной любви-ненависти двух девочек. Неточка любит со слезами, отчаянием, таясь в своем чувстве, страдая от сознания несовершенства рядом с ослепительной красотой Кати. Катя же, любя Неточку, мучает ее за бедность, кротость, душевную грацию. Достоевский на материале, позволяющем проследить зарождение чувств, предпринимает психологическое исследование процесса восстановления личности «маленького» человека.

В третьей части романа («Тайна») разворачиваются драматические события, способствующие оформлению характера Неточки. Тревоги собственного несовершенства отступают перед состраданием к униженной, слабой сердцем Александре Михайловне, большой мир открывается героине. И вновь роман Скотта становится ориентиром духовного развития Неточки. Прежде был прочитан «Айвенго» – о подвиге рыцаря и о любви к нему двух прекрасных женщин. Чтение романа явилось своеобразной проверкой героинь на духовное родство:

Сначала она с робким ожиданием следила за моими впечатлениями, как будто взвешивала их, словно боялась за них; наконец эта натянутость между нами, которая была мне слишком приметна, исчезла; мы воспламенились обе <...>. Когда мы кончили роман, она была от меня в восторге (2, 236).

Вторым прочитанным Неточкой романом оказались «Сент-Ронанские воды», в которых она нашла роковое письмо. У Скотта на первый план выведен сложный женский образ – Клары Моубрей, имя которой уже называл Мечтатель из «Белых ночей». Содержанием и поэтической структурой образ Александры Михайловны во многом перекликается с образом Клары¹. Героини похожи своим «сиротским» положением: Клара – одинокая, живет в замке с братом, Александра Михайловна – «отвергнутая дочь князя». У той и другой есть роковая любовная тайна, уносящая силы и влекущая героинь к трагическому концу. Но более всего они схожи духовным обликом и атмосферой сострадательного описания, который задан в романе Скотта. Клара часто называется «бедной», о ее внешности прямо говорится как о «сентиментальной»:

У нее лицо совершенно в сентиментальном духе. Помнится, в Лувре <...> я видела отличную головку, очень похожую на нее. У нее совсем античное лицо и глубоко запавшие глаза... Кто знает, может быть, горести тому виною! Но из какого дивного мрамора изваяны её черты! (XVI, 89).

Такой же увидел «бедную» Клару через годы разлуки её возлюбленный Тиррел: «Это было то самое лицо, что он прежде знал, в полном расцвете юной красоты. Краса осталась, но цвет увял навеки» (XVI, 131). Описанию Клары постоянно сопутствует сравнение ее с прекрасной статуей и цветком. Эта параллель возводит историю любви и сам образ девушки к общечеловеческому значению. Динамичность образа цветка – то в росе, то поникшего, то расцветшего, то увядшего – способствует углублению психологического рисунка, выступающего как символ, как предварение и расшифровка: «Краса осталась, но цвет увял навеки».

У Достоевского же уже первое описание Александры Михайловны окрашено сентиментальными чертами:

¹ Сравнение героини Достоевского Александры Михайловны с Klarой Моубрей дано подробно в ранее указанной статье Н.В. Черновой.

...женщина лет двадцати двух, тихая, нежная, любящая; словно какая-то затаенная грусть, какая-то скрытая сердечная боль сурово оттеняли прекрасные черты её. Суровость и серьезность как-то не шли к ангельски ясным чертам, словно траур к ребенку. Нельзя было взглянуть на неё, не почувствовав к ней глубокой симпатии. Она была бледна и, говорили, склонна к чахотке... (2, 224).

В связи с отказом Клары выйти замуж за оскорбившего ее своим вероломством лорда Этерингтона брат вспоминает героинь романов Ричардсона: «Думаю, что даже в твоём романтическом воображении не возникла мысль, будто девушек выдавали замуж насильно» (XVI, 329). Но хотя Джон Моубрей уверен, что наступили другие времена, в романе события разыгрались именно по нотам «Клариссы»: преследуемая негодяем девушка бежит из дома и гибнет.

Содержание найденного Неточкой письма – признание героя с инициалами «С.О.» своей «неравной любви» к Александре Михайловне и обвинение в адрес тех, кто порочит святое чистое чувство сострадательной любви:

Ох! еще бы только раз облить твои руки слезами, как теперь я обливаю слезами письмо мое! Ещё бы раз быть у ног твоих! Если бы *они* (здесь и далее курсив автора. – Э.Ж.) только знали, как прекрасно было твое чувство! Но они слепы; их сердца горды и надменны; они не видят и вовек не увидят того. Им *нечем* увидеть! Они не поверят, что ты невинна, даже перед их судом, хотя бы всё на земле им в том поклялось (2, 243).

Слезная поэтика повторов, восклицаний, внутренних диссонансов передает напряженное переживание несостоявшейся любви и ожидание трагической развязки. Неточка, потрясенная открывшейся ей тайной, внутренне сопереживая Александре Михайловне, пытается сдержать Петра Александровича. Испытанные ею отчаяние, горе, сострадание, духовно сближающие ее с героиней Скотта, толкают Неточку на решительное действие – открытый вызов мучителю Александры Михайловны:

Я чувствовала, как будто что-то разрешилось в груди моей, что прежняя тоска вдруг разом отпала от сердца и что-то новое начало наполнять его, что-то такое, о чем я не знала еще (2, 329)

...мятежное волнение всё более и более охватывало мое сердце... Наконец всё это должно же было чем-нибудь разрешиться... (2, 331).

На этом событии печатанье романа было остановлено: петрашевец Достоевский был арестован.

Таким образом, герой Вальтера Скотта в докаторжный период творчества Достоевского «вводился» для изображения духовного мира «мечтателя», сочетававшего замкнутый книжный мир «идей» с окрыленностью души, стремившейся к благоустройству «мира семейственности». Взаимодействие и взаимовлияние этих двух сфер, книжной «идеи» и обыкновенного, являлись условием духовного развития героя. Книжный мир преобразует в сознании героя мир семейственный, идеализирует его, но одновременно мир бытовых, сентиментальных отношений овевает идею, подправляет, приспосабливает, очищает, преобразует, заставляет думать, двигаться, усиливает энергию внутреннего развития героя.

Вновь упоминание имени Вальтера Скотта появляется у Достоевского в Подготовительных материалах к «Житию великого грешника» (1867–1870) и «Подростку» (1874–1875). По поводу героя первого произведения сделана запись, свидетельствующая о «книжной» природе его духовной организации: «Он ужасно много читает. (Вальтер Скотт и пр.)» (IX, 132). Эта же связь с «книжным миром» отмечается и в характеристике «Подростка»:

Я не то что был трус, а я вообразил, что я лакей, ну а коль лакей, то и трус, то и вор (украл), и с наслаждением погрязал в воню. Меж тем другой мир книжный, Вальтер Скотт, мечтательный. За-жечь (мечта). (NB. Кроме того, придумать тут еще мечту). Придумать благородное дело. И вот благородное дело, сделанное им, терзает его (16, 180).

В романе «Подросток» герой приобрел новые черты, обусловленные своеобразием «смутного времени». Безрадостное, бессмейное детство, унижительное воспитание в пансионе Тушара, положение «незаконнорожденного» сына породили в юной душе «двойственность планов и целей» (13, 16). Достоевский так определял своего героя:

Но тут дитя уже вышло из детства и появилось лишь неготовым человеком, робко и дерзко желающим поскорее ступить свой первый шаг в жизни. Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и «случайность» свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли... (22, 7–8).

«Идея» героя включала в себя жизнь замкнутую, отгороженную от несправедливого мира, желание стать независимым («забьюсь в скорлупку и стану совершенно свободен» (13, 36) и могущественным, как Ротшильд. Но, как признается сам герой, «великодушие, а не деспотические чувства кипели во мне» (13, 16). Могущество Ротшильда было необходимо ему, во имя спасения других, во имя освобождения отца (Версилова) от «неблагообразия»: «Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь...» (13, 16).

В круг сознания Подростка вместе с осмыслением судьбы своего «случайного семейства» – горячо и преданно любимой матери, простой русской крестьянки Софьи, сестры Лизы – входят большие проблемы русской и европейской жизни: долгушинцы, А.И. Герцен, вопрос о своеобразии и положении русского народа, судьба женщины и многие другие. Теперь его волнует «благообразная» концепция жизни, развиваемая «названным» отцом, русским странником-крестьянином Макаром Ивановичем Долгоруким. Старец поучает Подростка: «То ли у Христа: “Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего и бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бессчетно любовью”» (13, 311). Но и эта идея не дает разрешения мучающему Подростка вопросу о путях достижения равенства и единства людей. Особенно важным является то, что все события романа, все движения, падения и надежды определяются внутренним развитием героя, его потребностью в идеале. И опять образ

Скотта в восприятии Достоевского сближается с пушкинским, на что он указывает в Подготовительных материалах:

Вообще в лице Подростка выразить всю теплоту и гуманность романа, все теплые места (Ив<ан> П<етрович> Белкин), заставить читателя полюбить его <...>.

Кончается вопросом Подростка: где правда в жизни? (которой он и ищет во всё продолжение романа) (16, 63).

Герой Вальтера Скотта, руководствовавшийся в своей жизни «идеями», сложно сочетавшей «книжность» с активной потребностью менять мир к лучшему, получил в творчестве Достоевского поэтичное воплощение как решение проблемы единства идей исторического и гуманного развития общества.

2.7. Традиции В. Скотта в творчестве Е.П. Ковалевского

Жанр исторического романа, созданный Вальтером Скоттом и повлекший многочисленных последователей и подражателей, во многом определил «характер становления русской социально-психологической прозы»¹. «Эхо Вальтера Скотта» отозвалось в творчестве не только классиков литературы (А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого), но нашло отражение в произведениях писателей так называемого второго ряда, к которому принадлежит и Е.П. Ковалевский.

Его племянник, Павел Ковалевский, в биографическом очерке, перечисляя всю кипучую деятельность своего дяди, в заключение дал очень примечательную характеристику: «...и независимо от всего этого, а частью и благодаря этому, — даровитый литератор-

¹ Жиликова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. С. 7.

путешественник и *исторический писатель*»¹ (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Е.А.).

Определение «*исторический писатель*» более чем оправданно в отношении Ковалевского, активно обращавшегося в своем творчестве к историческим жанрам: исторической драме, историческим очеркам и исторической повести. Безусловно, это говорит об испытанном им влиянии Вальтера Скотта, чье имя не раз мелькает на страницах его произведений. Можно уверенно говорить и о типологическом сходстве сюжетов, образов, повествования, что обусловлено близостью нравственно-философских и эстетических принципов обоих авторов. Пристальное внимание к проблемам народа, своеобразию его быта, обычаев, языка, глубокое проникновение в этнографию и фольклор – все это отличительные особенности как творчества Скотта, так и многих произведений Ковалевского. Последний шел за английским писателем и методологически: от романтизма к реализму.

Личное знакомство Ковалевского с творчеством Скотта не вызывает сомнений. Не случайно, в «Странствователе по суше и морям» он воссоздает фигуру, по его словам, «годившуюся в любой *роман Вальтер Скотта*». Сюжет для исторического романа могла бы дать уже сама биография Ковалевского, богатая приключениями² совершенно в духе Вальтера Скотта. Например, описанный им с тридцатилетним промежутком примечательный случай из жизни, связанный с поиском и разработкой золотоносной руды в Черногории, который вошел в «Эпизод из войны черногорцев с австрийцами» (1864), наводит на закономерное сопоставление с романом Скотта «Уэверли» (герой Ковалевского возглавил отряд черногорцев против австрийцев вопреки союзу последних с Россией).

Традиция «шотландского чародея» обнаруживает себя и в более ранних произведениях Ковалевского. Так, эпический характер повествования, обретаемый через точные зарисовки народного быта

¹ Пятитомное собрание сочинений писателя было издано посмертно в 1871 г.

² В 1958 г. вышла книга В.И. Синенко «Горный капитан», в которой прообразом главного героя стал Е.П. Ковалевский.

и нравов глазами непосредственного очевидца событий или даже их участника, в очерках «Четыре месяца в Черногории» (1841) и «Странствователь по суше и морям» (1843–1845) напоминает художественный метод Вальтера Скотта. Для Ковалевского важно не простое обращение к исторической теме, а «раскрытие жизни как сложного комплекса явлений, имеющего как свою предысторию, так и свое логическое развитие»¹.

В очерке 1838 г. «Искатели золота» Ковалевский задает вальтерскоттовскую формулу отождествления романа с историей целого народа. Он поэтизирует *«многосложные явления народной жизни, которые имеют свои успехи и неудачи, свои радости и огорчения, свои надежды, торжества и падения»*. Называя Сибирь в качестве источника сущностной основы русской жизни, Ковалевский настаивает на обязательной историко-философской и нравственной связи между прошедшим и настоящим: *«...глава бесконечного романа народной жизни с её господствующей ныне статьею, с её современными надеждами, её борениями, радостями, завистями, опасностями, — и какими ещё опасностями!»*². Во вступлении к этому же очерку Ковалевский показывает мастерство авторского диалога с читателем, явно отсылающее к Вальтеру Скотту, а именно к вводной главе романа «Уэверли». Ковалевский словно вторит Скотту, провозглашая основные принципы (задачи) своего повествования:

«Уэверли»

...предметом моего рассказа будут скорее люди, чем нравы. Бытописание становится интересным либо когда оно относится к эпохе, заслуживающей уважения в силу своей древности, либо когда является живым отражением событий, по-

«Искатели золота»

Заглавие этой главы — золото! золото! (разрядка автора. — Е.А.) Герои этой главы — искатели золота. Сибирь в эту минуту покрыта ими. Это миграция африканских муравьев².

¹ Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький: Горьк. ун-т, 1960. С. 392.

² Ковалевский Е.П. Искатели золота // Библиотека для чтения. 1838. Т. 29. С. 61–62.

вседневно развертывающихся перед
нашими глазами...¹

сосредотачивая интерес на характерах и *страстях* действующих лиц — тех страстях, которые свойственны людям на всех ступенях *общества*... (с. 70).

рассказ о *страстях*, которые в известные времена овладевают целым каким-нибудь *народом* или *его частью*³

Как и Вальтер Скотт, у которого, по словам Э.М. Жиляковой, «тон летописца, объективность рассказа сочетаются с живыми заинтересованными интонациями, эмоциональными оценками»⁴, Ковалевский, рассказывая о буднях золотоискателей, не избегает поэтических нот, например в «морских» в описаниях, ср.:

«Уэверли»

...местами можно было различить волны, которые *гневно разбивались* о сотни скал и *низвергались сотней водопадов*. От тропинки к потоку спускались *отвесные скалы*, между которыми здесь и там *громозились гранитные глыбы* или высилось кривое дерево, укрепившее свои корни в расселинах скалы (с. 184).

«Искатели золота»

За версту слышен уже шум какой-нибудь ничтожной речушки. Приближаясь к ней, в этой былинке, где всего не более трех ведер воды, видишь *разъяренную стихию*, которая *с пеной и брызгами рвется* между *развалинами утесов* и невольно возбуждает смех в путешественнике своим *бессильным гневом*⁵.

В 1844 г. в Библиотеке для чтения» появилась историческая повесть «Фанариот», в которой влияние вальтерскоттовской традиции более очевидно. Ковалевский в полной мере насыщает свою

² Ковалевский Е.П. Указ. соч. С. 62.

¹ Скотт В. Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1960. Т. 1. С. 69. Далее все ссылки на сочинения Скотта даются по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты, например: (с. 69).

³ Ковалевский Е.П. Указ. соч. С. 62.

⁴ Жилякова Э.М. Указ. соч. С. 54.

⁵ Ковалевский Е.П. Указ. соч. С. 68.

повесть атрибутами знаменитых «уэрверлеевых романов»: «...увлекательный сюжет с тайнами и их разоблачениями, любовная интрига с обязательным счастливым разрешением, острый конфликт противоборствующих сторон, интересные, яркие, живые характеры, экзотическая обстановка...»¹. Этот набор «счастливого повествователя» позволяет выявить типологическое сходство между историческим романом Скотта и исторической повестью Ковалевского. Прежде всего следует обратить внимание на включение реальных исторических событий, на фоне которых разворачивается действие вымышленных героев, в контекст романтического их осмысления и на способы создания художественных образов в произведениях обоих авторов.

«Фанариот», будучи первым беллетристическим произведением Ковалевского, вобрал в себя впечатления автора после путешествия по Черногории и Балканам. Драматизм увлекательного сюжета, контрасты в развитии действия (Венеция и Валахия, Константинополь и Бухарест) разворачиваются на историческом фоне: в центре повествования события 50-х гг. XVIII в.: «Это было в 175... году»². Исторические реалии становятся определяющими в развитии сюжета. Одна из многочисленных турецко-венецианских войн³ («недавние подвиги Франциска Морозини, смирившего гордость Турков»; «герои Кандийской Войны»; «слава самого Барбариго») (Ф, 93) стала причиной поездки графа Барбариго в Константинополь для заключения важного для Венеции договора. Режим фанариотов, установленный османами в Молдавии и Румынии, описан Ковалевским со всеми историческими подробностями. Писатель вообще очень хорошо знаком с историей Карпат, он не единожды упоминает о господах-фанариотах, например, в

¹ Долинин А.А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М. : Книга, 1988. С. 129.

² Ковалевский Е.П. Фанариот // Библиотека для чтения. 1844. Т. 67. С. 98. Далее все ссылки на повесть Ковалевского приводятся по этому изданию с указанием литеры Ф и страниц в скобках после цитаты (Ф, 98).

³ Турецко-венецианская (также Кресткая или Кандийская) война 1645–1669 гг.

«Странствователе по суше и морям». В центре очеркового мироощущения Ковалевского, оформляющего его историческую концепцию, — низменное горячее сочувствие славянским народам, стремящимся к независимости. И в повести «Фанариот» автор-повествователь не раз обращается к завоеваниям Османской империей славянских государств. Он упоминает действительные исторические события, предшествующие описываемой ситуации, с реальными персоналиями, подчеркивая незначительность временной дистанции:

...фамилии Кантакузины, Маврокордаты, Гики, Раковицы, Суццо, Караджи и три или четыре других, считали своим особенным преимуществом поставлять господарей Валахии и Молдавии и вели постоянную борьбу между собою.

<...> В то время, к которому относится действие, время, не отделенное еще и столетием от нас... (Ф, 133).

И в романе Вальтера Скотта «Уэверли» события разворачиваются в 1745 г. во время последнего восстания шотландцев в попытке вернуть стране самостоятельность:

...относя начало моего повествования на шестьдесят лет назад, если считать от настоящего первого ноября 1805 года (с. 69).

...в злополучной и безрассудной авантюре 1745 года (с. 385).

На фоне исторических событий в том и другом произведении действуют вымышленные персонажи, молодые люди, находящиеся в эпицентре реальных обстоятельств. Каждый из героев прошел путь становления личности и формирования характера через соблазны, испытания и необходимость выбора правильного решения. Уэверли, далекий от реальности, мечтательный, живущий в идеальном мире, созданном его воображением и книгами, получает наказ дяди, в котором звучит необходимость долга:

...мой дорогой Эдуард, по воле божьей, а также по воле твоего отца, которому после бога ты должен во всем повиноваться, тебе придется оставить нас и поступить на военную службу, на которой отличилось так много наших предков... Не забывайте, сэр, на поле

брани, какое имя вы носите. Но, Эдуард <...> помни, что ты последний в роде и единственная надежда на его возрождение. Поэтому, насколько это совместимо с долгом и честью, избегай опасностей, – я хочу сказать, ненужного риска – и не водись с распутниками, игроками и вигами, которых, боюсь... ты не забывай *своего долга по отношению к богу, к англиканской церкви...* (с. 102).

Подобный же наказ у Ковалевского дает граф своему сыну Лоренцо:

Сын мой, помни, что ты принадлежишь дому Барбариго! *первый долг твой – республике, второй твоей фамилии!* стой грудью за ту и за другую; помни, что отец твой, посевший в темницах Венеции, теперь несет сложить остаток дней своих за Венецию!.. Будь лучше Нероном, если судьба даст тебе власть, но не будь Кориоланом. Умей отмщать обиду, нанесенную тебе и роду твоему, в голове которого ты поставлен, но мсти лицу, а не отечеству (Ф, 90).

Образ молодого человека, храброго и благородного, связан с изображением постоянных типов, присутствующих в романах Вальтера Скотта: героини, одна из которых кроткая, другая страстная; «дикое существо», выполняющее функцию помощника; «преданный слуга»¹. Казалось бы, Ковалевский тоже следует этому жанровому клише, например, в образе верного слуги графа Барбариго. Узнав подробности смерти отца от Джузеппе, вернувшегося после десятилетнего заключения в константинопольской темнице, сын решает любой ценой добиться справедливости. И слуга отца следует за его сыном в надежде отомстить убийцам и предателям его господина. Жертвует жизнью, выполняя свой долг, пытаясь восстановить честь хозяина. Или образ цыганки Сафты, описание которой дано в традициях «натуральной школы»:

Вскоре она возвратилась, ведя за руку высокую, худую, полунагую, покрытую коростой, изборожденную шрамами и рубцами старуху; черные с проседью, но всё еще густые волосы, то ниспадали прядями, то комками торчали на голове; лицо было цвету невыделанной кожи (Ф, 113),

¹ См.: Долинин А.А. Указ. соч. С. 216–218.

а поступки – в русле романтических сюжетов: помощь Лоренцо и Джузеппе, забота о Марицке, участие в отравлении графа, самоотверженность в спасении умирающей Евфросиньи с неожиданным узнаванием тайны рождения.

Именно женские образы вызывают в произведениях обоих писателей самые яркие аллюзии. У Скотта в «Уэверли» – это подруги Роза Брэвардин и Флора Мак-Ивор. Одна описана как голубоглазая блондинка, другая – черноглазая брюнетка:

Флора

Волосы ее, не обезображенные искусством парикмахера и ниспадавшие *черными как смоль* кольцами на шею, были охвачены тонким обручем, богато украшенным бриллиантами (с. 219)

<...> *темные глаза*, ресницы и брови...

<...> *лицо Флоры отличалось девственной нежностью*

Блеск карих глаз <...> *приобретал у его сестры мягкую задумчивость* (с. 220).

Роза

...очень хорошенькая девушка чисто шотландского типа красоты, то есть *с изобилием волос светло-золотистого оттенка и кожей, которая по белизне была подобна снегам ее родных гор*.

Однако она не отличалась *ни бледностью, ни задумчивостью*;

<...> *цвет ее лица, хоть и не блистал яркими красками, был настолько чист, что казался прозрачным*, и от малейшего волнения кровь у нее прилиwała к лицу и шее.

<...> *во всей ее манере чувствовалась смесь застенчивости с учтивостью* (с. 126).

Роза, по мнению С.А. Орлова, «олицетворенная добродетель», Флора – «живое олицетворение долга»¹, и это делает характеры персонажей органичными.

У Ковалевского обе героини тоже даны по принципу контраста. Они различаются не только внешностью, но и образом жизни. Евфросинья, впервые увиденная читателем в Венеции, становится предметом вожделения и графа Барбариго, и правителя Валахии (фанариота Чиханеса), женой его постельника, возлюбленной Ло-

¹ Орлов С.А. Указ. соч. С. 171.

ренцо. Тайна её появления в Венеции так и не раскрыта. Отношение к ней повествователя проявляется через описание внешности. Портрет юной венецианки (иностранки по происхождению) полон восторженных эпитетов:

...на балкон вспорхнула *молоденькая и прекрасная* девушка, еще *трепещущая* упоением танцев; вся *огонь и страсть*, она, казалось, искала или утопить этот *пламень прохладой ночи*, или излить его, *затопляющий всю душу*, в открытую грудь другого (Ф, 98–99).

Её влюбленность в четырнадцатилетнего Лоренцо вызывает явную симпатию автора. Но портрет Евфросиньи, описанный спустя десять лет после первой встречи, отличается новыми красками. Повествователь явно любит её красотой, сравнивая с картиной Корреджио. Это сравнение с Данаей, Ледой прочитывается в его описании. Подчеркивается только телесная привлекательность, способная «отравить» любого:

Евфросинья полулежала на диване, поджавши под себя одну ножку, и пряди волос, густых и шелковистых, спустившись с головы, расстилались по белым плечам и роскошным грудям, и блестя и переливались... в ее лице, в ее положении, были разлиты вся нега Юга и вся неудовлетворенность страсти гаремной затворницы, хотя эта женщина играла и свободой и любовью, как играют этим чувством только под раскаленным небом Италии или под влиянием свободных нравов Валахии и Молдавии, в то время растленных тиранией турецкого правительства и всепреобладающей интригой князей Фанариотов. Опрокинутая головка ее, казалось, выпрашивала у самого неба поцелуя на раскрытые роскошные уста, и полузакрывшиеся глаза были подобны закатывающемуся солнцу, свидетельствовавшему о зное истекшего дня и обещавшему зной южной ночи, – они чуть виднелись из-за густых ресниц и без огня горели. Не сон овладел ею, она кокетливо приманивала к себе самые причудливые грезы, и те, игривые, вились вокруг ее, касаясь то пламенной груди, то темных густых ресниц и отлетали, чтобы опять любоваться его в отдалении, как знаток любит дивным созданием Корреджио. Столько было счастья во всей этой фигуре, с чудно округленными, обнаженными и художнически отмечнутыми в сторону руками, с ножкой как бы нечаянно выстав-

ленной из-под коленка, обещавшего чудо сгиба и выступа, столько было упоения в ее позе, что, как я заметил, человеку не вынести бы этого счастья, которым казалось, играла она по произволу, если бы в них не было сколько-нибудь отравы (*Ф*, 123–124).

Однако в этом портрете и некая загадка Евфросиньи – как анти-теза дня и ночи, так и её игра в любовь, её участие в тайном заговоре против фанариота Чиханеса, её роль в смерти графа, помощь Лоренцо, предпочтение роскоши истинным чувствам – читатель так до конца и не может разгадать, кто она, настоящая Евфросинья. Неслучайны в описании портрета и упоминания о турецкой тирании и интригах князей-фанариотов.

Если образ Евфросиньи выписан в романтических традициях, то история Ольги Кантемир отсылает к традициям сентиментальной литературы. В эпилоге читатель становится свидетелем реальности истории ещё одного персонажа повести:

Портрет был – женский во весь рост, лучшей греческой живописи. Девушка лет двадцати, в монашеской одежде, со сложенными на груди руками, представлена, по-видимому, молящеюся. Из-под густых, опущенных ресниц виднелись очаровательные голубые глаза. Русые волосы выбивались из-под черного крепу. Художник умел с примечательным искусством разлить во всех чертах лица какое-то смирение, небесную надежду, перед которою благоговеет человек, и вместе оттенить это прелестное лицо страданием, неизменным даром юдольной жизни (*Ф*, 123–124).

Из рассказа настоятеля узнаем, что в 20-летнем возрасте Прасковья основала этот монастырь и была всю жизнь его настоятельницей. И читатель уже догадывается, что это судьба Ольги Кантемир, которая сыграла одну из главных ролей в спасении Лоренцо и восстановлении справедливости. Эта героиня выписана чисто в карамзинских традициях:

Ольга родилась в России, воспитывалась в России, росла напитываясь правилами строгой нравственности и религии под заботливым кровом матери, которая была Русская. Рано лишилась она отца, рано сдружилась с уединением, в которое поставили ее и

вдовство матери, и ее небольшое состояние, растраченное отчасти на ее воспитание, для которого ничего не щадила мать, готовившая ее для русского Двора, где она должна была занять почетное место, по своему рождению и заслугам дяди и отца, но от которого оттерли ее изменившиеся обстоятельства того времени. Мать любила ее страстно <...>. Мать позавидовала бы солнечному лучу, если бы он предупредил своим приветом пробуждение дочери. Так любить не умеет ни друг, ни брат, ни любовник, – умеет любить только мать. <...> Старушка Кантемир ужаснулась при виде тогдашнего букарестского общества, которое мы уже описали: она судорожно прижала к груди свое сокровище, свою дочь, подобно голубице, укрывающей своего птенца от налета ястреба, страшась, чтобы ее не отторгли, не растерзали в этом урагане нравов или правильнее, безнравственности (*Ф*, 149–151).

Русская по происхождению (автор трижды повторяет это в одном предложении), волею судьбы оказавшись в Бухаресте, она противопоставлена безнравственному обществу Валахии. Её чистота и религиозность – антитеза роковой красоте и нравам Евфросиньи, что особенно заметно при сопоставлении их портретов: Караваджо и лучший образец греческой живописи. Оставшись сиротой в чужой стране, разочаровавшись в чувствах единственных близких ей по духу людей (оба были влюблены в Евфросинью), Ольга сохранила заветы матери, основав монастырь, реально подтверждающий её существование. Образом Ольги открывается галерея любимых Ковалевским героинь – чистых, самоотверженных, благородных, умеющих любить.

Эти два образа уже чертами внешности напоминают вальтер-скоттовских героинь: Ефросинья – Флору, Ольга – Розу Брэвардин. И характер Ольги напоминает Розу, самоотверженно помогающую возлюбленному Уэверли, а судьба сближает её с Флорой Мак-Ивор: «Воспитание с детских лет внушило ей, равно как и ее брату, безграничную преданность изгнанной династии Стюартов» (с. 220). Обе героини остались верными своим убеждениям и посвятили жизнь Богу.

Завершая свою историческую повесть упоминанием о судьбе Ольги Кантемир, Ковалевский говорит о тесной связи славянских народов и общности их истории, а сентиментальное окончание

повести сближает её с историческим романом, в котором наряду с интригой политической присутствует и интрига романическая. Неслучайно, характеризуя очерки-путешествия Ковалевского, В.Г. Белинский отмечал, что «рассказ автора иногда облекается в *легкость романического повествования*, а иногда доходит до *драматического движения*»¹. Эта же особенность и в исторической повести «Фанариот», в жанровом подзаголовке которой – подтверждение этой мысли автора «Странствователя по суше и морям». В этом ещё одно объяснение типологического сходства произведений Ковалевского и Вальтера Скотта, в романах которого тот же Белинский отмечал единство эпического, драматического и лирического.

Следуя традициям английского писателя, Ковалевский всем своим творчеством утверждает: интерес к историческим событиям и обстоятельствам не поглощает важности, ценности личности, они равноценны в своем развитии. Такой подход свидетельствует о близости методов русского и шотландского писателей.

Интерес к истории Ковалевский сохранит на всю жизнь. Характерно упоминание имени Вальтера Скотта как в первых очерках, так и в последнем его произведении – «Граф Блудов и его время. Царствование императора Александра I» (1866), представляющем синтез разных жанров: исторической хроники, исторического исследования, жизнеописания, истории в портретах. Это самое значительное произведение Ковалевского, в котором нашли выражение все творческие искания писателя, результат его художественных экспериментов, проявившихся в очерках, исторических произведениях и беллетристике. И неслучайно главный герой его «хроники» граф Блудов становится «проводником» творчества Вальтера Скотта в России, тем самым подтверждая значимость влияния «шотландского чародея» не только на становление так называемых просвещенных бюрократов, но и на обыкновенных читателей, которым в то время был совсем ещё юный Егор Петрович Ковалевский.

¹ Белинский В.Г. Странствователь по суше и морям <Е.П. Ковалевского> // Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : АН СССР, 1955. Т. 7. С. 610.

2.8 Образ еврея в романе В. Скотта «Айвенго» и рассказе И.С. Тургенева «Жид»

Масштабный процесс освоения мира Вальтера Скотта происходил у И.С. Тургенева на рубеже 1830–1840-х гг. по объемному собранию его сочинений (1831–1838 гг.) на английском языке. История Уилфреда Айвенго была изложена в четвертом томе, на страницах которого оставлено несколько карандашных и ногтевых помет¹. Первое чтение «Айвенго» на языке оригинала стало для писателя не столько открытием новых образов или сюжетов, сколько проникновением в индивидуальную авторскую систему письма. Тургенев знакомится с творческой манерой Скотта: умением объемно вплетать комические элементы в пафосно-героическую атмосферу действия, сочетанием исторического и художественного, смелостью иронического тона, мастерством речевых характеристик.

Впечатление, произведенное на Тургенева романом Вальтера Скотта во время чтения, позже проявилось в процессе его художественной рецепции, который составили два далеко отстоящих друг от друга этапа: рассказ «Жид» (1846) и повесть «Несчастливая» (1868).

Создание и публикация рассказа «Жид» обрамлены двумя оперными постановками, тематически ему близкими и вошедшими в непосредственное поле зрения автора: «Тамплиер» О. Николаи (1845) и «Жидовка» Ф. Галеви (1847) – в обоих случаях основой либретто стал роман «Айвенго». Эти постановки Тургенев наблюдал лично, о чем замечал в своих дневнике² и письме³, а главные

¹ См.: Волков И.О., Жиликова Э.М. Роман В. Скотта «Айвенго» в творческом восприятии И.С. Тургенева. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 460. С. 5–15.

² Запись о событиях 1845 г.: «Самое счастливое время моей жизни. – Возвращение к зиме. 19/31 декабря Templario – первый поцелуй...» (Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1983. Т. 11. С. 199).

³ Из письма к П. Виардо от 4 января 1848 г.: «Итак, вы дебютировали в “Жидовке”. Уже одно это название “Жидовка” вызывает во мне уйму лиц и воспоминаний».

партии в них – Ревекки и Рахили – исполнила близкая ему П. Виардо.

Оперы Николаи и Галеви вслед за «Айвенго» отвечали размышлениям писателя о судьбе еврейского народа и специфике личности отдельных его представителей, что уже в 1820-е гг. постепенно становилось предметом неоднозначной рефлексии в русской литературе¹. Центром художественной разработки этих тем для Тургенева в 1840-х гг. стал рассказ «Жид», в фундамент которого, по определению Р.Ю. Данилевского, «заложен большой материал мировой культуры»². Главным «материалом культуры» здесь стал именно недавно прочитанный роман Вальтера Скотта, который и позволяет установить проблемное поле творческих поисков молодого автора.

По примеру английского романиста Тургенев предметом художественной рефлексии избирает отца-еврея и его дочь, оказавшихся в условиях социально-исторического и нравственно-психологического кризиса. Положение Исаака из Йорка и Ревекки обусловлено непримиримым столкновением двух враждующих лагерей – хозяев англосаксов и захватчиков норманнов, равно не терпящих присутствия в стране «сынов Иудеи»:

Норманны, саксонцы, датчане, британцы, как бы враждебно ни относились они друг к другу, сходились на общем чувстве ненависти к евреям и считали прямой религиозной обязанностью всячески унижать их, притеснять и грабить³.

наний: г-на Крауса, с его зубами, налезавшими друг на друга, зубоскальством и пальцами свинцового цвета; г-на Ланге, такого медоточивого, такого выдержанного, такого растроганного собственными заслугами, супругов Пиль-о-Ни, толстого г-на де Далмаги, и т.д., и т.д.» (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 381).

¹ См.: *Вайскопф М.Я.* Семья без урода. Образ еврея в литературе русского романтизма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 76–99.

² *Данилевский Р.Ю.* Рассказ И.С. Тургенева «Жид» в культурно-историческом контексте // Спасский вестник. 2002. № 9. С. 64.

³ *Скотт В.* Айвенго // Скотт В. Собр. соч. : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. Т. 8. С. 94. Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием литеры А и номера страниц в скобках после цитаты, например: (А, 94).

Это противостояние также связано с междоусобной войной, представленной в борьбе принца Джона против его брата короля Ричарда.

Меж двух огней вынуждено живут и тургеневские Гиршель и Сара. Подобно Вальтеру Скотту, относящему действие к концу XII в., русский писатель обращается к исторической хронике России и помещает своих героев в национально значимые время и пространство – Отечественная война 1812 г. и Заграничные походы русской армии. Семья Гиршеля невольно оказывается в середине военного противостояния русских и французов. При этом Тургенев, присваивая герою роль комиссионера и посредника, по своему учитывает совершенно реальный факт – помощь еврейского населения на захваченных противником территориях¹.

Для русской армии Гиршель является исполнителем разных «безделок», он «доставал нам вина, съестных припасов»². Его практическая функция этим ограничена и не имеет сколь-либо серьезного значения, т.е. Тургенев не наделяет героя той весомостью, что определена у Скотта. Но Гиршель оказывается спасителем человека в бытовом плане: он избавляет молодого корнета от тоски и скуки походной жизни, представляя ему на любовании прекрасную незнакомку. Описание Сары при первом ее появлении выполнено по канве портрета Вальтера Скотта. Определяющими признаками внешнего изображения становятся смуглая кожа, густые черные волосы и белые зубы; очевидным сходством в подчеркнuto восточном облике обладают и детали одежды:

«Айвенго»

Она была удивительно хорошо сложена, и восточный наряд не скрывал ее фигуры. Желтый шелковый тюрбан шел к смуглому

«Жид»

Она скинула свой плащ и села. На ней был короткий, спереди раскрытый казакин с серебряными круглыми резными пуговица-

¹ Гинзбург С.М. Отечественная война 1812 г. и русские евреи. СПб., 1912. С. 69–84.

² Тургенев И.С. Жид // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. М. : Наука, 1980. Т. 4. С. 109. Далее ссылки на рассказ даются по этому изданию с указанием литеры Ж и номера страниц в скобках после цитаты, например: (Ж, 109).

оттенку ее кожи; глаза блестели, тонкие брови выгибались горделивой дугой, белые зубы сверкали, как жемчуг, а густые черные косы рассыпались по груди и плечам, прикрытым длинной симаррой из пурпурного персидского шелка с вытканными по нему цветами всевозможных оттенков, спереди прикрепленной множеством золотых застежек, украшенных жемчугом... (А, 107).

ми и широкими рукавами. Густая черная коса два раза обвивала ее небольшую головку; я сел подле нее и взял ее смуглую, тонкую руку. <...> в одно мгновение сверкнули во мраке белки ее больших и длинных глаз и маленькие, ровные, блестящие зубки. Она немного противилась, но как будто боялась глядеть на меня и неровно дышала. Я любовался ее восточным профилем (Ж, 111).

Красавица-еврейка постепенно переносит на себя вес читательского внимания. Мотив поразительной (поражающей) красоты «молодой жидовки», завладевающей всем существом героя, Тургенев прямо берет у Скотта. Его Сара производит на Николая Ильича точно такое же действие, что и Ревекка на Бриана де Буагильбера. Она заставляет пребывать юношу в молчаливом оцепенении, оставляя лишь возможность восхищенного созерцания.

Героиня Тургенева, соблазняя офицера, потворствует плану своего отца получить от него как можно больше денег ввиду его недавнего выигрыша. Это вновь намеренно обытовляет значение персонажа по сравнению с его позицией в романе «Айвенго». В обольщении храмовника Ревекка неповинна, непричастна она и к ростовщическим делам своего отца. Однако Тургенев сохраняет в своем рассказе свойственную Ревекке нравственную чистоту, показывая, что Сара исполняет отведенную ей роль не по собственной воле. Находиться в положении искусительницы и торговать своей красотой — для нее это мука, что хорошо видно по ее «дикому» поведению во время свидания с корнетом. Нерешительные, робкие движения точно свидетельствуют о стыдливости (Ж, 111–112). Особенно явно проступает скромная природа Сары во время попыток Николая Ильича поцеловать ее, нарушить незримую, но необходимую для девушки дистанцию:

Ну, теперь я тебя поцелую.

– Нет, пожалуйста, пожалуйста, – пролепетала она испуганным и умоляющим голосом.

<...> Я не выдержал и проворно поцеловал ее в щеку. Она вскочила и в один прыжок очутилась у входа палатки (Ж, 113).

Прорывающаяся мольба в голосе девушки – это не только проявление страха и взывание к нравственным чувствам офицера, но и сознание того, что сама она также помнит о своей чести, в том числе религиозной, и готова ее отстаивать. Далее это подтверждается ее решительным намерением покинуть палатку корнета. Точно так же Ревекка выказывает готовность ценой жизни спастись от настойчивости де Буагильбера:

...распахнула решетчатое окно, выходившее на верхнюю площадку башни, вспрыгнула на парапет и остановилась на самом краю, над бездной (А, 275).

Сходство между Сарой и Ревеккой наблюдается не только в сознании своей чести, но и в понимании своего достоинства. Это чувство Вальтер Скотт называет «горделивой скромностью»: девушка, «как бы подчиняясь неблагоприятным обстоятельствам, в которые ставила ее принадлежность к презираемому племени», в то же время «сознавала себя достойной более высоко положения» (А, 270). Подобным образом у Тургенева Сара, понимая силу жестоких предрассудков, пользуется той властью красоты, в которой оказывается корнет. Униженная гордость проявляет себя в кокетстве уже не по принуждению. Это хорошо показано в тот момент, когда девушка не разрешает юноше поцеловать себя, но позволяет, даже требует от него дотронуться губами до своей руки:

Если хочешь... вот, – сказала она после некоторого молчания и поднесла свою руку к моим губам.

Я не совсем охотно поцеловал ее. Сара опять рассмеялась (Ж, 112).

Этот картинный жест раскрывает тихую игру, которую затеяла девушка, – ухаживание кавалера за прекрасной дамой. Покорность, изъясняемая корнетом, и ощущение своей власти над ним,

хотя и мимолетной, доставляют Саре невинное, почти детское удовольствие. И она продолжает эту игру во влюбленность:

А покажите-ка себя, – сказала она. Я нагнулся к ней. Сара положила руки ко мне на плечи, начала разглядывать мое лицо, хмурилась, улыбалась... (Ж, 113).

Истинное душевное состояние Сары во всей полноте проявилось во время второй встречи с корнетом. В этот раз Сара не в силах ни как-то отреагировать на ухаживания русского офицера, ни подавить внешнего проявления внутренней муки – личное горе полностью ею завладевает:

Я вскочил, обнял ее... прикоснулся губами до ее лица... Оно было холодно как лед. Я едва мог различить ее черты... Я усадил ее, стал перед ней на колени, брал ее руки, касался ее стана... Она молчала, не шевелилась и вдруг громко, судорожно зарыдала. Я напрасно старался успокоить, уговорить ее... Она плакала навзрыд... Я ласкал ее, утирал ее слезы; она по-прежнему не противилась, не отвечала на мои расспросы и плакала, – плакала в три ручья (Ж, 114).

Две сменяющиеся сцены свидания контрастны по отношению друг к другу. Перемена чувств происходит и у каждого из их участников. В девушке искусственная веселость сменяется естественной печалью, вызванной страданием. А юноша, очарованный знакомством с Сарой и одновременно раздосадованный дикостью ее поведения, позже оказывается не менее поражен ее холодностью и слезами. Показательно его собственное замечание: «Сердце во мне перевернулось» (Ж, 114).

Поступок самого Гиршеля, который как будто торгует дочерью, полностью противоречит убеждениям Исаака из Йорка. Показательна реакция вальтерскоттовского героя на сообщение Фрон де Бефа о том, что дочь еврея приставлена служанкой к храмовнику:

Вопль, вырвавшийся из груди Исаака при этих словах рыцаря, отозвался во всех углах свода и так изумил обоих сарацин, что они невольно выпустили из рук несчастного еврея (А, 255).

В то же время Тургенев не делает из Гиршеля беспринципного и безнравственного отца: не случайно он показывает картину нищеты и бедствия, которая частично должна служить ему своеобразным оправданием. Минимальные приметы жизни Гиршеля и его семьи – «маленький, старенький домик», «три курицы и утка», «сено, солома, мучные кули» (Ж, 115) – попадают в поле внимания рассказчика именно в момент разорения евреев, когда солдаты пытаются пожить их хозяйством. Подобным несправедливым набегам в период военной кампании они, вероятно, часто подвергаются как со стороны русских, так и со стороны французов.

Оправдать свой поступок перед корнетом несколько раз пытается и сам Гиршель. С одной стороны, всем своим поведением он ясно дает понять молодому офицеру, что не оставит с ним Сару совсем наедине, с другой – Гиршель несколько раз проговаривает это оправдание:

А нельзя, нельзя, никак нельзя-с, – торопливо возразил жид. – Ай, ай, никак нельзя-с (Ж, 114).

Я хотел ваших денежек, ваше благородие, нужно сознаться, денежек... но я ни за что... Я не отхожу от палатки (Ж, 122).

Отношения между еврейской девушкой и русским офицером отдаленно напоминают сюжетное положение Ревекки и Айвенго, но тема любви в рассказе Тургенева лишь робко намечена и не получает полноценного развития.

Союз Ревекки и Айвенго недопустим из-за существующих между ними глубоких религиозных разногласий, осложненных невежеством. От прямоты подобных причин Тургенев отказывается, ориентируясь на историческую ситуацию, в которой сказывается общее лицепрятное, искаженное представление о лукавой природе еврея-фактора и еврея-шпиона¹. Любовная тема, не будучи

¹ Ср. у А.С. Пушкина в дневниковой записи о встрече с В.К. Кюхельбекером: «Один из арестантов стоял, опершись у колонны. К нему подошел высокий, бледный и худой молодой человек с черною бородою, в фризовой шинели, и с

одной из центральных в сюжетном развитии рассказа, уходит на задний план, уступая место случайно разыгравшейся драме.

На глазах корнета разворачивается трагедия человеческого существования, связанная с униженным положением польского еврея, исходом которого становится смертная казнь. В этом плане финал тургеневского рассказа точно перекликается с заключительными главами «Айвенго», где муки Ревекки достигают пика в момент ее приговора к публичному сожжению за «нечестивую веру», к тому же орудующую «колдовством».

В рассказе «Жид» Гиршель обвиняется в шпионаже в пользу французов, за что наказан повешением. Его судьба решена полковым генералом, который по своей натуре был «честным и добрым», но вместе с тем «строгим исполнителем правил службы» (Ж, 118). Этот «человек немецкого происхождения» символизирует для бедного еврея непреклонную и неотвратимую волю рока. Рассказчик делает важное замечание в характеристике генерала: он «исполнение долга ставил выше сострадания» (Ж, 118). Эта фраза является скрытой цитатой из текста романа Вальтера Скотта. Практически теми же словами английский автор характеризует гротескного Бомануара, который «от природы <...> не был ни жестоким, ни даже суровым» (А, 453), но именно он произносит суд над Ревеккой. Еврейская девушка кротостью ответа и нежностью голоса пробудила у собравшейся толпы чувство жалости, которому не поддался один лишь судья. Эту напускную жестокость Скотт объясняет тем, что гротескный персонаж признавал «особой заслугой подавлять в себе всякие чувства, когда речь шла об исполнении того, что он считал своим долгом» (А, 448).

Вслед за Вальтером Скоттом Тургенев позволяет проявиться и нравственному колебанию в строгом судье, которое маркируется способностью сострадать:

виду настоящий жид — я и принял его за жиду, и неразлучные понятия жиду и шпиона произвели во мне обыкновенное действие; я поворотился им спиной, подумав, что он был потребован в Петербург для доносов или объяснений» (Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : АН СССР, 1964. Т. 8. С. 20–21).

Сообразно законов повесить еврея, – проговорил он протяжно и с видом человека, принужденного скрепя сердце принести свои лучшие чувства в жертву неумолимому долгу, – повесить! (Ж, 120).

Точно так же приносит в жертву «свои лучшие чувства» Бома-нуар, и происходящая в нем внутренняя борьба находит отражение во внешнем облике: «суровые черты его лица как будто смягчи-лись» (А, 453). Гроссмейстер и сам признается, что испытывает жалость, которую, по его словам, можно приписать «естественной скорби сердца» (А, 453).

Производя одинаковый эффект на своих судей, Ревекка и Гир-шель по-разному ведут себя в сцене приготовления и ожидания казни. Глядя на устройство будущей смерти, герой Тургенева «за-махал руками, присел и зарыдал... он рыдал, как ребенок» (Ж, 120). У героини Вальтера Скотта на лице «запечатлелось трога-тельное выражение смелости и покорности судьбе» (А, 531).

Рассказчик Тургенева делает важное наблюдение, когда пере-дает психологию переживаний Гиршеля. Он замечает, что «вместо обыкновенного, жидовской натуры свойственного, тревожного испуга на лице его изобразилась страшная, предсмертная тоска» (Ж, 120). Гнетущее чувство, захватившее еврея, он позже расшифро-вывает: «мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семей-ством» (Ж, 123). В этом свойстве – стремление автора поэтизиро-вать предсмертное ощущение героя, представить его в плане вне-национальном, общечеловеческом. Понимание драмы Гиршеля разнит русского писателя с позицией Скотта, который в подобных обстоятельствах, напротив, на первый план выдвигает именно национальное достоинство Ревекки – «потомка великого рода» (А, 474), противостоящее жестоким заблуждениям суеверных христи-ан. Но при этом именно принимаемая Тургеневым у Скотта поэти-зация придает образу Ревекки нравственную и эстетическую при-влекательность.

Гиршель умирает не как «обыкновенный жид», не с чувством жалостливого себялюбивого страха, а с сознанием того, что жизнь кончена, и он оставляет в ней без защиты свою семью. Его по-следние мысли и переживания сходны с состоянием подавленного

подрядчика Максима из тургеневского рассказа «Смерть» (1848), в котором проявлены те же отчаяние и тоска по оставляемому дому.

Ожидание казни и ощущение смерти составляют в рассказе Тургенева важный трагический элемент. Ему, по концепции автора, противопоставлен элемент комический, реализующийся преимущественно во второй половине повествования, когда готовится «эшафот». Кажущееся противоестественным в таком положении соединение двух разнонаправленных свойств отмечает сам рассказчик: корнета приводит в негодование смех солдат, которые «стали в кружок и, представьте, господа! смеялись, смеялись над бедным Гиршелем!» (Ж, 122). Непонятная в первое время способность человека в трагическую минуту предаваться веселости вскоре получает свое объяснение:

...мучительная тоска «выражалась у несчастного жида такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя и жутко, страшно жутко было нам (Ж, 123).

Острые противоречия в образе Гиршеля – носителя страдания и одновременно источника смеха – поставлены Тургеневым с ориентацией на особенности шекспировского изображения человека, где трагизм неизменно соседствует с комизмом, что позволяет точно передать «физиономию жизни»¹. У Тургенева синтез этих антонимичных категорий опирался в том числе на тематически связанную с его рассказом комедию «Венецианский купец». Закон амбивалентности У. Шекспира чутко усвоил и его верный «ученик» Вальтер Скотт.

¹ «...наш великий комик Мартынов <...> недавно с большим успехом попытался выступить в роли почти трагической; я не мог удержаться, чтобы не пойти расцеловать его в его ложе; это было поистине откровением. У всех великих артистов непременно должны быть натянуты в луке обе эти тетивы; ведь они стремятся воспроизводить жизнь – где комическое и трагическое переплетены еще более, чем в драмах Шекспира» (Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 4. С. 406).

Особой выразительностью отличается и поведение Сары, которая, отчаянно признавая свое бессилие, вынуждена наблюдать за тем, как подготавливается казнь отца. Ее терзания словно зеркальны страданиям вальтерскоттовского Исаака: оба мучаются от мысли грозящей их родным опасности (Гиршель – казнь, Ревекка – поругание). Муки Сары Тургенев передает в постоянном изменении с нарастающим драматизмом, в точно такой же напряженной градации чувств находится Исаак. Сходным образом и венчаются мучения героев – «страстным порывом» праведной ненависти в сознании «полной беспомощности»:

В. Скотт

Разбойник, негодяй! – вскричал еврей <...>. – Ничего тебе не дам! Ни одного серебряного пенни не увидишь от меня, пока не возвратишь мне дочь честно и без обиды! <...> Мне все равно! – воскликнул Исаак, доведенный до отчаяния поруганным чувством родительской любви. – Делай со мной что хочешь. Моя дочь – поистине кровь и плоть моя, она мне в тысячу раз дороже моего тела, которое ты угрожаешь истерзать. Не видать тебе моего серебра! Ни одной серебряной монетки не дам тебе, назарянин, хотя бы от этого зависело спасение твоей окаянной души, осужденной на гибель за преступления (А, 257).

И.С. Тургенев

...лицо ее покрылось легкой краской, глаза засверкали, она протянула руки.
– Так будьте же вы прокляты, – закричала она по-немецки, – прокляты, трижды прокляты, вы и весь ненавистный род ваш, проклятием Дафана и Авирона, проклятием бедности, бесплодия и насильственной, позорной смерти! Пускай же земля раскроется под вашими ногами, безбожники, безжалостные, кровожадные псы... (Ж, 123).

Именно «поруганное чувство любви» – отца к дочери и дочери к отцу – пытаются, подобно шекспировскому королю Лиру, отстоять герои Вальтера Скотта и Тургенева. Драматизм Шекспира присутствует в каждой из этих сцен, причем английский писатель не случайно приводит к главе, в которой происходит все действие, эпиграф из «Венецианского купца». Он цитирует строки, передающие метание мысли Шейлока: между жадой золота и любовью

к дочери. У Исаака подобного раздвоения не случается, у Тургенева же обезумевший Гиршель вдруг допускает кощунственную мысль обменять свою жизнь на честь дочери:

Но теперь, если вы меня спасете, – проговорил жид шепотом, – я прикажу – я... понимаете?... всё... я уж на всё пойду... (Ж, 122).

Однако далее это «предложение» так и остается лишь секунд-ной фантазией старика, доведенного практически до безумия в ожидании смерти.

Следуя за английским романистом и учитывая опыт Шекспира, Тургенев размышляет об общечеловеческой природе «униженного племени». Выбирая в качестве заглавия рассказа экспрессивно-оценочный этноним, писатель будто бы задает уничижительно-отрицательный план читательского восприятия. Но его позиция оказывается по-вальтерскоттовски сложной и объективной, стремящейся к основам гуманного восприятия. Вальтер Скотт, как всеведущий автор, прямо высказывает свою точку зрения. Он дает наглядно проявиться существовавшим в легендарное время и «темные века» предрассудкам, которые не потеряли свою силу и в современности. Открыто называя ненависть к евреям свойством «суеверных и невежественных простолюдинов» (А, 74), романист противопоставляет унижению одной нации самообман и суеверную жестокость двух других. Кроме того, английский автор самим героям-евреям дает возможность оправдать себя, высказать боль всего народа. Тургенев действует с той же целью, но несколько иным способом, во многом ориентируясь на традицию Н.В. Гоголя в «Тарасе Бульбе» (1835). Посреди объемного уничижительно-пренебрежительного описания еврейского населения, служащего характеристике «тяжелого XV века», «тогдашнего грубого века», Гоголь предоставляет Янкелю возможность выразить свою боль и боль своего народа: «...всё, что ни есть недоброго, всё валится на жида; потому что жида всякий принимает за собаку; потому что думают, уж и не человек, коли жид»¹. Это душевное излияние

¹ Гоголь Н.В. Тарас Бульба // Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л. : АН СССР, 1937. Т. 2. С. 152.

прямо идет от шекспировского Шейлока, в страстной гневно-исповедальной речи произносящего:

Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей, страстей? Разве не та же самая пища насыщает его, разве не то же оружие ранит его, разве он не подвержен тем же недугам, разве не те же лекарства исцеляют его, разве не согревают и не студят его те же лето и зима, как и христианина? Если нас уколоть – разве у нас не идет кровь? Если нас пощекотать – разве мы не смеемся? Если нас отравить – разве мы не умираем?¹.

Эти же слова Вальтер Скотт предпосылает в качестве эпиграфа главе V, где впервые в романе появляется фигура Исаака – в доме Седрика.

Лишая себя перед читателем откровенного голоса, Тургенев самым изображением, в котором действительные вещи называются своими стыдливими именами, дает понять силу и последствия человеческих заблуждений. Признавая очевидные недостатки, он вписывает еврея и его семью в стихию обыкновенного – обыденный мир, где человеческая драма разворачивается на каждом шагу и имеет собственную значимость. Это тот метод изображения обыкновенного человека, который идеально воплотится в очерковой книге «Записки охотника».

¹ Шекспир У. Венецианский купец // Собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство, 1993. Т. 5. С. 52.

Указатель имен

Александр I 42, 116
Александр Вильгельмина 38
Александра Федоровна, императрица 57
Алексеев М.П. 36–40, 42, 47
Альтшуллер М.Г. 59, 92
Антонов С.А. 70, 71
Арагонская Екатерина 19

Базанов В.Г. 61
Байетт А.С. 21
Байрон Дж. 24, 58, 90
Бахтин М.М. 8, 66, 68, 82
Белинский В.Г. 65, 77, 116
Бёрнс Р. 38
Бестужев-Марлинский А.А. 6, 59–69
Блудов Д.Н. 59, 50, 53, 116
Богданович И.Ф. 65
Бозанкет Э. 36, 38
Болейн Анна 19
Браун Дж.Л. 25
Бредаль И.Ф. 25

Вацуро В.Э. 61
Виардо П. 117, 118
Викторович В.А. 92
Воейкова А.А. 53
Вольтер 90
Вяземский П.А. 37, 51, 52, 56, 60

Галеви Ф. 117, 118
Гамильтон Т. 45
Гегель Г. 90
Гейне Г. 89

Генрих II (Валуа) 69
Генрих VIII (Тюдор) 12, 15, 16, 19
Герцен А.И. 6, 86–91, 104
Гёте И.В. 58, 87, 88, 89, 90
Гинзбург Л.Я. 91
Гитциг Ю.Э. 88
Глинка Ф.Н. 61
Гоголь Н.В. 6, 55, 56, 70–85, 128
Голицын А.Н. 49
Голодова Е.Ю. 59
Гончаров И.А. 105
Горький М. 18
Гофман Э.Т.А. 86–89, 91, 94
Гроссман Л.П. 92
Грузинский А.Е. 54
Гюго В. 87

Давыдов В.П. 39
Далримпл Д. 28
Далримпл Дж. (1-й виконт Стэр) 28
Данилевский Р.Ю. 118
Де Грот Дж. 10
Делакруа Э. 25
Джойс Дж. 18
Дмитриев И.И. 56
Долинин А.А. 24
Доницетти Г. 22–35
Достоевский М.М. 95
Достоевский Ф.М. 6, 92–105
Дрыжакова Е.Н. 92
Дубровин Н.Ф. 50
Дюжарден Э. 18
Дюран Г. 25

Елагина А.П. 53

Жилякова Э.М. 23, 48, 53, 108
Жуковский В.А. 6, 36–47, 48–58, 79, 105

Завгородняя Г.Ю. 64
Загоскин М.Н. 53, 77
Звиняцкий В.Я. 85
Зонтаг А.П. 53

Иван IV (Грозный) 94
Ирвинг В. 71
Исигуро К. 21
Иффланд А.В. 88

Кабанова И.В. 13
Каммарано С. 29
Карамзин Н.М. 56, 58
Карл I (Великий) 69
Карл II (Стюарт) 15
Карл V (Габсбург) 20
Карлейль Т. 15
Картер А. 21
Киреевский И.В. 53
Киркпатрик Ч. 28
Киселёв В.С. 52
Клевская Анна 16
Ключевский В.О. 91
Княжнин Я.Б. 65
Ковалевский Е.П. 6, 105–116
Ковалевский П.М. 105
Козлов И.И. 36, 38, 46, 53
Колобрано М.К. ди 25
Кориолан Гней Марций 111
Корман Б.О. 71
Корреджо А. да 113
Коцебу А. фон 88
Кромвель Т. 8–22
Кундера М. 34
Кунзру Х. 21
Купер Дж.Ф. 77, 87
Кюхельбекер В.К. 123

Лазарева Т.Г. 64, 65
Лафлёр 95
Лафонтен Ж. де 88
Левкиевская Е.Е. 75
Лермонтов М.Ю. 105
Лессинг Г.Э. 88
Линч Э. 12
Локхарт Дж.Г. 39
Локхарт С. 39
Лотман Ю.М. 10, 34, 59
Лукач Г. 20, 21

Майков В.Н. 77
Маккензи Г. 36, 47
Манн Ю.В. 71, 79, 82
Мантел Х. 6, 8–22
Марий Гай 93
Мария I (Стюарт) 10
Мария I (Тюдор) 19
Мартынов А.Е. 126
Маццукато А. 25
Мелетинский Е.М. 66
Мерритт С. 14
Мойер М.А. 54
Морозини Ф. 109
Моррит Дж. 45
Мошелес И. 40

Наполеон Бонапарт 39, 40, 51, 88
Нерон 93, 111
Николаев Н.И. 68
Николаи О. 117, 118
Николай I 56

Орлов С.А. 112
Отли 45

Паркер У. 42
Перикл 93

Перси Т. 64
Петров В.П. 65
Плетнёв П.А. 51, 52
Поспелов Г.Н. 10
Прахов В. 71
Протасова Е.А. 48
Пушкин А.С. 8, 61, 87, 89, 91, 96–98, 105, 123

Радклиф А. 70
Рив К. 70
Ритсон Дж. 64
Риу Э. 25
Ричард I (Львиное Сердце) 62, 119
Ричардсон С. 99, 102
Росс М. 28
Ротшильд Дж.М. 104
Руссо Ж.-Ж. 90, 99
Рутерфорд Дж. 28
Рушди С. 21

Саути Р. 40, 41
Сенкевич Г. 17
Симсон Э. 28
Синенко В.И. 106
Скиннер М. 36, 40
Скотт А. 44
Смит Ш. 70
Степанов Н.Л. 65
Стурдза А.С. 54, 55
Стюарт Анна 26
Сумароков А.П. 65

Таккинарди-Персиани Ф. 29
Тацит Корнелий 89
Тенирс Младший Д. 89
Толстой Л.Н. 29, 105
Тримейн Р. 21
Тургенев А.И. 6, 36–47, 49, 51, 56

Тургенев И.С. 5, 6, 23, 29, 105, 117–129

Тургенев Н.И. 36, 37, 45

Тургенев С.И. 38

Тьерри О. 86

Тюпа В.И. 11

Уваров С.С. 49

Уинтерсон Дж. 21

Уолпол Г. 70

Уортон Т. 64

Флобер Г. 17

Ханзен-Лёве А. 24

Хаск Д. 13

Хёйзинга Й. 63

Херасков М.М. 65

Хьюз Дж. 45

Хьюз М.Э. 45

Чаннинг У.Э. 40

Чернова Н.В. 92, 101

Чехов А.П. 29

Шапюи Э. 20

Шатобриан Ф.Р. де 90

Шекспир У. 23, 87, 89, 97, 126–128

Шеллинг Ф.В.И. 90

Шиллер Фр. 88

Шмид В. 76

Шохина А.Н. 62

Шулевиц Д. 15, 16

Эллиот-Мюррей-Кайнинмаунд Г. 41

Эллис Дж. 64

Юрьевич С.А. 52

Юхнова И.С. 67

Янушкевич А.С. 83

Об авторах

Александрова Елена Владимировна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: alexandrova.aulena@yandex.ru

Волков Иван Олегович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета; e-mail: wolkoviv@gmail.com

Жиякова Эмма Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: emmaluk@yandex.ru

Киселёв Виталий Сергеевич, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: kv-uliss@mail.ru

Коптева Элеонора Ивановна, доктор филологических наук, заведующий кафедрой литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета.

E-mail: eleonora_kopteva@mail.ru

Лебедева Ольга Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: obl25@yandex.ru

Поплавская Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: poplavskaj@rambler.ru

Проскурнин Борис Михайлович, доктор филологических наук, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

E-mail: bproskurnin@yzndex.ru

Третьяков Евгений Олегович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: shvarcen-gopf@mail.ru

Швецова Татьяна Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (филиал в г. Северодвинске).

E-mail: t.shvetsova@narfu.ru

Оглавление

Предисловие (<i>И.О. Волков</i>)	5
Глава 1. Вальтер Скотт и мировая культура	8
1.1. Трилогия Хилари Мантел о Томасе Кромвелле: продолжение вальтерскоттовской традиции? (<i>Б.М. Проскурнин</i>) ...	8
1.2. Роман В. Скотта «Ламмермурская невеста» и опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур»: интермедиаальный аспект (<i>И.А. Поплавская</i>)	22
Глава 2. Вальтер Скотт и русская культура	36
2.1. Визит А.И. Тургенева к Вальтеру Скотту в 1828 г. (по материалам неопубликованных писем к В.А. Жуковскому) (<i>В.С. Киселёв</i>)	36
2.2. Вальтер Скотт в эпистолярии В.А. Жуковского (<i>О.Б. Лебедева</i>)	48
2.3. Рыцарская культура в художественном дискурсе XIX в. («Айвенго» В. Скотта и «Ревельский турнир» А. Бестужева-Марлинского) (<i>Т.В. Швецова</i>)	58
2.4. Нарративные стратегии в рассказе В. Скотта «Комната с гобеленами, или Дама в старинном платье» и повести Н.В. Гоголя «Вий» (<i>Е.О. Третьяков</i>)	70
2.5. А.И. Герцен о прозе В. Скотта (об эволюции взглядов Герцена 1830–1840-х гг.) (<i>Э.И. Коптева</i>)	86
2.6. Вальтер Скотт и Ф.М. Достоевский (<i>Э.М. Жиякова</i>)	92
2.7. Традиции В. Скотта в творчестве Е.П. Ковалевского (<i>Е.В. Александрова</i>)	105
2.8. Образ еврея в романе В. Скотта «Айвенго» и рассказе И.С. Тургенева «Жид» (<i>И.О. Волков</i>)	117
Указатель имен	130
Об авторах	136

Table of contents

Foreword (<i>I.O. Volkov</i>)	5
Chapter 1. Walter Scott and world culture	8
1.1 Hilary Mantel's trilogy on Thomas Cromwell: a continuation of the Walterscott tradition? (<i>B.M. Proskurnin</i>)	8
1.2 The novel <i>The Bride of Lammermoor</i> by W. Scott and the opera <i>Lucia di Lammermoor</i> by G. Donizetti: an intermedial aspect (<i>I.A. Poplavskaya</i>)	22
Chapter 2. Walter Scott and Russian culture	36
2.1. Visit of Alexander Turgenev to Walter Scott in 1828 (based on unpublished letters to Vasily Zhukovsky) (<i>V.S. Kiselev</i>)	36
2.2. Walter Scott in the epistolary of Vasily Zhukovsky (<i>O.B. Lebedeva</i>)	48
2.3. Knightly culture in the artistic discourse of the 19th century (<i>Ivanhoe</i> by Walter Scott and Revel Tournament by Bestuzhev-Marlinsky) (<i>T.V. Shvetsova</i>)	58
2.4. Narrative strategies in Walter Scott's story <i>The Tapestry Chamber, or The Lady in the Sacque</i> and Gogol's <i>Viy</i> (<i>E.O. Tretyakov</i>)	70
2.5. Alexander Herzen on Walter Scott's prose (on the evolution of Herzen's views in the 1830s–1840s) (<i>E.I. Kopteva</i>)	86
2.6. Walter Scott and Fyodor Dostoevsky (<i>E.M. Zhilyakova</i>)	92
2.7. Traditions of Walter Scott in the work of Egor Kovalevsky (<i>E.V. Aleksandrova</i>)	105
2.8 The image of a Jew in Walter Scott's novel <i>Ivanhoe</i> and the story by Ivan Turgenev <i>The Jew</i> (<i>I.O. Volkov</i>)	117
Name index	130
About authors	136

Научное издание

**Борис Михайлович Проскурнин, Ирина Анатольевна Поплавская,
Виталий Сергеевич Киселев, Ольга Борисовна Лебедева,
Татьяна Васильевна Швецова, Евгений Олегович Третьяков,
Элеонора Ивановна Коптева, Эмма Михайловна Жиликова,
Елена Владимировна Александрова, Иван Олегович Волков**

**ТВОРЧЕСТВО ВАЛЬТЕРА СКОТТА
В ПРОСТРАНСТВЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Коллективная монография

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелою
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 30.01.2023 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 8,7. Усл. печ. л. 8,1. Тираж 500 экз. Заказ № 5160.

Отпечатано на оборудовании
Издательства Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-907572-66-9



9 785907 572669 >