Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Мотивы и сюжеты русской литературы

К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З.Кануновой

Томск 1997

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Отв. редактор сборника выражает благодарность С.К.Гураль – декану факультета иностранных языков ТГУ,
а также
редакции международной культурно-просветительской газеты "Знамя Мира" (главный редактор Г.С.Горчаков) за материальную поддержку при издании сборника.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ф.З.Канунова

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Томский Государственный Университет

МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ОТ ЖУКОВСКОГО ДО ЧЕХОВА

К 50-летию
научно-педагогической деятельности
Ф.З.Кануновой

Отв. редактор – А.С.Янушкевич

Томск
Знамя Мира
1997

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

УДК 882.09

Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З.Кануновой. Сб. статей. // Отв. ред. А.С.Янушкевич. – Томск: Знамя Мира, 1997г. – 192 с. – ISBN 5-88839-021-6.

Межвузовский сборник включает статьи литературоведов Санкт-Петербурга, Саратова, Новгорода, Твери и Томска. Объединяет их проблематика научной деятельности профессора Томского Государственного Университета, заслуженного деятеля науки, лауреата Государственной премии РФ Ф.З.Кануновой.

Большинство статей сборника основано на значительном рукописном и архивном материале, впервые вводимом в научный оборот.

Для преподавателей, научных работников и студентов филолсгических факультетов, для всех, кто интересуется современными проблемами русской литературы.

На обложке рисунок Г.Головиной "Храм", фотография – В.Касабкин.

© ТОО «Знамя Мира», 1997

ISBN 5-88839-021-6
Лицензия ЛР № 063747

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«В начале жизни школу помню я...»

Жизнь вузовского преподавателя, процесс его становления и формирования не только как педагога, но и как ученого во многом определяется той атмосферой факультета, кафедры, где эта жизнь происходит. И, может быть, это особенно важно в начале пути, когда закладываются правила, принципы, сама философия существования в этом своеобразном жизненном пространстве. И здесь роль Учителя, наставника бесценна. Чтобы почувствовать вкус к научной работе, ощутить её как внутреннюю потребность, пример Учителя играет решающую роль.

В этом отношении всем сотрудникам русской и зарубежной литературы Томского университета, представителям всех ее поколений безмерно повезло. На их жизненном пути встретился такой Учитель, подвижник науки, ее организатор – Фаина Зиновьевна Канунова.

Воспитанница ленинградской научной школы, верная традициям Ленинградского университета и своих великих учителей – Г.А.Гуковского, Б.М.Эйхенбаума, П.Н.Беркова, – она за 50 лет своей деятельности в Томском университете создала то, что можно с полным основанием назвать Томской филологической школой. Ее ученики, составившие сегодня ядро кафедры, с самого начала своей университетской жизни впитывали этот дух, атмосферу научного поиска, ощущали свою принадлежность не просто к кафедре, но и к той школе, которая бережно создавалась Ф.З., чувствовали себя «птенцами Канунова гнезда».

5 докторов наук и 9 кандидатов, 5 лауреатов Государственной премии России в области науки, более 70 защищенных диссертаций по русской литературе, трехтомная коллективная монография «Библиотека В.А.Жуковского в Томске», грант Сороса за проект издания Полного собрания сочинений Жуковского в 20-ти томах, изданные и подготовленные к печати десятки монографий и книг, более 20 выпусков сборников «Проблемы метода и жанра», межвузовские научные конференции – все это «живые» цифры и факты, потому что за ними стоит облик Томской филологической школы и ее духовной матери – Ф.З.Кануновой.

Уроки Ф.З.Кануновой как многолетнего заведующего кафедрой, научного руководителя студентов, аспирантов, докторантов, как редактора и организатора научных конференций разнообразны.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Но, наверное, самый главный из них – умение создавать атмосферу творческого содружества, научного братства. Несмотря на то (а может быть – благодаря тому), что каждый из членов кафедры шел своим путем в науке, определял свое творческое лицо, кафедральные коллективные проекты объединяли усилия всех, становились школой архивных и библиографических изысканий, научного комментария, различных исследовательских методик.

Чтобы появилось такое уникальное научное исследование, как трехтомная коллективная монография «Библиотека В.А.Жуковского в Томске» (объемом более 100 п.л. и буквально сотворенная в «свободное от работы время»: ведь педагогическая нагрузка всех членов авторского коллектива была не менее 800 часов), необходим был не только энтузиазм, особая атмосфера сотрудничества и сотворчества. Важно было ощущение масштабности самого замысла, понимание всех перспектив с ним связанных, вызревание особой сопричастности к большой науке. Изучение многочисленных помет и маргиналий в книгах из личной библиотеки Жуковского, хранящейся в собрании Научной библиотеки Томского университета, переросло в исследование творческой системы первого русского романтика, в размышления о судьбе его поэтической традиции – и шире о судьбах русского и европейского романтизма. Самые разнообразные методики исследования уникального материала архива и библиотеки Жуковского – от точного и конкретного описания его помет, расшифровки его записей и их датировки до постановки проблем мировоззрения, эстетики и поэтики – определили процесс создания трехтомной монографии как феномен коллективного научного творчества, как лабораторию выработки оригинальной научной методологии.

Сказать, что во главе всех этих поисков и открытий была Фаина Зиновьевна, мало, да и не совсем точно. Она была не просто и не только «во главе»; она была душой всего этого колоссального замысла, в осуществление которого почти никто не верил. Ее бесстрашные поездки со всем авторским коллективом на обсуждение очередных томов в Пушкинский дом, ее умение увидеть вызревание из коллективных поисков индивидуальных научных тем, ее пример трудового энтузиазма почти без всякого нормирования времени и выходных вдохновляли, заражали, воспитывали «птенцов Канунова гнезда».

Именно в этой лаборатории коллективного творчества вызревали диссертации, книги, статьи Э.М.Жиляковой и Н.Б.Реморовой, О.Б.Лебедевой и А.С.Янушкевича, В.М.Костина, И.А.Айзиковой и Н.Е.Разумовой, всех тех, кто во многом определил лицо Томской филологической школы.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Замысел издания Полного 20-томного собрания сочинений В.А. Жуковского на базе и в основном силами сотрудников кафедры русской и зарубежной литературы ТГУ – осуществление давней и заветной мечты Ф.З. Сейчас работа над этим проектом только началась, и трудности, связанные с отрывом от основных архивов поэта, с финансовыми проблемами издания, еще только обозначаются. Но кануновская закваска позволяет членам авторского коллектива смело смотреть в будущее, да и (а это, наверное, самое главное) мудрость и энтузиазм самой Фаины Зиновьевны – тому порука.

Школа Ф.З.Кануновой, Томская филологическая школа, живет своими делами. Студенческие спецсеминары, аспиранты, научные конференции, новые коллективные проекты и индивидуальные замыслы – это ее будни, без которых не было бы праздников.

И предлагаемый сборник, составленный из статей друзей, учеников разных поколений, – дань признания и любви к Учителю.

«В начале жизни школу помню я...» – под этими словами могли бы подписаться все участники сборника, а воспитанники филологического факультета Томского университета, пожалуй, лишь чуть-чуть бы уточнили бессмертные пушкинские слова: «школу Кануновой»...

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.В.Прозоров

Мотивы в сюжете

На вольных терминологических просторах литературной науки суждено царить нечеткой логике, согласно которой, как известно, одно и то же понятие или суждение может в сей миг быть отчасти истинно, а отчасти ложно[1]. Это обстоятельство обусловлено в первую очередь бесконечными объектно-субъектными превращениями нашего предмета в процессе взыскующе-сосредоточенного его осмысления.

Понятие «мотив» обволоклось такими плотными и разнородными слоями семасферы (мотив и миф, мотив и архетип, мотив и интертекстуальность, мотив и художественное мышление писателя, мотив и внутритекстовые повторы, мотив и тема и др.), что рождается насущная филологическая потребность обращения к наиболее конкретному и вместе универсальному значению указанного термина. Таковым представляется усмотрение мотива в словесно-художественном сюжете. Именно в сюжетном пространстве текста заметно усиливается щедрая познающая способность интересующего нас понятия.

Вопреки утверждению специального словаря о том, что термин «мотив» выходит из употребления[2], частотность его использования в современной филологической литературе возрастает. Обсуждается даже идея разработки «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы»[3].

Если первый, материально ощутимый и эстетически предельно явленный, всесторонне значимый пласт произведения изящной словесности – это его фонографическая (звучание и начертание) и художественно-речевая плоть (или, вослед М.М.Бахтину, «имманентное преодоление языка в поэзии»[4]), то осмотрительно и осторожно проникая вглубь словесно-художественного текста и придерживаясь исследовательских маршрутов литературоведческой стилистики, мы постигаем сюжет как живую последовательную цепь всех изображенных и выраженных в слове движений, действий, состояний, событий, поступков, переживаний, отношений, внешних и внутренних жестов[5].

Попутно отметим очевидную методическую некорректность распространенной школьной задачи: «перескажи кратко, своими словами, сюжет!» С этим учительским заказом соглашаешься только при

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

условии признания его заведомой метонимической усеченности: «перескажи сюжет» вместо «воспроизведи событийную или, точнее, фабульную схему, или костяк, или скелет, или канву произведения». Чаще, однако, мы сталкиваемся с терминологической беспечностью, и «схема» попросту путается с «сюжетом» и «фабулой». Повелось это со времен плодотворных компаративистских поисков и классификаций бродячих, заимствованных сюжетов (а по сути, в современном понимании, сюжетно-фабульных схем). Разумеется, пересказ текста, как испытанный педагогический прием, нужен для развития речи, но столь же полезно и учителю-словеснику, и ученику осознание смысла производимых упражнений: усердно и кратко пересказывая словесно-художественное произведение, мы при любом изощрении воссоздаем лишь схемы, а не действительный поэтический сюжет.

Стало быть, если сюжет (в качестве родового признака, и эпоса, и лирики, и драмы) характеризует художественный текст как протяженное целое, если фабула фокусирует наше внимание лишь на событийной канве, то сюжетно-фабульная схема выводит за порог собственно литературно-художественного целого и обращает к определенным, испокон веков известным человеческому роду жанрам жизнеповедения и жизнедействия.

Вся последовательная полнота текста, положим, «Горя от ума» являет нам сюжет стихотворной комедии в 4-х действиях, а умопостроение «Он любит ее, а она другого» – одну из предельно упрощенных версий сюжетно-фабульной схемы грибоедовской пьесы. Причем, схема эта многоразлично «работает» и в реальных, невербально и вербально оформленных, человеческих отношениях, и в поэзии, фольклорной и профессиональной.

Есть и такие фольклорные и литературные жанры, в которых сюжет в своем объеме, в своей реальной протяженности значительно короче, лаконичнее сюжетно-фабульной схемы. Например, схема: один человек, если он для достижения своих целей не остановится ни перед какими средствами, способен покорить целое людское сообщество, властно и жестко помыкать и манипулировать им. Это фабульная схема, причем, далеко не исчерпанная. Сюжет же обнаруживает себя в тексте, состоящем всего из 5 слов: «Один волк гоняет овец полк». Неисчерпаемый пословично-поговорочный, афористический фонд представляет, естественно, массу примеров подобного рода.

Фонографический и художественно-речевой пласт текста – это внятно выраженная его материя, благодаря которой и сквозь которую на внутренний образный экран нашего интуитивного восприятия проецируется сюжет во всей его последовательной многосоставности. Цепь

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

же (кривая) отчетливых, динамичных, событийных всполохов дает нам представление о фабуле. Чичиковские приключения и злоключения – фабула «Мертвых душ». Сюжет же гоголевской поэмы – последовательная полнота всего повествования, включающая и так называемые лирические отступления, вставные новеллы, почти непрерывный авторский комментарий...

Сюжет – вся живая и многоцветная ткань текста, воспринимаемая нами. Фабула (признак факультативности) – рельефно явленные узоры и рисунки на этой ткани. Мотив – нити, составляющие ткань текста, специальным (натуральным или синтетическим – это уже другой вопрос) образом окрашенные и умело сплетенные, сопряженные друг с другом.

Сюжет и фабула в большей мере аттестуются поэтической текстовой реальностью. Мотив как единица сюжетно-фабульной данности, способная быть корректно вычлененной из нее, целиком остается в пределах словесно-художественного текста и одновременно в значительной степени хранит в себе зримо и звучно обозначенную память о теме текста, о его межтекстовых отношениях и связях, о внетекстовой действительности, о мире вне текста и за текстом. При этом сюжетно-фабульная схема преимущественно характеризует мир текста с позиции внетекстового бытия; мотив же представительствует прежде всего саму текстовую данность, в которой он органично прописан.

Мотив – неизменная составляющая словесно-художественного сюжета, но составляющая отнюдь не простейшая, не элементарная, с точки зрения самого сюжета (как об этом писали Рене Уэллек и Остин Уоррен в своей «Теории литературы»); это и не тема неразложимой части произведения (Б.В.Томашевский) или «неделимая составная часть интриги» в драме (как со ссылкой на Б.В.Томашевского сообщается в «Словаре театра» Патриса Пави).

Мотивы в сюжете могут быть производящими и производными, свернутыми и распространенными, динамическими и статическими, относительно свободными и абсолютно обусловленными. В сложной совокупности своей они образуют словесно-художественный сюжет; это «микросюжеты» (Е.М.Мелетинский), «снующие» (точное в своей метафорически изящной емкости слово А.Н.Веселовского[6]) в целом, самостоятельно существующем сюжете. Мотив, даже в его искусственной аналитической изоляции от художественного организма, упрямо и многозначно являет в себе весь текст, храня его тайну, намекая на его поэтический пафос и помогая осуществлять необходимые типологические сопоставления и другие методологические операции в литературоведении. Мотив – один из надежнейших способов бесконечного филологического разглядывания и различения сюжета.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Мотив – некоторое (в повествовательно-протяженных сюжетах) развивающееся постоянство, относительная повторяемость движений и жестов, часто предметно (объектно) выраженная: в характерах и поступках героев, в лирических переживаниях, в драматических действиях и ситуациях, в символически обозначенных, разномасштабных художественных деталях и т.д.

Разумеется, мотив может быть воссоздан во всей своей автономной полноте лишь в процессе исследовательского, литературно-критического, инсценировочно-интерпретаторского, режиссерского («по мотивам...»), более или менее изощренного читательского анализа.

Чем лаконичнее (в соответствии с жанровыми признаками), афористичнее текст, тем исчерпаннее может оказаться цепь мотивов, в нем обнаруживаемых. Так, в упомянутой выше пословице «Один волк гоняет овец полк» отчетливо угадывается крутое сплетение мотива покорности и страха и мотива вероломных притязаний. И в этом случае аналитическое описание мотивов до некоторой степени приближается к обнаружению сюжетно-фабульной схемы.

Если же перед нами, скажем, излюбленный теоретиками литературы и тоже достаточно лаконичный жанр басни, то подобный эффект совмещения с сюжетно-фабульной схемой уже почти невозможен. Вот перевод басни Эзопа «Черепаха и Орел», принадлежащий Л.Н.Толстому: «Черепаха просила Орла, чтобы научил ее летать. Орел не советовал, потому что не пристало; а она пуще просила. Орел взял ее в когти, поднял вверх и пустил: она упала на камни и разбилась». Сюжет этой басни вполне сносно характеризуется, но не исчерпывается сближением мотивов недальновидных, глупых, но навязчивых, настырных уговоров («просила Орла, чтобы научил ее летать», «а она пуще просила») и мудрой, благой рассудительности («Орел не советовал, потому что не пристало...»). Совокупность дискурсивно опознанных мотивов дает, пусть и не полное, но, тем не менее, аналитически объемное, представление о сюжетном пространстве текста.

Очевидно и то, что любое, кажущееся себе самым исчерпывающим описание соцветия мотивов не дает, конечно же, знаний о сюжетном целом, способном выражать бесконечную множественность «противочувствий» (Л.С.Выготский). Сумма или цепь мотивов не есть сюжет, но для распознавания сюжета анализ мотивов – одна из результативнейших филологических процедур. Например, в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» многосторонне выявляется развитие таких сюжетослагаемых, как почтовый мотив (два письма – Чмыхова Городничему о возможном приезде «чиновника с предписанием осмотреть всю губернию» и Хлестакова Тряпичкину – две важнейшие сюжетонесущие опоры комедии, существенно дополняемые особой «линией поведения»

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

почтмейстера Шпекина), мотив недоразумений и страха, мотив иерархии чинов, мечты и реальности, ума и глупости, легкости мысли и ловкости мысли, закона и беззакония, проклятий и божбы, особо иронически поданный мотив отцовства, мотив еды и сытости, производный от него мотив рыбных блюд (сперва семга, которую ели Бобчинский и Добчинский, а Хлестаков к ним в тарелки заглядывал, с чего и порешили потешные бедолаги, что «он-то и есть тот самый чиновник»; потом знаменитый, воспетый Хлестаковым лабардан, а в финале – вожделенно грезящиеся Городничему ряпушка и корюшка, «такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть») и мн. др.

Традиционные способы речевой выраженности мотивов в сюжете – опорные, ключевые словообразы, слова-доминанты, нередко соотносимые с заглавиями произведений слова-лейтмотивы, устойчивые метафоры в поэтическом языке – своего рода опознавательные, часто бессознательно проступающие в сюжете сигналы авторского художественного мироотношения. С точки зрения читательской направленности текста мотивы в процессе восприятия художественного произведения активно провоцируют непосредственные ответные эмоциональные и интеллектуальные переживания и напряжения. Распознавание мотивов позволяет объяснять художественный текст изнутри, оставаясь в его суверенных сюжетно-фабульных пределах и одновременно непредумышленно, как бы ненароком выглядывая из текста в мир вокруг него.

Примечания

[1] Речь идет о так называемом «эффекте русалки», при котором никогда не дано определить четкой границы перехода «женщины» в «рыбу». В противном случае трепетная сложность исследовательской литературоведческой операции сводится к привычно-смекалистой точности разделывания мясных туш.

[2] См.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 226.

[3] См.: От сюжета к мотиву. Сб. научных трудов. Отв. ред. В.И. Тюпа. Новосибирск, 1996.

[4] Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. //Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 49.

[5] См.: Кожинов В.В. Сюжет, фабула, композиция //Теория литературы. Основные проблемы в исторической освещении. Роды и жанры. М., 1964. Об объеме понятия «жест» см.: Шибутани Т. Социальная психология. Пер. с англ. М., 1969. С. 122.

[6] Веселовский А.Н. Поэтика сюжета. //Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 500.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.Н.Бахтина

2 Религиоведческий аспект в изучении русской литературы (на материале старообрядческих сочинений)

В последнее время все чаще стали появляться сборники статей, посвященные проблеме взаимоотношений русской литературы и религии[1]. Это закономерно, во-первых, потому что русская литература с древних времен до сегодняшнего дня сохраняет традицию особого отношения к слову, веру в его высокое мессианское предназначение. Ф.З.Канунова одной из первых стала внимательно и глубоко изучать проблему русского романтизма и религии[2]. Опираясь на огромный материал библиотеки, архива и творчества В.А.Жуковского, Ф.З.Канунова приходит к выводу, что «активное духовное жизнестроительство» было главным для поэта. Уже А.Н.Веселовский именно в религиозности Жуковского видел истоки его поэтики невыразимого. И далее в творчестве Жуковского, Гоголя, декабристов определялся путь «великого синтеза знания и веры, бытового и бытийного». В духовном восхождении человека к Богу (основу христианского учения составляет идея человеческого пути к совершенствованию), считали романтики, особая роль принадлежит «духовному подвижническому слову».

Закономерно возникает вопрос об источниках такого понимания слова в русской литературной традиции. Все упомянутые выше сборники, посвященные проблеме взаимоотношений литературы и религии, практически, за редким исключением не содержат анализа материала древнерусской литературы XI-XVII вв. (и старообрядческой в том числе). С одной стороны, видимо всем ясно, что эта литература напрямую связана с православием, а с другой стороны у нас нет навыков анализа, не разработан сам инструментарий работы с этим материалом (об этом недавно писал Д.М.Буланин)[3].

Особое понимание Слова пришло в русскую культуру вместе с принятием христианства от Византии. Именно в православии были заложены основы отношения к Слову, как выявлению божественной истины, как сакральной сущности. «Слово здесь не просто verbum, а logos.» Учение о Логосе, как известно, сформировалось именно в христианстве, хотя само понятие родилось в античности. Примечательно, что идее logos'а с самого начала было присуще нравственное значение. Как пишет С.Н.Трубецкой в своей обширной монографии «Уче-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ние о Логосе в его истории» (1900): «Всякая разумная сознательная человеческая деятельность заключает в себе подразумеваемое утверждение скрытой цели человеческого бытия, молчаливое признание того, что это бытие имеет положительный смысл и цель, достойную желания»[4].

Действительно, человеческий разум создан так, что изначально уверен в наличии высшей цели бытия, он не может смириться с бесцельностью существования человека на земле. Но человеческий разум «развивается и овладевает» собой лишь в процессе овладения словом, только в этом случае человек становится разумным существом. Человек всегда ощущает себя частью человечества и будущее этого человечества зависит от того, насколько будет разумен человек. Так возникают нравственные проблемы настоящего и будущего развития человечества на земле. «Сама идея высшего Разума, как это показывает христианство, оказывается результатом реального нравственного опыта, пережитого, осознанного и продуманного человечеством.» То есть человечество за века и тысячелетия выстрадало нравственную идею высшего начала в мире. Итак, духовно-нравственная природа слова в русской культуре определяется системой христианского миропонимания прежде всего. Духовность русской литературы и культуры проявляется не только и не столько во внимании к сюжетам из Библии, сколько в пристальном внимании к духовной сущности человека, к процессу внутреннего самоуглубления и самоусовершенствования. При этом «совесть утверждалась нашими писателями как основная мера вещей».

Литература Древней Руси, как и вся русская литература, может быть понята лишь в системе христианского мировоззрения, основной частью которого, как уже отмечалось выше, было учение о языке и Слове-Логосе. Известно, что первоосновой христианства является открытие Бога в самом себе. Явление Бога в мир произошло в сыне его Иисусе Христе, Иисус назвал себя «Истиной» и «Светом» и не только передавал Слово Божие, но и сам явился живым Словом Божиим в человеческой плоти – вечным и нетварным Логосом, ставшим Человеком, Иисусом из Назарета, чтобы мир смог познать Бога. В Евангелии от Иоанна читаем: «В начале было Слово (по-гречески Логос). И Слово было у Бога и Слово было Бог. Оно было вначале у Бога. Все через него начало быть и без него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь и жизнь была свет человеков... Был свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир... В мире был и мир, через него начал быть и мир Его не познал... И Слово стало плотью и обитало с нами полное благодати и истины, а мы видели Славу его, славу как единородного от отца... И от плоти Его все мы приняли Благодати» (Иоанн. 1:1-4).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Эти христианские идеи стали основанием и фундаментом для построения величественного здания русской культуры в целом и «святой» (по словам Томаса Манна) русской литературы.

Русская культура в целом сегодня предстает перед нами как культура Слова, потому что именно в нем передаются высшие смыслы бытия, Премудрость Божия, а это нечто большее, чем может быть воспринято и понято интеллектуальными способностями человека, ибо «Сегодня... Премудрость Божия узревается скорее... чувством или, точнее, сердцем, являющимся органом для восприятия горнего мира»[5]. Такое понимание роли сердца в жизни человека отразилось в народной и святоотеческой традиции. Тайна душевной жизни, его сокровенная глубина связывается именно с сердцем. Это сфера проявления идеального и здесь проявляется иной способ мышления, а именно мышление символами. Символ всегда свидетельствует о существовании другой реальности, другой по отношению к видимой, эмпирической, и в эту другую реальность можно войти только через смысл, тогда она станет «реальнейшей реальностью». «Символ причастен духовной реальности и способен или призван воплотить ее»[6]. Ю.М. Лотман также отмечал наличие традиции «истолкования символа как некоторого знакового выражения абсолютной незнаковой сущности», и в таком случае символ «играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический»[7]. О том, что в символе всегда есть смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого вхождения в себя, размышляет и С.С.Аверинцев. «Смысл нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо вжиться», «смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную, внутреннюю работу воспринимающего»[8].

Древнерусская литература, как литература символическая и каноническая, и была сориентирована на бесконечное раскрытие символов. По своей природе она являлась продолжением предшествующей христианской традиции толкования текстов священного Писания, начатой еще апостолами и продолженной отцами церкви. Познание мира в христианском представлении состояло в раскрытии тайного смысла природы и истории. Весь мир был полон символического смысла, и все нуждалось в истолковании. За каждым словом священного сакрального текста таился сокровенный смысл, доступный не каждому. В Священном Писании мир видимый и мир невидимый соприкасались. На символическое прочтение сакральных текстов и были направлены усилия книжников Древней Руси.

Старообрядческая литература является прямым продолжением и развитием литературы Древней Руси. История изучения старообрядческой литературы рассмотрена нами в другой работе[9]. Первыми ис-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

следователями старообрядчества были историки церкви и преподаватели духовных академий и семинарий. Их задачей было доказать антицерковную сущность раскола (эта традиция сохранилась до сих пор[10]). Но в этих работах хорошо представлена именно религиозная сторона мировоззрения писателей-старообрядцев. Забегая вперед, отметим, что сегодня намечается стремление рассматривать старообрядческую литературу именно в аспекте тождественном ей по самой ее природе.

Например, хрестоматийные работы по старообрядчеству П.С. Смирнова. Определив старообрядчество как «болезнь организма русской церкви», как «букво-обрядо-верие», П.С.Смирнов рассматривает идеал церковной жизни раскола, а именно учение о книгах и обрядах. В книге каждое слово и каждое выражение заключают спасительную для человека православную веру, которую они выражают символически[11]. Эти тексты позволяют «усвоить сокровенную сущность вероучения», они воздействуют на человека психологически. Усвоение православно-нравственных истин происходит через известные готовые, определенные формы (обряды и тексты), которые и закладывают основы христианского миропонимания, постоянного нравственного самоусовершенствования и духовного восхождения. Таким образом, П.С.Смирнов объяснил по сути отношение старообрядцев к книгам, текстам, направленность их творчества, хотя сам автор в своей работе обвиняет учителей раскола в узости умственного кругозора и ограниченности внешними наблюдениями.

Еще один известный исследователь истории церкви и истории старообрядчества, профессор Московской Духовной Академии Н.Ф. Каптерев на основании изучения архивных материалов пришел к выводу о древности русских православных обрядов по сравнению с греческими. Рассматривая деятельность кружка ревнителей благочестия в XVII веке, он обратил внимание, что они ставили задачу улучшения религиозно-нравственной жизни всего русского народа, пошатнувшейся после Смутного времени. «Они желали нравственно перевоспитать общество с помощью борьбы с остатками в народе языческих суеверий, грубых обычаев, языческого характера народных игрищ, забав и увеселений, желали на народ более мощного церковно-религиозного воздействия[12]. Они стремились ввести в церковные службы чинность, истовость, учительность. Они хотели сделать их вразумительными и назидательными для народа. В этой ситуации «тщанием» царского духовника Стефана Вонифатьевича и царя Алексея Михайловича издаются книги просветительского и учительного характера, такие, например, как Книга о Вере, Малый Катехизис и другие. Остро встал вопрос и о церковной проповеди, отсутствовавшей тогда в Москве, для этого приглашали греков, пробовали со-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ставлять стили. Первые старообрядческие писатели, такие как протопоп Аввакум, Иван Неронов и другие, вышли именно из кружка ревнителей благочестия. Это были «люди, – пишет Н.Ф.Каптерев, – очень учительные, всегда готовые поучать, наставлять, обличать»[13]. Он отмечает и такую особенность идеологов старообрядчества, как обладание разнообразными сверхъестественными дарами. «Воспитанные на житиях святых, на постоянном чтении рассказов разных сборников о чудесном, сверхъестественном, о всевозможных знамениях и видении свыше, они уже по одному этому получали постоянную прочную настроенность: весь мир с его явлениями представлять в особом свете, рассматривать в нем все под особым углом зрения и в самых, по-видимому, обычных явлениях, видеть то, что для других совсем не было видно, что от других было сокрыто, а им, глубже и духовнее проникавшим в явления, было открыто и очевидно»[14]. Они были уверены в помощи свыше, и ссылки, казни и истязания лишь укрепляли их дух, делали их сопротивление еще упорнее. Так впервые была дана характеристика писателям-старообрядцам именно как духовным учителям, проповедникам, религиозным писателям.

Эта мысль звучала и у А.П.Щапова в его монографии «Русский раскол старообрядчества», где явление раскола рассматривается в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII в. и в перв. пол. XVIII в. Он особенно выделяет деятельность расколоучителей. «Расколоучителя стали являться из всех сословий и пошли проповедывать по России раскол...»[15]. Отмечает А.П.Щапов манеру проповеди старообрядческих книжников и начетчиков, которые умели «искусно действовать на умы и сердца слушателей», а их сочинения считались «книгами символическими», хотя, по мысли А.П.Щапова, это лишь подделка под четьи-минеи, старинные сборники и торжественники. То есть и А.П.Щапов обратил внимание на глубинную связь старообрядчества с древнерусской культурной традицией, хотя основной пафос его работ состоял в раскрытии религиозно-гражданского демократизма старообрядчества.

А.К.Бороздин в своем «Общем очерке развития раскольнической литературы» писал, что эта литература сугубо полемическая, что она представлена в формах, которые раньше имели лишь деловое значение (челобитные, ответы и т.д.), что по содержанию эта литература ограничивается лишь богословскими вопросами и совсем «не нуждается в творчестве». Но тут же подчеркивает важность этой литературы и необходимость ее изучения, «не следует однако забывать, что произведения раскольнических писателей составляли, да частью и теперь составляют единственную духовную пищу для огромной массы русского народа»[16]. Таким образом А.К.Бороздин определил и под-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ход к изучению этой литературы – как духовной пище народа. В своем исследовании о протопопе Аввакуме он также писал: «... изучение литературной деятельности Аввакума не может никоим образом быть ограничено рамками исключительно филологического исследования текста его сочинений...»[17].

Таким образом, дореволюционные исследователи отчетливо видели в старообрядческой литературе громадное явление духовной (а для основной крестьянской массы народа прежде всего религиозно-христианской) жизни России.

В советское время А.И.Клибанов в статье «Протопоп Аввакум как культурно-историческое явление» обратил особое внимание на религиозное мировоззрение Аввакума. Вслед за Г.В.Плехановым он определил Аввакума как выразителя идей патриархального крестьянства. В соответствии с постулатами марксизма А.И.Клибанов декларировал разделение культуры на культуру феодалов и культуру народа, которой «феодально-христианская культура чужда». В самой же статье А.И.Клибанов внимательно и подробно изучал именно христианские взгляды Аввакума и сделал вывод, что он остался верен старообрядчеству до конца своей жизни, что в сочинениях Аввакума нельзя усмотреть «переходного звена от Старой Руси к России Нового времени»[18]. Он совершенно однозначно писал: «Мы не обнаружили... новаторских качеств, ибо и факт обращения к просторечию, и лирическое начало, и интерес к природе не сами по себе составляют культурное явление, обращенное к Новому времени. Все зависит от целого, образуемого этими элементами, от типа связей элементов между собой, их значения и места в системе»[19]. Все же вышеперечисленные элементы укладываются, замечает исследователь, в русло народной словесной культуры. Действительно, дело в другом. А.И.Клибанов показал, что Аввакум яростно полемизировал с врагами и друзьями (дьякон Федор) по важнейшим для Средневековья вопросам, а именно по проблемам Учения о «деятельном разуме», о духовной и социальной свободе человека, о «безмерии» в самовластии человека и т.д. Он не принимает внешней мудрости, он борется с мнением о «господственности» человека, уподобившегося богу. А.И.Клибанов стремился определить онтологические и гносеологические позиции Аввакума, мыслителя и проповедника, поскольку он воплощал и выражал сознание русского крестьянина.

В других своих работах А.И.Клибанов продолжает размышлять о типе личности Аввакума, о его идеологии и мировоззрении. Так, в докладе на III Международном симпозиуме по старообрядчеству А.И. Клибанова интересует Аввакум как вероучитель и религиозно-общественный деятель, который «по степени влияния на широчайшие

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

социальные круги, идейной убежденности, цельности характера, писательскому дарованию не имел равных в отечественной истории»[20]. Аввакум, замечает исследователь, оценивал свой век как катастрофический, ибо было нарушено равновесие мироздания, и восстановить его можно было только через возрождение «древлеапостольской церкви». Поскольку господствующая церковь извратила все жизненные устои, сами основания веры, Аввакум обращается к опыту раннехристианской церкви. Деяния апостолов воспринимались им как событийная схема, которая может и должна быть перенесена на русскую действительность XVII века. В сочинениях Аввакума можно найти многочисленные ссылки на Деяния апостолов, Аввакум также писал послания единомышленникам и всей братии («Братии на всем лице земном», «Стаду верных», «Всей тысящи рабов Христовых» и др.). Он ощущал себя призванным к священной миссии, он обладал харизматическими дарами: видений, исцелений и т.д. Он (и его соратники) отождествлял себя с апостолом Павлом[21]. Паулинизм притягивал не только Аввакума, но и западноевропейских гуманистов и деятелей Реформации. Но если для западных реформаторов они служили почвой для формирования учения о самоценности человека, суверенитета его личности, то для Аввакума главным было «духовное раскрепощение человека». Это была простонародная версия христианства, считает А.И.Клибанов, и проповедники и мученики староверия «продвигали» развитие духовной культуры в русском обществе второй половины XVII века (добавим, и последующих веков также).

В другой своей работе «Протопоп Аввакум и апостол Павел» А.И. Клибанов более подробно и тонко исследует отношение Аввакума к паулинскому циклу. Исследователь ставит ряд кардинальных вопросов по заявленной теме и дает на них точные и исчерпывающие ответы. Почему, например, Аввакум «увидел в себе образ апостола Павла? Потому что всемерен по тем временам был размах его проповеднической деятельности, и она заключала духовные ценности исключительного, поистине судьбоносного для мира значения»[22]. Или другой вопрос: «Что вычитал Аввакум в Посланиях Павла? Очень многое для взглядов на события своего времени, для обличения господствующих верхов и всех, кто им прислуживал, для поощрения единомышленников, утверждения их в сознании правоты своего дела...»[23]. Далее А.И.Клибанов задает вопрос, уже напрямую касающийся нашей проблемы об особенностях старообрядческой литературы, в чем же Павел и его Послания могли служить Аввакуму примером? Для этого он суммирует наблюдения исследователей, посвященные паулинскому циклу. Например, характеристика писательской манеры

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Павла, данная С.А.Жебелевым в его работе «Апостол Павел и его послания»: «Слова его кажутся простыми словами, как бы простого человека, мужика... но присмотреться к ним, они молнии»[24]. А.И. Клибанов справедливо замечает, что в этом случае «невозможно отделаться от впечатления, будто речь... шла не о Павле, а об Аввакуме»[25]. Но исследователя, конечно, в большей мере занимает идеологический пласт сопоставления Аввакума с Павлом, и важнейшим сочинением Аввакума оказывается не Житие, а его «Евангелие вечное». Аввакум ощущал в себе присутствие «благостного пламенного ума», он предавался «буйству проповеди», он мистик, и в этом его близость к мистикам европейского Средневековья. Как видим, А.И. Клибанов во многом пересмотрел свои взгляды на Аввакума, его мировоззрение по сравнению со статьей 1974 г. об Аввакуме как историко-культурном явлении. Аввакум теперь предстает именно как христианский писатель, сознательно принявший на себя апостольство.

Религиоведческий подход в целом характерен и для работ П.Хант, исследовательницы из Канады. В своей статье «Самооправдание протопопа Аввакума» она также делает попытку (очень интересную и убедительную) представить Аввакума как мыслителя и богослова, причем именно христианского мыслителя, отказавшись от характеристики его социально-политических воззрений, которая всегда присутствовала, должна была присутствовать в исследованиях советских литературоведов. П.Хант задает коренной для христианства (и для Аввакума) вопрос об отношениях человека и бога и показывает, как решает этот вопрос Аввакум. Она пишет: «Аввакум проповедывал христианскую идею, согласно которой цель человеческой истории – воссоединение мира с богом... Осмысляя себя как воплощение бога в человеке, Аввакум считает, что его существование способно обновить Россию и весь мир»[26]. П.Хант показывает большую книжную эрудицию Аввакума, его постоянные отсылки к Иоанну Златоусту, апостолу Павлу и, в особенности, к Дионисию Ареопагиту и Священному Писанию. Для Аввакума очень важно, это подчеркивает исследовательница, внутреннее состояние души, которое проявляется в делах, поступках человека; человек должен стремиться к единству внутреннего и внешнего, «чтобы быть причастным» телу Христа при жизни, необходимо «искупить» себя, чтобы существование в физическом пространстве было одновременно и проявлением духовного пространства. И свое «Житие», считает П.Хант, Аввакум написал в качестве свидетельства, что «он преодолел в себе грех первого Адама в процессе отождествления с Христом». Анализируя «Житие» Аввакума, П.Хант подробно останавливается на Введении, в котором

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

она видит «ключ к пониманию идеологии и структуры этого произведения в целом»[27]. Она пишет: «Чтобы подготовить читателя к изображению собственного «самоиступления», он приводит мысль Ареопагита о том, как человек может приблизиться к Христу». Сам Аввакум постоянно движется из времени в вечность и обратно, а повествовательная структура «Жития» служит, считает П.Хант, средством проявления духа Аввакума в объективном мире. Образцом этой структуры, по мысли исследовательницы является описание символического распятия. Далее она определяет роль рассказчика в «Житии». Он «показывает процесс воссоединения героя с историческим и эсхатологическим Христом как непрерывное движение между первым и вторым Адамом»[28]. Слова Ареопагита подчеркивают трансцендентное значение жизни Аввакума в его следовании по пути Христа к распятию и слиянию с богом-отцом. Аввакум-рассказчик как судья, который подводит итоги, открыто проклинает неверных христиан и поет вечную память истинным поборникам Христа; Аввакум судит и себя, и в этом плане его «Житие» является самооправданием.

В другой своей работе П.Хант снова возвращается к проблеме идеологии раскола в связи с Житием протопопа Аввакума и его челобитными. Исследовательница выделяет два повествовательных слоя в тексте Жития Аввакума: первый, намеченный уже в двух (1 и 5) челобитных царю Алексею Михайловичу, представляет описание страданий Аввакума как доказательство силы его веры. Это путь Аввакума к Иисусу Христу. Второй слой повествования рождается уже в процессе написания текста «Жития»: показать другим людям возможности обретения Христа: «духовное странствие от греховной общечеловеческой природы Адама к чистой человечности Иисуса»[29]. В статье дается сопоставительный анализ текстов Аввакума с Посланиями апостола Павла, что также очень показательно для уяснения сути христианской проповеди Аввакума.

Следует отметить и статью Н.В.Понырко «Житие протопопа Аввакума как духовное завещание», в которой особое внимание обращается на «исповедание веры» – традиционной композиционной единицы такого жанра древнерусской литературы как духовное завещание[30].

Обозначившаяся в последнее десятилетие тенденция рассматривать старообрядческую литературу именно как духовную, христианскую книжность представляется наиболее плодотворной и перспективной. Творчество пустозерских узников и других старообрядческих писателей вплоть до наших дней обращено прежде всего к проблемам духовной жизни человека, к рассмотрению коренных вопросов о возможностях и пределах человеческого разума, о божественном начале в человеке.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Примечания

[1] См., например: Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Петрозаводск, 1994; Христианство и русская литература. СПб., 1994; Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее. Вып. 4. Томск, 1995; Русская литература XIX века и христианство. М., 1997; Русская литература и религия. Новосибирск, 1997 и другие.

[2] Канунова Ф.З. Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике Жуковского (1830–1840). // Евангельский текст в русской литературе (1830–1840). Петрозаводск, 1994. С. 159-165; Нравственно-философские искания русского романтизма (30–40-е годы) и религия (к постановке проблемы). // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997. С. 63-84; Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике русского романтизма (1830–1840). // Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее. Томск, 1995. Вып. 4. С. 105-108 и др.

[3] Буланин Д.М. Древняя Русь. // История русской переводной художественной литературы. Т. 1. СПб., 1995. С. 17-20.

[4] Трубецкой С.Н. Учение о Логосе в его истории. Философско-историческое исследование. //Уч. зап. Моск. ун-та. Отд. историко-филологический. М., 1900. Вып. 27. С. 3.

[5] Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 66.

[6] Шмеман А. Таинство Царства. Цит. по кн.: Топоров В.Н. Указ. соч. С. 63.

[7] Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 191.

[8] Аверинцев С.С. Символ. //Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 826.

[9] Бахтина О.Н. Феномен старообрядческой литературы в контексте христианского понимания Слова (в печати).

[10] См., например, Дунаев М.М. Православие и русская литература. Для студентов духовных Академий и семинарий. М., 1996. Ч. 1. С. 38-41.

[11] Смирнов П.С. История русского раскола. СПб., 1895. С. 7.

[12] Каптерев Н.Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1909. Т. 1. С. 2.

[13] Каптерев Н.Ф. Указ. соч. С. 78.

[14] Каптерев Н.Ф. Указ. соч. С. 318.

[15] Щапов А.П. Сочинения в 3 томах. СПб., 1906. Т. 1. С. 283.

[16] Бороздин А.К. Русское религиозное разномыслие. СПб., 1907. С. 130.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[17] Бороздин А.К. Протопоп Аввакум. Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII в. СПб., 1898. С. I.

[18] Клибанов А.И. Протопоп Аввакум как культурно-историческое явление. // История СССР, 1974, № 1. С. 97.

[19] Там же.

[20] Клибанов А.И. Опыт религиоведческого прочтения сочинений Аввакума. // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск, 1992. С. 33.

[21] «Послания Павла суть наиболее спиритуализированное выражение христианства во всем новозаветном каноне» – А.К.

[22] Клибанов А.И. Протопоп Аввакум и апостол Павел. // Старообрядчество в России. Исследования по русской истории. Вып. 2. М., 1994. С. 13.

[23] Клибанов А.И. Там же. С. 31.

[24] Жебелев С.А. Апостол Павел и его послания. Пг., 1922. С. 3.

[25] Клибанов А.И. Указ. соч. С. 31.

[26] Хант П. Самооправдание протопопа Аввакума. // ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 32. С. 72.

[27] Хант П. Указ. соч. С. 77.

[28] Хант П. Указ. соч. С. 79.

[29] Хант П. Житие протопопа Аввакума и идеология раскола. // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск, 1992. С. 46.

[30] Понырко Н.В. Житие протопопа Аввакума как духовное завещание. // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 39. С. 379-387.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.А.Айзикова

Заметки к проблеме «Жуковский и русская поэзия конца XVIII–XIX в» (по материалам библиотеки поэта)

Исследователи постоянно и справедливо говорят об особом значении Жуковского как ангела-хранителя русской литературы. В статье, открывающей коллективную монографию томских ученых «Библиотека В.А.Жуковского в Томске», Ф.З.Канунова отмечает специально, что многосторонняя деятельность первого русского романтика (редактирование изданий своих современников и предшественников, замыслы антологий русской поэзии, статьи и конспекты по истории русской литературы, активная личная помощь писателям) позволяет говорить о его генетической связи с русским литературным процессом. Здесь же указывается, что библиотека Жуковского дает возможность наглядно увидеть это, живо представить творческие взаимоотношения поэта и как интереснейшие частные историко-литературные факты, и как проявление перспективности художественных поисков писателя, во многом направлявшего движение отечественной словесности первой трети XIX века[1].

В этом плане особого внимания заслуживают книги, подаренные Жуковскому авторами или издателями. Не претендуя, естественно, на полный обзор этой части собрания книг поэта, остановимся лишь на некоторых из них. Поставленные в один ряд «Сочинения И.Ф. Богдановича, собранные и изданные П.Бекетовым» (Ч. 1–3. М., 1809–1810 – с дарственной надписью издателя), первый сборник стихов Н.Ф.Грамматина «Досуги» (СПб., 1811 – с дарственной надписью автора), а также прижизненные издания стихов Н.М.Языкова (Спб., 1833; М., 1844; М., 1845 – все с дарственными надписями), эти книги проливают дополнительный свет на проблемы творческой эволюции Жуковского и его точек пересечения с русским литературным движением.

С П.П.Бекетовым[2] Жуковского связывали главным образом деловые отношения, начало которых относится к самым первым шагам поэта в литературе. По заказу Бекетова Жуковский перевел с Флорианова перевода «Дон Кихот» Сервантеса, который был напечатан в 1804–1806 гг., с иллюстрациями, с портретами Сервантеса и Флориа-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на, на хорошей бумаге, как все издания типографии Бекетова, считавшейся, по свидетельству современников, «лучшей тогдашней типографией». С необыкновенной тщательностью были изданы и подаренные Жуковскому «Сочинения И.Ф.Богдановича». Как указывает М.А.Дмитриев, Бекетов сличил различные издания Богдановича, «чего у нас никогда не делалось»[3], включил в готовившийся под его руководством трехтомник все варианты произведений автора. Открывались «Сочинения И.Ф.Богдановича» «Биографическими известиями об авторе», написанными Н.М.Карамзиным. Первый том сочинений содержит знаменитую поэму «Душенька» и ее варианты, во втором печатаются поэмы «Сугубое блаженство», «Блаженство народов», «На разрушение Лиссабона», «старинная повесть в стихах», «Добромысл», а также переводная и оригинальная лирика, третий том занимают «разные стихотворения». Помет Жуковского в книгах нет, хотя страницы всех трех томов разрезаны – изданием пользовались.

Репутация Бекетова как знатока издательского и редакторского дела, подтвержденная им и данным изданием, прочно укрепилась в сознании Жуковского – не случайно его имя представлено в этом плане в «Собрании русских стихотворений», первом подготовленном к печати самим Жуковским изданием (Ч. 1-5, М., 1810–1811). Как известно, поэт очень серьезно работал над «Собранием». В письме к А.И. Тургеневу от 15.09.1809 г. он подробно описывает свой замысел, начиная с его содержания и кончая оформлением: «Я издаю не примеры, но полное собрание лучших стихотворений Российских – книгу, которая могла бы заместить <...> собрание всех сочинений русских поэтов каждого порознь. Беру из каждого лучшее»[4]. Здесь-то очевидно, и пригодился Жуковскому подарок Бекетова, ведь в ряду «лучших стихотворцев», «матадоров нашей поэзии», вошедших в издание Жуковского, – Державин, Крылов, Ломоносов, Карамзин, Дмитриев, Херасков, Богданович. Пятая часть «Собрания» украшена его портретом.

В упоминавшемся уже письме А.И.Тургеневу Жуковский писал и еще об одном своем замысле: «Если это издание будет принято хорошо, то при втором приложу и собственное рассуждение о разных родах поэзии». Второе издание «Собрания» не выходило. Не было написано и «Рассуждение». Но сохранились следы подготовительной работы Жуковского, предпринятой им в связи с попыткой написать теорию и историю поэзии. На страницах «Слова похвального Ее Величеству Государыне Елисавете Петровне» М.В.Ломоносова (ПСС М.В.Ломоносова в 6-ти тт. СПб., 1784–1787 – из библиотеки Жуковского) исследователем обнаружены интересные планы предисловия к «Собранию русских стихотворений». Один из них обобщает теорети-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ческие проблемы готовившегося «Рассуждения»: «Дефиниция поэзии. Ее отличие от прозы. Приемы стихотворного слога» и т.д., другой очерчивает историко-литературный материал, в опоре на который должны были ставиться названные вопросы: «Кантемир. Ломоносов. Богданович. Державин. Петров. Дмитриев. Карамзин»[5].

Появление имени Богдановича в этом плане весьма показательно: уже в 1800–1810-е гг. творчество Богдановича осознавалось Жуковским как важная веха в истории русской поэзии. Позднее, в «Конспекте по истории русской литературы» (1826–1827), где поэт излагает свою уже вполне законченную концепцию истории русской словесности, Богданович займет в ней определенное место: «Автор весьма простодушной поэмы под названием «Душенька», подражание Лафонтену. Много изящества, своеобразия»[6]. Называя весь докарамзинский период развития русской литературы временем «пробуждения гения и поэзии» и рассматривая русский историко-литературный процесс под углом зрения истории русского литературного языка, Жуковский как главное качество поэзии Богдановича отмечает ее изящество и простодушие. Он приветствует ориентацию русского автора на лучшие западноевропейские образцы, и вместе с тем в заслугу Богдановича ставится его «своеобразие».

Не преувеличивая значения творчества Богдановича для развития русской литературы (замечены и «длинноты» и «дурной вкус»; 66), Жуковский видит в нем один из этапов русской поэзии, который ей необходимо пройти, чтобы, взяв от него все лучшее, двигаться дальше. Творчество Богдановича, достаточно полно представленное в издании Бекетова, для Жуковского – уже история русской литературы, которую нужно знать, уважать и у которой нужно учиться. Данью такого уважения было и включение произведений Богдановича в «Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев Российских», и определение его места и значения в русском историко-литературном процессе, и некоторые моменты биографии Жуковского, носящие, на первый взгляд, частный характер: к ним, например, относится посещение Жуковским могилы И.Ф.Богдановича во время его кратковременного пребывания в Курске в 1837 г. Об этом поэт сделал следующую запись в своем дневнике от 21 августа: «Пребывание в Курске. Поутру ездил по городу. Ворота, воздвигнутые в 1825 г. дворянством. Гроб Богдановича»[7].

Н.Ф.Грамматин (1786–1827) – филолог, поэт, переводчик, большую часть жизни провел у себя на родине в Костромской губернии. Тем не менее он активно публиковался в центральных изданиях – в «Вестнике Европы», «Сыне Отечества», издал ряд книг, поддерживал связи с Державиным, Дмитриевым, Батюшковым и др. Через

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

всю жизнь Грамматин пронес интерес к творчеству и личности Жуковского. Их связывало многое с первых шагов обоих в литературе. Оба воспитывались в Московском Университетском Благородном пансионе, где, очевидно, и произошло их знакомство, публиковали свои первые произведения в одном альманахе – «Утренняя заря», сборнике сочинений воспитанников пансиона. Их формирует одна среда, одна атмосфера.

Отношение Грамматина к Жуковскому отличалось глубоким уважением с самого начала их знакомства. Из воспоминаний С.П.Жихарева известно, например, что еще в 1805 г., выступая на экзамене в пансионе, Грамматик читает одно из первых своих поэтических произведений – «Гимн истине» с поправками Жуковского»[8]. Жуковскому (через М.Т.Каченовского) посылает он и свой первый сборник стихов с дарственной надписью «Милостивому Государю Василью Андреевичу Жуковскому от сочинителя. (1812. Февр. 5. С.П.)» (собрание НБ ТГУ; Описание № 95, без помет). В ответ на это Грамматин получает (тоже через Каченовского) благодарность Жуковского, который писал бы к Грамматину и сам, но «не знает адреса»[9].

Сборник этот примечателен как образец русской поэзии начала XIX века, переходной по своей сути, сочетающей в себе принципы зарождающейся романтической эстетики и четко выраженные классицистические и сентименталистские традиции. В этом плане в «Досугах» Грамматина показательно все, начиная с эпиграфа и посвящения. В качестве эпиграфа к книге взяты строки из Жуковского:

Не нужны мне венцы Вселенной,
Мне дорог ваш, друзья, венок!

Посвящен сборник И.И.Дмитриеву, который заметил Грамматина еще во время своих посещений заседаний Собрания воспитанников пансиона и, по свидетельству Ф.Ф.Вигеля, «был к нему отечески ласков, оказывал нежную снисходительность и покровительство»[10]. Что касается жанровой палитры «Досугов», то это – баллады, послания, песни, излюбленные жанры Жуковского той поры, которыми он открывал русскому читателю «Америку романтизма». Однако, явно стремящийся идти в ногу с Жуковским, Грамматин уже в глазах современников «не был поэт; он был холоден, сух, натянут в стихах своих. Еще же более повредило ему, члену «Беседы», хотя и умевшему сохранять от нее некоторую независимость»[11], «ошибочное мнение о Русском старинном стихосложении. Он так влюбился в метр, которым некогда был писан «Илья Муромец» Карамзина, <...> что не мог отстать от него. Хорошо написать сим метром несколько строк, даже страничек; но Грамматин написал множество песен <...> переводил Оссиановы поэмы упомянутым метром»[12].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Оссиановы поэмы» (отрывки из «Картона» и «Фингала») занимали в «Досугах» заметное место, продолжая юношеское увлечение Грамматина да и всей русской литературы рубежа веков древним эпосом. Еще в Благородном пансионе он перевел отрывок из известной в то время «Критической диссертации о поэмах Оссиана, сына Фингала» Х.Блера. Интересно, что примерно в эти же годы увлечение Оссианом, Блером, его «Критической диссертацией» приходит и к Жуковскому[13]. У обоих это было связано непосредственно с творческими планами, общность которых также очевидна и вытекает в конечном счете из развития русской романтической литературы, из ее особого внимания к фольклорным формам сознания, к проблемам национального, исторического в искусстве. Так, характер чтения и отбора материала Жуковским в диссертации Блера исследователь связывает с замыслами поэмы «Владимир» и перевода «Слова о полку Игореве». У Грамматина за обращением к исследованию об Оссиане последовал ряд переводов оссиановских поэм. Продолжением же его эпических интересов также стал перевод «Слова о полку Игореве» (М., 1823), над которым Грамматин работал около 15 лет, который он снабдил подробными историческими, филологическими замечаниями и предварил критическим рассуждением о «Слове».

В «Обзоре русской литературы 1823 г.» в разделе «Изящная литература и смесь» Жуковский отозвался об этом переводе. Выделяя для себя несколько типов перевода, он не одобрил того, что Грамматин «часто удаляется от оригинала и тем самым его портит». По мнению автора «Обзора», грамматинская манера перевода не соответствует сути, характеру переводимого произведения: «В переводах такого рода, – пишет Жуковский, – нужно одно: буквальная верность, ибо мы хотим только понимать с точностью оригинал, все, что его изменяет, не может иметь для нас никакой цены именно потому, что оно уже новое». Размышляя о переводе Грамматина с точки зрения своих творческих принципов, как автор уже сделанного перевода, Жуковский считает нужным особо отметить сделанные Грамматиным исторические и филологические примечания к тексту. О признании Жуковским именно филологических изысканий Грамматина говорит и наличие в библиотеке поэта грамматинского рассуждения «О древней русской словесности», написанного им в 1809 г. на соискание степени магистра словесных наук (собрание ПД; Описание, № 2505; без помет).

Жуковский не ошибался в своей оценке грамматинского труда. Позднее близкое к ней мнение выскажут В.Н.Майков, А.А.Котляревский, Л.Н.Майков, В.И.Саитов, видевшие в Грамматине прежде всего филолога, признавшие, в частности, ценность его «филологических объяснений и практического исследования «Слова», но не «исполнения его перевода»[14].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Два сборника стихов Языкова, хранящихся в библиотеке Жуковского, имеют дарственные надписи «Василию Андреевичу Жуковскому от сочинителя» и «Василию Андреевичу Жуковскому. Н.Языков». Третья книга – «Новые стихотворения Н.Языкова» (М., 1845) имеет надпись «Николаю Васильевичу Гоголю. Н.Языков» (Описание, №№ 2569-2571). Помет Жуковского в книгах нет.

5 марта 1823 г. в письме к брату А.М.Языкову Н.Языков сообщает о своем знакомстве с В.А.Жуковским. С самого начала своего пребывания в Дерпте он был вхож в дом И.Ф.Мойера, женатого с 1817 г. на племяннице Жуковского Марии Андреевне, урожденной Протасовой, светлую и нежную любовь к которой Жуковский пронес через всю свою жизнь. В доме Мойеров Языков и встречается впервые с Жуковским: «Я очень хорошо познакомился с Жуковским; он меня принял с отверстыми объятиями (в обоих смыслах), полюбил как родного»[15].

Отношение Языкова к творчеству Жуковского еще до их личного знакомства отличалось предельным уважением и признанием. Известны, в частности, письменные положительные отзывы Языкова о стихотворениях Жуковского, помещенных в «Полярной звезде». Весьма метко и обстоятельно отозвался Языков о характерных чертах поэзии Жуковского и в стихотворении 1823 г. «Мое уединение», что подтверждает факт пристального внимания молодого поэта к появлявшимся на его глазах в печати произведениям Жуковского. Практически через всю жизнь Языков пронес глубокий интерес к его творчеству[16], сознательно усваивая его уроки.

В стихотворениях Языкова, особенно ранних, – близкие Жуковскому мотивы и настроения («Послание к А.Н.Очкину», «К А.М. Языкову», «Моя родина», «Чужбина»; отзвуки «Певца во стане русских воинов», «Песни барда над гробом славян-победителей» слышатся в «песнях» Языкова дерптского периода: «Песнь Баяна при начатии войны», «Песнь барда во время владычества татар в России» и др.). На Жуковского ориентируется Языков, экспериментирующий в области формы стиха. Так, в письме от 10.05.1825 г. к А.М.Языкову объясняя необычный размер своего стихотворения «Доверчивой, простосердечной», а именно – прибавление одного слога, Языков пишет: «Жуковский то же сделал с хореями – почему же не делать этого и с ямбами» (185). Значительную роль играет Жуковский и в формировании жанрового диапазона творчества Языкова. Например, в предисловии к первой своей сказке «О пастухе и диком вепре» поэт сам отмечает влияние на него Жуковского-сказочника.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Жуковский также внимателен к творчеству Языкова. В «Заметках о книгах, вышедших в 1823 г.», являвшихся черновыми набросками «Обзора русской литературы за 1823 г.», называя имена молодых русских поэтов, «достойных уважения», Жуковский получает следующую характеристику: «молодой студент Дерптского университета имеет слог поэтический; он еще не написал ничего важного, но во всем, что написал, видно дарование истинное, настоящее; он чувствует свое дарование и хочет воспользоваться своей молодостью, чтобы образовать познаниями дар природы»[17].

Жуковский всячески старается помочь развиться языковскому дарованию. Уже в первую встречу с ним он стремится поддержать начинающего поэта, давая ему очень важные в эстетическом и нравственно-этическом отношениях советы «никогда не описывать того, что не чувствовал». «Он советует, даже требует, чтобы я учился по-гречески..., советовал мне, – пишет Языков, – не верить похвалам, доколе мое образование не докажет мне, что они справедливы» (56). В 1824 г. Языков получает в дар от автора «Сочинения В.А.Жуковского» (1824), о чем с восторгом сообщает брату: «Я очень рад; это доказывает нечто для меня нехудое»[18]. Языков не ошибался: Жуковский верил в его талант. Неслучайно имя Языкова, как писателя, «который подает надежды», встречаем в «Конспекте по истории русской литературы» (326).

Во время пребывания в Дерпте Языков, по-видимому, не раз встречался с Жуковским. О последней из дерптских встреч, состоявшейся в конце 1827 г., он писал А.Н.Вульфу: «Жуковский <...> расспрашивал меня о литературных делах Пушкина: я рассказал, что мне известно, и Жуковский поручил мне позвать Пушкина в Питер для прочтения «Годунова» (413). К этому времени трех поэтов уже связывают дружеские отношения и творческое сотрудничество в альманахе А.Дельвига «Северные цветы», которое продлилось до последнего его выпуска (1832). Все это время Пушкин и Жуковский внимательно следят за творчеством Языкова. Так, 7.11.1831 г. Жуковский записывает в своем дневнике: «чтение Языкова»[19]. Пушкин же в первой половине декабря этого же года читает Языкову отрывки из своих сказок. Позднее он пригласит Жуковского и Языкова участвовать в «Современнике». Крепкая взаимная привязанность навсегда объединила этих поэтов. Именно на суд Жуковского и Пушкина Языков и передает свой первый сборник стихов, преимущественно дерптского периода. О высокой оценке этих стихотворений Жуковским уже упоминалось. Известен также положительный отзыв Пушкина об этом сборнике (в передаче Н.В.Гоголя)[20].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Встречи Языкова с Жуковским продолжались и после приезда Языкова в Москву: с весны 1830 г. он постоянно жил в доме А.П.Елагиной, в котором во время своих наездов в Москву останавливался и Жуковский. Круг общих близких Языкову и Жуковскому друзей расширяется: в него входят братья Киреевские, Хомяков, Шевырев, а с 1839 г. и Н.В.Гоголь. Именно через Гоголя Жуковский держит связь с Языковым в 1840-е гг. В свою очередь переписка Гоголя с Языковым часто идет через Жуковского. «Адресуй на имя Жуковского», – неоднократно напоминает Гоголь Языкову в своих письмах[21]. По всей видимости, это и объясняет наличие в библиотеке Жуковского сборника стихов Языкова с дарственной надписью Гоголю.

Со слов Гоголя известно нам и мнение Жуковского о зрелой поэзии Языкова, вошедшей в сборники 1844 и 1845 гг. и свидетельствовавшей об определенном переломе в мировоззрении Языкова, о наступлении нового периода в его творчестве. Вокруг названных сборников произошло резкое размежевание общественных сил. Отчетливо обозначилась в них и позиция самого Языкова. Он идет по пути славянофильства. По свидетельству Гоголя, Жуковский «вообще был строг к Языкову, и, умея отдавать должное его стихам, нападал на главное, что после них (так он выражался) как после прекрасной музыки все вслед за очаровавшими звуками унеслось и никакого определенного вида не имеет оставшееся впечатление»[22]. «Он говорил часто, – пишет Гоголь, – что везде у тебя есть восторг, который никак не идет вперед, но стоит на одном месте именно потому, что не получил определенного стремления»[23].

В оценке поэзии Языкова раскрывается сущность отношения Жуковского к славянофильской эстетике. Как и братья Киреевские, как и Гоголь, он ценит поэзию Языкова как поэзию «национального размаха» и «простора», как лучшее выражение самых высоких эмоций русской национальной души. При этом языковская лирика не во всем удовлетворяет Жуковского, никогда не ставившего знака равенства между своими общественно-философскими и эстетическими убеждениями и славянофильской системой. Общая просветительская установка Жуковского не позволяет ему принять «восторг» языковской поэзии, «никуда не обращенный». Он требует, чтобы поэзия была обращена к «настоящему, чтобы она взывала «к прекрасному, но дремлющему человеку».

К этому Языков шел в своих стихотворениях 1840-х гг. Известны высокая оценка Жуковским как этих произведений в целом, так и восторженные отзывы об отдельных стихотворениях этой поры. В дневнике Жуковского читаем: «Мельгунов читал мне прекрасные стихи Языкова» (запись от 17.05.1840 г.)[24]. Одно из них – «Землетрясение»,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

посвященное теме поэта и поэзии, утверждающее, что поэт в «годину страха» призван указывать путь к спасению, было принято Жуковским поистине с восхищением. «Он несколько раз уже прочел с возрастающим удовольствием это стихотворение, – пишет Языкову Гоголь 2.12.1844 г. – Это, по его мнению, лучшее не только из твоих, но даже из всех русских стихотворений. Взять событие из минувшего и обратить его к настоящему – какая умная и богатая мысль»[25].

Языков и сам уже чувствовал новые веяния в своем творчестве, тем более важна была для него поддержка Жуковского. В ответном письме Гоголю от 14.12.1844 г. он сообщал: «Твое письмо обрадовало и утешило меня <...> Оно сделало больше: оно укрепило дух мой и подняло его и дало мне самому... другой взгляд на мои собственные стихотворения, – и этот взгляд почитаю верным и благодарю за него Василия Андреевича и тебя, мой судия и богомолец!!»[26]

Примечания

[1] Канунова Ф.З. Некоторые проблемы изучения библиотеки В.А. Жуковского. // Библиотека В.А.Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 17.

[2] П.П. Бекетов (1761–1836) – известный московский книгоиздатель и книгопродавец, из типографии которого вышел целый ряд изданий русских авторов. Первый том «Сочинений И.Ф.Богдановича», подаренный Жуковскому, имеет надпись: «Милостивому государю Василию Андреевичу Жуковскому от издателя». Здесь же надпись А.Ф.Онегина-Отто: «Большая редкость, ибо все издания считаются сгоревшими в Москве в 1812 г.» (Библиотека В.А.Жуковского: Описание. Томск, 1981, № 2495). Далее – Описание.

[3] Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 184.

[4] Жуковский В.А. Письма к А.И.Тургеневу. М., 1895. С. 48.

[5] См.: Янушкевич А.С. Жуковский и Ломоносов. // Библиотека В.А.Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 66.

[6] Жуковский В.А. Конспект по истории русской литературы. // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 319. Далее указываем страницу в тексте.

[7] Жуковский В.А. Дневники. СПб., 1901. С. 350.

[8] Жихарев С.П. Записки современника. М.-Л., 1955. Ч. 1. С. 143.

[9] См. письмо М.Т.Каченовского к Грамматину от 28 февр. 1812 г. // Библиографические записки. 1859. Т. 2. С. 227.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[10] Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1892. Ч. 3. С. 150.

[11] Там же. С. 153.

[12] Московский Телеграф. 1829. № 21. С. 95-96.

[13] См.: Жилякова Э.М. Эстетика Х.Блера в восприятии Жуковского. // Библиотека В.А.Жуковского в Томске. Томск, 1984. С. 121-140.

[14] См.: Майков В.Н. Критические опыты. СПб., 1889. С. 138-139; Котляревский А.А. Древняя русская письменность. Опыт библиографического изложения истории ее изучения. // Котляревский А.А. Сочинения. СПб., 1895. Т. 4. С. 247; примечания Л.Н.Майкова и В.И.Саитова в кн.: Батюшков К.Н. Сочинения. СПб., 1886. Т. 3. С. 701-702.

[15] Письма Н.М.Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829). СПб., 1913. С. 56. Далее указываем страницу в тексте.

[16] См., напр., письмо к П.М.Языкову от 6.04.1824 об истории публикации баллады «Замок Смальгольм», о переводах «Орлеанской девы» и «Энеиды»; письмо П.В.Киреевскому от 9.07.1832 о «Сказке о царе Берендее» (Письма П.В.Киреевского Н.М.Языкову. М.–Л., 1935. С. 21); письма Н.В. Гоголю от 16.12.1831 о «Сказке о мышах и лягушках», от 27.11.1844 – о «Наль и Дамаянти», письма 1844–1845 гг. об «Одиссее». «Ундине» Языков посвятил целое стихотворение «Ундина» (1839).

[17] Жуковский В.А. Обзор русской литературы за 1823 г. // Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 312.

[18] Письма Н.М. Языкова к родным... С. 56.

[19] Жуковский В.А. Дневники. С. 217.

[20] Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность. // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 360.

[21] См., напр., письма от 2.04.1844, от 21.04.1846, от 24.06.1846 и др.

[22] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 8. С. 211.

[23] Там же.

[24] Жуковский В.А. Дневники. С. 524.

[25] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 211.

[26] Цит. по кн.: Языков Н.М. Песни русского поэта. Тула, 1986. С. 328.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.Д.Кочеткова

4

И.И.Дмитриев и Ж.-Ф.Мармонтель

Говоря о задачах изучения русского сентиментализма, Ф.З.Канунова еще в 1960-е годы писала о необходимости его сопоставления с западноевропейской литературой[1]. За последние десятилетия многое было сделано в этом отношении, прежде всего на материале творчества Н.М.Карамзина. Деятельность его ближайшего друга и сподвижника И.И.Дмитриева меньше привлекала внимание исследователей. Между тем хорошо известно, как высоко современники ценили его поэзию, как значителен его вклад в реформирование и поэтической жанровой системы и русского литературного языка... В.А.Жуковский писал Дмитриеву 11 февраля 1823 г.: «Вы мой учитель в поэзии. Не назову себя вашим достойным учеником, но имею право благодарить вас за то, что вы способствовали мне познакомиться с живыми наслаждениями поэзии, в которых и высокая цель и главная награда поэта»[2].

Глубоко усвоив традиции отечественной поэзии (М.В.Ломоносова, А.П.Сумарокова, М.М.Хераскова), Дмитриев с детских лет увлеченно знакомился с французской литературой и языком, оказавшими на него большое воздействие. «Согласиться должно, – писал П.А.Вяземский о Карамзине и Дмитриеве, – что вкус французской словесности, которая преимущественно образовала ум и дарования наших двух писателей, заметен в их произведениях»[3]. Значительная часть стихотворений Дмитриева, особенно его басни и сказки, представляют собой вольные переводы с французского или подражания таким авторам, как Вольтер, Ж.Лафонтен, Ж.-П.Флориан, а также менее известным поэтам: Ж.-Ф.М.Буассару, Э.Бурсо, П.Вилье, Ж.-Ф.Гишару, А.Ламоту, Э.Фюмару, Б.Эмберу и другим. Этот список нам удалось дополнить и именем Ж.-Ф.Мармонтеля, выявив источник одной из известнейших песен Дмитриева – «Видел славный я дворец...»[4].

Жан Франсуа Мармонтель (1723–1799) был очень хорошо известен в России второй половины XVIII века прежде всего как автор романов «Велизарий» («Belisaire», 1767) и «Инки, или Разрушение Перуанской империи» («Les Incas, ou la Destruction de l'Impire du Perou», 1777), а также «Нравоучительных сказок» («Contes moraux», 1761, 1790–1793), многократно переводившихся на русский язык[5].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Дмитриев начал знакомиться с сочинениями Мармонтеля еще в отрочестве. «У моего отца в гостиной, – вспоминал он, – всегда лежали на одном из ломберных столов переменные книги разных годов и различного содержания, начиная от «Велисария», соч. Мармонтеля до указов Екатерины Второй и Петра Великого»[6]. Мемуарист отмечал, что «ни одно сочинение не заслужило у нас такого отличия, как политический и нравственный роман г. Мармонтеля». Упоминая о том, что Екатерина II перевела девятую главу «Велизария», Дмитриев писал: «Заметим, что вся девятая глава дышит либерализмом, ненавистью к ласкателям и самовластию»[7]. Познакомившись в ранней юности с Ф.И.Козлятевым, обладателем «хорошей французской библиотеки», будущий поэт смог основательно познакомиться со словесностью Франции. При этом одним из основных пособий по теории литературы стала для Дмитриева книга Мармонтеля «Elements de litterature» (1787). Внимание к творчеству французского писателя в последующие годы поддерживалось у Дмитриева, очевидно, и под воздействием Карамзина, обратившегося к переводу «Нравоучительных сказок»[8].

Мармонтель-поэт был менее известен. Однако еще в 1773 г. И.Ф. Богданович опубликовал в своем сборнике «Лира» перевод его стихотворения, посвященного Екатерине II и заключавшего похвалу весьма двусмысленную:

Счастливому в твоем владении народу
Осталося иметь едину лишь свободу <...>[9]

Замечательно, что именно эти строки обратили на себя внимание Карамзина, который процитировал их спустя много лет, после смерти Богдановича, в посвященной ему статье в «Вестнике Европы» («О Богдановиче и его сочинениях», 1803). Одной из заслуг автора знаменитой «Душеньки» Карамзин считал то, что он перевел «лучшие французские стихи, написанные в честь Екатерины, Вольтеровы, Мармонтелевы и проч.». «Сии поэты, – продолжал критик, – умели хвалить Великую языком благородным, и Богданович не унижал его»[10].

Итак, Мармонтель оказывается среди авторов, творчество которых постоянно привлекает интерес обоих друзей – и Карамзина и Дмитриева – на протяжении всей их литературной деятельности. Поэтому совсем неудивительно, что источником одной из самых популярных песен Дмитриева стало стихотворение Мармонтеля «Chanson a Mademoiselle C***» (1748).

Песня Дмитриева «Видел славный я дворец...» впервые появилась в печати без имени автора в 1794 г. в журнале В.С.Подшивалова «Приятное и полезное препровождение времени» с примечанием издателя: «Вот и оригинал той песни, которой многие подражали. Лю-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

безный сочинитель хочет остаться неизвестным, но его знают!»[11].

Это любопытное примечание свидетельствует о том, что еще до публикации песня получила широкое распространение и что ей даже начали подражать. Через два года, в 1796 г., издавая свой «Карманный песенник», Дмитриев включил в него и эту песню в первый, самый большой раздел «Песни нежные». Затем песня входила в другие печатные и рукописные сборники, на ее «голос», т.е. мотив, сочинялись новые слова, она прочно вошла в репертуар исполнителей романсов конца XVIII – начала XIX вв. Сам Дмитриев, весьма строго относившийся к собственным произведениям, в 1823 г., отбирая для последнего прижизненного, «уменьшенного» 6-го издания стихотворений только самое достойное, с его точки зрения, включил и эту песню, причем сразу же вслед за самым известным своим стихотворением «Стонет сизый голубочек...».

Дмитриев с полным правом помещал песню «Видел славный я дворец...» среди своих оригинальных произведений. Дело не только в том, что поэт следовал распространенной в XVIII веке традиции. Он не столько переводил текст Мармонтеля, сколько перелагал, притом достаточно вольно, последовательно заменяя французские реалии русскими. Мармонтель начинает свое стихотворение строфой:

J'ai vu de notre roi
La Cour et l'equipage.
Tiens, Lisette, avec toi,
J'aime mieux le village.[12]

У Дмитриева эта же тема развивается в двух первых строфах:

Видел славный я дворец
Нашей матушки – царицы;
Видел я ее венец
И златые колесницы.

«Все прекрасно!» – я сказал
И в шалаш мой путь направил:
Там меня мой ангел ждал,
Там я Лизоньку оставил[13].

Вместо французского короля, у Дмитриева появляется «наша матушка-царица» (Екатерина II), названная не официально-торжественно, а ласково-простонародно. Достаточно нейтральный «l'equipage» заменяется сказочными «златыми колесницами». Еще более интересной получилась русификация при переводе строфы:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Mon Louvre est un berceau,
Mon sceptre une houlette,
Mon empire un troupeau
Et le coeur de Lisette[14].

Развивая «русскую» тему, Дмитриев перевел эти строки достаточно близко к оригиналу, но заменил Лувр Эрмитажем:

Эрмитаж – мой огород,
Скипетр – посох, а Лизетта –
Моя слава, мой народ
И всего блаженство света!

По своему содержанию стихотворение Мармонтеля не очень оригинально: прославление сельской жизни, ее предпочтение славе и почестям – одно из самых общих мест европейской лирики XVIII века, охотно соединявшей салонную утонченность с идиллическими мотивами. В то же время упоминание короля и Лувра придает стихотворению неожиданную конкретность и, может быть, даже легкую политическую оппозиционность, которую, конечно, не стоит преувеличивать, но можно отметить в общем контексте творчества Мармонтеля, автора «Велизария» и упоминавшихся стихов Екатерине II. Не исключено, что это привлекло в какой-то мере и Дмитриева, прилежного читателя Мармонтеля и переводчика таких острых публицистических произведений, как «Философ, живущий у хлебного рынку» Л.-С.Мерсье и сочинения Д.И.Фонвизина «Жизнь Никиты Ивановича Панина», впервые появившиеся в печати на французском языке. Главное же, изящество, отточенность слога стихотворения Мармонтеля – вот что сделало его в глазах русского автора образцом, достойным внимания. Дмитриев блестяще продолжил литературную игру французского поэта, сохранив то, что отличало его песню от многочисленных других произведений на эту тему и одновременно подчеркивая связь с русской песенной традицией. В «Карманном песеннике», в частности, была помещена и песня Н.А.Львова, варьировавшая тот же мотив:

Цари! Вы светом обладайте,
Мне не завидна ваша часть.
Стократ мне лестнее, вы знайте,
Над нежным сердцем сладка власть;
Деритесь, славьтесь, устрашайте,
А я под тенью мирт стою
И Катеньку мою пою[15].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Дмитриев, следуя за Мармонтелем, вместо абстрактного упоминания о «царях» или «владыках», стал говорить о реальном лице – о русской «матушке-царице», отдыхающей в своем Эрмитаже. Правда, далее в тексте песни появляется и традиционный обобщающий образ, важный для противопоставления «несчастного» царя и счастливого простого смертного:

Царь один веселий час
Миллионом покупает;
А природа их для нас
Вечно даром расточает.

Характерно, что именно эта строфа особенно далеко отходит от соответствующего текста Мармонтеля:

Qu'on s'enivre a loisir
D'une joie importune:
Nous avons le plaisir,
Il vaut bien la fortune[16].

Конечно, в песне Дмитриева, как, впрочем, и у Мармонтеля, не было никакого обличительного пафоса, здесь явственно звучала тема довольства своим состоянием. Но едва ли справедливо будет рассматривать эту изящную «безделку» как «выражение принципиальной антигражданственности»[17]. Изящный, легкий слог Мармонтеля получил достойный эквивалент в песне Дмитриева, сумевшего к тому же придать ей и некоторый фольклорный колорит, несомненно способствовавший ее популярности у русских читателей, слушателей и исполнителей. В песне, отвечавшей вкусу времени, присутствовала также очень важная тема, постоянно волновавшая и Карамзина, и Дмитриева – тема личной независимости и неподкупности творца.

Примечания

[1] См.: Канунова Ф.З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М.Карамзина). Томск, 1967. С. 9.

[2] Жуковский В.А. Собрание сочинения в 4-х томах. М.–Л., 1960. Т. 4. С. 576.

[3] Вяземский П.А. Сочинения в 2-х томах. М., 1982. Т. 2. С. 60.

[4] См.: История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. Драматургия. Поэзия. СПб., 1996. С. 174-178.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[5] См.: Там же. Т. 1. Проза. СПб., 1995. С. 165-170; 272-273.

[6] Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь. // Дмитриев И.И. Сочинения. СПб., 1893. Т. 2. С. 7-8.

[7] Там же. С. 153. О воздействии этого романа на А.Н.Радищева см.: Шарыпкин Д.М. Радищев и роман Мармонтеля «Велизарий». // А.Н.Радищев и литература его времени. XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 166-182.

[8] См.: Кафанова О.Б. Н.М.Карамзин – переводчик Мармонтеля. // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. Вып. 6. С. 157-176.

[9] Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 216. (Библиотека поэта. Большая серия).

[10] Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. М.–Л., 1964. Т. 2. С. 223-224.

[11] Приятное и полезное препровождение времени, 1794. Ч. 1. С. 29.

[12] Oeuvres complettes de M.Marmontel. Edition revue et corrigee par l'auteur. Paris, 1787. Т. 17. P. 434. («Я видел двор и экипаж нашего короля, но с тобой, Лизетта, я больше люблю деревню»).

[13] Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С. 129. (Библиотека поэта. Большая серия).

[14] «Мой Лувр – шалаш, мой скипетр – посох, моя империя – стадо и сердце Лизетты».

[15] Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796. Ч. 1. С. 33-34.

[16] «Пусть опьяняются на досуге прискучившим весельем, мы же наслаждаемся – это стоит удачливой судьбы».

[17] История русской литературы. М.–Л., 1941. Т. 5. Ч. 1. С. 126.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.С.Янушкевич

5

«Ермаков сюжет» в русской литературе 1820–1830-х годов

История становления и формирования регионального самосознания Сибири неразрывно связана с общерусским литературным процессом 1810–1830-х гг., ознаменованным утверждением романтизма. Говорим ли мы об издании Г.И.Спасским сибирских летописей или о его деятельности на посту редактора «Сибирского», а затем и «Азиатского вестника», анализируем ли весь огромный пласт так называемой литературы и критики «сибирского краеведения» (от Словцова и Щукина до достаточно массовых путешествий по Сибири)[1], всматриваемся ли в деятельность «сибирского Купера» И.Т. Калашникова или же выделяем в «Московском телеграфе» Н.Полевого слой критических отзывов на сибирские материалы, наконец, размышляем ли о судьбе наследия сосланных в Сибирь декабристов, – за всем этим стоит одно: интерес к местному колориту, более многостороннее осмысление истории российских окраин, их этико-философской, этнографической, пространственно-природной и даже национальной ментальности.

Но при таком нашем взгляде обостряется вопрос о характере связей между литературным региональным самосознанием Сибири и общерусским процессом. Естественным и распространенным стало выявление воздействия идей, образов, даже стиля литературы общерусской на литературу Сибири. «Сходство с пушкинскими персонажами простирается и дальше...»; «Идеи и образы Жуковского ощутимы в поэзии сибиряков»; «сибирские поэты заимствовали из общерусского романтизма и мотивы любви»; «вслед за Батюшковым они призывали к наслаждениям...»[2] – эти примеры, выписанные подряд с двух страниц «Очерков русской литературы Сибири», можно увеличивать количественно сколько угодно. И делаю я это, подчеркиваю, не в осуждение. Это естественно, но недостаточно. А главное, все-таки односторонне.

История русской литературы, в частности романтизма, на сегодняшнем этапе нашего понимания теории и истории регионального самосознания литературы Сибири настоятельно требует более диалектичного взгляда и прямо ставит вопрос: что дала литература Сибири общерусскому литературному процессу, чем обогатила его? Не пре-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тендуя в данной статье на глобальность решения проблемы, выделю один ее аспект. Итак, речь пойдет о восприятии и интерпретации истории покорения Сибири и гибели Ермака (условно назовем ее «ермаковым сюжетом») в русской литературе 1820–1830-х годов.

В творческой биографии «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина сибирские страницы занимают важное место. В мае-июне 1820 г., приступив к описанию истории присоединения Сибири, Карамзин испытывал недостаток источников. В письме к И.И.Дмитриеву, относящемуся к этому времени, он замечал: «Пишу о твоем Герое Ермаке, но жалуюсь на худые материалы: ищу и не нахожу ничего характерного; все бездушно, – а выдумывать нельзя»[3]. Акцентируем, пожалуй, в приведенном отрывке из письма два момента: первый – письмо обращено к автору созданного еще в 1794 г. стихотворения «Ермак», одному из последних русских сентименталистов И.И.Дмитриеву; второй – Карамзин прямо в лицо другу и автору «Ермака» говорит о том, что «худые материалы», «все бездушно» и определяет позицию: «выдумывать нельзя». Оставим в стороне историю создания и характер «Ермака» И.И.Дмитриева: это был первый и далеко не совершенный шаг в освоении экзотического материала.

В работе над сибирскими страницами «Истории Государства Российского» помощником и консультантом Карамзина становится Г.И. Спасский. В 1821 г. им была издана «Летопись Сибирская, содержащая повествование о взятии Сибирской земли Русскими, при царе Иоанне Васильевиче Грозном, с кратким изложением предшествовавшим оному событию», в предисловии к которой издатель подчеркнул, что «достоинство сей рукописи признано и знаменитым нашим Историографом Н.М.Карамзиным, употребившим ее для 9 тома своей Истории...»[4]. В журнале Спасского «Сибирский вестник» появляется гравированный портрет неизвестного художника, изображающий Ермака в боевых доспехах[5]. Обнаруженные мною в архиве Г.И.Спасского его письма к Карамзину, в частности от 19 мая 1820 г., поясняют роль и участие первого в создании сибирских, «ермаковых» глав. Во-первых, Спасский лично отправляет историографу все книжки «Сибирского вестника» за 1818, 1819, 1820 гг., в том числе с портретом Ермака и публикациями о нем. «С великим удовольствием узнал я от Алексея Николаевича [Оленина], что принадлежащие мне летописи о покорении царств Казанского, Астраханского и Сибирского дошли до рук ваших»[6], – сообщает он одновременно. Во-вторых, он говорит о других источниках и обещает переслать Черепановскую летопись и список Ремезова, Есиповскую летопись. «Если вам угодно

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

будет видеть все сии бумаги или некоторые из них, я приятнейшим долгом почту их вам переслать»[7], – заключает Спасский подробную опись имеющихся у него материалов о Сибири.

Все эти источники стали основой шестой главы IX тома «Первое завоевание Сибири». Не касаясь вопроса о соотношении карамзинского повествования с летописными источниками, процитируем отрывок из его «Введения» к «ермакову сюжету»: «Начиная описание Ермаковых подвигов, скажем, что они, как все необыкновенное, чрезвычайное, сильно действуя на воображение людей, произвели многие басни, которые смешались в преданиях с истиною и под именем летописаний обманывали самых Историков. Так, например, сотни Ермаковых воинов <...> обратились в тысячи, месяцы действия в годы, плавание трудное в чудесное. Оставляя баснословие, следуем в важнейших обстоятельствах грамотам и достовернейшему современному повествованию о сем завоевании любопытном, действительно удивительном, если и не чудесном»[8].

673-е примечание отсылает читателя к тексту Строгановской летописи. Структура примечаний к «Истории» или, как их обычно называют, «ключа» – предмет специального разговора. Каждое из примечаний – очная ставка летописных сводов, выявление моментов совпадения и различия, точное цитирование источников. Фактическая основа событий, важные исторические, этнографические, географические реалии в главе «Первое завоевание Сибири» взяты из летописей. Но и портрет Ермака, описание времени и места его гибели, история его преображения из разбойника в героя – отсюда же. Одним словом, материалы сибирских летописей в руках Карамзина обрели новую жизнь, обозначив сибирский, «ермаков сюжет» как органическую часть национальной истории, более того – ее героическую страницу: «Нет, волны Иртыша не поглотили ее [славу] : Россия, История и Церковь гласят Ермаку вечную память. Сей Герой...»[9]. Главное же – история завоевания Сибири в контексте царствования Иоанна Грозного и героической гибели Ермака с подачи Карамзина вошли в сюжетный фонд общерусской литературы, и в этом отношении автор «Истории Государства Российского» стал крестным отцом «ермакова сюжета» в русском романтизме.

Почти сразу же после выхода IX тома «Истории Государства Российского» сначала в «Русском Инвалиде» (1822, № 14 за 17 янв.), затем в «Соревнователе просвещения и благотворения» (1822, № 4) появляется дума К.Ф.Рылеева «Смерть Ермака», ставшая поистине народной песней. Как известно, структура рылеевского произведения диалогично-двупланова: известному поэтическому тексту «Ревела буря, дождь шумел // Во мраке молнии летали <...> На диком бреге

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Иртыша // Сидел Ермак, объятый думой»[10] предшествует прозаическое предисловие, историческая справка, по объему едва ли не больше, чем поэтический текст. Автором большинства примечаний, в том числе к «Ермаку», был П.М.Строев, секретарь Карамзина и автор ключа к его «Истории». Рылеев, «напоминая юношеству о подвигах предков, знакомя его с светлейшими эпохами народной истории»[11], последовательно героизировал «ермаков сюжет». В поэтическом тексте думы этому способствует концентрация своеобразных «слов-сигналов»: «герой», «громозвучная слава», «ратники», «Русь святая», «отчизна», «богатырь», «отвага» и т.д. Вслед за Карамзиным Рылеев акцентирует момент эволюции героя, его путь к праведной жизни: «Своей и вражьей кровью смыв // Все преступленья буйной жизни // И за победы заслужив // Благословения отчизны...» Создавая своеобразный поэтический вариант к карамзинской «Истории», поэт-декабрист прежде всего драматизировал «ермаков сюжет», выявляя в нем эмоциональное воздействие на читателя. Предисловие Строева придавало поэтическому тексту объемность и диалогичность. В думе Рылеева исторические сведения о Сибири, портрет Ермака обретали ту поэтическую вольность, которая способствовала оживлению «ермакова сюжета», его романтизации. «В стране суровой и угрюмой, на диком бреге Иртыша», «Иртыш кипел в крутых брегах» – немногочисленные признаки местного колорита в думе эмоционально озвучивались через романтический пейзаж и способствовали приближению Сибири, создавали ее эмоциональный портрет.

В 1832 г. отдельным изданием выходит трагедия в 5-ти действиях «Ермак» А.С.Хомякова, виднейшего представителя русского любомудрия, будущего славянофила. Отрывки из нее печатались в «Московском вестнике», «Деннице» еще в 1828 г., а создана она была в конце 1825 – начале 1826 г. Премьера трагедии в Малом театре с Каратыгиным в главной роли 27 августа 1829 г. стала событием в театральной жизни Москвы. С 1829 по 1840 г. – более 20 представлений в Москве и Петербурге[12].

Творческая история «Ермака» неразрывно связана с «Борисом Годуновым» Пушкина: 12 октября 1826 г. в доме Веневитиновых первое чтение «Годунова»; 13-го, по настоянию Пушкина, – «Ермака». Безусловно, карамзинская «История» – источник обоих произведений, но «Ермак» молодого Хомякова – опыт философского прочтения «ермакова сюжета».

Хотя эпиграф к трагедии отсылает читателя к «Летописи Сибирской», изданной Спасским: «Аще нам всемогий в Троицы славимый бог поможет, то и по смерти нашей память наша не оскудеет в тех странах, и слава наша вечна будет». Слова казаков»[13] и ориентирует

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на историческую достоверность и традицию карамзинско-рылеевской героизации «ермакова сюжета», пафос Хомякова в другом. Молодой поэт, поклонник Шекспира и Шиллера, развивая традицию романтической трагедии рока, рассматривает Ермака с провиденциалистских позиций. По справедливому замечанию Ю.В.Манна, «Ермак как историческое лицо был как бы специально предназначен для романтической постановки проблемы рока»[14].

Мотив судьбы определяет всю логику поведения и мыслей героя. Рылеевский «объятый думой Ермак» у Хомякова как бы приоткрыл свои думы, и они оказались «тяжелые». Муки проклятия отца, драматическая любовь, страдания от пролитой крови («На руках моих // Убитых мной невинных кровь дымилась»)[15], предчувствие близкой смерти, многочисленные предвещания превращают сибирского атамана в романтического героя.

Но Хомякову-любомудру важнее романтической характерологии стало «утверждение гармонии национального единства»[16], а сибирская тематика продиктовала столь важный для Хомякова мотив воли, душевного простора как преодоления судьбы в условиях социальной деспотии. «Степей кочующая воля», которая, по мнению Б.Ф.Егорова, едва ли не стала прообразом пушкинских строк «На свете счастья нет, но есть покой и воля» и знаменитой фразы толстовского Феди Протасова: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля»[17], определила мелодику трагедии «Ермак». Если в смутном времени Бориса Годунова и Самозванца Пушкин уловил связь «судьбы человеческой, судьбы народной», то Хомяков в эпохе Иоанна Грозного прозрел естественную тягу человека к воле.

В интерпретации Хомякова «ермаков сюжет» получил ярко выраженную сибирскую ментальность. Постоянные соотношения Сибири и России, Иртыша и Оки, Волги, осмысление просторов Сибири («степь беспредельная») лишь острее выявляют единство Сибири и России. Не случайно заключительные слова Ермака, который «бросается в Иртыш»: «Сибири боле нет: отныне здесь Россия!»[18] – афористически обозначают противоречивую позицию Хомякова. Нельзя не отметить, что «ермаков сюжет» в интерпретации Хомякова (а это идет и от Карамзина) – естественная часть страшной эпохи Иоанна Грозного, что накладывает свои краски и на общую ситуацию покорения Сибири, и на характер Ермака, раздираемого противоречием: чувство долга пред царем и гибель по его прихоти. «Степей кочующая воля» неизбежно сталкивается с самой ситуацией насильственного покорения Сибири. Философская идея свободы и необходимости органично входит в художественную концепцию хомяковского «Ермака».

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Завершающим штрихом в истории «ермакова сюжета» в литературе эпохи романтизма становится публикация в альманахе «Северная лира на 1827 год»[19] драматической сцены Андрея Муравьева «Ермак». Поэтика излюбленной в романтизме «драматической сцены» как фрагментарной формы позволила автору «ермаков сюжет» осмыслить как эпизод из судеб человеческих. Философски-провиденциальная направленность трагедии Хомякова у Муравьева получает религиозную окраску. Отсутствие в произведении самого Ермака, возникающая его тень в диалоге Остяка и Путника возвращают к лиро-драматическому стихотворению И.И.Дмитриева, но само обращение к «ермакову сюжету» члена кружка Раича, представителя так называемого религиозного романтизма, автора «Путешествия по святым местам» вносит дополнительные штрихи в историю этого сюжета, намечает еще один аксиологический подтекст его прочтения – этико-религиозный.

Свой вклад в осмысление образа Ермака был внесен и писателями-сибиряками, в частности П.П.Ершовым, активно вошедшим в русский литературный процесс своим «Коньком-горбунком». В 1838 г. в «Современнике» (Т. 12. Отд. 3) он публикует «сибирское предание» «Сузге», в основе которого – народное сказание о жене сибирского хана Кучума и ее героической гибели. И хотя образ Ермака и история его завоевания Сибири составляют лишь исторический фон для романтической истории, Ершов более тщательно, чем его предшественники, воссоздает драматургию тех далеких событий, более конкретен в воссоздании сибирского колорита. Трагическая история красавицы Сузге обостряет память о насильственном покорении Сибири. Ориентация на поэтику фольклора придает «сибирскому преданию» элементы романтической народности.

Словно компенсируя недостаток собственно «ермакова сюжета» в «Сузге», Ершов в начале 1830-х гг. написал сонет «Смерть Ермака», где, опираясь на летописные и литературные источники (прежде всего одноименную думу Рылеева), воспроизводит знаменитый эпизод из истории Ермака. Уже первый катрен:

«Тяжелые тучи сибирское небо одели;
Порывистый ветер меж сосен угрюмых шумел;
Венчанные пеной, иртышские воды кипели;
Дождь лился рекою, и гром полуночный гремел»[20] –

свидетельство поисков Ершова на пути конкретизации местного колорита, хотя и пейзаж, и описание героя («злая кручина», «ужас невольный») во многом опираются на общеромантические формулы «унылой» элегии. Но опыты Ершова – еще один штрих в истории «ермакова сюжета» и во взаимодействии общерусского и собственно сибирского регионального литературного процесса.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Наконец, история «ермакова сюжета» была бы не полна и эстетически не довыражена без обращения к критическому зеркалу «Московского телеграфа» Н.Полевого. В 6-м номере (ч. 44) за 1832 г. появилась рецензия Кс.Полевого на издание трагедии А.С.Хомякова «Ермак». Оставляя в стороне драматургические аспекты рецензии (Полевой называет «Ермака» образцом новой драмы, сближает его с «Борисом Годуновым», видит в Хомякове «реформатора старой трагедии» и т.д.), обратимся к взгляду критика на «ермаков сюжет».

«История Ермака составляет краткий, но блестящий эпизод в истории российской, и тем выгоднее она для поэта, что он находит в ней целое, полное событие, сияющее поэзией в самом простом, безыскусственном рассказе. Посмотрим, что сделал из нее автор трагедии «Ермак»[21] – такова методологическая установка автора рецензии. Он последовательно подчеркивает, акцентируя романтические возможности сюжета, что «дикие красоты и полудикие обитатели Сибири, слава и народность предмета, яркие краски отечественных нравов – все представляло богатую жатву для его поэтического воображения, для изящной кисти»[22].

Детализируя поэтические возможности истории Ермака, Кс.Полевой особенно подчеркивает нравственные резервы «ермакова сюжета», проявившиеся в перерождении героя из бурного разбойничьего атамана в смелого завоевателя. Слезы раскаяния Ермака – едва ли не самое важное для критика. «Признаюсь, – патетически восклицает Полевой, – что для меня Ермак, плачущий над призывом в честную службу, трогательнее, красноречивее Цезаря, который проливал слезы перед изображением Александра Великого. Я вижу в Цезаре сквозь туман не разразившихся еще страстей честолюбца; в Ермаке, грубом, отчаянном разбойнике, благородную душу, которой было доступно раскаяние и которую растрогивала мысль о примирении с отечеством»[23]. Столь своеобразный поворот сюжета обогатил палитру интерпретационных знаков. Аксиологические потенции исторического сюжета расширяются за счет активного подключения этико-философского взгляда на него. В оценке хомяковской трактовки Полевой субъективен, ибо «он [Хомяков] не хотел видеть того, что видели мы и что, вероятно, видят все»[24]. По мнению Кс.Полевого, Хомяков не разглядел возможности сюжета и не сумел изобразить в Ермаке завоевателя Сибири, раскрасив события любовью и т.д. Ратуя за воссоздание исторической истины, критик «Московского телеграфа» не сумел и не хотел понять позицию Хомякова. Его этико-философская доктрина вступила в конфликт с провиденциальными мотивами трагедии Хомякова.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Интерпретационный спектр «ермакова сюжета» (необходимо здесь еще упомянуть роман П.П.Свиньина «Ермак, или покорение Сибири», вышедший в 1834 г., и историческую драму Н.Полевого «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь», появившуюся в 1845 г.) позволяет конкретизировать жизнь регионального литературного сознания в общерусском культурном контексте.

От «Истории» Карамзина, впитавшей идеи и образы сибирского летописания, до литературных вариантов «ермакова сюжета» (декабристского, философско-славянофильского, провиденциально-религиозного; поэтического, драматургического, прозаического) и критического его осмысления в «Московском телеграфе», пушкинских замечаний о «Ермаке» Хомякова и оценок Белинского – целая эпоха освоения русским романтизмом проблем национального самосознания, местного колорита, философии истории, нравственных проблем.

«Ермаков сюжет», как и в целом материал сибирского литературного самосознания, – составная и органичная часть общерусского литературного процесса. История русского средневековья, эпох смуты и деспотизма, самозванцев и крови, обретала благодаря «ермакову сюжету» дополнительные и существенные коррективы. Как справедливо заметил Н.Я.Эйдельман: «Но Ермак – случай особый: российский человек на воле, без царей, воевод, приказных. И горстка казаков, сотни, редко тысячи, вчерашних крестьян, оказывается, несут в себе неслыханный заряд энергии, которая вдруг ведет их за 1000 верст и позволяет утвердить размеры российского государства»[25].

«Ермаков сюжет», войдя в арсенал русской общественно-исторической и литературно-эстетической мысли, безусловно, обострил содержание пушкинской формулы «судьба человеческая, судьба народная», открыл Сибирь как неведомую еще ментальность. По своей художественной установке он в русском романтизме вполне соотносим с цыганской или кавказской темой как синоним безбрежности, простора и воли, хотя, безусловно, репутация Сибири в 1820-е гг. как мрачного края каторги и ссылки (да и стыковка царствования Иоанна Грозного и покорения Сибири) придают совершенно особое этико-философское содержание «ермакову сюжету», определяющее его по преимуществу трагедийное звучание. Осмысление истории покорения Сибири и гибели Ермака с позиций проблемы свободы и необходимости – естественное следствие нового понимания философии истории, ее нравственного смысла.

Очевидно одно: бесспорна диалектика взаимоотношений регионального литературного самосознания и общерусского литературного процесса и назрела необходимость ее более конкретного изучения. От этого, думается, выиграют оба явления...

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Примечания

[1] Об этом см.: Янушкевич А.С. Особенности сибирской краеведческой критики 1810–1830-х гг. //Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. Новосибирск, 1989. С. 21-35.

[2] Очерки русской литературы Сибири. Новосибирск, 1982. Т.1. С. 232-233.

[3] Письма Н.М.Карамзина к И.И.Дмитриеву. СПб., 1866. С. 291.

[4] Летопись Сибирская, содержащая повествование о взятии Сибирския земли Русскими, при Царе Иоанне Васильевиче Грозном, с кратким изложением предшествующих оному событий. Издана с рукописи XVII века. СПб., 1821. С. VIII.

[5] См.: Сибирский вестник. СПб., 1818. Ч. 1.

[6] Гос.архив Красноярского края (ГАКК). Ф.805. Оп.1. № 234. Л. 1.

[7] Там же. Л. 2 об.

[8] Карамзин Н.М. История Государства Российского. СПб., 1845. Т. 9. С. 226-227.

[9] Там же. С. 240.

[10] Здесь и далее текст думы «Смерть Ермака» цит. по след. изд.: Рылеев К.Ф. Думы. Изд. подготовил Л.Г.Фризман. Серия «Лит. памятники». М., 1975. С. 57-60.

[11] Там же. С. 7.

[12] См.: История русского драматического театра. М., 1978. Т. 3. С. 250.

[13] Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1969. С. 151.

[14] Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 288.

[15] Хомяков А.С. Указ. изд. С. 169.

[16] Егоров Б.Ф. Поэзия А.С.Хомякова. //Хомяков А.С. Указ. изд. С. 13.

[17] Там же. С. 15.

[18] Там же. С. 277.

[19] См.: Северная лира на 1827 год. Серия «Лит. памятники». М., 1984. С. 125-129.

[20] Ершов П.П. Стихотворения. М., 1989. С. 81.

[21] Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 421.

[22] Там же. С. 420.

[23] Там же. С. 421.

[24] Там же. С. 421.

[25] Эйдельман Н.Я. Последний летописец. М., 1983. С. 126.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

А.И.Журавлева

Реплика в споре о Полежаеве

Выяснение проблемы «романтик или реалист» в настоящее время воспринимается как научная архаика дурного тона. Понять это, конечно, можно, если вспомнить идеологизированность и жесткий схематизм немалого числа прежних работ, а главное – более или менее успешно маскируемый аксиологический характер самой проблемы метода. И все же романтизм – и умонастроение, и стиль – явление, имевшее, бесспорно, огромное влияние на поколения европейцев, и не только художников. Следовательно, для историка литературы эта проблематика неотменима, что бы ни диктовала научная мода.

Важна она и для правильного понимания места Полежаева в русской литературе, его особой поэтической судьбы. Специфика ее, в частности, в том, что как раз Полежаев – ярчайший пример влияния романтической идеологии непосредственно на жизнь. В связи с его судьбой речь идет даже не о романтическом жизнестроительстве, осознаваемом все же как вид творчества, а о собственно житейском и прямо бытовом последствии очарованности романтической идеологией.

Вместе с тем, без натяжки, безусловно, невозможно говорить о каком бы то ни было «преодолении» штампов и не-штампов романтического стиля у Полежаева. Грубая житейская реальность и романтически переживаемое «возвышенное», выражаемое в самых ортодоксально романтических формах, переплетены у него на редкость прочно. И это, быть может, самая яркая и оригинальная черта его как художника.

В полежаевской судьбе, в ее реалиях вообще как бы непрерывно сбываются, овеществляются разные романтические атрибуты. Полежаев словно бы буквально понял весь литературный романтический арсенал и принялся воплощать его в жизнь. На тюремно-романтической атрибутике это особенно видно, но главное все-таки не она, а составляющий сердцевину романтизма конфликт между «я» и «не-я», личность и все прочее окружающее. Более максимальное, чем у Полежаева, воплощение этого конфликта и вообразить немыслимо. Можно сказать, что Полежаев и Николай I сообща поставили экспе-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

римент по воплощению идеологии романтизма, отделив, правда, эту идеологию от родной ее чисто литературной почвы. Полежаев выглядит каким-то Рахметовым романтизма.

Если у Пушкина едва ли не основной смысл его пути – корректировка личности миром, то тут наоборот – непримиримость не то что литературная, как у раннего Лермонтова, а прямо житейская. Можно сказать, есть некая историческая и литературная удача для Полежаева, что ему выпало быть (или, во всяком случае, ощущать себя), так сказать, личным врагом Николая. Что есть деспот как не личный враг всякого порядочного подданного? Личность, лично меня, как лично каждого, притеснили. Ситуация благодатная для романтика.

История литературы знает случаи, когда личная судьба поэта становилась широко известна, превращалась в легенду, т.е. из факта бытового делалась своего рода явлением искусства – и уже эта легенда в свою очередь начинала влиять на смысл поэтического творчества. Такова была судьба Веневитинова.

Если возникновение легенды совпадает по времени с жизнью поэта, то возможен случай, когда она начинает оказывать обратное влияние на творчество, формировать облик лирического героя. Так, представляется, произошло в определенный период с поэзией Блока и Есенина. Но в отношении Полежаева все оказывается иначе. Здесь между «знанием» о поэте современников и художественным миром писателя стерта та грань, которая существует между искусством и жизнью.

По мнению Л.Я.Гинзбург, формирование образа поэта в лирике как жизненно конкретного, индивидуального человека, субъекта лирики (а не жанрово-условный образ) и было тем огромной важности открытием, к которому романтическая литература пришла в итоге нескольких десятилетий своего развития: «Позднее романтическая лирика создаст лирического героя, наделенного единством личности и личной судьбы (Полежаев, Лермонтов), разумеется, выражающей историческую судьбу поколения»[1].

В лирике Полежаева действительно постепенно формировался герой, который обладал «биографией», причем читатель узнавал ее именно из самой поэзии. Однако, при всем несомненном биографическом и личностном единстве герою Полежаева присуща некоторая двойственность, возникающая из-за борьбы романтического литературного канона и его житейской реализации. Он является нам то гордым свободолюбцем, не склоняющимся под ударами судьбы и преследующих его тиранов, то солдатом, которого мучает прозаический унтер:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Притеснил мою свободу
Кривоногий штаб-солдат:
В угождение уроду
Я отправлен в каземат.

Здесь важно подчеркнуть, что речь идет вовсе не о том, что в лирике Полежаева существуют два героя. И не о том, что один из них приходит на смену другому в результате творческой эволюции поэта. В том-то и дело, что здесь в одном сознании, в одной жизненной судьбе трагически совмещено возвышенное и низкое, высокие порывы духа и казарменное сквернословие, Рок и унтер или даже сам ефрейтор-император – все это существует в одном поэтическом пространстве. Эта специфическая особенность прекрасно прослеживается в стихотворении «А.П.Лозовскому».

Начинается стихотворение вполне традиционным посвящением. Здесь есть и обычные сомнения в глубине и искренности дружеских чувств адресата послания, и жалобы на суровую судьбу, преследующую поэта, и уверения в дружеской преданности:

Но пусть, игралище страстей,
Я буду куклой для людей,
Пусть их коварства лютый яд
В моей груди умножит ад <...>
Я снова узник и солдат!..

В обычном элегическом контексте строчка «Я снова узник и солдат», совершенно точно описывающая реальное положение вещей, благодаря инерции романтического стиля воспринимается еще как очередная метафора.

Первая часть стихотворения, следующая за посвящением, уже намечает несколько сниженное развитие темы. Но это снижение целиком остается в рамках традиционной романтической, и притом иронической, игры контрастами возвышенного и низкого:

Увы! Старинный жар стихов
И след сатир и острых слов
Исчезли в буйной голове,
Как след дриады на траве
Иль запах розы молодой
Под недостойною пятой.
Поэт пленительных страстей
Сидит живой в когтях чертей,
Атласных... не поет
И чуть по-волчьи не ревет...

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В этот условный, полушутливый рассказ, все еще под маской легкомысленной игры словами, внезапно врываются строчки о самоубийстве:

<...> и согласись,
Что если средства нет спастись
От угнетенья и цепей,
То жизнь страшнее ста смертей,
И что свободный человек
Свободно кончить должен век...

Здесь уже ироническая игра слов (свободный человек, свободно должен кончить век) звучит мрачным сарказмом.

Вторая и третья части стихотворения рисуют поэта в солдатской тюрьме. В описании тюремной обстановки своеобразный «физиологический очерк» (поэт не брезгает и нецензурными словами) переплетается с элементами обобщенного, условного романтического изображения «темницы», соузники описаны даже натуралистически. В первоначальном описании самого поэта снова переплетены приемы романтической элегии с точными деталями и реалиями, напоминающими манеру натуральной школы.

И на скамье той у окна,
Броней сермяжною одет,
Лежит вербованный поэт.
Броня на нем, броня под ним,
И все одна и та же с ним,
Как верный друг, всегда лежит,
И согревает, и хранит;
Кисет с негодным табаком
И полновесным пятаком
На необтесанном столе
Лежит у узника в угле.
Здесь триста шестьдесят пять дней
В кругу Плутоновых людей
Он смрадный воздух жизни пьет
И <самовластие> клянет <...>
Два раза на день ест и пьет
И долг природе отдает.

Непосредственно вслед за грубоватой натуралистической подробностью начинается третья часть стихотворения, где перед нами предстает образ поэта в темнице, написанный в высоком романтическом стиле, без снижающих иронических деталей:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Опять – поэт; опять любовь
К свободе, к миру в нем кипит! <...>
И рой видений золотых,
Как легкий утренний туман,
Унес души его обман...

Четвертая часть развивает тему «поэт и царь». Обращение к Николаю пародирует высокий стиль од самодержцам. Традиционный торжественный зачин в то же время содержит намек на расправу с декабристами, а далее перебивается просторечьем:

О ты, который возведен
Погибшей вольности на трон,
Или простее говоря,
Особа русского царя!

В сущности, вся первая часть обращения пародирует не только формы, но и просветительский пафос русских поэтов от Ломоносова до Пушкина, дерзавших поучать царей и чертивших им своего рода программы правления. Полежаеву чужды эти обольщения. Горькой иронией исполнены строки, призывающие царственного фельдфебеля быть мудрым садовником:

Поймешь ли ты, что твой народ
Есть пышный сад, а ты – Ленотр,
Что должен ты его беречь
И ветви свежие не сечь...

Вслед за этой горькой инвективой поэт на мгновение приоткрывает дверь в реальность, в тюремный быт. Перед нами – жанровая картинка, нарисованная беглыми, но безупречно точными штрихами:

Ватага спит.
Передо мной едва горит
Фитиль в разбитом черепке;
С ружьем в ослабленной руке,
На грудь склонившись головой,
У двери дремлет часовой;
Вблизи усталый караул
Глаза бессонные сомкнул.
На гаубвахте тишина...

После этой зарисовки идет обращение к Вакху, богу-покровителю поэта, написанное в манере легкой поэзии и одновременно включающее элегические мотивы исчезнувшей беспечности, отлетевшей радости:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Твой жрец, твой верный жрец угас!
Угас, как факел буйных дев...

Строфа завершается эпиграммой на Николая. Иронические античные и библейские уподобления в двух первых строках и афористическое двустишие в заключении, формулирующее суть отношений между поэтом и царем:

Вторый Н<ерон>, Ис<кариот>,
У<дав> б<разильский> и Н<емврод>,
Его враждой своей почтил
И – лобызая, удушил!

По своему композиционному строению четвертая часть представляется своеобразным макетом всего стихотворения. Здесь перед нами как бы выставка различных жанровых форм лирики. В пределах одной строфы мы находим четыре жанровые формы, две из которых – ода и элегия с анакреонтическими мотивами – иронически переосмыслены с помощью двух других: тюремной зарисовки и эпиграммы.

Высказывалось предположение, что «А.П.Лозовскому» – полемика с «Шильонским узником» в переводе Жуковского. Может, следовало бы сказать осторожнее: «Шильонский узник» Байрона-Жуковского – необходимый литературный контекст стихотворения Полежаева. И если уж говорить о полемичности, то на уровне формы это будет прежде всего жанровая полемика с «воспевающим» началом поэмы. Полежаевское стихотворение, по объему приближающееся к поэме, представляет собой конгломерат различных форм лирики. Это не поэма, но и не послание в собственном смысле, а скорее всего – миниатюрный сборник стихотворений. Здесь общая мотивировка (письмо другу из тюрьмы) объединила такие разнородные жизненные впечатления, которые принудили обратиться чуть ли не ко всем жанровым формам, обычным в поэзии 1830-х годов и даже выходящим за ее рамки: послание, элегия, философская медитация, эпиграмма и лирические миниатюры очеркового характера – но почти все они при этом фрагментарны и свободно смешаны в большом общем тексте.

Что же дало в историко-литературной перспективе это неслыханное до Полежаева соположение романтически-возвышенного и реально-бытового, в самых прямых, жестких, в сущности, не опосредованных художнически формах? Был ли это единичный казус индивидуальной судьбы, породившей такое сознание? Думается, нет. Можно предположить, что это в первый, но отнюдь не в последний раз в нашей литературе так выразился эпохальный перелом в эстетическом сознании, когда остро ощутилась именно литературная природа поэтического языка (в широком значении слова) предшествую-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

щей эпохи в столкновении с грубой и плотной реальностью, максимально прямо введенной в художественный текст. Думается, у Полежаева это произошло интуитивно, но очень скоро это будет отрефлектировано в поэзии высококультурного и философски образованного Ап.Григорьева. Не пройдет и ста лет, как это повторится в XX веке в так называемой эстетике примитивизма: у некоторых обериутов (Олейников, ранний Заболоцкий), у барачных поэтов, которые столкнут классическую традицию, эстетизированную и тем отчасти омертвленную Серебряным веком, со скудной и грубой реальностью примитивного быта и сознания 1930–1940-х годов.

Примечание

[1] Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1964. С. 58-59.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.А.Кошелев

7 «Святочный» мотив в «Сказке о царе Салтане...»

Уже в начале «Сказки о царе Салтане» заявлен один, поначалу не очень понятный, «календарный» мотив. Царь, подслушав разговор «трех девиц» и выбрав в жены последнюю, предлагает ей: «Будь царица», но тут же ставит условие:

И роди богатыря
Мне к исходу сентября (III, 506-507)[1].

Именно этот срок чем-то особенно важен для Пушкина. В цензурной рукописи писец, переписывая этот текст, заменил сентябрь на «исход октября». Пушкин исправил – «сентября» (III, 1078), почему-то это ему принципиально важно.

Исследователи обычно истолковывают эту реплику царя Салтана как «шутливую»[2]. Но герои сказки относятся к «исходу сентября» вполне серьезно: царь поспешил с женитьбой («В тот же вечер обвенчался»),

А царица молодая,
Обещанье выполняя,
С той же ночи понесла (III, 1078).

Это единственное место пушкинской сказки, которое вызвало недовольство высочайшего цензора – Николая I, отчеркнувшего приведенные стихи: подобное «обещанье» показалось ему непонятным и неприличным. П.А.Плетнев (издатель) исправил два стиха: «Дела вдаль не отлагая, // С первой ночи понесла» (III, 507). Но мотив «обещанья» сохранился (ср. ниже: «Наступает срок родин»). Почему-то для автора очень важен именно этот срок...

Впрочем, причина особенной важности для Пушкина этого календарного указания очевидна. Герои его сказок живут и действуют по тем порядкам, которые приняты у людей обыкновенных. Для того, чтобы женщине (хотя бы и «царице») выносить и родить ребенка, требуется некоторый срок, который тот же Пушкин указал в «Сказке о мертвой царевне...»: «Девять месяцев проходит...» (III, 541). А если отнять эти «девять месяцев» от «исхода сентября», то получится, что действие «Сказки о царе Салтане» начинается в «исходе декабря» – то

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

есть в начале русских Святок, праздновавшихся от Рождества (25 декабря) до Крещения (6 января). И с этой «календарной» установкой вся атмосфера «Сказки о царе Салтане» приобретает устойчивый «святочный» оттенок.

Святки на Руси считались особенным временем, универсальным праздником годового календарного цикла. «Смысловое и обрядовое богатство святочного цикла, – пишет современный исследователь, – объясняется тем, что этот период вобрал в себя семантику, по крайней мере, трех праздников, принадлежащих к различным календарным системам. Первоначально на Руси к концу декабря приурочивался языческий праздник Коляды (Авсения, Таусеня), языческого божества, персонифицирующего рождающееся солнце. С принятием христианства церковь 25 декабря начала отмечать день Рождества Христова, в результате чего на языческий праздник наложился (и переплелся с ним) церковный праздник Рождества. С 1700 года на этот же период времени Петр I, согласно европейской традиции, перенес и начало Нового года <...>. В результате совмещения различных календарных традиций возник сложный праздничный симбиоз, сожительство трех культурных традиций, приуроченных к одному и тому же промежутку времени. Эти традиции переплелись причудливым образом, оказывая друг на друга влияние, так что порою бывает трудно вычленить элементы, связанные с какой-то одной из них»[3].

Русские святки были «многофункциональным» праздником, воплощавшим разные уровни «праздничного» поведения. Так, они, при всей исходной «святости», издавна считались временем наибольшего разгула инфернальной («нечистой») силы, – временем «светлым» и одновременно опасным. Они оказывались на «календарном» рубеже «старого» (уходящего) и «нового» (нарождающегося) и осознавались как время, когда можно узнать (и даже разом переменить) свою судьбу. И знаменитые святочные гадания явились одновременно и символом «узнавания», и символом «перемены»:

Настали святки. То-то радость!
Гадает ветреная младость,
Которой ничего не жаль,
Перед которой жизни даль
Лежит светла, необозрима;
Гадает старость сквозь очки
У гробовой своей доски,
Все потеряв невозвратимо;
И все равно: надежда им
Лжет детским лепетом своим (VI, 100).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Святки были временем сборов, вечеринок, «игрищ», посиделок, что придавало этому празднику атмосферу веселья и озорства. От этого они превращались в наиболее благоприятное время для улаживания матримониальных дел: знакомств, выбора невест и т.п. И, наконец, обязательной принадлежностью святочного поведения считалось ряженье. Способы и формы переряживания могли быть самые разные: «Наряжались животными и птицами, бытовыми типами и персонажами социальной сатиры, цыганами, свадебными чинами, стариками и старухами, скоморохами, калеками, разбойниками и полицейскими, женщины – мужчинами, а мужчины – женщинами и пр.»[4].

Все эти данности святочной мифологии и святочного поведения самым естественным образом закрепились в пушкинской сказке. Действие «Салтана» начинается на святочных посиделках, тут же, соответственно, улаживаются и матримониальные дела. При этом жених (царь) выбирает невесту, что называется, «по первому слову», но само «слово» очень необычно и «выламывается» из традиций посиделок. Две первых девушки, собираясь стать царицами, тут же обещают совершить (помимо основного супружеского «дела», которое разумеется само собою) что-то «еще», что-то «рукотворное» (приготовить «пир», наткать «полотна»). И лишь третья почитает важнейшим и единственным делом женщины рождение достойного наследника мужу. Говорить об этом открыто на русских посиделках не принято, но именно потому данное нарушение условностей и оказывается привлекательным. Именно потому царь тут же (после «здравствуй») делает предложение и венчается «в тот же вечер». Возникает редчайший случай обоюдного осознания того, что встретились два человека, «предназначенные» друг для друга, – и им тут же необходимо решить свою судьбу. Героиня «Онегина» тоже сразу ощущает свою «предназначенность» герою: «То в Вышнем суждено совете... // То воля неба: я твоя...» (VI, 66), но герой, в отличие от Царя Салтана, не может проникнуться столь же быстрым ответным чувством. Подобное возможно, пожалуй, только раз в году – в «сгущенной» святочной атмосфере.

А потом в эту атмосферу вмешиваются инфернальные силы. Именно они создают «остров Буян» и «новый город со дворцом», противопоставленный исконному «царству славного Салтана». Возникновение чудесного города Гвидон объясняет просто: «... вижу я: //Лебедь тешится моя» (III, 511). С помощью тех же инфернальных сил и «чудес» царство Гвидона обеспечивается постоянной прибылью («Князю прибыль, белке честь» (III, 517) и необходимой внешней охраной («Тридцать три богатыря... – И той стражи нет надежней...» (III, 524). «Лебедь-птица», обернувшись царевной и ставши женой Гвидо-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на, однако, не становится «просто» женщиной и уж, во всяком случае, не собирается посвящать себя исключительно тому, чему собиралась посвятить (и посвятила) свою жизнь «третья сестрица», – родить и воспитать «богатыря» для своего любимого мужа. Жизненные отношения на «острове Буяне» вообще приобретают иной – в сравнении с «царством славного Салтана» – смысл и оттенок.

Подобный «особенный мир», совмещающий разные инфернальные данности, – характерная примета «святочного рассказа» 1830-х годов. Вот наиболее яркий пример такого рассказа – «Ночь перед Рождеством» Гоголя, создававшегося, как и пушкинская сказка, в конце 1831 года. Главный герой повести, кузнец Вакула – сын ведьмы Солохи, которой, впрочем, ничто не мешает, будучи ведьмой (и даже летая по ночам верхом на метле), оставаться «доброй хозяйкой» и кокетничать одновременно и с чертом, и с дьяком... А сыну ведьмы ничто не мешает быть «богобоязливым человеком» и даже «писать образа святых», изображать «испуганного черта» на картине Страшного суда и использовать инфернальные способности этого черта в личных интересах. Такое немыслимое смешение языческих и христианских примет оправдывается у Гоголя только мотивом «святочной», «одной-единственной» ночи, в которую нечистая сила еще гуляет по свету, и все действие, таким образом, получает характерную «календарную» окраску.

Но точно так же ничто не мешает представительнице доброго «волшебства», Царевне Лебеди, предстать перед «иконой чудотворной» и принять обряд венчания. И это не какая-то сказочная условность (в народной сказке подобные противоречия, как правило, отсутствовали: на них просто не концентрировалось внимание, в отличие от Пушкина), это условность «святочного» времени, не только допускавшего, но и предполагавшего подобного рода смешение.

И установка на «переодевание» в пушкинской сказке реализована вполне. В инфернальном мире «острова Буяна» оно предстает «оборотничеством». «Чародей» и добрая царевна-волшебница «переодеваются» птицами:

Ты не лебедь ведь избавил,
Девицу в живых оставил;
Ты не коршуна убил,
Чародея подстрелил (III, 511).

А князь Гвидон поочередно «оборачивается» то комаром, то мухой, то шмелем... Впрочем и исходное «царство славного Салтана» не лишено стремления к переодеванию: «три девицы» в начале повествования мгновенно «переодеваются» «бытовыми типами» – «царицы», «ткачихи» и «поварихи».

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Собственно сказочные образы тоже неожиданны. Вот «тридцать три богатыря». В пушкинской записи сказки Арины Родионовны, ставшей основным источником замысла, 33 «подводных» отрока – родные братья самого Царевича (т.е. Гвидона): «... Царица благополучно разрешилась 33 мальчиками, а 34-й уродился чудом...»[5]. Эти 33 отрока были брошены в море отдельно от Царицы и Царевича, и последнему приходится вырабатывать хитроумный план, чтобы избавить их от чар злого «старика», стерегущего их в море... Остатком от этого злого старика стал в тексте сказки «дядька Черномор» (имя «седого чародея» в «Руслане и Людмиле», взятое Пушкиным из «богатырской поэмы» Н.М.Карамзина «Илья Муромец»). Однако в пушкинском тексте сказки Черномор предстает всего лишь добрым «дядькой» – а сами богатыри оказываются «братья все родные» не Гвидону, а Царевне Лебеди! При этом Лебедь выступает по отношению к ним не столько как сестра, сколько как повелительница («Лебедь нас к тебе послала // И наказом наказала...» (III, 522). А сами они существуют, несомненно, в ином мире, иной, водной, стихии: появляются «в чешуе», признаются: «Тяжек воздух нам земли» и возвращаются в море с авторской репликой: «Все потом домой ушли» (III, 522). Но если они – братья Гвидоновой жены, то сама она состоит в родственной связи, по крайней мере с «морским царем» или с «золотой рыбкой»... Впрочем, эти родственные связи мало волнуют и Гвидона, и автора.

А вот – странный «родственничек» в «царстве славного Салтана». Среди противников царицы оказываются не только сестры-завистницы «ткачиха с поварихой», но еще и какая-то «сватья баба Бабариха». Как установил М.К.Азадовский, само сочетание «баба-бабариха» Пушкин взял из сборника Кирши Данилова[6]. Там, в песне «Про дурака» встречается повторяющийся рефрен: «Добро ты, баба, баба-бабариха, мать Лукерья, сестра Чернава! Потом я, дурень, таков не буду»[7]. «Бабариха» в этом рефрене – не имя, а просто шутливо-ироничное обозначение «бабы». Пушкин, между тем, именует Бабариху сватьей, но по отношению к кому? Сват и сватья в «Словаре языка Пушкина» – это «родители и некоторые другие родственники каждого из супругов по отношению друг к другу»[8]. Автор ничего не сообщает ни о родителях царя Салтана, ни о родителях Царицы – откуда же «сватья»? В «исходной» сказке Арины Родионовны все злые дела вершила царева «мачеха» из зависти к «своей невестке» (сестры царицы в интриге не участвовали). Вероятно, в память об этом сюжете Бабариха каким-то немыслимым образом оказывается «бабушкой» князю Гвидону: «Но жалеет он очей // Старой бабушки своей...» (III, 525). Между тем, Бабариха действительно выступает «сватьей», правда,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в ином значении: В.И.Даль отмечает, что на Севере сватьей «более прилично чествуют сваху»[9]. Но ведь именно «баба Бабариха» сообщает Салтану (и присутствующему рядом Гвидону) о прекрасной царевне, которая вскорости становится женой Царевича... Расширяя, трансформируя и «овеществляя» материал народной сказки, Пушкин сознательно не убирает возникающих при этом противоречий. Бабариха в своем субъективном поведении не собирается выступать «свахой» Гвидона (скорее, это даже «анти-сваха»), а между тем выступает, и весьма успешно. Она как бы воплощает образ «гадающей старости» (заданный в «Онегине») и «нагадывает» совсем не то, что получается.

Заметим еще, что «исходная» сказка Арины Родионовны была по сюжету своему значительно проще «Салтана». В ней вовсе нет Лебеди и нет какого-либо вмешательства инфернальных сил. Царевич, к примеру, попав на остров, сам «избрал место и с благословения матери выстроил город и стал в оном жить да править»[10] (каким образом выстроил и кем именно правил – это, что называется, «не сказкино дело»: на то и богатырь!); потом сам «обратился в муху», сам «перенес перед дворец» указанные чудеса и т.д. Пушкину необходимо «овеществить» чудеса – и здесь он никак не может обойтись без фантастики. Но в «строительстве» чудесного города и в перенесении в него дальнейших чудес участвует Лебедь (причем, читатель так и не узнает, кто она и откуда). А «богатырские» способности Гвидона ограничиваются тем, что он «вышиб дно» и попал стрелой «в шею коршуна». Все остальные приобретения Гвидон попросту «выпрашивает» (как Старик в «Сказке о рыбаке и рыбке: «Диво б дивное хотел // Перенесть я в свой удел» (III, 521). Примечательно при этом, что свой «чудный остров» Царевич рассматривает всего лишь как «удел» по отношению к «царству славного Салтана»! А сам, соответственно, ощущает себя «удельным князем»...

Подобные логические «дисгармонии» пушкинского текста возникали не как результат какого-то «недосмотра», а как следствие особенных сложностей поэтической организации этой литературной сказки, соединившей в себе самые «пестрые» литературные традиции.

Давно уже установлено и описано, что в основе сюжета «Салтана» лежит восточнославянская версия волшебно-сказочного сюжета «Чудесные дети»[11], которая к тому времени была опубликована в нескольких европейских и трех русских литературных переработках[12]. От этих переработок и отправляются обыкновенно современные исследователи. Но от них же «отправлялись» и современники Пушкина, посчитавшие его сказки «поддельными цветами». «Я прочитал здесь «Царя Салтана», – писал Е.А.Баратынский И.В.Киреевскому в июне 1832 г. –

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Это совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? <...> Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок и только»[13]. «Попытки Жуковского и Пушкина в подражании русским сказкам – неудачны, – констатировал в 1834 г. Кс.Полевой, – по крайней мере, ниже своих образцов, дышащих всем простодушием доброй старины и оригинальностью рассказа неподражаемою»[14]. «Сказки Пушкина <...> – подытоживал в 1845 г. В.Г. Белинский, – были плодом довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны так, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок»[15]. Первые читатели как будто «поверили» мнимо-наивной установке самого Пушкина о возможности превращения сказки в «поэму».

Но стоит только сравнить того же «Салтана» с архетипическим сюжетом народной сказки, как выясняется, что Пушкин немыслимым для фольклорной сказки образом контаминирует самые разные сюжетные мотивы: помимо «чудесных детей» здесь присутствует и «оклеветанная жена», и «завистливые сестры», и «чудесная жена». И в этом отношении пушкинское создание сопоставимо не со сказкой народной, а со сказкой лубочной.

Нам уже приходилось высказывать наблюдение о том, что так называемая «программа» «Сказки о царе Салтане» на страницах «второй кишиневской» тетради (ПД 832. Л. 30 об. – «Царь не имеет детей...» и пр.) является, в сущности, программой одного из пушкинских замыслов литературной вариации на сюжет лубочной повести о Бове Королевиче[16] (а к этому сюжету Пушкин обращался многократно). Исходный мотив этой записи – царь, слушающий «трех сестер», – стал началом «Салтана». Но и по другим «внешним» приметам эта сказка вовсе не чужда «лубочным» установкам. Имена ее персонажей, как установил еще В.Чернышев[17], пришли именно из «Бовы».

Полное заглавие пушкинской сказки – «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» – было явной стилизацией под «Сказку полную о славном, сильном, храбром и непобедимом витязе Бове Королевиче и о прекраснейшей супруге его, королевне Дружневне». В сравнении с народной сказкой Пушкин усиливает авантюрные детали, конкретизирует бытовых носителей этой авантюрности. От лубочной повести идут и многочисленные «книжные» обозначения, типа: «витязь мой прекрасный» (князь Гвидон), «волшебницей» прямо именуется царевна Лебедь в первоначальной редакции (III, 1079). Оттуда же – «книжные» чудеса, вроде белки, грызущей «золотой орех», и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

т.п. Пушкин к началу 1830-х годов прекрасно знал, что источником сюжета лубочной сказки о Бове был средневековый рыцарский роман «Буово из Антоны»[18] и вполне сознательно соединял в своем повествовании не только собственно русские, но и вполне европейские литературные образы и мотивы.

Поэтому в его попытке летом 1831 г. написать «нетрадиционное» произведение в русском духе не последнюю роль сыграла установка на «массовость» создания: его произведение предназначалось для непритязательного читателя, воспитанного на лубочной литературе. А подобное «массовое» чтиво во все времена пробавляется тремя составляющими: предельно напряженным сюжетом, в котором четко обозначены противники и помощники героя, отчетливой и яркой любовной интригой и счастливым финалом. При этом в массовом литературном произведении неминуемо оказывается ослаблена логическая и психологическая мотивировка поступков, а характеры, как правило, становятся нечетки и расплывчаты (тот же Бова в одних случаях выступает как вполне «голубой» и чрезвычайно нравственный герой, а в других – как незамысловатый эгоист). Этот «родовой» недостаток массовой литературной продукции грозил и «Царю Салтану». Пушкин «снимает» его, во-первых, ярким введением лирического начала (об этом очень точно пишет В.С.Непомнящий[19]) и, во-вторых, введением привходящего и неявного «календарного» мотива святок. При этом, вводя «святочный» мотив, Пушкин поневоле должен вводить и «святочные» чудеса, и «святочные» матримониальные отношения.

При этом создается особенная – «несерьезная» – атмосфера быстрых («в тот же вечер») свадеб и радостных «чудес». Вот к царю Салтану приезжает «подосланный» гонец и доносит ему явную неправду. Царь реагирует в соответствии со «сказочной» логикой:

В гневе начал он чудесить
И гонца хотел повесить (III, 508).

Но «сказочная» логика уступает место логике «святочной» – и ожидаемого наказания обманщика-гонца не происходит. А «несерьезность» «чудес», идущих от лица царя Салтана, провоцирует и явную несправедливость – последующая казнь «царицы и приплода». Однако и эта ситуация оказывается «не последней»: логика любого бестселлера требует, чтобы герою в самой трудной ситуации оставался шанс на спасение. Поэтому в нарушение «ложного» поведения царя («Тайно бросить в бездну вод») «бояре» оставляют такой шанс и закупоривают героев в бочку, которую предварительно «засмолили». На этой смене собственно «сказочных», «святочных» и «массовых» мотивов и строится повествование в пушкинской сказке.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Введение же «святочного» мотива определяет ее особенное «настроение». Создавая особенную календарную атмосферу, Пушкин получает возможность открыто «веселиться» и попеременно невзначай обнаруживать то исходную «детскость» главного героя («Что я? царь или дитя? – // Говорит он не шутя...» – (III, 531), то оборотную сторону дворцовых отношений (неведомая «сватья» становится главной царской советницей), то издержки «ряженья» (свою злобу Гвидон, будучи комаром, может реализовать только «по-комариному»), то сокровенные глубины интимных отношений («Люди женятся; гляжу, // Неженат лишь я хожу» – (III, 526). Именно святочный мотив не дает относиться к этой сказке «на полном серьезе» (как будто ждешь очередного «переодевания») и провоцирует веселый финал, соединяющий мотивы святочного «прощения» и святочного «упоения»:

Тут во всем они признались,
Повинились, разрыдались;
Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой.
День прошел – царя Салтана
Уложили спать вполпьяна.
Я там был; мед, пиво пил –
И усы лишь обмочил (III, 533).

Примечания

[1] Сочинения А.С. Пушкина цит. по изд.: Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 1-16. АН СССР, 1937-1949.

[2] Зуева Т.В. Сказки А.С.Пушкина. М., 1989. С. 60-61.

[3] Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995. С. 25-26.

[4] Громыко М.М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX века. М., 1986. С. 245.

[5] Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.–Л., 1955. С. 405-407.

[6] Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина. //Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.–Л., 1936. Т. 1. С. 150.

[7] Древние российские стихотворения. Собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 470.

[8] Словарь языка Пушкина. В 4-х тт. М., 1961. Т. 4. С. 37.

[9] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. 4. С. 145.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[10] Рукою Пушкина. С. 406.

[11] См.: Зуева Т.В. Сказки А.С.Пушкина. С. 67-77.

[12] См.: Аничков Е.В. Опыт критического разбора происхождения пушкинской сказки о царе Салтане. // Язык и литература. Л., 1927; Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина. С. 134-163; Волков Р.М. Народные истоки творчества А.С.Пушкина. //Уч. зап. Черновицкого гос. университета. 1960. Т. 49. Вып. 13; Новиков Н.В. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.–Л., 1961.

[13] Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 245.

[14] Полевой Кс. О новом направлении в русской словесности. // Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 501.

[15] Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985. С. 498.

[16] Кошелев В.А. Пушкин и Бова-Королевич. //Русская литература. 1993, № 4. С. 28-30.

[17] Чернышев В. Имена действующих лиц в сказках Пушкина. //Пушкин и его современники. Вып. 6. СПб., 1908. С. 151.

[18] Кошелев В.А. Пушкин и Бова Королевич. С. 25-27.

[19] Непомнящий В. Добрым молодцам урок. //Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1987. С. 187-260.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.Б.Пебедева

8

Мотив театра в сюжетосложении романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин»

Театральные строфы и мотивы «Евгения Онегина» неоднократно становились предметом внимания пушкинистов[1]. Поэтому задача предлагаемой статьи – не столько комментарий театральных реалий романа, сколько попытка осмысления театральности как одной из ведущих эстетических категорий романа в стихах.

Тема театра развита в «Евгении Онегине» на трех структурных уровнях: сюжетно-композиционном – в театральных эпизодах, геройном – в сфере причастности персонажей к искусству и пространству театра, и жанровом – в драматургичности структуры всего романа и некоторых его эпизодов. Проследим эти градации.

Мотив-образ театра, как и многие другие мотивы романа (кабинет, костюм, круг чтения, бал, обед, дуэль, распорядок дня и др.), является одним из повторяющихся сюжетно-композиционных узлов, которые реализуют зеркальность его композиции[2]. Подобно им, образ театра возникает в романе трижды: в I-й главе, в VII-й главе, в «Путешествии Онегина», представляя собой типичный композиционно-тематический повтор, характерную примету пушкинской романной структуры[3]. И каждый раз образ театра строится на комплексе более мелких, но тоже повторяющихся мотивов-автореминисценций, которые оформляют тождество театрального мира самому себе на протяжении всего повествования.

Наиболее универсальными являются следующие опорные понятия:

1. Пространственная характеристика театра: ложи, партер, кресла, кулисы – «почетный гражданин кулис», «под сению кулис», «ложи блещут», «партер и кресла, все кипит», «идет меж кресел по ногам», «на ложи незнакомых дам» (I; XVII–XXI); «из лож и кресельных рядов» (VII; L); «закулисные свиданья?», «ложа, где красой блистая» (ПО)[4]. Любопытно, что в пространственной характеристике театра такая специфическая его реалия, как сцена, не является опорным автореминисцентным мотивом. Более того, образ сцены при единственном его возникновении в театральных строфах 1-й главы связан с мотивом скуки и зевоты и в плане автора («Иль взор унылый не найдет // Знакомых лиц на сцене скучной» – I; XIX), и в плане героя («<...> потом на сцену // В большом рассеяньи взглянул, // Отво-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ротился – и зевнул» – I; XXI). Таким образом, театральный зал становится единственным пространственным эквивалентом образа театра в романе.

2. Визуальная характеристика: блеск, лорнет – «блистал Фонвизин», «ложи блещут», «везде блистают фонари» (I; XVIII–XXII); «где машет мантией мишурной» (VII;L); «красой блистая», «при блеске фонарей и звезд» (ПО); «разочарованный лорнет», «двойной лорнет» (I;XIX;XXI); «ни дам ревнивые лорнеты» (VII;L); «разыскательный лорнет» (ПО).

3. Вариативный тип эмоционального поведения человека в театре: а) включенность в театральное действо: плеск, хлопанье, кипенье – «в райке нетерпеливо плещут», «готов охлопать entrechat», «все хлопает», «сморкаться, кашлять, шикать, хлопать», «все кипит» (I; XVII–XXI); «и плескам дружеским не внемлет» (VII;L); «он звуки льет – они кипят» (ПО); б) остраненность от театрального действа: дремать, зевать – «безмолвно буду я зевать», «отворотился – и зевнул» (I;XIX;XXI); «где Талия тихонько дремлет» (VII;L); «в углу за нею дремлет», «зевнет – и снова захрапит» (ПО).

Прием повтора оказывается функционален в двух отношениях: автореминисцентные мотивы не только уподобляют каждый следующий вариант образа театра предыдущему, но и вызывают соответствующие ассоциации в том случае, если опорное слово-мотив возникает в тексте романа за пределами театрального эпизода.

Жизнь за стенами театра в «Евгении Онегине» имеет театроподобный внешний облик. Театральное действо как бы выплескивается из театрального здания и оформляет совершенно по сути отличное от театра пространство быта внешним подобием облика, позы, жеста, которое закреплено в тех же опорных словах. Ср.: «Еще усталые лакеи // На шубах у подъезда спят»; «Еще снаружи и внутри // Везде блистают фонари»; «Еще, прозябнув, бьются кони <...>// И кучера вокруг огней // Бранят господ и бьют в ладони» (I;XXII. Курсив мой. – О.Л.).

Так осуществляющаяся уже в 1-й главе своеобразная экспансия внешних форм бытования театра (позы и жеста) в быт за его пределами намечает возможность перехода мотива-образа театра в категорию театрализации. Пластический образ театра трансформируется в категорию поведения людей той эпохи, когда «искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни»[5]. Это – геройный уровень романа.

Миру театра в той или иной мере причастны все центральные персонажи «Евгения Онегина». Любопытно, что прием повтора, объединяющий героев в пары по типу этой причастности, функционален

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и на этом уровне: автор и Онегин представлены в параллельной ситуации посещения театра, Ленский и Татьяна наделены общим признаком театрализированного бытового поведения.

Автор и Онегин в отношении театра – это пара-антоним. В мире театра они симптоматично дифференцированы: для автора театр – это страница истории русской культуры и в высшей степени эмоционально увлекательный мир (ср.: «Волшебный край»!...»); возможность холодности в театре для автора – почти трагедия (см.: I;XIX). Онегин первой главы целиком принадлежит миру лож и кресел; для него театр не более чем один из условных кодов дендизма, диктующий определенную модель поведения. Не случайно поза Онегина в зале ассоциативно совпадает с одним из иронических пассажей пушкинской статьи «Мои замечания об русском театре»: «перед началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми» (XI;9). От сцены, спектакля, красоты, культурных ассоциаций Онегин отвернут в буквальном смысле слова – и таким образом точно проделывает то, от чего автор заклинает судьбу себя уберечь. Пушкинское примечание к этому эпизоду тоже разводит автора и Онегина в их отношении к театру. Ср.: «Балеты долго я терпел, // Но и Дидло мне надоел» (I;XXI) – «Черта охлажденного чувства, достойная Чальд Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной» (VI;191).

Так параллельная ситуация в театре впервые в тексте романа становится поводом зафиксировать «разность между Онегиным и мной» – типичный пример того, как повтор, внешне уподобляющий автора и Онегина (ср. повтор, столь же внешне уподобляющий аплодисменты зрителей жестам греющих руки кучеров), глубоко разнит их по сути.

Сложнее обстоит дело с причастностью миру театра других героев, Ленского и Татьяны. Осмелюсь утверждать, что это тоже пара, и притом пара-синоним. Оба эти персонажа демонстративно оторваны от пластического образа театра: Ленский не появляется в театре ни разу, и хотя Татьяна представлена в театре (VII;L), на самом деле ее пребывание в театральном зале равносильно отсутствию. Образ театра в L-й строфе VII-й главы носит усиленно-перифрастический характер, это условный модный мир прежнего Онегина, с которым естественная героиня не способна пока совместиться: «Не обратились на нее // Ни дам ревнивые лорнеты, // Ни трубки модных знатоков // Из лож и кресельных рядов» (VII;L). Однако при том, что Ленский и Татьяна равно отсутственны в театре, типу бытового поведения этих

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

героев равно присущ такой признак, как воплощение литературного штампа в модели поведения, т.е. театрализация его через позу, вербальный и невербальный жест.

На протяжении деревенских глав романа Татьяна и Ленский постоянно оказываются в исходных сюжетных ситуациях. Это положение само по себе является основанием для автореминисцентной переклички их образов. Но если повтор сюжетной ситуации в случае с автором и Онегиным разнит героев, то Татьяну и Ленского он уподобляет. Из всех возможных примеров аналогий приведу три: театрализация поведения в состоянии влюбленности; отзыв о возлюбленной (возлюбленном) по аналогии с собой; театрализованное поведение накануне решительного перелома в жизни.

Театральные ассоциации, подчеркивающие позу и жест в бытовом поведении Ленского, начинают звучать с первого его появления в романе, в экспозиции героя, включающей почти точную автоцитату из театральной эпиграммы Пушкина 1819 г. Ср.: «И кудри черные до плеч» (II;VI) – «Кудри черные до плеч» (<На Колосову> – II; 71)[6]. Таким образом, внешность Ленского, поданная наряду с «вольнолюбивыми мечтами» и «духом пылким и довольно странным» как «плод» германской учености, изначально соотнесена с внешностью загримированной актрисы. В этой же главе Ленский на могиле Дмитрия Ларина наивно разыгрывает сцену из «Гамлета»[7] – и двойная интонация патетики и иронии подчеркнута пушкинским примечанием, которое отсылает читателя к Шекспиру и Стерну. Во II-й же главе отчетливо определяется и поза Ленского, театрализующего в бытовом поведении литературный образец. Прежде всего поза сказывается в стремлении влюбленного героя вынести свое чувство на своеобразную сценическую площадку природы: «Простите, игры золотые»! // Он рощи полюбил густые, // Уединенье, тишину» (II;XXII).

В бытовом поведении Татьяны элемент театрализации также появляется в тот момент, когда ею овладевает чувство: увлечение сентиментальными романами, побуждающее ее увидеть в Онегине их героя, а в себе – героиню, сообщает ее бытовому поведению игровой характер. Осуществление литературной ситуации в жизни наделяет Татьяну позой: «Воображаясь героиней // Своих возлюбленных творцов, // Кларисой, Юлией, Дельфиной, // Татьяна в тишине лесов // Одна с опасной книгой бродит» (III;X), а также словесным жестом, прямо соотнесенным с образом актера и актерской игры: «Вздыхает, и себе присвоя // Чужой восторг, чужую грусть, // В забвенье шепчет наизусть // Письмо для милого героя» (III;X).

Любопытно, что в обоих случаях имеет место явное сходство декораций: уединенье, тишина, лес – и столь же явное сходство склон-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ности к вербальному жесту, излиянию чувств вслух в форме литературной цитаты, источником которой является драматургический текст (Ленский).

Парность образов Ленского и Татьяны связана с их равной способностью воплощать в бытовом поведении условный, отвлеченный стилевой образ, близкий к литературному. Пожалуй, наилучшим комментарием этой парности становится еще один вариант соединения условности искусства с бытовым поведением и внешностью – образ Ольги. Казалось бы, Ольга – это вочеловечившийся литературный штамп, сошедший в мир пушкинского повествования прямо со страниц сентиментального романа: «Все в Ольге... но любой роман // Возьмите и найдете, верно, // Ее портрет <...>». Однако недаром во II–III-й главах «Евгения Онегина» слово «роман» дважды рифмуется с «обманом» (II;XXIX – III;IX), и отсылка к роману здесь тоже не более, чем обманный жест в плане автора. В драматизированном течении сюжета героев внешность Ольги, воспринятая глазами Онегина, несет в себе явную театральную реминисценцию, источником которой является знаменитая пародийная комедия А.А. Шаховского «Липецкие воды». Ср.: «Кругла, красна лицом она, // Как эта глупая луна // На этом глупом небосклоне» (III;V) – «Фиалкин. <...> Оленька здесь прелестью своей // Пленяла, как луна <...> Саша. Лицо ее прекрасно, // Твердили вы в стихах. – Графиня. Лицо бело и красно»[8].

Вторая сюжетная ситуация, уподобляющая Ленского и Татьяну, – суждение о возлюбленной (возлюбленном) по аналогии с собой. Ленский изначально представлен в сочетании разнородных – духовных и телесных – качеств (ср. «вольнолюбивые мечты» – «кудри черные до плеч»), которые тем не менее объединены перечислительной интонацией, синтаксической однородностью и обобщающим словом («привез учености плоды»). Это типично эпиграмматический прием, составляющий всю соль эпиграммы <На Колосову>: «Все пленяет нас в Эсфири» – «упоительная речь», «и огромная нога!». Та же модель интонационного и синтаксического объединения несовместимых смыслов – и еще с озорной инверсией романтической иерархии ценностей, примата духа перед плотью – характеризует отзыв Ленского об Ольге: «Ах, милый! Как похорошели // У Ольги плечи, что за грудь! // Что за душа!» (IV;XLYIII). И в данном случае прямая речь героя не только подтверждает истину авторского повествования. На втором ассоциативном плане реплики Ленского – уже упомянутая пушкинская статья «Мои замечания об русском театре», где истоки подобного иронического эффекта обнаруживаются в аналогичном столкновении условности искусства со сферой быта: «Она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!» (XI;10).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Точно так же, как и в случае с Ленским, бытовое поведение Татьяны, театрализующее романную ситуацию и данное в авторском повествовании, корреспондирует с суждением героини об Онегине, заключенном в форму несобственно-прямой речи. Читая книги Онегина, Татьяна как бы находит «оставленные Онегиным романтические оболочки, «плащи», в которых он ей являлся»[9]. Ее сознание, склонное к отождествлению литературного персонажа с живым человеком, естественно, видит в книгах Онегина текст роли, которую она ему приписывает так же, как себе – текст «письма для милого героя». Отсюда травестированный образ «Москвича в Гарольдовом плаще», тождественный не только Гамлету-Ленскому, но и самой Кларисе-Юлии-Дельфине-Татьяне.

Наконец, самый выразительный повтор, сближающий Ленского и Татьяну по признаку театрализации бытового поведения, – параллельная ситуация накануне решительного перелома в жизни. Для Ленского это ночь перед дуэлью, для Татьяны – последние дни в деревне. Аналогия моделей их поведения вновь выявляется при помощи сложно организованной ассоциативно-автореминисцентной связки: Ленский «при свечке Шиллера открыл» (VI;XX) – и далее следует текст его стихов, функционально равный прямой речи и вербальному жесту: «Их читает // Он вслух...». Что же касается Татьяны, то, прощаясь с деревней, она тоже вслух и тоже в одиночестве проигрывает эпизод из трагедии Шиллера «Орлеанская дева». Отмеченное комментаторами романа реминисцентное совпадение ее монолога с фрагментом монолога Иоанны д'Арк указывает в качестве источника реминисценции перевод В.А.Жуковского[10]. Думается, скорее им мог быть фрагментарный перевод из «Орлеанской девы», принадлежащий С.Старынкевичу и опубликованный в журнале «Благонамеренный» за 1821 г. Ср.: «Простите, мирные долины, // И вы, знакомых гор вершины, // И вы, знакомые леса» (VII;XXVIII) – «Простите, мирные родимые долины! // Приютные леса, и горы, и равнины!»[11] Тем более, что этот вариант является как бы иронической реализацией шутливого ужаса автора по поводу «дам», «читающих по-русски»: «Могу ли их себе представить // С Благонамеренным в руках!» (III;XXVII): на втором плане реминисценции – Татьяна, начавшая читать по-русски русские журналы, в частности «Благонамеренный», и черпающая оттуда тексты новых ролей.

До сих пор, однако, эта известная реминисценция, независимо от ее источника, не была осмыслена как еще одна роль, осуществленная в бытовом поведении Татьяны. Между тем, из «наивной» Клариссы, Юлии, Дельфины Татьяна становится здесь героической Иоанной д'Арк – и этот новый ее духовный статус, приобщающий герои-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ню к романтической культуре, явно подготавливает ее преображение в VIII-й главе, которое Ю.Н.Тынянов назвал подобным стремительному театральному переодеванию[12]. При этом шиллеровская реминисценция сохраняет и аналогию между Татьяной и Ленским: она вводит в образ Татьяны драматургическую ассоциацию и эпизод (ср. Ленский на могиле Ларина – Гамлет на могиле Иорика); реминисценцией стихов Ленского звучит и прямая речь Татьяны (ср.: «Что день грядущий мне готовит?» (VI;XXI) – «Что мне сулит судьба моя?» (VII;XXVIII).

Как представляется, театрализованный тип бытового поведения менее всего является у Пушкина средством какой бы то ни было дискредитации его героев, хотя неизбежно сопровождающий его комико-иронический эффект (особенно очевидный в случае с Ленским и смягченный в связи с образом Татьяны) безусловно служит целям нейтрализации патетики, очень свойственной обоим героям. Функциональность театрализации видится и в том, что подобный тип поведения, во-первых, сообщает образу героя признаки динамики, а во-вторых, «театрализованная жизнь, превращая героя в действующее лицо, освобождает его от автоматической власти группового поведения, обычая»[13]. В театрализованной жизни сюжетность, то есть возможность неожиданного события, перемены положения – одним словом, перипетии, становится нормой. И это – важнейший залог самодвижения романного сюжета, плана героев, тот пункт, где обнаруживается третий, высший уровень театральности романа в стихах — уровень жанрообразования.

Настоятельное стремление Пушкина отделить роман героев от авторского плана повествования привело к ощутимой драматизации его структуры. Наличие в «Евгении Онегине» плана автора и плана героев безусловно соотносимо с двуплановой структурой драматического текста, где план автора представлен ремарками, а план героев – репликами. Тип связи между ними предполагает иллюзию абсолютной независимости геройного от авторского. То есть залогом драматургичности текста становится именно способность геройного плана к самодвижению и саморазвитию. Эта структурная аналогия «Евгения Онегина» с драматургическим текстом может быть поддержана исключительной ролью диалогов и монологов в сюжетном плане романа. Не имея возможности подробно остановиться на каждом из этих эпизодов, обратим внимание на два: зачин романа и его сюжетный финал.

Первая строфа 1-й главы открывает романное повествование прямой речью героя. Это естественный драматургический (действие в драме никак иначе начаться просто не может) и поистине экстраординарный романный зачин. Ни в прозе самого Пушкина, ни в рус-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ском классическом романе после «Евгения Онегина» ничего подобного нет (за единственным исключением – романа «Война и мир»). Благодаря такому зачину сюжетный план пушкинского романа изначально представлен как самодвижущийся, подобно драматическому действию, и отчасти даже в буквальном смысле слова: «Так думал молодой повеса, // Летя в пыли на почтовых» (I;II).

Что же касается финала «Евгения Онегина», то его смысловая близость финалам болдинских «Маленьких трагедий» уже отмечалась исследователями[14]. Здесь следует только заметить, что эти совершенно справедливые аналогии основаны на общеструктурной драматургичности финала романа, который представляет собой, в сущности, один из вариантов «немой сцены», исключительно продуктивного в русской драматургии типа молчаливого или вопросительного финала, обрывающего действие на полуслове и полусмысле. При этом описание заключительной сцены в плане героев – «Она ушла. Стоит Евгений, // Как будто громом поражен» (VIII;XLVIII); ср. в финале «Ревизора» – «Произнесенные слова поражают как громом всех»[15] – имеет вид авторской постановочной ремарки, фиксирующей мизансцену после того, как действие уже закончилось. Истинный сюжетный финал – прямая речь Татьяны, кода XLVII-й строфы: «Но я другому отдана; // Я буду век ему верна». Таким образом, структура финала реминисцентна структуре зачина: в плане героев роман начинается и кончается их прямой речью, и это тоже повтор на уровне композиции, близкий закону реминисцентности исходной ситуации и развязки драмы.

Как представляется, предложенные наблюдения уполномочивают на двоякого рода выводы. Первый – исключительная роль реминисцентного повтора, вообще характеризующего тематический план пушкинского романа, особенно наглядно обнаруживает себя в развитии образа театра и категории театральности в романе. Автореминисценции, повторы опорных слов, литературные реминисценции, параллельные сюжетные ситуации и структурно идентичные эпизоды сообщают образу и мотиву театра своеобразный ретроспективный характер, декларированный уже в самом первом театральном эпизоде: «Волшебный край! Там в стары годы»; «И о былом воспоминать?» (I;XVII–XVIII). Тем самым мотив театра – а с ним и весь роман – выстраивается по закону драматического действия, ретроспективного по самой своей сущности, поскольку оно развивается из исходной ситуации с постоянной на нее оглядкой и приводит к развязке, вариативно повторяющей эту ситуацию[16].

Во-вторых, как уже говорилось выше, образ театра – это только один из устойчивых сюжетно-композиционных узлов романа, формирующих зеркальность его композиции. Но есть один аспект, дела-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ющий жанрообразующую функцию мотива театра преимущественно важной. В мире замкнутых кодов театрализованного бытового поведения начала XIX в. театральный зал — единственный пространственный эквивалент образа театра в романе – был и единственным местом, где эти коды встречались на равных правах. Только в театральном зале одновременно были представлены великосветский салон, военная и чиновная знать, литературный кружок, двор, тайное политическое общество и нейтральный в кодовом отношении демократический зритель[17]. Мир театра – единственный принципиально разностильный мир бытового поведения и искусства пушкинской поры. Поэтому именно театр прямо и естественно прообразует стилевой и интонационный универсализм повествования в «Евгении Онегине».

Примечания

[1] См.: Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах. М., 1990; Бродский Н.Л. «Евгений Онегин» А.С.Пушкина. Комментарий. М., 1932; А.С.Пушкин. Евгений Онегин. Комментарий А.Е.Тархова. М., 1978; Лотман Ю.М.Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983; Баевский В.С. Сквозь магический кристалл. М., 1990. С. 58-71.

[2] Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 271.

[3] Баевский В.С. Указ. соч. С. 85-97.

[4] Все тексты Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Изд. АН СССР. 1937–1949. При цитатах из романа «Евгений Онегин» указ. римскими цифрами номер главы и номер строфы; при всех остальных – том римской, страница арабской цифрой. «Путешествие Онегина» дано сокращением «ПО».

[5] Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 71.

[6] Подробнее об этом см.: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1991. Вып. 24. С. 155-162.

[7] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 63.

[8] Стихотворная комедия. Комическая опера. Водевиль конца XVIII–начала XIX в.: В 2 тт. Л., 1990. Т. 2. С.50-51.

[9] Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 81.

[10] Бродский Н.Л. Указ. соч. С. 154; Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 321.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[11] Благонамеренный. 1821. Ч. II. № 3. С. 122.

[12] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 60.

[13] Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. С. 73.

[14] Хализев В.Е. Завершение действия «Евгения Онегина». // А.С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 52-56.

[15] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ми тт. М., 1967. Т. 4. С. 104.

[16] Кургинян М.С.Драма. // Теория литературы: В 3-х тт. М., 1964. Т. 2. С. 246 и далее.

[17] Гроссман Л.П. Указ. соч. С. 324-329; 332-336.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

М.А.Янушкевич

9 Эстетические основы и структурная типология комедийного жанра Аристофана и Гоголя

Художественное наследие Н.В.Гоголя обладает удивительной способностью легкой сопоставимости и органичного включения в различные литературные и культурные контексты. Так, проблему соотнесения гоголевского смеха и народно-праздничной, карнавальной смеховой культуры поднимал М.М.Бахтин; Гоголь и культура барокко – тема исследований многих современных ученых; взаимодействие художественного сознания Гоголя и искусства романтизма – общее место в гоголсведении. С подобной же легкостью и органичностью творчество Гоголя сопоставимо и с литературой античности. Типологическая близость художественного сознания Гоголя и мировосприятия античных авторов отмечалась еще его современниками, что отразилось в устойчивом сравнении Гоголя с Гомером, а его циклов повестей и «Мертвых душ» – с «Илиадой» и «Одиссеей».

Этот феномен восприятия гоголевского творчества можно объяснить удивительным универсализмом мышления писателя, его стремлением к созданию всеохватной картины, модели мира в своих произведениях. Именно эта тенденция и является одним из оснований для сопоставления художественного мира Гоголя и наследия античного мира, также характеризующегося тягой к универсализму, однако универсализм этот имеет особую, специфическую природу, коренящуюся в античном мировоззрении и явственно прослеживающуюся в творческой концепции Гоголя.

Отправной точкой для постановки проблемы соотношения творчества Гоголя и античной традиции можно считать мысль А.И.Журавлевой, кратко и мимоходом высказанную ею в книге «А.Н.Островский-комедиограф» в связи с проблемой «высокого героя», но очень методологически важную для нашей темы: «Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи, начисто почвенно-национально выключенный из байронизма. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя <...>»[1].

Указание на архаичность художественного сознания Гоголя выявляет то, что связь его творчества с наследием античности имеет скорее не контактный, реминисцентный, а мировоззренческий, типо-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

логический характер. Для творчества Гоголя органична античная традиция – не в зависимости от интереса, увлечения культурой Греции и Рима, отразившегося бы в конкретном периоде его творчества, а постоянно присутствующая на всем протяжении пути Гоголя-писателя как важная составляющая или даже доминанта структуры его художественного сознания: можно заметить, что творческий путь Гоголя повторяет этапы развития античной литературы и культуры. Так, «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» с их мифологичностью, циклизацией соответствуют периоду раннего эпического творчества в Греции, «Илиаде» и «Одиссее» Гомера (В.Г.Белинский писал по этому поводу: «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!...»[2]). «Ревизор» – это Греция периода полисов и древнеаттическая комедия, которая, по мнению самого Гоголя, «была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан»[3]. «Мертвые души», несмотря на общепринятое и отмеченное самим Гоголем сравнение их с «Одиссеей»[4], можно сблизить и с «Энеидой» Вергилия по тому идеалу жизнестроительства – мечтах об имении в Херсонской губернии, который характерен для скитальца Чичикова и ставит его рядом со скитальцем Энеем, мечтающим воздвигнуть новую Трою и основывающим Рим (здесь также следует отметить известный факт увлечения Гоголя «Перелицованной Энеидой» И.П.Котляревского). И, наконец, «Выбранные места из переписки с друзьями» сопоставимы с поздним, эллинистическим периодом развития античной цивилизации, периодом мистицизма, зарождающегося христианства и расцвета риторического красноречия.

Объектом нашего рассмотрения и исследования в данной работе является отдельный аспект общей глобальной темы «Гоголь и античность», а именно – связь комедии Гоголя «Ревизор» и античной драматургии, прежде всего, комедиографии Аристофана.

Достаточно трудно однозначно заключить, был ли Гоголь основательно знаком с творчеством Аристофана. Однако из тех двух упоминаний Аристофана у Гоголя, которые присутствуют в «Театральном разъезде» и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (VIII;400), можно сделать вывод о том, что Гоголь имел представление как минимум о двух комедиях Аристофана – «Всадники» и «Облака» – и считал творчество Аристофана ближайшим аналогом своей концепции комедии. Однако все же представляется целесообразным анализировать сходные и типологически общие моменты в творчестве Аристофана и Гоголя, взяв за основу утверж-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дение об архаическом характере самого мировоззрения и творческой концепции Гоголя и, вследствие этого, об интуитивности ориентации Гоголя на Аристофана.

Следует отметить, что проблема соотнесения комедиографии Гоголя и Аристофана практически не поднималась в литературоведении, и история вопроса минимальна – она сводится к статье Вяч. Иванова «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана», являющейся этапной и установочной в исследовании этой темы. Иванов отмечает в этой работе такие важные моменты сходства комедий афинского драматурга и «Ревизора», как общая типология конфликта, «городской» характер комедии (комедийный Город Аристофана и «сборный город» Гоголя организуют пространство комедии как модель жизни всего общества). Генетическое родство «Ревизора» с древнеаттической комедией исследователь видит в наличии в первом хорового начала, утраченного уже средней и новой аттической комедией, атрофировавшегося в западноевропейской традиции и мощно проявленного у Гоголя. И, наконец, в «Ревизоре», по мысли Иванова, присутствует в рудиментарной форме парабаса, бывшая специфическим структурным элементом именно аристофановской комедии[5].

В нашем исследовании особое внимание обращено на поэтику «Ревизора», на его сюжетно-жанровую природу в свете сопоставления гоголевской комедии с комедиями Аристофана, на выявление античного, и шире – архаического генезиса комического, и, в силу того, что комедия Гоголя – «высокая комедия», – трагического начал в «Ревизоре».

* * *

Начиная разговор о структурно-содержательной типологии комедийного жанра у Аристофана и Гоголя и о ее глубинном сходстве и родстве у двух комедиографов, мы считаем уместным и оправданным обратиться к их эстетическим воззрениям, установкам. При этом следует оговориться, что эстетику Аристофана можно лишь вычленить из синкретического целого его комедий, а именно – из их парабас, так как специальных трактатов о своих взглядах на искусство афинский комедиограф не создал. Однако и Гоголь основной комплекс своих мыслей именно относительно драматургии и театра изложил в виде художественных произведений – так называемых «Приложений к комедии «Ревизор», в основном, в драматургической же форме. Таким образом, можно проследить уже в установке Гоголя на художественное воплощение эстетических взглядов ориентацию на синкретизм, который был свойствен архаическому сознанию.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Глубокая общность позиций Аристофана и Гоголя очевидна уже в самом основном – в их понимании комического и задач комедии. Т.Г.Мальчукова пишет: «Знаменитый афинский комедиограф Аристофан свою заслугу видел в том, что он сумел сказать зрителям «много смешного и много серьезного». <...> Ибо Аристофан главной сложностью своего ремесла считал задачу «комедизировать справедливое» – представить важное и полезное комическими средствами»[6]. Этими же идеями буквально пронизан «Театральный разъезд» Гоголя, выступающий, о чем подробнее будет сказано ниже, в качестве своеобразной парабасы «Ревизора»: один из персонажей его вопрошает: «Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль?» (V;143); в споре между поклонником «легкой комедии», водевиля и его оппонентом последний говорит: «То есть вы хотите отнять у комедии всякое сурьезное значение» (V;154); наконец, персонаж, обозначение которого говорит само за себя – Автор пьесы, то есть непосредственный выразитель идей Гоголя, – в финальном монологе высказывает целую россыпь мыслей, близких концепции смеха Аристофана: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают» (V;196); «Но не слышат могучей силы такого смеха: «что смешно, то низко», говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого» (V;170).

Важной особенностью позиций Аристофана и Гоголя является их отношение к театру как к трибуне и как к кафедре и, соответственно, их учительная установка в драматургии, скрытая в тексте самой комедии и проявленная у Аристофана – в парабасах, у Гоголя – в статьях по поводу театра и в «Приложениях к комедии «Ревизор». «<...> в эпоху расцвета афинской демократии, в классическом греческом театре, который был одновременно и политической трибуной и школой гражданственности, учительные цели становятся определяющими. «Детей обучает учитель добру и пути, а людей возмужавших – поэты» – так определяет задачи драматического искусства Аристофан»[7] – пишет в цитированной выше работе Т.Г.Мальчукова. Эту же особенность позиции афинского комедиографа отмечает и С.И.Соболевский: «Аристофан с самого начала своей литературной деятельности принял на себя роль наставника своих сограждан и уже никогда не забывал ее. В противоположность большинству римских сатириков, которые бичевали vitia hominum – пороки людей, Аристофан избрал главной мишенью своих насмешек vitia civium, то есть слабости, увлечения и страсти афинских граждан как таковых, – во всей ли их совокупности, то есть всего афинского государства, или отдельных лиц»[8]. В творчестве же Гоголя, начиная с «Ревизора» и уже ярко просматриваясь в «Мертвых душах»

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и «Выбранных местах из переписки с друзьями», появляется такая же учительно-пророческая установка, и в частности, по отношению к театру: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» (VIII;268). В этих словах – не только надежда Гоголя на вразумление людей посредством драматического действа, но и на всеобщность, всеохватность этого вразумления. Смех Гоголя, как и смех Аристофана, универсален, космичен. Подтверждением этому может служить и следующий принципиальный момент эстетики двух комедиографов.

Как Гоголь, так и Аристофан разводит увеселительную, грубую, «низкую» комику, не просветленную высшей идеей, и «высокие» формы комического. В парабасе комедии «Облака» корифей, выступающий от имени автора, так характеризует представленную комедию:

Шуток здесь над лысыми нет, плясок нету кордака,
Здесь старик, стихи бормоча, палкой собеседника
Не колотит, чтобы прикрыть соль острот подмоченных.
Не кричат здесь: «Горе, беда!», с факелом не бегают.
Верит в силу песен своих и в себя комедия[9].

Гоголь же в «Выбранных местах...» в уже цитированной статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» пишет: «Отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца, и тогда посмотрите на театр. Театр, на котором представляются высокая трагедия и комедия, должен быть в совершенной независимости от всего» (VIII; 268). Однако, несмотря на это, и Аристофана и Гоголя обвиняли именно в грубости их комедий – ср. высказывания персонажей «Театрального разъезда» о комедии: «Поверьте мне, я знаю это дело: отвратительная пьеса! Грязная, грязная пьеса! <...> пьеса просто недостойна даже быть названа комедиею. Фарс, фарс, да и фарс самый неудачный» (V;141); «У меня жена и дети всякий день в театре. А здесь – ну, что это, право? – какой-нибудь мерзавец, мужик, которого бы я в переднюю не пустил, развалился с сапогами, зевает или ковыряет в зубах – ну, что это, право? На что это похоже?» (V;153) – и те произведения, на которые они возлагали

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

особые надежды, не произвели того эффекта, на каковой рассчитывали авторы, и случилось это, по их мнению, по вине зрителей, не понявших высшей цели комедии:

Так же, как к победе стремлюсь, к славе и удаче я,
Так же вас считаю, друзья, за людей понятливых
И игру вот эту мою лучшей среди всех других.
Вам уж я однажды ее предложил. Трудней всего
Мне она досталась, и что ж? Пред толпою грубою
Незаслуженный потерпел я провал. Виной тому
Вы, толковые, знатоки! Ради вас старался я! (141).

Это – слова корифея, выразителя идеи автора в «Облаках». «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. <...> Это честное, благородное лицо был – смех»; «Никто не вступился за этот смех»; «Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех»; «не слышат могучей силы такого смеха» (V;169–170) – сокрушался Автор пьесы – alter ego Гоголя в «Театральном разъезде». Обвинения в «низком» характере смеха, в «грубой комике» Аристофана и Гоголя действительно проистекают из непонимания места этого явления в их творчестве и цели применения этих приемов комического. Элементы фарсовости, «низкого» не являются определяющими в их концепции комедии, но присутствуют как одна из составляющих в структуре произведений – у Аристофана больше, исходя из особенностей сознания человека того времени, для которого многое, с современной точки зрения показавшееся бы непристойным, было совершенно нормально; у Гоголя – меньше. Включение элементов подобного рода работает у двух комедиографов на концепцию универсального, космического смеха, разнообразного по своим средствам, но имеющего высшую цель всеобщего единения, очищения и вразумления. Не случайно у исследователей творчества Аристофана и Гоголя возникла идея «комического катарсиса» в их комедиях, который достигается именно за счет объединяющего характера смеха и сплава серьезного и смешного в комедиях. «Всенародный смех есть целительная, кафартическая сила «высокой комедии»: так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков»[10] – пишет о концепции смеха Гоголя Вяч.Иванов, прямо указывая на его античную природу. В книге «Греческая цивилизация» А.Боннар, рассуждая о смехе Аристофана, делает вывод: «Общим качеством этих двух видов смеха, впрочем неразделимых, – сатирического и лирического – является их целительное свойство. Аристофан выступает в качестве «школьного учителя» афинского общества, воспитателя юношества своего народа. Смех составляет часть его терапии.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

<...> Существует «катарсис», очищение смехом. Смех, возвращающий нас к здравому смыслу, возвращает нас к нашей истинной природе. <...> Нерасторжимо связанные друг с другом, эти два смеха Аристофана не разделяют ничего из того, что в действительности или в человеческом сердце соединено или противоречит одно другому. Они не отделяют слова от вещей, которые они обозначают, и от действий, которые они вызывают. <...> Они не отделяют тело от души, да ведь и не может душа, отделенная от тела, вести иную жизнь, кроме как совершенно неполноценную, раз тело и душа в их изумительном сочетании взаимно вдохновляют друг друга»[11].

И, наконец, Гоголь ориентировался в создании «Ревизора» на структуру драматического произведения и на типологию конфликта именно аристофановской комедии, что очень убедительно доказывает в своей статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» Вяч.Иванов. Западноевропейская традиция комедиографии опирается уже на комедию Менандра, Плавта, римскую «паллиату», строение и характер конфликта которых принципиально противоположны аристофановским. «По структуре своей Менандровская комедия сильно отличается от Аристофановской. В последней хор играет видную роль наравне с актерами, в ней есть парабаза, есть сцена спора между представителями разных мнений (т.н. агон), отдельные сцены часто не имеют связи между собою. В Менандровской комедии нет ни хора (как действующего лица), ни парабазы, ни агона; сцены имеют внутреннюю связь между собою <...>»[12] – пишет С.И.Соболевский о структурном различии «древней» и «новой» аттической комедии. «Главное отличие Гоголева «Ревизора» от античной мещанской комедии и <...> сходство с «высокой» комедией пятого века – в том, что действие его не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый <...> социальный мирок, символически равный любому общественному союзу <...>»[13] – делает вывод о типологии конфликта Вяч.Иванов. Полемика с европейской комедиографической традицией пронизывает и драматический эстетический манифест Гоголя – «Театральный разъезд».

Ориентация Гоголя на античную традицию ощущается даже в том, как он представлял себе постановку комедии. Достижение искомого эффекта «комического катарсиса» и полное воплощение авторской идеи, с его точки зрения, «возможно только в таком случае, когда <...> трагедией будет заведовать первый трагический актер, а комедией – первый комический актер, когда они будут исключительные хоровожди такого дела» (VII;270–271). Именно так был организован древний театр времен Аристофана.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поскольку общность типологии конфликта как социально-политического, общественного у Гоголя и Аристофана освещена в работе Вяч. Иванова, то сейчас представляется закономерным обратиться к структурному сходству комедий этих авторов.

Многие исследователи отмечают, что комедии Аристофана строятся по определенной схеме, состоят из особых структурных элементов – пролога, парода (выхода хора), агона – спора двух антагонистов, парабасы, эпизодиев, эксода (ухода героя и хора). Некоторые из этих элементов присутствовали и у других драматургов, но имели иное назначение, некоторые были специфическими, свойственными именно аристофановской, древнеаттической комедии. При сравнении произведений Аристофана и «Ревизора» Гоголя обнаружилось достаточно последовательно выраженное композиционное сходство их и использование Гоголем структурных элементов, восходящих к древнеаттической комедии.

О прологе в драматургии Аристофана В.Н.Ярхо пишет: «<...> у современного читателя с прологом ассоциируется небольшое вступление, чаще всего – повествовательного характера, вводящее зрителя в сюжетную экспозицию пьесы. У Аристофана пролог – совсем иной. Это достаточно обширная и очень оживленная игровая сцена с участием трех-четырех (а то и больше) действующих лиц; уже в прологе завязывается основной драматический конфликт пьесы, обрисовывается место в нем участников и достаточно четко определяется их сценический облик»[14]. Сходная мысль о прологах Аристофана присутствует и у С.И.Соболевского: «Пролог комедии значительно длиннее и разнообразнее пролога трагедии. Он содержит не только монолог с изложением сведений, нужных зрителям для полного понимания пьесы, но и целый диалог, являющийся важной частью действия»[15]. Анализируя композицию «Ревизора», мы приходим к выводу, что все первое действие комедии можно обозначить как пролог, характеризующийся процитированным выше так же, как и прологи в комедиях Аристофана.

Если сопоставить первое действие «Ревизора» и пролог комедии Аристофана «Всадники», то можно наблюдать не только структурное, но и содержательное сходство их. «<...> Безыменный городок Городничего – своего рода комедийный Город <...> древнего Аристофана, и его глупое гражданство так же отвечает <...> выжившему из ума Аристофанову Демосу, как Антон Антонович Сквозник-Дмухановский – управляющему имениями Демоса, <...> пафлагонцу Кожевнику»[16] – пишет Вяч.Иванов. И действительно, антагонисты во «Всадниках» – Кожевник и Колбасник – сопоставимы с Городничим и Хлестаковым, о чем подробнее будет сказано при рассмотрении тако-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го важного структурного элемента комедий Аристофана, как агон, и рудимента агона в «Ревизоре». Исходя из этого сопоставления, мы наблюдаем в прологе «Всадников» и в первом действии «Ревизора» одинаковый мотив письма-предсказания, согласно которому из Хлестакова делают ревизора (и вследствие этого в финале духовно уничтожен, гибнет Городничий) и из Колбасника Агоракрита делают спасителя и освободителя отечества (и вследствие этого в финале побежден Кожевник Клеон). В «Ревизоре» мотив этот реализуется двояко – в виде сна-предсказания Городничего: «я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! Пришли, понюхали – и пошли прочь»; сон этот плавно переходит в реплике Городничего в рассказ о письме с известием о грядущем ревизоре: «Вот я вам прочту письмо, которое получил я от Андрея Ивановича Чмыхова <...>» (IV;11). Во «Всадниках» этот мотив воплощен в табличках с гаданием, которые рабы Демосфен и Никий стащили у пафлагонца и в которых предсказывается его поражение Колбасником:

Демосфен. А, подлый пафлагонец! Опасался ты
Вот этого гаданья, о себе?
Никий. А что?
Демосфен. Как он погибнет, вот о чем здесь речь идет <...>
Демосфен. Придет колбасник и сразит кожевника (40).

И как в «Ревизоре» буквально спустя одно явление после чтения письма Бобчинский и Добчинский приходят с вестью о том, что видели «чиновника с секретным предписанием», так во «Всадниках» сразу после чтения табличек появляется Колбасник, которому Никий и Демосфен внушают мысль о его великой миссии:

Никий. Колбасник? Боги, ремесло чудесное!
Ну где же, где же мы найдем Колбасника?
Демосфен. Поищем!
На орхестру входит Колбасник с лотком и колбасами.
Погляди, на рынок входит он,
По воле всемогущих. (*Кричит*). Эй, любезнейший!
Сюда, сюда, колбасник, подымись скорей!
Стране и нам явися ты спасителем (41).

Финальную гибель Городничего и Кожевника тоже обусловливают письменные предсказания. В «Ревизоре» после чтения письма Хлестакова Городничий, пораженный полным несоответствием Хлестакова ревизору, следующим из этого письма, восклицает: «Вот когда заре-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зал, так зарезал! Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу» (IV;93). Во «Всадниках» таблички с гаданием появляются второй раз, перед эксодом, и при чтении их Кожевник, обнаруживающий полное соответствие Колбасника тому, кто по предсказанию должен свергнуть его, причитает: «Что ты сказал? Мутится ум от знаменья!»; «Ох, я несчастный! Горе! Я – ничто уже!»; «Увы, свершилось богом предреченное!» (99 – 100). Однако эта внешняя разница – несоответствие Хлестакова ревизору и соответствие Колбасника победителю вора и разбойника Кожевника – снимается двусмысленностью спасения отечества Колбасником, ибо он поражает пафлагонца не потому, что он благороден и добродетелен, а потому, что он – еще более нахален, хвастлив, горласт, обжорлив, чем Кожевник; или, как считает сам Кожевник, не отличаясь качествами от него, Колбасник более удачлив: «Не больше вор, а разве что счастливее» (100).

Следующий важный структурный элемент комедии Аристофана – агон, или состязание двух героев-антагонистов. Йохан Хейзинга в своей книге «Homo ludens» обосновывает важную, основополагающую роль агона в античной драматургии: «<...> и трагедия и комедия зачинаются в сфере состязания – агона, которое <...> при всех обстоятельствах должно называться игрой. Поэты в соперничестве создают свои произведения для дионисийского состязания. <...>Содержание самой драмы, а именно комедии, также носит характер агональный: развертывается борьба мнений или подвергается нападкам отдельная личность, точка зрения. Аристофан обращает свои насмешки против Сократа, против Еврипида»[17]. Агональность комедий Аристофана как высмеивание, критика и пародирование деятелей литературы и культуры соотносима с литературным пародийно-полемическим пластом в «Ревизоре», а примером собственно агона могут служить явления VIII–X второго действия – первая встреча Городничего и Хлестакова, которую мы будем сравнивать с агоном во «Всадниках».

Первое, что принципиально в столкновениях Городничего с Хлестаковым и Колбасника с Кожевником – это мотив страха обоих друг перед другом. В ремарке к этой сцене в «Ревизоре» значится: «Хлестаков, городничий и Добчинский. Городничий, вошед, останавливается. Оба в испуге смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза» (IV;33). Начало явления характеризуется ремарками «немного оправившись», «сначала немного заикается», «робея», «вытянувшись и дрожа всем телом» применительно к Хлестакову и Городничему. Во «Всадниках» наблюдаем тот же эффект:

Колбасник. Ах, горе! Пафлагонец приближается.
(Бежит по орхестре) <...>
Клеон *(бежит)*. О старейшины, о судьи! Трехгрошовые друзья!

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Я ли правдой и неправдой не растил вас, не кормил?
Помогите, избивают заговорщики меня! (46–47)

Ещё одним важным моментом является то, что, будучи одинаково мошенниками, Кожевник и Колбасник имеют каждый свою доминанту характера, свое основное проявление отрицательной сущности, которое они сами очень четко определяют в диалоге-поединке:

Клеон. Оглушу тебя нахальством!

Колбасник. Обойду тебя бахвальством! (49)

И если характеристика Клеона уточняется еще указанием со стороны хора на его грубость и глупость, то «бахвальство» – лейтмотив, связанный с образом Колбасника. Это подтверждает хор: «Легкоязычие твое // Зависти достойно»; «Бесстыден и бесчестен он, // И на выдумки силен» (76); сам Колбасник торжественно заявляет Кожевнику: «Богиня приказала мне тебя убить бахвальством» (79).

Почти такое же соотношение мы можем наблюдать в «Ревизоре» уже во вводной ремарке «Характеры и костюмы»: о Городничем – «Черты лица его грубы и жестки <...>. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души»; о Хлестакове – «речь его отрывиста, слова вылетают из уст его совершенно неожиданно» (IV;9). И далее, в действии всей комедии, Хлестаков постоянно проявляет себя как болтун, хвастун и достигает кульминации в этом качестве в сцене вранья, а Городничий, заявленный в «Характерах и костюмах» как «очень неглупый, по-своему, человек», все же одурачен в финале.

О присутствии в тексте «Ревизора» рудимента парабасы пишет Вяч. Иванов, усматривая его в реплике Городничего «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...» – «<...> с некоторым удивлением находим мы в «Ревизоре» замечательный рудимент той самой парабасы, которая была отличительным признаком и как бы печатью древней «высокой комедии». Ибо, что иное этот выпад исступленного городничего, обращенный не столько к окружающим его лицам, сколько к зрительной зале?»[18]. С.И.Соболевский определяет парабасу следующим образом: «<...> парабасой называется одна из партий хора, исполняющаяся в середине пьесы. Действие комедии приостанавливалось; хор (вернее, корифей хора) от лица автора обращался к зрителям и говорил о его личных поэтических делах, о цели его произведения, о его заслугах перед государством, об отношении к литературным соперникам и т.п.»[19]. Исходя из концепции Иванова о хоровом начале в «Ревизоре» и определения населения уездного города как хора, можно сделать вывод, что Городничий совершенно закономерно является корифеем этого хора. Реплика его действительно отражает и задачу автора комедии, утвержденную уже в эпиграфе к «Ревизору». «На

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

зеркало неча пенять, коли рожа крива». Это осмысление Гоголем своего произведения как зеркала, долженствующего отразить нравы современной ему России и показать их ей, заставив все население ее в едином порыве осмеять эти нравы и пережить очищение этим смехом, «комический катарсис». Однако, как нам кажется, гораздо более очевидно соответствие парабасы у Аристофана и «Приложений к комедии «Ревизор» в драматической форме, а именно «Театрального разъезда» и особенно – «Развязки «Ревизора».

Во-первых, сами названия этих произведений: «Театральный разъезд после представления новой комедии» (т.е. комедии «Ревизор») и «Развязка «Ревизора» – указывают на прикрепленность этих драматических этюдов к «Ревизору» и во втором случае даже на то, что это произведение является непосредственной частью «Ревизора».

Во-вторых, в обоих произведениях присутствуют персонажи, высказывающиеся от имени автора, несущие его идеи: в «Театральном разъезде» – персонаж, обозначенный как Автор комедии, в «Развязке «Ревизора» – Первый комический актер – М.С.Щепкин. Соответственно, оба произведения пронизаны мыслями Гоголя о природе и функции смеха, о комедии, являющимися его творческим кредо.

Особенно наглядно исполняет роль парабасы «Развязка «Ревизора». Действующие лица ее – это актеры, только что сыгравшие комедию «Ревизор» и, образно выражаясь, «снявшие маски». Так же и в древнем театре, как указывает Вяч.Иванов, актеры перед исполнением парабасы снимали маски для более непосредственного контакта с залом и придания хлестким репликам парабасы большей силы и доходчивости. Персонаж, говорящий от лица автора, – М.С.Щепкин хотя и определен как Первый комический актер, но может быть рассмотрен и как корифей, потому что в «Ревизоре» он играл Городничего, являющегося корифеем хора жителей уездного города. Вспомним также и уже приведенное нами ранее высказывание Гоголя о наилучшей организации театра, «когда <...> трагедией будет заведовать первый трагический актер, а комедией – первый комический актер, когда они будут исключительные хоровожди такого дела», из которого следует, что для Гоголя должности первого актера и хоровождя, то есть корифея, были неразделимы, по-видимому, вследствие своей руководящей, направляющей функции и участия в выражении авторской позиции.

Связь «Развязки «Ревизора» и самой комедии подчеркнута и как связь реплики Городничего – рудимента парабасы – и «Развязки «Ревизора» как основной парабасы, так как в последней обсуждаются именно слова «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...» и при объяснении их

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

значения Первый комический актер излагает концепцию смеха Гоголя и дает «ключ» к пониманию комедии. Вяч.Иванов в своей статье посвящает этому «ключу» раздел с названием «Перелицовка «Ревизора» на средневековый пошиб» и пишет в частности: «Как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с «высокою» комедией древности, так сквозь призму позднейшего домысла выступают в пьесе-оборотне характерные черты средневекового действа»[20] – и наблюдение это очень тонкое. Но нам важен здесь структурный подход, с точки зрения которого «Развязка «Ревизора» является типологически близкой парабасам Аристофана, при этом, быть может, в плане содержания действительно ориентируясь на эстетику Средневековья (хотя субстанциальные мысли, основные эстетические постулаты Гоголя все же глубоко родственны именно античному пониманию драмы, что доказывалось выше).

Достаточно значимым структурным элементом в комедиях Аристофана были эписодии. В.Н.Ярхо пишет: «Победа в агоне главного персонажа, в сущности, исчерпывала чисто логическое содержание спора, составившего идейную основу конфликта в данной комедии. Теперь оставалось только подкрепить примерами правоту победителя, поэтому всю вторую половину пьесы занимала вереница отдельных сценок-эписодиев (т.е. «привхождений») с участием различных персонажей, которые пытались извлечь для себя выгоды из создавшейся ситуации»[21]. Конечно, в отношении «Ревизора» трудно сказать, что все решено первой встречей Хлестакова и Городничего, но в какой-то степени это так. Ведь Хлестаков, сам не подозревая того, по наитию и в целях самозащиты сумел победить Городничего, убедить его в том, что он – ревизор, и именно с этого момента Хлестаков начинает функционировать в качестве ревизора. Таким образом, сцены встречи Хлестакова с чиновниками уездного города, когда ему дают взятки, пришествие к нему купцов, унтерофицерской вдовы и слесарши с челобитными, объяснения его в любви с Марьей Антоновной и Анной Андреевной выступают как своеобразные эписодии, где остальные герои пытаются извлечь выгоду из положения, но в результате, как и в аристофановской комедии, где «герой обычно не выражал ни малейшего желания делиться плодами одержанной победы»[22], в выигрыше остается Хлестаков, а все остальные терпят крах.

И, наконец, отбытие Хлестакова из уездного города, при котором он обещает через день вернуться, чтобы жениться на Марье Антоновне, сопоставимо с эксодом в комедиях Аристофана, который Ярхо определяет так: «<...> герой, в сопровождении ликующего хора,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

покидал орхестру в веселом праздничном шествии, часто носившем характер свадебной процессии или достаточно откровенно намекавшем на ожидающие победителя радости Афродиты»[23].

Таким образом, очевидно то, что родственность мировосприятия, творческой установки, эстетических воззрений афинского комедиографа V в. до н.э. и русского писателя XIX в. отразилась не только в сходной теоретической позиции, но и в сходстве практической реализации ее – общей структурной типологии комедий Аристофана и комедии «Ревизор» Н.В.Гоголя.

Примечания

[1] Журавлева А.И. А.Н.Островский-комедиограф. М., 1981. С. 54.

[2] Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 97.

[3] Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. М.–Л., 1937–1952. Т. 5. С. 143. В дальнейшем тексты произведений Гоголя будут цитироваться по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

[4] См. об этом: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. Томск, 1985. С. 270-271.

[5] Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. // Театральный Октябрь. Л.–М., 1926. С. 89-99.

[6] Мальчукова Т.Г. Комическое в античной литературе и европейская традиция. Петрозаводск, 1989. С. 60.

[7] Там же. С. 62.

[8] Соболевский С.И. Аристофан и его время. М., 1957. С. 86.

[9] Аристофан. Избранные комедии. // пер. А.Пиотровского. М., 1974. С. 142. В дальнейшем тексты комедий Аристофана будут цитироваться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[10] Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. С. 93.

[11] Боннар А. Греческая цивилизация. Ростов-на-Дону, 1994. Т. 2. С. 6-7.

[12] Соболевский С.И. Указ. соч. С. 74.

[13] Иванов Вяч. Указ. соч. С. 89.

[14] Ярхо В.Н. Аристофан и его комедии. // Аристофан. Избранные комедии. С. 7-8.

[15] Соболевский С.И. Указ. соч. С. 352.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[16] Иванов Вяч. Указ. соч. С. 89.
[17] Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992. С. 168.
[18] Иванов Вяч. Указ. соч. С. 94.
[19] Соболевский С.И. Указ. соч. С. 351.
[20] Иванов Вяч. Указ. соч. См. раздел «Перелицовка «Ревизора» на средневековый пошиб».
[21] Ярхо В.Н. Указ. соч. С. 9.
[22] Там же. С. 9.
[23] Там же. С. 9.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.В.Серебренников

10

Забытое свидетельство о третьем томе «Мертвых душ»

Едва ли не единственным упоминанием о развитии действия в томе третьем считался отрывок из письма Гоголя к Н.М.Языкову от 1844 г., включенный в «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Воззови, в виде лирического сильного воззванья, к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу: уже он далеко от берега, уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души. Завопи воплем и выставь ему ведьму-старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердье, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ»!»[1]. Это да еще набросок финала о высшем суде над нерадивыми чиновниками и бросившими свое поприще – вот и все, что было во внимании гоголеведов.

Но существует ценнейшее свидетельство архимандрита Феодора (Александра Матвеевича Бухарева), богослова и литературного критика, опубликованное в 1860 г. и до сих пор не введенное в научный оборот. Вот что высказал отец Феодор в конце одного из примечаний предельно ясно и как вполне ему известное: «Примечательно, что <...> Чичиков впоследствии, когда несчастие открыло было душу его для христианских внушений Муразова, но когда нимало не была духовно тронута главная пружина Чичикова, при первом же влиянии на нее негодяя опять вступает на свою обычную дорогу»[2]. Поскольку упоминаемого о.Феодором негодяя не назвал никто из слышавших чтение Гоголем глав тома второго, а в конце его мы читаем о Чичикове: «Муразов прав, – сказал он, – пора на другую дорогу!»[3] – то речь тут может идти только о томе третьем, что естественно и по логике сюжета.

Здесь чрезвычайно любопытными представляются соображения Д. Лукача, почему «Мертвые души» «остались незаконченными: было уже с самого начала невозможно найти «положительный» противовес столь удачной и в художественном отношении плодотворной, но «от-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рицательной» фигуре Чичикова, а для создания подлинной тотальности, которой требовал эпический замысел Гоголя, такой противовес был совершенно необходим; без него роман не мог бы достигнуть эпической объективности, эпической действительности, являя лишь субъективный аспект мира, оставаясь сатирой...»[4]. И вот появление персонажа более отрицательного, нежели главный герой, давало оригинальный и в мировоззренческой концепции Гоголя очень точный выход из положения, поскольку указывало на глубину падения и некий путь к искуплению, а положительным героем, каковым в «Ревизоре» явился смех[5], в «Мертвых душах», кроме ряда намеченных персонажей, вырисовывается и еще один – совесть[6]. Так, в соответствии со сложившейся идеологической установкой, Гоголь поставил перед собой наиболее трудные условия задачи: эпический герой мог быть избран либо как имеющий значительность непреходящую и в известной мере идеальный, либо как некий индикатор своего времени и места действия, противостоящий обстоятельствам или протейски к ним приспособляющийся, – Гоголь же оба плана свел воедино и основным персонажем вывел мошенника, из виду не упуская тенденцию наставить его на путь истинный.

Очевидно, столкновение с преступником большим, чем он сам, произвело бы на Чичикова то очищающее действо, какого не оказали ни юная институтка, ни Тентетников с Улинькой, ни Муразов с Костанжогло, и то, что Гоголь при построении сюжета мог воспользоваться принципом «клин клином вышибай», кажется весьма основательным. В.В.Гиппиус указал на «упорные возвращения творческого воображения Гоголя все к той же схеме»[7], и тут стоит вспомнить комедию «Игроки», которая дорабатывалась одновременно с доработкой первого тома «Мертвых душ»: в этой комедии «вор у вора дубинку украл», – положение, к коему Гоголь мог вернуться на новом этапе.

Как пишет о.Феодор о третьем томе, Чичикова наконец настигла «жестокая и в самой жестокости бесконечно милующая его Судьба. Дело о мертвых душах в этом губернском городе, у этих чиновников, рано или поздно вскроется с значением, пожалуй, не просто уголовного, но и государственного преступления, и Павла Ивановича найдут, куда бы он ни заехал в беспредельном русском царстве... И идол его обличится пред всеми, и сам он увидит всю наготу его и нищету и призрачность... Наместо довольства и детской ему неминуемо будет грозить самая последняя из всех доля в жизни, одинокость без надежд с кем сойтись, память о своих бесплодных усилиях и делах <...> И тут же он увидит, что из-за него, в перепугах от всевозможных толков города N, и Коробочка чуть на одре смерти; и Плюшкин готов надеть

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

петлю, от неизбежных расходов при судебных допросах и справках; и сам Собакевич с Маниловым уличаются в государственном преступлении; и чиновники около пропасти, и жены их с детьми готовы вопить в отчаянии и проч. и проч. В практической глубокой душе Павла Ивановича все это разом отразится, и он понесет такое страдание, которое может пасть только на его пробужденную натуру. И он близок к страшному отчаянию и гибели...» (134). «Нужно по крайней мере, чтобы оживляющий луч счастия пал в его душу не иначе, как во время страшной темноты, беды и горя его: иначе он только слегка замечтается... И эта беда и горе должны его так настичь, что нельзя – некуда было бы ему убираться от нее: а то он мешкать не будет... Может быть, и он наконец мог бы поднять глаза прямо на истину, сперва поражающую и страшную и за тем или в то же самое время воссозидающую и обновляющую» (126). «Может быть, чудная русская девица <...> с дивной красотой своей души и юности, к чему одному еще сохранилось в нем некоторое живое сочувствие, девица вся из великодушного стремления и самоотвержения, может быть в полном уже развитии та самая, которая <...> затронула в его душе это затаенное живое сочувствие (губернаторская дочка. – Н.С.; см. 126), так что даже будто бы началось некоторое развитие этого живого в его глубоко мертвой душе, эта чудная девица на небывалое страдание ответит неслыханным, необыкновенным состраданием, и на чувство и сознание своей вины, не дающей и места надежде и бодрости, загорится любовию, готовою понести с ним вместе всю эту невыразимую тяжесть... Но и этого не совсем достаточно для оживления такой души, какова у Павла Ивановича. Надо еще при всем сказанном подействовать на главную духовную пружину, на эту его житейскую положительность, упорно стойкую в своих стремлениях: надо, чтобы душе его открылась возможность высшего, разумного, высоко-христианского значения и в житейском хозяйстве, чтобы <...> увидел он у себя и честные к такому хозяйству средства и помощницу <...> И проникнется он самым и умиленным и энергическим раскаянием <...> И грозная Судьба <...> явит открыто свое светлое лицо раскаявшимся и помилованным. Именно: тот, кто на земле есть представитель этой Высочайшей, Творческой любви <...> монарх исполнится неземного участия во всех этих <...> на смерть измельчавших душах, узнав о них или о главной из них, может быть, при посредстве той же прекрасной души (губернаторской дочки. – Н.С.) <...> Он оживотворит их своим всепрощением и даст сильный и действенный настрой к будущему их прекрасному поприщу своей царственной милостию» (134-136).

Нелишне проверить, насколько о.Феодор остался верен тому, что слышал от Гоголя. «Могу сказать, – писал он, – что в главном и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

существенном, действительно, Бог дал, не допущено у меня ошибки. Помнится, когда кое-что прочитал я Гоголю из моего разбора «Мертвых душ», желая только познакомить его с моим способом рассмотрения этой поэмы, то и его прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностию. Я возразил, что мне нужно только знать, оживет ли, как следует, Павел Иванович? Гоголь, как будто с радостию, подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам Царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма. В изъяснении этой развязки он несколько распространился, но, опасаясь за неточность припоминания подробностей, ничего не говорю об этих его речах.

– А прочие спутники Чичикова в «Мертвых душах»? – спросил я Гоголя, – и они тоже воскреснут?

– Если захотят, – ответил он с улыбкою; и потом стал говорить, как необходимо далее привести ему своих героев в столкновение с истинно хорошими людьми...» (138, прим.).

Таким образом, кроме «живого слова» Плюшкина (99), на что намекнул в «Выбранных местах...» сам Гоголь, подтверждается и «государственное» значение чичиковского преступления – подтверждается вмешательством царя, который вступает в свои права «как Божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог»[8]; последнее косвенно соотносится с наброском финала: «Зачем же ты от людей, а не от Меня ожидал награды, и вниманья, и поощренья?»[9], – причем, по о.Феодору, «грозная Судьба» в лице монарха «оживотворит» и чиновников, которые в гоголевском наброске финала устыдились вышнего приговора.

Частичная подтверждаемость того, о чем свидетельствовал о.Феодор, и его крайняя осторожность в изложении сюжета третьего тома позволяют относиться к приводимой им реконструкции с достаточным доверием. Итак, Чичиков попадает под влияние негодяя и потом – по нашей интерпретации – получает немалый моральный шок. По делу о мертвых душах Чичикова находят и заключают под стражу. В духе этой версии вполне логичны и нервный удар, приключившийся с хозяйственной Коробочкой, и скупец Плюшкин, надевающий на себя петлю. Затем чистая женская душа, готовая нести вместе с Чичиковым груз его вины, обращается за милостью к верховной власти. Высказано это в гипотетической форме, но тем не менее имеет основания в фольклорной традиции, которой Гоголь не чуждался, как не чуждался подчас и прямых заимствований из современной литературы, а здесь наиболее близким и ярким примером была

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Капитанская дочка» А.С.Пушкина, по словам Гоголя «решительно лучшее русское произведенье в повествовательном роде»[10]. На сцену выступает царь. Чичиков, давно выбитый нравственно из прежней жизненной колеи, уличается и совестью, и собственным практицизмом: в душе пробуждается то лучшее, что покоилось под спудом; глубокое горе дает Чичикову ощутить себя и христианином, и честным работником на общее благо.

Доверие к о.Феодору могло быть более прочным, если бы он, в желании помочь Гоголю воссоздать психологически обоснованную картину духовного возрождения персонажей, не стал подсказывать автору продолжение. Не исключено, что и в этом сотворчестве отразились беседы с Гоголем, но общее правдоподобие сильно пострадало: о.Феодор дал очерк фантастической деятельности Чичикова, которой хватило бы еще на один том. Ю.В.Манн усмотрел здесь и «прямое противоречие: по Гоголю, на «первом вздохе» Чичикова «для истинной прочной жизни» поэма завершается; у Бухарева же Чичиков еще успевает совершить пропасть добрых дел»[11]. Впрочем, Ю.В. Манн считает, что все предположения о.Феодора заслуживают существенного внимания[12].

В связи с этим – последняя цитата: «Не боюсь я сторонних моих слушателей, чтобы они обличили меня в мечтательности, в том, что я нашел в этой поэме то, чего нет в ней. <...> не найдут они и слова одного у меня, которое бы не было основано на чем-либо из вашей поэмы <...> И может быть <...> не замеченное мною, в вашем творении, есть такая важная пружина в вашей поэме, которая даст новое направление движению прочих пружин, и таким образом создание выйдет не то, какое мне видится <...> ибо тайна творения известна решительно и вполне только самому творцу...» (137-138).

Примечания

[1] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 тт. М., 1994., (далее: Гоголь Н.В.) Т. 6. С. 65-66.

[2] Феодор. Три письма к Н.В.Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1860. С. 135, прим. (далее см. страницы в тексте). Странной аберрацией и избирательностью зрения страдают даже те, кто привлек труд о.Феодора с целью исследования проблемы завершения «Мертвых душ», – Ю.В.Манн, рассуждениям о.Феодора о третьем томе, посвятивший несколько страниц, и В.А.Воропаев с И.А.Виноградовым, в последнем собр. соч. Гоголя при комментировании

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Мертвых душ», обратившиеся к о.Феодору, обошли вниманием это примечание. Укажем на единственный отголосок: «Но все это было еще недостаточно созревшим, и при первом повороте в жизненном положении эти глубокие движения души снова потонули, уступив место прежним «обольщениям». – Зеньковский В. Н.В.Гоголь. // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В.Гоголь. СПб., 1994. С. 301; В.В.Зеньковский на о.Феодора не ссылается, но в своей работе его упоминает.

[3] Гоголь Н.В. Т. 5. С. 343.

[4] Лукач Дьердь. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики. // Новое литературное обозрение, 1994, № 9. С. 55.

[5] См.: Гоголь Н.В. Т. 3–4. С. 441.

[6] Ср.: «Все те случаи, где тяжело и жестоко прикосновенье закона <...> может решить одна только совесть человека...» // Там же. Т. 6. С. 136. Напомним слова из «Развязки «Ревизора»: «Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть <...> по именному высшему повеленью он послан...» // Там же. Т. 3–4. С. 463. Появление Стыда в финале романа М.Е.Салтыкова-Щедрина кажется явной зависимостью от Гоголя.

[7] Гиппиус В. Гоголь. // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994. С. 34. Мотивы «Вечера накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» с противоположением бесовского и прекрасного и с погублением в этой борьбе невинных душ отразятся в «Портрете», сюжет «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» – в «Женитьбе», финал «Ганца Кюхельгартена» с обратным эффектом – в «Старосветских помещиках», немая сцена «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – в «Ревизоре». // См.: Там же. С. 50-51, 66-67, 69. Этот ряд можно увеличить.

[8] Гоголь Н.В. Т. 6. С. 42.

[9] Там же. Т. 5. С. 462.

[10] Там же. Т. 6. С. 162. В.А.Воропаев и И.А.Виноградов видят «определенную перекличку» «Мертвых душ» с «Капитанской дочкой» в том, что Чичикова на дорогу выводит неграмотная девочка. // Там же. Т. 5. С. 495. – Это сопоставление представляется нарочитым.

[11] Манн Ю.В. В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель – критика – читатель. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1987. С. 266.

[12] См.: Там же. С. 264. Упустив из виду уникальное свидетельство о.Феодора о негодяе как персонаже третьего тома, Ю.В.Манн, не давая ссылку, приписал о.Феодору «вполне вероятную» догадку, что «в конце концов разоблаченного Чичикова сошлют в Сибирь». // Там же. С. 267 – место, которое нам не удалось отыскать ни в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Трёх письмах...», ни в иных произведениях Бухарева, ни в литературе о нем и которое резко противоречит представленному им финалу.

Попутно оспорим и утверждение, что литературные письма к Гоголю «фактически послужили причиной ссылки Феодора в Казань, в качестве инспектора академии». // Там же. С. 264. Это невозможно принять хотя бы потому, что после их написания прошло шесть насыщенных событиями лет. Причиною было то, что архимандрит Феодор «пустился в своеобразные религиозные толкования тогдашних политических событий и состояния мира (это было в начале восточной войны) по Апокалипсису» и причинил Филарету, митрополиту Московскому, немало беспокойства. // Знаменский П. История Казанской духовной академии за первый (дореформенный) период ее существования (1842–1870 годы). Казань, 1891. Вып. I. С. 125. Что касается должности инспектора, то «будучи назначен <...> в казанскую академию только профессором догматического богословия» (Там же. С. 128), о.Феодор стал студенческим инспектором лишь 9 октября 1855 г., день в день «ровно через год после того, как он говорил здесь первую лекцию». – Лаврский В. Мои воспоминания об архимандрите Феодоре (А.М.Бухареве). // Богословский вестник, 1906. Т. 2, май. С. 108.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С.К.Гураль

11

Некоторые мотивы творчества Н.В.Гоголя в интерпретации американских исследователей

Интерес американских славистов к русской классике достаточно устойчив и определяется прежде всего творчеством А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, А.Чехова. Гоголь оказался современным и близким американскому читателю. Если поначалу Гоголь воспринимался в США как «русский Марк Твен», то в наше время он по праву считается художником, одним из первых начавших исследование проблемы трагического положения человека во враждебном жестоком мире. «Шинель» Гоголя сыграла значительную роль в освоении художественной мыслью Запада темы «маленького человека», темы, которая волнует Н.Уэста и Д.Хеллера, Ф.Рота и Д.К.Оутс, проявляющих пристальное внимание к творческому наследию Н.Гоголя.

Другими аспектами внимания к Гоголю являются природа его фантастики, мотивы абсурдности бытия и религиозного миссионерства. В работах американских славистов: М.Слонима, Д.Брюстер, Спектор, Т.Линдстром – используется большой фактический материал, авторы стремятся к объективности, но они своеобразно и нередко односторонне раскрывают русский литературный процесс и место в нем Гоголя. Этим же грешат работы Владимира Набокова и Виктора Эрлиха, хотя в их исследованиях есть интересные размышления о сходстве Гоголя и Джойса, близости Гоголя и Кафки.

Анализируя творчество Гоголя, большинство американских исследователей избегают употребления слова «метод» и очень часто оперируют понятием «стиль». Ряд ученых (В.Эрлих, Т.Линдстром, К.Проффер, Е.Симмонс и др.) даже усматривают в творчестве Гоголя реализм, однако понимают его специфично как внешнее правдоподобие, не определяющее сути творчества писателя.

Известно, что полемика по проблеме метода Н.В.Гоголя началась еще при жизни Гоголя и продолжается до настоящего времени. Большинство американских исследователей идут от концепции В.В.Розанова и Д.С.Мережковского, охотно признавая Гоголя отцом современного символизма и сюрреализма.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С этой точки зрения они и рассматривают многие мотивы творчества Гоголя, связывая их с поэтикой трансцендентализма, сюрреалистических видений и абсурда. В решении проблемы метода представители различных школ – психоаналитической (С.Карлинский, Х.Маклин, А.Оболенский), структуралистской (Д.Фэнгер, Т.Линдстром, Дж.Холквист, Дж.Геррард, Е.Симмонс, Ч.Бернхаймер, В.Эрлих и др.) – во многом солидарны. С позиций субъективного фрейдизма В.Эрлих, Х.Маклин, А.Оболенский, С.Карлинский, Ф.Дриссен, В.Набоков отрицают реализм Гоголя, утверждая, что великий русский писатель создал «сюрреалистический мир, поставленный вверх дном», мир метафизической иррациональности. Они видят у Гоголя дар видения не реального мира, но мира, в котором все имеет метафизическое значение.

И прочтение под этим углом зрения повестей Гоголя, в особенности «Носа», «Коляски», «Записок сумасшедшего», «Шинели», расширяет представление о символико-мифологических мотивах писателя, о поэтике его абсурда, открывает новые историко-литературные параллели. Как внутреннее столкновение чисто внешнего «бытового реализма» и искаженной реальности представляют себе произведения Н.В.Гоголя А.Оболенский, Ч.Бернхаймер. Им буквально вторит Р.Струк, который видит в произведениях Гоголя два пласта: внешний, плотный налет – реализм, и другой, определяющий иррациональное, несоответствующий, по Струку, необходимым качествам реализма. Из столкновения двух пластов возникает необузданная словесная и семантическая игра. Детали в произведениях Гоголя, по мысли исследователя, часто разрушают нормальные измерения и становятся средством достижения гротескного изображения мира, в целом с реализмом не совместимого. Гоголь, как думает Струк, «попал в реалисты благодаря стараниям Белинского и его сторонников». Сама поэтика игры, игрового поведения в творчестве Гоголя соотносится с поисками отечественного литературоведения (работы Ю.М. Лотмана, Ю.В.Манна и др.).

Одним из наиболее интересных исследователей Гоголя в Америке является Дональд Фэнгер – профессор Гарвардского Университета, автор трудов, посвященных Бальзаку, Флоберу, Толстому, Достоевскому. Его книга «Творчество Н.В.Гоголя»[1] – одна из наиболее фундаментальных работ о Гоголе, в которой полнее, чем в других исследованиях, ставится проблема личности писателя. Она отличается достаточно тонким литературоведческим анализом стиля Гоголя. В отечественном литературоведении отдается должное работам Д.Фэнгера, который по праву считается ярким исследователем, одной из ведущих фигур американской русистики.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В основе монографии Д.Фэнгера лежит огромный мемуарный и эпистолярный материал. Автор ее опирается на обширную библиографию, часто ссылается на исследователей: Г.А.Гуковского, М.М.Бахтина, Ю.М.Лотмана, Б.М.Эйхенбаума и др., на дореволюционных исследователей: С.А.Венгерова, П.В.Анненкова, С.П.Шевырева, С.Т.Аксакова и зарубежных исследователей: В.Набокова, К.Мочульского, Ф.Чижевского, Х.Маклина, Ф.Дриссена, Дж.Холквиста, В.Эрлиха, К.Проффера, С.Карлинского и т.д. Уже во введении к своей книге Д.Фэнгер призывает ко «всестороннему» охвату творчества Гоголя и попытке лучше понять влияние на него исторических факторов. Всячески подчеркивая самобытность гоголевского таланта, Д.Фэнгер рассматривает его творческую манеру вне эпохи, без учета литературных традиций, того влияния, которое оказал на нее Пушкин. Не чужды Д.Фэнгеру элементы социального подхода. Они особенно отчетливо проявились в Петербургском цикле. Исследование их отличается трезвостью и глубиной. Автор идет от художественного текста, глубоко проникая в пафос гоголевского мастерства. Однако, объективность гоголевского творчества, по Фэнгеру, – это только внешний слой, не выражающий его сути. Ему, этому внешнему слою, противостоит невероятное, метафизическое, иррациональное, «шабаш нечистой силы», «исчадье ада, космическая испорченность мира, порабощающая человека». И поэтому социальное зло – не главное, это только песчинка в фантасмагории мира. Как и другие американские гоголеведы, Фэнгер уделяет особое внимание игровому началу, сюрреалистической поэтике.

Фэнгер полностью отрицает утверждаемую отечественным литературоведением (Г.Гуковским, Ю.Манном, С.Машинским и др.) просветительскую веру Гоголя в человека, представляет его писателем, глубоко отчаявшимся и ищущим спасение в уходе от действительности. Отрицая реализм Гоголя, Фэнгер считает его «великим русским комическим писателем», который создал свой мир, находящийся в гротескном отношении к реальному миру. Подобная трактовка дает Фэнгеру возможность связать творчество Гоголя через Достоевского с символистами и признать метод Гоголя сюрреалистическим. В ряде новейших исследований российских литературоведов рассматривается такая особенность стиля Гоголя, как символика и притчеобразность (Ф.З.Канунова, Е.Н.Купреянова, Ю.В.Манн и др.). Однако это качество русского писателя осмысливается как важнейшее качество русского реализма, характерное для той стадии его развития, на которой происходит его философское самоопределение. Своеобразное понимание мировоззрения Гоголя не позволило даже такому яркому американскому исследователю, как Фэнгер, увидеть в симво-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лике, гротеске и других условных формах искусства нечто органическое для русского реализма на определенной стадии его развития.

Близок к Фэнгеру в решении проблемы метода Гоголя Э.Симмонс, автор книги «Введение в русский реализм»[2]. Не отказывая художественной литературе в объективно-познавательном значении и считая ее «источником правдивой информации», Симмонс критикует односторонность фрейдистской и формальной школ. Однако в конкретном подходе к ряду произведений он пользуется психоаналитическим и структуралистским методами.

Трактовка реализма автором «Введения...» во многом страдает предубеждением против советского литературоведения. Он отвергает народность гоголевского творчества. Автор «Мертвых душ» объявляется ярым сторонником крепостничества[3].

Чаще всего Симмонс понимает реализм не как метод, а как стиль. Поэтому он приходит к выводу, что реализм это не отражение правды жизни в свете идеала писателя, а лишь объективная форма письма, то есть здесь налицо та же формалистическая тенденция, которая характеризует большинство американских гоголеведов.

Несколько в ином плане решает проблему метода известная современная американская исследовательница Т.Линдстром в двух монографиях: «Краткая история русской литературы»[4] и «Николай Гоголь»[5]. Ценность этих трудов определяется во многом широко использованным в них документальным материалом. Исследования проникнуты благожелательным отношением к культуре русского народа и вполне отвечают задачам развития и укрепления международных культурных связей.

В своих работах профессор Линдстром проявляет пристальное внимание к фактам биографии Гоголя. Однако в интерпретации последних часто проявляется субъективизм автора, рассматривающего жизнь и творчество Гоголя вне связи с русской действительностью.

Творческий метод Гоголя Т.Линдстром определяет как романтизм с реалистическими тенденциями: «Большинство из повестей сборников «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831 г.) и «Миргород» (1835 г.) представляют абсолютный романтизм с необычным даром реалистического портрета»[6]. Этот сплав «реалистического» и «романтического», с точки зрения исследовательницы, резко отделяет Гоголя от других русских писателей, например Гончарова, которого она называет натуралистом.

Линдстром не ставит вопроса об эволюции художественного метода Гоголя. В ее представлении разница между «Вечерами», «Миргородом» и «Петербургскими повестями» лишь тематическая. Усиливается только детализация в художественном изображении Гоголя. Де-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

таль не только способствует «реалистичности» в изображении внешнего мира, она несет психологическую функцию, значительно гиперболизирует характер, превращая его в гротескную карикатуру. Последнее выявляет великий сатирический дар Гоголя, по природе своей далекий от реализма.

Сатирически-гротескные формы, по мнению исследовательницы, как и других американских гоголеведов, не свойственны реализму. Это явление романтического искусства. Здесь мы сталкиваемся с обычным непониманием самой художественной природы реализма Гоголя, роли в нем художественных форм, генетически связанных с романтизмом.

Ярким представителем психоаналитического направления в американском гоголеведении является С.Карлинский. В 1976 г. вышла в свет и получила широкий отклик на Западе его монография «Сексуальный лабиринт Николая Гоголя»[7]. В некоторых западных рецензиях она определяется как «блестящая книга, углубляющая и обогащающая понимание Гоголя».

Являясь приверженцем фрейдизма, Карлинский уже в предисловии к своей книге утверждает, что не эпоха, не исторические закономерности определяют своеобразие художественного процесса у Гоголя, а лишь особенности его физиологической природы. Естественно, что к проблеме метода Гоголя Карлинский подходит с позиций, не позволяющих объективно исследовать сложную и спорную проблему, акцентируя прежде всего тип психологической организации писателя.

Считая мировоззрение Гоголя «болезненно религиозным» и «метафизическим»[8], Карлинский упорно настаивает на искаженном характере отражения мира в творчестве писателя. Так, он пишет: «Астигматизм Гоголя в восприятии реальности был хроническим, и он является вкладом в его способность уникально искаженного видения мира, точно так же, как физический астигматизм, от которого страдал Эль Греко, позволял ему создавать искаженные фигуры, которыми мы так восхищаемся, глядя на его полотна»[9].

Своим психоаналитическим подходом к творчеству Гоголя Карлинский близок к Маклину, для которого четыре повести «Миргорода» – это постепенная эволюция писателя от «более зрелого к более инфантильному выбору сексуального объекта».

Особенностью позиции западных славистов, и в том числе американских литературоведов, является непонимание сути синтетического стиля Гоголя, органического синтеза в нем высокого и низкого, карикатуры и реальности, что приводит к одностороннему взгляду на

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

его эстетику. Все они, как правило, отрицают наличие положительного идеала в творчестве Гоголя.

Вместе с тем в последних работах, посвященных творчеству Н.В. Гоголя, таких, как «Мотивы зла и изображение сверхъестественного в повестях Н.В.Гоголя» А.Свенсен[10]; «Николай Гоголь и наследие культуры барокко» А.Шапиро[11]; «Мотивы «Одиссеи» Гомера в повестях Гоголя» А.Нестета[12]; «Мотивы из произведений В.Скотта в творчестве Н.В.Гоголя» М.Альтшуллера[13]; «Диалогизация и смех в темноте» либо «Как был сделан «Нос» Гоголя» Е.Зихера, ощущается стремление к широкой постановке историко-литературных и теоретических проблем, позволяющих глубже осмыслить Гоголя как религиозного мыслителя, как оригинального фантаста. Такой подход способствует выявлению новых мотивов в гоголевской сюжетологии, более органично вписывает открытия «русского абсурдиста» в мировой литературный процесс.

Примечания

[1] Fanger D. The creation of Nicolai Gogol. Cambridge (Mass.), 1979.

[2] Simmons E. Introduction to Russian Realism, Blomington, Indiana University Press, 1965.

[3] Simmons E. Introduction to Russian Realism. P. 52.

[4] Lindstrom Thais. A Concise History of Russian Literature. London–New York, 1966.

[5] Lindstrom Thais. Nikolai Gogol. New York, 1974.

[6] Lindstrom Thais. A Concise History of Russian Literature. P. 39.

[7] Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nicolai Gogol. Cambridge (Mass.). London, Harvard University Press, 1976.

[8] Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nicolai Gogol. P. 108.

[9] Ibid. P.114.

[10] Swenson A. Vampirism in Gogol's short fictian. // Slavic a East Europ. – J-Tuscon, 1993. Vol.37, № 4. P. 490-509.

[11] Shapiro A. Nicolai Gogol and the Baroque cultural heritage. – University Park, 1993. P. 259.

[12] Nestet A. Coming home to Homer: Gogol's «Odyssey». // Slavic & East Europ. – J-Tucson, 1995. Vol. 39, № 3. P. 385-395.

[13] Altshuller M. The Walter Scott motifs in Nikolay Gogol's story «The lost letter». // Oxford Slavonic papers. N.S. Oxford, 1989. Vol. 22. P. 81-88.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И.В.Карташева

12

Об одном направлении литературного процесса эпохи романтизма

По-видимому, каждая литературная эпоха «изнутри» создает для себя собственные критерии измерения, собственные законы, определяющие ее типологию, характер и динамику литературного процесса, литературных взаимодействий. Трансформируясь, эти законы продолжают жить и за пределами данной эпохи, способствуя дальнейшему развитию литературы. В этом убеждает обращение к феномену романтизма.

Романтизм стоит у истоков искусства нового времени. В романтическом восприятии коренным образом меняется картина мира, возникает новая концепция литературного движения, литературных связей и отношений. Одним из важнейших пунктов романтической эстетики стала идея преемственности и общности, существующей между различными историческими периодами развития искусства и его национальными формами. В ряде исследований последних лет убедительно показана большая роль романтизма в формировании чрезвычайно важной для нового времени концепции мировой литературы[1].

Однако нашей науке, думается, еще предстоит осмыслить все принципиально новаторское значение романтизма в развитии широких взаимодействий различных национальных культур, в установлении открытых литературных контактов, в выработке фундаментальных эстетических и историко-литературных категорий и представлений о закономерностях и процессах развития искусства. Особенно ценным в этом отношении являются эстетические теории раннего немецкого романтизма. Обосновывая необходимость «общего взгляда» на развитие литературы, «идею целого», теоретик и основоположник иенского кружка Ф.Шлегель исходил из убеждения в том, что «европейская литература образует связное целое, где все ветви тесно сплетены между собой, одно основывается на другом, объясняется и дополняется им. Это проходит через все века и народы вплоть до наших дней»[2]. По мнению Шлегеля, «поэзия сближает и соединяет неразрывными узами все любящие ее души. Пусть в остальном они ищут в <...> жизни самых различных вещей <...> в этой сфере они <...> со-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

единены и умиротворены высшей волшебной силой. Одна муза ищет и находит другую, и все потоки поэзии сливаются в великое общее море»[3].

Универсалистская ориентация романтизма приводила к пониманию искусства как своего рода аналога Божественной гармонии вселенной. Процессы единения и общения, собеседования, которые романтики усматривали в нем, были для них выражением вечных тенденций, пронизывающих мироздание. По словам Новалиса, «поэзия образует прекрасное общество, или внутреннее целое, мировую семью, величественное хозяйство универсума <...> Через поэзию становится действительной высшая симпатия и совместная активность – внутренняя великолепная общность»[4].

Эпоха романтизма – эпоха чрезвычайной активизации межнациональных литературных связей: между писателем (автором) и читателем, между писателем и писателем, между различными национальными литературами и эпохами. Романтические концепции гибко соотносили универсальное, общечеловеческое и национальное, принципиально отрицая обособленность и национальную замкнутость искусства. Расцвет и оригинальность каждой национальной литература для романтиков предполагали необходимость глубокого погружения в мир других культур, особенно ранее образовавшихся, всемирную отзывчивость и восприимчивость[5].

Эстетические теории отражали реальность романтической эпохи в искусстве, действительно отличавшейся удивительным «соответствием», «созвучием» при множественности национальных форм, художественных решений и индивидуальностей. Замечательно интересные и глубокие соображения о феномене романтизма высказал П.А. Вяземский. Он указал на единое направление творческой мысли, властно захватившее самых различных авторов и определившее некую «однострунность», «однообразие» романтизма: «Кажется, в нашем веке невозможно поэту не отозваться Байроном, как романисту не отозваться В.Скоттом, как ни будь велико и даже оригинально дарование». Подобное «соответствие», по Вяземскому, является не подражанием, но «согласием», «сочувствием», «невольной», но возвышенной стачкой гениев... подвластных общему духу времени». Писатели разных политических убеждений, стоящие «под знаменами противоположными», в истинах <...> вековечных <...> неумышленно сталкиваются между собой, хотя и расходятся после». В романтизме Вяземский видит искусство, выразившее думу века, духовные устремления и потребности, общие для всего поколения. «Характернейшая примета романтизма», по мысли критика, в том, что, «освобождаясь от некоторых условных правил, он покоряется потребностям. В нем должно

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

быть однообразие, но это однообразие природы, которое всегда ново и заманчиво <...> Истинное должно быть однообразно <...> Звук, не сливающийся в общую гармонию, – звук фальшивый»[6]. В «однообразии» романтического искусства, таким образом, открывается драгоценная человеческая способность к общности и духовному созвучию.

Одной из особенностей романтического движения является «совместное» созидание поэтических сборников и отдельных произведений, выдвижение философско-эстетических теорий, художественных принципов. Это характерно не только для таких дружеских творческих объединений, как иенский и гейдельбергский кружки, «озерная школа», декабристские организации. Существует целый ряд общеромантических истин и положений, авторство которых очень трудно, а то и невозможно установить, ибо они рождались как бы «сообща», в сознании различных людей, нередко разделенных национальными и временными границами. Через романтический период проходили все европейские литературы, но время прохождения не всегда совпадало. И даже сталкиваясь с уже готовым философско-эстетическим комплексом, «подхватывая» и включаясь в него, тот или иной писатель, та или иная национальная литература как бы заново открывали его, проходили уготованный круг романтических исканий и открытий, вместе с тем продолжая их, внося свою лепту в созидание общего романтического мира. Появление в творчестве писателя уже известной романтической истины чаще свидетельствовало не о заимствовании, но о типологическом «соответствии», сотворчестве, сопричастности единому движению.

Поэтому романтизм особенно нуждается в гибком соотношении типологического и сравнительно-исторического подходов. Сравнительное изучение явлений романтического искусства неизбежно обнаруживает их глубинную общность. Романтики как бы согласно устремлялись к какой-то одной точке, одному духовному центру мира, его Божественной тайне, к вечным идеалам и категориям. Вместе с тем создание невозможно без учета сложной и стремительной эволюции его миропонимания. Система романтических ценностей оказывается одновременно и устойчивой, и подвижной.

Она выражает как вечные идеалы человечества (романтизм – «апофеоз духа»), так и их движение, развитие и изменения под влиянием хода истории, общественных перемен и внутренних, имманентных законов. Одним чрезвычайно важным направлением эволюции романтического сознания было движение от раннего упоенного чувства жизни, восторга перед ее Божественностью, провидения в конечном, земном абсолютного, бесконечного – к ощущению двойственности, расколотости мира, распадения конечного и бесконечного, к мысли

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

о зле, грехе, страдании и искуплении, т.е. к тому духовному комплексу, который В.М.Жирмунский назвал «религиозным отречением» в истории романтизма.

Наиболее глубокое выражение «религиозное отречение» получило в немецком романтизме. Устремление к религиозному сознанию, страстные поиски духовного спасения характерны для Новалиса, Ф.Шлегеля, Эйхендорфа, Арнима, Брентано. Но подобное направление духовных исканий обнаруживается и в других европейских литературах романтической эпохи, прежде всего английской и русской.

В русской литературе с этим процессом, думается, особенно глубоко связаны духовные искания позднего Гоголя. В философско-нравственных воззрениях, художественном творчестве и даже перипетиях личных судеб немецких романтиков и Гоголя прослеживаются порой поразительные аналогии. Его творческая эволюция отражает, своеобразно повторяет историю романтического движения, особенно ярко выразившуюся в Германии. Как и у немецких романтиков, в позднем творчестве Гоголя проявляется стремление отказаться от «эстетического чувства жизни»[7], от энтузиастического, восторженно-влюбленного переживания красоты. Сокровенная цель бытия все более осознается как ответственность человека за зло мира, как исполнение религиозно-нравственного долга.

Немецких романтиков и Гоголя сближает представление о религиозном пути поэта, о борьбе за него небесных и адских сил (Брентано «Романсы о розах», Гоголь «Портрет»), подчинение искусства религиозной цели, поиски «богооткровенного слова», утверждение объединяющей роли церкви («Христианский мир или Европа» Новалиса, письма к Луизе Гензель Брентано, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя), а также особо напряженная духовная жизнь, ощущение своей греховности и огромная требовательность к себе, жажда нравственного очищения и обновления, поиски духовного монастыря.

Особенно много точек соприкосновения у Гоголя с Брентано. Как бы предвосхищая самоуничижение Гоголя, постоянно стремившегося, по словам С.Т.Аксакова, «к улучшению в себе духовного человека» и упрекавшего себя в мелочности, себялюбии, «страшной жестокости» своего «пребывающего в греховной тьме» сердца[8], Брентано пишет: «Я чистосердечно признаю, что было бы лучше и совершеннее, если бы я жил во всем по заветам Христианства, как мне внушали в детстве <...> Я чувствую, что я грешник, и чувствую, как глубоко в человеческой душе заложено стремление искать успокоение в исповеди <...> Единственная моя ежечасная молитва: Всемогущий, смилуйся надо мной!»[9].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

По мысли В.М.Жирмунского, «отрицание правоты личного пути к спасению приводит романтиков к идее церкви как исторического и вселенского духовного организма, как тела Христова»[10]. В поздний период творчества и Брентано, и Гоголь ориентируются на монашеский образ жизни, на духовную аскезу, обращаются к традиционной положительной религии, призванной спасти духовно омертвевший мир. «Не только наше спасение, но спасение всего человечества зовет нас молиться в церкви; наш долг трудиться над восстановлением падшего человечества, ибо церковь владеет великим сокровищем искупления в лоне Божественного милосердия»[11]. В этих словах будто слышится голос Гоголя. Но в данном случае это не Гоголь. Это Брентано.

Параллели между воззрениями Гоголя и Брентано можно было бы проводить еще долго. Укажу лишь на отношение обоих писателей к искусству. В 40-е годы его предназначение Гоголь видит в том, чтобы быть «незримой ступенью к христианству», чтобы вызывать человека на «высшую битву» за нашу душу. Искусство способно стать истинно духовной силой, лишь преображенное религиозным «светом», так как только религия, по убеждению позднего Гоголя, может преодолеть произошедший в жизни разрыв между нравственными и этическими началами и подготовить грядущее воскрешение мира.

В свою очередь религиозное миросозерцание приводило Брентано с середины 10-х годов к поискам Божественного служения искусства, к отрицанию его светского характера. Немецкий романтик признается, что испытывает страх перед всякой поэзией, отражающей «себя, а не Бога». Как впоследствии Гоголь, Брентано осуждает свое прежнее творчество, готов отказаться от него. Его произведения кажутся ему лишенными высокого нравственного смысла, суетными и «земными». Он обращается к созданию религиозных сочинений. В 1825 г. Брентано пришел к мысли о необходимости сжечь свое большое незавершенное произведение «Романсы о розах» (главной темой которого была история искупления греховных страстей, причем замысел в авторском сознании связывался, как и у Гоголя, с «Божественной комедией» Данте), но в самый последний момент удержался от этого шага. «Отречение» Гоголя оказалось более последовательным и более трагичным.

При всем конкретном индивидуальном различии концепций немецких романтиков и позднего Гоголя, при всем том, что речь в одном случае идет о православной религии и православных ценностях и традициях, а в другом – о католических, в судьбах русского и немецких писателей открывается какая-то общая и очень важная закономерность эволюции философско-нравственного и художественного

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сознания романтической эпохи. В русле этого единого движения, как представляется, находится и то явление, которое принято называть «духовным кризисом» Гоголя.

Примечания

[1] См.: Тураев С.В. Гете и формирование концепции мировой литературы. М., 1989; Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма. // Эстетика немецких романтиков. М., 1987.

[2] Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 36.

[3] Там же. Т. 1. С. 365.

[4] Novalis Schriften. Stuttgart, 1965. Bd. 2. S. 372.

[5] Романтический универсализм, свободное проникновение в мир различных национальных культур, способность увидеть в них общее, объединяющее людей начало детально раскрываются на основе мировоззрения и творчества Жуковского в фундаментальном трехтомном исследовании библиотеки первого русского романтика, предпринятом коллективом томских ученых под руководством Ф.З.Кануновой. См.: Библиотека В.А.Жуковского в Томске, Томск, 1978–1988. Ч. 1–3.

[6] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 67-69.

[7] См.: Зеньковский В. Н.В.Гоголь. // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В.Гоголь. СПб., 1994.

[8] Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.–Л., 1952. Т. 14. С. 43, 45, 62, 126.

[9] Brentano C. Briefe, Nurnberg, 1951. Bd 2. S. 141; 143; 144.

[10] Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М, 1919. С. 203.

[11] Brentano C. Jesamelte Schriften. Frankfurt, 1855. Bd. 8. Briefe. S. 284.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

О.Б.Кафанова

13

«Жорж-Сандизм» и русская литература 1840-х гг.

Слава Жорж Санд к середине 1840-х гг. в России была столь велика, что ни один начинающий писатель не мог избежать влияния ее тем, проблематики, сюжетных коллизий. Все сколько-нибудь значительные произведения русской литературы этого времени, посвященные современности, несли на себе более или менее явный отпечаток споров вокруг поднятых романисткой нравственно-эстетических вопросов. При этом ясно обозначились две сферы интересов, возникших под воздействием жоржсандовских импульсов. Это – изображение женщины, страдающей под семейным гнетом, и крестьянина, находящегося в рабском положении крепостного. Внимание художников сосредоточилось на наиболее угнетенных, зависимых представителях российской жизни.

Интересы Павла Вихрова в «Людях сороковых годов» Писемского сконцентрировали эти идейные брожения эпохи. Автор так описал нравственное состояние своего alter ego: «Вследствие разного рода гуманных идей и мыслей, которыми герой мой напитался отовсюду в своей университетской жизни, он, в настоящий приезд свой в деревню, стал присматриваться к быту народа далеко иначе, чем смотрел прежде. <...> тут он начал понимать, что это были тоже люди, имеющие свои собственные желания, чувствования, наконец, права» (IV, 195).

Еще большее сочувствие Вихрова как убежденного «жорж-сандиста» вызывало положение женщины. Перед его глазами были три женские судьбы, в равной мере несчастные, хотя две из них выглядели внешне вполне благополучными. Свое сочувствие и сострадание молодой наблюдатель российской жизни выразил в романах, в одном из которых он, по его словам, «отстаивал бедных наших женщин, а в другом бедных наших мужиков» (V, 153).

В этой литературной деятельности нашли отражение собственные прозаические опыты Писемского. Правда, сам он начал работать над очерками и рассказами из крестьянской жизни несколько позже, в 1850-х гг. Но, воссоздавая духовную атмосферу 1840-х гг., в которой происходило созревание либеральной общественной традиции, он

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

верно подметил появление художественных произведений о народе, запечатлевших формирование нового, общечеловеческого взгляда на крестьянина.

К изображению крестьян как ярких индивидуальностей обратился И.С.Тургенев в своей повести «Хорь и Калиныч» (1847). Авторская установка показать богатство духовного мира простого человека, дать читателю возможность увидеть в крестьянстве нравственную силу нации сближала многие очерки из «Записок охотника» с «Жанной», «Чертовым болотом» и другими «деревенскими» повестями Санд. Сходство наблюдалось также в лирической интонации и образе рассказчика. У Жорж Санд – это путешественник, который пытался свежим взглядом посмотреть на сельскую жизнь, как бы окунуться в поэзию крестьянских верований, преданий, обычаев и вместе с тем стремился хотя бы на время стереть различия, которые существуют между дворянином и простолюдином, вплоть до поэтизации просторечного языка.

Тургеневский рассказчик также преодолевал свое социальное отличие «барина» благодаря убедительно найденной бытовой мотивировке – охоте. Охотник в своем занятии, уравнивающем помещика и крестьянина, блуждая по окрестностям, получал возможность сблизиться с героями из народа, «подглядеть» черты их характера, душевные переживания в естественных условиях, непринужденных ситуациях.

Под явным влиянием «деревенского» цикла Жорж Санд написал свою повесть «Деревня» и Д.В.Григорович. При этом перекличка с французской писательницей состояла, с одной стороны, в выражении симпатии и сочувствия к простому народу, а с другой – в желании защитить женскую личность. Акулина, крепостная крестьянка, испытывает двойной гнет – социальный и семейный. Показывая ее существование как цепь страданий рабы своего мужа, в свою очередь бесправного крепостного человека, Григорович настаивал на несправедливости, необоснованности ее горестей. Как и Жорж Санд, писатель идеализировал свою главную героиню. Акулина, подобно Жанне, – избранная натура, отличающаяся природной поэтичностью от темной толпы крестьян. Забитая и подавленная обидами, попреками и побоями, она не утратила чувствительности, своеобразной тонкости чувств.

Женщины-писательницы, первыми подхватившие пафос женского протеста, продолжали не только защищать права своего пола, но и значительно развивать мастерство в передаче психологии женских характеров, женской души. К уже известным русским читателям к началу 1840-х гг. именам М.Жуковой и Е.Ростопчиной, представлявшим «женскую» прозу, к концу десятилетия добавились и новые – Авдотьи Яковлевны Панаевой и Евгении Тур.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Но со страстной апологией женской личности в середине 1840-х гг. выступили и художники-мужчины, многие из которых спустя некоторое время приобрели значение классиков отечественной литературы.

Писемский через сочинение Павла Вихрова «в духе Жорж Санд» обобщил порыв гуманности по отношению к женщине, который испытало поколение, рожденное в начале 1820-х гг. Личная порядочность требовала от вступающих в жизнь молодых людей пересмотра сложившегося в общественном быту равнодушия к духовным и интеллектуальным потребностям девушки, и тем более замужней женщины. Знаменательно, что единодушное сочувствие объединило людей разных сословий и образа жизни, присутствовавших при чтении Вихровым отрывков из написанной им повести. «Внимание слушателей, – сообщает автор, – росло с каждой главой, и, наконец, когда звероподобный муж, узнав об измене маленькой, худенькой, воздушной жены своей, призывает ее к себе, бьет по щеке, и когда она упала, наконец, в обморок, велит ее вытащить совсем из дому, вон... – Марьеновский даже привстал» (V, 39).

О том, что изображенные варварские семейные нравы – не исключение из правил, а норма российской жизни, – свидетельствовала реакция женщин. Для одной из них было непонятно, «зачем описывать то, что мы знаем, видим и встречаем каждый день, это уж и без того наскучило» (V, 65). А для умной, утонченной Мари, «задыхавшейся» «в обществе дурака-супруга», книга Вихрова стала отдушиной: «<...> у меня, – призналась она, – голова мутилась, сердце леденело, когда читала <...> боже мой, сколько тут правды и истины сказано в защиту нас, бедных женщин, обыкновенно обреченных жить, что как будто бы у нас ни ума, ни сердца не было!» (V, 148).

Сам Писемский в середине 1840-х гг. работал над романом «Виновата ли она?», который он опубликовал лишь в 1858 г. под новым названием («Боярщина»). Жертвой бездуховной среды стала в нем героиня, не похожая на других в силу своей душевной одаренности. Животная стихия, определяющая нравы провинциального помещичьего бытия, была выписана столь ярко и самоценно, что вопрос об ответственности за бессмысленное существование женщины разрешался сам собой. Очевидной становилась невиновность Анны, которая, только нарушив законы окружающей ее пошлой среды, могла отстоять свое человеческое достоинство.

Несомненно родство проблематики этого произведения Писемского и романа А.И.Герцена «Кто виноват?», любовную коллизию которого современники восприняли в контексте жоржсандовских влияний. Об этом убедительно писал Ап.Григорьев в ранее приведенном письме к Гоголю. Образ Любоньки Круциферской возник на

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

волне дебатов о женской эмансипации. По словам М.Горького, это была «первая женщина в русской литературе, поступающая как человек сильный и самостоятельный»[1]. Герцен дал почувствовать читателю духовное превосходство своей героини не только над мужем, но и в какой-то мере над Бельтовым. Рецензент «Сына отечества» (1847) особенно восхитился «дивной сценой в публичном саду» между Бельтовым и Круциферской. «Признаемся, – писал он, – что в этом роде мы не знаем ничего высшего, ничего превосходнейшего!»[2]. При этом критик поблагодарил автора за то, что тот «не увлекся идеями Жорж Санда» и раскрыл подобную страсть «во всем блеске нравственной чистоты»[3]. Это мнение интересно тем, что сама коллизия «любовного треугольника» в 1847 г. сразу ассоциативно связывалась с произведениями французской писательницы. И критик журнала, в котором Санд так настойчиво предавалась «анафеме» за развращение нравов в «Лукреции Флориани», приветствовал внешнее сохранение брака.

Вместе с тем любопытные замечания касались и психологического анализа, предпринятого Герценом. «Одною из пленительных тонкостей и красот романа считаем то, – писал анонимный рецензент, – что автор скрыл от нас жениховские и новобрачные сцены между Круциферским и Любонькою, и нежность и волканический взрыв ее чувств сберег для чудной сцены в саду для того, кто один могуществом своей души мог пробудить родную душу»[4]. Эти наблюдения, которые доносят до нас читательские впечатления, не «обремененные» всем богатством последующих художественных открытий в изображении любовных сцен, позволяют увидеть полемику Герцена с Санд.

В романе «Жак», дав описание нескольких месяцев счастливой супружеской жизни главных героев, писательница сделала сомнительной невиновность Фернанды, не оценившей достоинств своего мужа, не понявшей его высокой души и изменившей ему. Герцен показал, что его героиня не ведала любви в браке и только встреча с Бельтовым пробудила невостребованные ранее чувства. Поэтому ее «невиновность» и внутренняя цельность были бесспорными. Критик «Сына отечества» завершал рецензию почти комическим повторением благодарности «за ненарушение нравственной чистоты при подобной роковой страсти!»[5].

Ап.Григорьев с присущим ему юношеским максимализмом увидел, однако, в страданиях Круциферской одну пошлость. По его мнению, подобные женщины под внушением мысли, «что нельзя жить без того, чтобы не полюбить», «пускаются любить и страдать, обыкновенно, впрочем, весьма дешево». И он, подобно рецензенту

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Сына отечества», противопоставил герценовскую героиню жоржсандовским образам, но с обратным знаком, как «бабу» – «истинным» и «прекрасным» идеалам[6].

Белинский всю драматическую историю любви Круциферской и Бельтова счел неудачей Герцена. По его выражению, автор «умом <...> верно понял положение своих героев, но передал его только как умный человек, хорошо понявший дело, но не как поэт» («Взгляд на русскую литературу 1847 года»; X, 321). Сделав свадьбу Любоньки и Круциферского только завязкой любовного сюжета, Герцен, по мнению Белинского, не смог психологически достоверно показать внутреннее развитие героини, «открыть ей глаза на ее положение, пробудить в ней сознание того, что она не могла быть счастлива с таким человеком, как Круциферский» (X, 320).

То, что ратующий за благопристойность рецензент «Сына отечества» относил к достоинствам произведения, Белинский расценил как его недостаток. В своей оценке художественного образа Любоньки он продолжил размышления, впервые высказанные им по поводу Татьяны Лариной. В девятой статье о «Сочинениях Александра Пушкина» (1845) критик отметил, что в лице Татьяны впервые «поэтически» была воспроизведена русская женщина. Любуясь пушкинской героиней как «существом исключительным, натурой глубокой, любящей, страстной», он, тем не менее, сожалел о том, что «общество пересоздало ее» (VII, 484, 501). Предвосхищая Писарева, Белинский увидел в последнем объяснении Татьяны с Онегиным не только «пламенную страсть», «задушевность простого, искреннего чувства», но и «резонерство, и оскорбленное самолюбие, и тщеславие добродетелью, под которой замаскирована рабская боязнь общественного мнения, и хитрые силлогизмы ума, светскою моралью парализовавшего великодушные движения сердца» (VII, 498). И в этом, по его мнению, выразилось все, что составляет «сущность русской женщины». Нетрудно почувствовать, что Белинский судил Татьяну под впечатлением жоржсандовской концепции любви и брака. Последние слова Татьяны:

«Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана
И буду век ему верна...»

как нельзя лучше показывали, по его мнению, эту зависимость, несамостоятельность русской женщины, которая приносила себя в жертву общепринятому представлению о нравственности. «Вот истинная гордость женской добродетели! – сокрушался критик. – Но я другому отдана, именно отдана, а не отдалась. Вечная верность –

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кому и в чём? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовию, в высшей степени безнравственны...» (VII, 501). Ограничившись таким замечанием и уклонившись от более обстоятельного разговора на эту тему, Белинский начал, по сути, полемику с традиционным русским, а точнее, православным христианским представлением о браке, о долге замужней женщины. Вполне понятно, что от Герцена он ожидал изображения нового шага в самосознании типичной русской женщины, а тот остался приверженцем пушкинского идеала. Брак и любовь оказывались как бы несоединимыми, неприкасаемыми одна с другой сферами жизни. И в отношениях Бельтова и Любоньки отразилась свойственная национальному Эросу проповедь «неприкасаемости» мужчины и женщины, «образец любви как оттолкновения, разрежения», «чтобы тяготеть на расстоянии Руси – в разлуке»[7]. Даже чадоубийство для русской женщины меньший грех, чем измена мужу и плотское наслаждение. Будучи почитателем Жорж Санд, Герцен, однако, в изображении любовного треугольника оказался преемником Пушкина, сохранив «святость» брака и верность героини данному раз обету.

Повесть «Сорока-воровка» (1846) вновь поднимала проблему талантливости женщины, вдвойне униженной из-за своего положения крепостной актрисы сластолюбивого князя. Отводя большое место спору между славянофилом и западником, Герцен передал атмосферу идейных сражений его времени, в которых имя Жорж Санд возникло как символ женской эмансипации, вредной, с точки зрения одного собеседника, и гуманной, справедливой, по мнению другого.

Славянофил доказывал, что русская женщина с «самой глубокой древности» пользовалась большей экономической свободой, чем женщина европейская. Западник возражал ему, что «здесь речь вовсе не о писанных правах, а именно о правах неписанных, об общественном мнении». А оно таково, что в России, в обычной мужской беседе дама не может принять участия, и в этом он видел «недостаток уважения к женщине» (IV, 215). По его убеждению, «твердая нравственность и сознание неразрывны», поэтому, ограничивая женщину «скромным кругом домашней жизни» и даже «святыми» обязанностями матери, общество «вполовину» ограничивает ее развитие.

В подобных суждениях «славянин» увидел прямое влияние Жорж Санд. А третий участник спора («молодой человек, остриженный под гребенку») подметил, что «в образованных сословиях женщины несравненно выше своих мужей», так как имеют время читать французские романы. А даже самые «пустые» французские книги касаются «таких вопросов, от которых у вас дух займется, от которых вам сделается страшно, а чтоб прогнать страх, вы начнете думать» (IV, 216-217).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Женщина (и ее положение в России) является предметом спора, то есть сюжета первого эпизода повести, затем становится центром новеллы «известного художника» (М.С.Щепкина) и, наконец, субъектом повествования в рассказе Анеты о ее жизни. Тем самым женскую судьбу Герцен сделал как бы фокусом освещения всех общественных проблем, нуждающихся в скорейшем разрешении.

В трагической истории гениальной крепостной актрисы сконцентрирован двойной протест – против постыдного рабства, носящего в России «законный» характер, и против унижения женщины как самой при этом бесправной и обездоленной личности. Для Анеты средством борьбы с развратным «меценатом», хозяином театра, становится ее осознанное «падение». Происходит парадоксальная подмена понятий: в ненормальной ситуации насилия единственным способом утверждения чести, достоинства героини остается ее «бесчестие», которое она бросает князю словно вызов. Свободолюбивая женщина может сохранить себя как человек, только совершая свой выбор «свободной» любви. «Мой роман, – признается она, – не оставил мне тех коротких, сладких воспоминаний счастья, упоений, как у других: в нем все лихорадочно, безумно; в нем не любовь, а отчаяние, безысходность» (IV, 233). И все же Анета горда своим поступком, хотя он и убивает ее физически. Жить рабой, «крепостной девкой» для нее хуже смерти. И совсем по-филистерски, по-резонерски звучат слова «славянина»: «<...> но зачем она не обвенчалась тайно?...»

Эта заключительная реплика, нарушившая скорбное молчание, которым все слушатели почтили гибель прекрасной женщины и актрисы, вскрывала всю мелочность и книжность представлений славянофила о безупречной нравственности. Автор, тем самым, дискредитировал позиции славянофильства по отношению к женской эмансипации.

Появившаяся в 1847 г. «Обыкновенная история» была не в последнюю очередь интересна женскими образами и связанной с ними концепцией любви. Сам Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) так раскрывал смысл своего новаторства: «Наденька, девушка, предмет любви Адуева, вышла также отражением своего времени. Она уже не безусловно покорная дочь перед волей каких бы ни было родителей <...> Она без спросу полюбила Адуева и почти не скрывает этого от матери или молчит только для приличия, считая за собою право распоряжаться по-своему своим внутренним миром» (VIII, 74). Совершенно самостоятельно девушка предпочла графа, убедившись, что Александр не выдерживает «сравнения с ним ни в уме, ни в характере, ни в воспитании». В этом свободном выборе, с

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

точки зрения автора, и «состоял сознательный шаг русской девушки – безмолвная эмансипация, протест против беспомощного для нее авторитета матери» (VIII, 75).

Но испытание любовью и испытание любви в романе проходит не только Адуев-младший, но и Адуев-старший. Сделав свои семейные отношения только придатком к «делу» – службе, карьере, предпринимательству, Петр Иванович погубил свою жену. В соответствии с идеалом служения успеху, он превратил Лизавету Александровну в «принадлежность домашнего комфорта, освобождающего мужчину от побочных забот и эмоций»[8]. Следствием такого положения женщины в семье, ее «обезличивания», стало то, что, по словам Белинского, бедная его жена оказалась «жертвою его мудрости», он «заел ее век, задушил ее в холодной и тесной атмосфере» (X, 342).

Белинский чутко отметил «необыкновенное мастерство» Гончарова «рисовать женские характеры». В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он одинаково восхищался «живою, ветреною, своенравною и немножко лукавою» Наденькой и «пожираемой внутренним огнем» Лизой. «Тетка героя, – писал критик, – лицо вводное, мимоходом очерченное, но какое прекрасное женское лицо! Женщины г. Гончарова – живые, верные действительности, создания. Это новость в нашей литературе», – подводил итог Белинский (X, 327). При этом В.И.Кулешов выявил сходство мотива «семейного домостроя» в «Обыкновенной истории» и романе Санд «Грех господина Антуана». «Отношение Адуева-дяди к Лизавете Александровне напоминает отношение Кардонне к жене, – пишет исследователь, – а разговоры Адуева с племянником – разговоры Кардонне с Эмилем»[9]. Таким образом, Гончаров своими женскими характерами в «Обыкновенной истории» «дал отклик на одну из основных тем жорж-сандизма»[10].

Даже Ф.М.Достоевский при всем своеобразии своих литературно-эстетических исканий отдал дань новым веяниям, связанным в восприятии современников с открытиями Жорж Санд. В незавершенном романе «Неточка Незванова. История одной женщины» (1849) писатель передоверил повествование героине. Желание заглянуть в женскую психологию, сделать ее центром произведения соответствовало тенденциям, наметившимся в русской литературе под влиянием Санд и «женской» прозы. Не слишком доброжелательный по отношению к Достоевскому критик «Сына отечества» отметил трудность предпринятой автором задачи. «Сколько искусства, тонкости, нежности пера необходимо в такой форме повествования! – писал он. – Мужчине трудно подделаться под женскую руку. Графиня Ростопчина, покойная г-жа Ган, Мария Жукова <...> могли бы несколько познакомить автора с колоритом изящного женского рассказа»[11]. И хотя замысел вполне осуществить не удалось, сама попытка сделать женщину субъек-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

том психологического самовыражения на всей пространственно-временной протяженности ее становления с раннего детства до зрелости, была впервые предпринята в России писателем-мужчиной.

Наряду с перечисленными произведениями, созданными первоклассными талантами отечественной словесности и содержащими в творчески переработанном, органично усвоенном виде то, что вкладывалось в понятие «жорж-сандизм», в 1840-е гг. появилось немало сочинений, которые Белинский относил к беллетристике и в которых воздействие Санд было более явным и откровенным.

Ревностным поклонником Жорж Санд был Петр Николаевич Кудрявцев (1816–1858), относившийся к наиболее примечательным и обаятельным фигурам эпохи Белинского, Герцена и Грановского[12]. Ученик, друг и преемник Т.Н.Грановского, он совмещал деятельность профессора Московского университета с литературными занятиями. Побуждаемый к художественному творчеству Белинским, Кудрявцев под псевдонимом Неверов печатал свои произведения в «Отечественных записках» и некрасовском «Современнике», настойчиво поднимая в них «женский вопрос».

Певцом женской свободы в чувствах Кудрявцев стал в своих произведениях середины 1840-х гг. В.Е.Евгеньев-Максимов отмечал, что его повесть «Без рассвета», появившаяся в «Современнике» в начале 1847 г., «некоторыми сторонами содержания перекликается с романом Жорж Санд «Индиана»[13].

С прямой проекцией на сюжет «Жака» Жорж Санд была задумана повесть Александра Васильевича Дружинина «Полинька Сакс», также вышедшая в «Современнике» в 1847 г. Из замечания Белинского (в письме к Боткину от 2–6 декабря 1847 г.) о том, что автор ее «человек 25 лет», связь произведения Дружинина с романом Санд, русский перевод которого появился в «Отечественных записках» как раз в 1844 г., все современники увидели сразу. Недоброжелатели уличали начинающего литератора в прямом подражании. Критики «Сына отечества» неудачу Дружинина объясняли его молодостью: «Ранее тридцатилетнего возраста, или около того, без пособия опыта и личного знания людей, трудно сочинять собственные, не почерпнутые откуда-либо повести и романы». Поэтому, по его мнению, «приторно-сладенькая» «Полинька Сакс» есть «бледное, отвлеченное подражание известным, превосходным романам Жорж Санд и ее бывшего приятеля Жюля Сандо: «Жак» и «Замок Волькрез»[14].

Противоположного мнения был Белинский. Все в том же письме к Боткину он также отметил явное заимствование: «Герой чересчур идеализирован и уж слишком напоминает сандовского Жака, есть положения довольно натянутые, <...> все юно и незрело». «Но, – заключает он, – несмотря на то, хорошо, дельно, да еще как!» (XII, 444).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Приметы влияния Жорж Санд отразились и в повести «Господин Светелкин» Михаила Михайловича Достоевского (1820–1864), старшего брата знаменитого писателя («Отечественные записки», 1848). У его героини достало честности и мужества рассказать жениху о своем прошлом – любви к бесчестному человеку, «пустоту» сердца которого она сразу не распознала. И хотя главное внимание было уделено герою, становление которого прослеживалось с детства до сорокалетнего возраста, под стать этому «светлому» человеку со значимой фамилией оказалась и его невеста. Ее саморазоблачение грозило ей позором, униженным зависимым существованием бедной приживалки в доме бывшего соблазнителя. Но, узнав ближе Светелкина, увидев его доброту, простодушие и доверчивость, она смогла победить «эгоизм собственного горя». Она не смогла обмануть того, кто «слепо» в нее поверил, «кто, может быть, в первый раз в жизни нашел существо, в которое <...> уверовал»[15]. «Искупительные, всеотпущающие страдания» девушки нашли отклик в душе благородного героя. Он решился на самопожертвование, которое хотя и не требовало от него самоустранения, как от жоржсандовского Жака, но представляло, если так можно выразиться, поступок нравственно ему эквивалентный. Он предложил Наташе десять тысяч рублей – все свои накопления за двадцать лет честного труда и строжайшей экономии – для устройства ее брака с другим. М.Достоевский показал возможность существования высокой этики взаимоотношений между мужчиной и женщиной, в которых нет места корыстолюбию, мщению, ненависти и мелкому себялюбию. Светелкин стремился стать «верным и преданным другом» своей невесте, и его бескорыстие пробудило в ней ответное чувство: «О, как любила она теперь этого человека! Как любила она эту робкую улыбку, эти полные ожидания и страха глаза, какими он смотрел на нее». И их счастливый брак своим основанием имел обоюдное уважение прав и чувства собственного достоинства, что совпадало с главным условием осуществления гармоничных союзов Эдме и Бернара Мопра, Марты и Поля Арсена, Теофиля и Эжени Альбера и Консуэло в романах Жорж Санд.

Настойчивыми и усердными апологетами женской личности, новой этики любви и брака были в литературе сами женщины, среди которых в 1840-е гг. следует прежде всего назвать А.Я.Панаеву.

Дискуссия о природе любви и ее этике, о нравственной сущности брака, возникшая на русской почве первоначально благодаря произведениям Жорж Санд, стала основой сюжетов многих отечественных произведений 1840-х гг. В художественной литературе возросло внимание к женщине, ее внутреннему миру, интимно-любовной сфере жизни.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Примечания

[1] Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 168. Это заявление справедливо лишь отчасти, поскольку Горький не учитывал «самосознающих» себя героинь Е.Ган и М.Жуковой. Но следует признать, что ни одно произведение «женской» литературы не имело такого культурного резонанса, как роман «Кто виноват?».

[2] Сын отечества. 1847. Кн. 4. Апрель. Отд. VI. С. 31.

[3] Там же. С. 32.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 33.

[6] Григорьев А.А. Материалы для биографии. С. 110. (Письмо к Гоголю, датируемое ноябрем–декабрем 1848 г.).

[7] Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1995. С. 227.

[8] Лотман Л.М. И.А.Гончаров. //История русской литературы: В 4 т., Л., 1982. Т. 3. С. 167.

[9] Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1977. С. 181.

[10] Евгеньев-Максимов В.Е. «Современник» в 40-50 гг.: От Белинского до Чернышевского. Л., 1934. С. 174.

[11] Сын отечества. 1849. Кн. 3. Март. Отд. VII. С. 36.

[12] Туниманов В.А. Обыкновенные истории: Русские повести и рассказы 1840-х годов. // Живые картины. Повести и рассказы писателей «натуральной школы». М., 1988. С. 11-16.

[13] Евгеньев-Максимов В.Е. «Современник» в 40-50 гг. С. 177-178.

[14] Сын отечества. 1849. Кн. 3. Март. Отд. VII. С. 35.

[15] Достоевский М.М. Господин Светелкин. // Живые картины. Повести и рассказы писателей «натуральной школы». С. 55.

Произведения русских классиков цит. по следующим изданиям: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР. 1953–1959; Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР. 1954–1965; Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат. 1952–1955; Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Ссылки на них даются непосредственно в тексте, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В.А.Доманский

14

Мифологемы и образы культуры в романе И.А.Гончарова «Обрыв»

Роман И.А.Гончарова «Обрыв» является одним из немногих произведений русской классики, до сих пор по-настоящему не прочитанных и не осмысленных литературной критикой. Вместе с тем, сейчас становится очевидным, что это самое значительное произведение писателя, «любимое дитя его фантазии». Сложная и трудная его жизнь во времени с момента появления в свете. Современниками он рассматривается преимущественно с идеологических, социальных позиций и в большинстве откликов и рецензий отмечен как наименее удачное творение писателя[1]. Критика укоряла автора за его «старую правду», бранила за нежелание понять молодое поколение.

Эта нелестная оценка романа во многом сохранилась и в отзывах критиков первых десятилетий XX в., которые как бы составили «вторую волну» работ, посвященных творчеству И.А.Гончарова[2]. Но другие подходы к роману – биографический, психологический – позволили литературным критикам подняться над временем его создания, рассматривая произведение писателя в контексте всего его творчества.

В 50–60-е гг. нашего века вновь возник интерес к «Обрыву». Следуя традициям революционно-демократической критики, Д.А.Политыко рассматривал роман в свете литературно-общественной борьбы 60 гг. XIX в.[3], Н.К.Пиксанов – с позиций социального прогресса[4]. В работах А.П.Рыбасова[5], Н.И.Пруцкова[6] и А.Г.Цейтлина[7] значительно было усилено внимание к этическим и эстетическим проблемам романа И.А.Гончарова, а также к вопросам любви и женской эмансипации. Критиками, наконец, был реабилитирован главный герой романа, который воспринимался ими как тип «лишнего человека» в пореформенную эпоху[8]. В связи с новым пониманием образа Бориса Райского более пристально стали рассматриваться проблемы красоты, творчества, искусства. Вместе с тем глубинный художественный подтекст романа был осмыслен недостаточно – слишком сильна оказалась инерция социально-исторического толкования произведений искусства. И только в статьях и книгах последних лет[9] (не без учета работ М.М.Бахтина, Ю.М.Лотмана, Е.М.Мелетинского, В.Н.Топорова) «Обрыв» стал исследоваться как текст культу-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ры, отражающий в себе не только сознание людей прошлой эпохи, но и концентрирующий сюжеты, образы и мотивы мировой культуры, которые позволяют включить роман в диалог эпох, культур по важнейшим проблемам бытия.

В центре такого диалога, по мнению В.А.Недзвецкого, находится диалог о разных типах женской красоты и любви. По словам исследователя, «обрисованные» здесь разнородные типы любви не только характеризуют современное автору общество, но и «представляют собою и основные периоды человеческой, по крайней мере европейской, истории»[10]. Свою оригинальную концепцию «Обрыва» критик главным образом строит на уровне философского осмысления Эроса, опираясь на работы известных русских философов – Вл.Соловьева, Н.Бердяева, С.Булгакова. Вместе с тем им практически не рассматривается мифологический пласт романа, образы мировой культуры, которыми так он насыщен.

По нашему мнению, роман И.А.Гончарова благодаря его мифологическому подтексту в какой-то степени может рассматриваться как предтеча мифологического романа XX века. Автор «Обрыва» модифицирует классическую форму реалистического романа, органически сочетая социальный план с символическим, метафорическим. В его художественном пространстве на реальный сюжет постоянно проецируются мифообразы, образы культуры. Происходит постоянное взаимообогащение, трансформация смыслов, их метафоризация. В этой связи особую роль играет образ главного героя – художника Бориса Райского, в сознании которого из хаоса жизни образуется гармония, объединяется жизнь и искусство, быт и бытие, мгновенное и вечное. Классическая гармоничность романа достигается при помощи приема зеркальности, причем функцию своеобразного зеркала выполняет не только Райский, но и произведения искусства, в которых словно отражаются героини «Обрыва».

В основании романа Гончарова находится несколько мифологем, его «ядерных» образов, причем один такой образ, который уже стал литературным знаком, кодом, создает сам автор. Это мифологема обрыва. Она связана с христианским представлением о мире, в котором пространство представляет собой дихотомическую структуру – мир горний и мир дольний, т.е. своеобразную вертикальную модель мира, где «низ» – дно обрыва, пропасть, бездна, разрыв с традициями, символ «греха», а «верх» – «райский сад», бог, вера, гармония, нравственная чистота.

Обрыв манит своей бездной, тайной, искушает. Всякая сильная и самостоятельная личность хоть раз в жизни оказывается у «обрыва», а толкают туда либо сильная страсть, либо новые идеи, поиск новой веры. Спуститься с «обрыва» – значит поддаться воздействию этой

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

страсти, пойти наперекор традициям, общепринятому, нормам. Восхождение «на гору» символизирует духовный подъём, возвращение веры, нравственное возрождение, прощение.

Каждый из героев романа проходит испытание своим «обрывом». Марфенька, простодушная, наивная, чистая натура с младенчески невинной душой, лишена индивидуально-личностного начала, неспособна нарушить традиционные нормы поведения, подчиниться стихии страсти. В этом смысле символична сцена ее пребывания у края обрыва с Райским.

« – Пойдем туда! – вдруг сказал он, показывая на обрыв и взяв её за руку.

– Ах, нет, нет, боюсь! – говорила она, дрожа и пятясь.»

И далее: «Она закрыла глаза, но так, чтоб можно было видеть, и только он взял ее за руку и провел шаг, она вдруг увидела, что он сделал шаг вниз, а она стоит на краю обрыва, вздрогнула и вырвала у него руку»[11].

Удел Марфеньки – ровное, чистое чувство, она воплощает в себе вечный христианский идеал жены, матери, сестры, хотя в этой чистой натуре на подсознательном уровне ощущается пробуждение чувственности одновременно со страхом перед ней. Об этом свидетельствует символический сон Марфеньки, в котором она видит, как оживают античные статуи и бросаются к ней. Характерно, что среди античных божеств и Венера – богиня любви.

Совсем иной в романе представлена Вера. В ней ярко выражено индивидуальное, личностное начало. Ее влечет «обрыв», так как она отстаивает право на свой выбор, свою любовь. В этом плане интересно толкование ее имени П.Флоренским, который видел в обладательнице имени «Вера» такие свойства характера, как «сочетание безрассудочности и последовательности», способность «в основных своих решениях делать неожиданность не только окружающим, но и себе самой»[12]. Именно с Верой связан мотив искушения. Роль змея-искусителя играет носитель новой веры, нового понимания любви – нигилист Марк Волохов. Сама Вера как натура сильная и страстная таит в себе это искушение, соблазн. В этом смысле она полная противоположность Софье Беловодовой, напоминающей холодную мраморную статую или «безжизненную куклу».

Страсть, переживаемая героиней, толкает ее к «обрыву», борьбе в ней двух начал – «рая и ада». В ней самой словно вселяется змей-искуситель, который внушает сильную страсть Райскому. Герой сравнивает ее со змеей, что скользнула «с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь» (VI, 225).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Вера как бы заключает в себе то, что Г.Гачев видел в страсти русской женщины, которая «мечтает в любви быть и ангельски светлой, духовной, божественной; и огненно-страстной, дьявольской; она хочет испытать зараз рай, ад, землю»[13].

«Обрыв», грехопадение Веры имеет и мифологическое объяснение, она, принимающая яблоко из рук искусителя Марка Волохова (имя невольно связывается с «новым» евангелистом, а фамилия – с серым волком, пытающимся утащить на «дно обрыва» «заблудшую овечку»), ассоциируется с библейской Евой. Но мотив яблока восходит и к другой мифологеме – суду Париса. Яблоко вручается наикрасивейшей в бабушкином саду, бабушкином царстве – Вере, которая так и рифмуется с Венерой – богиней красоты, любви, страсти. Именно ее художник Райский, тонкий знаток красоты, эстет, называет «красотой красот» (VI, 152). Ее красота как бы совмещает в себе красоту Венеры небесной и Венеры площадной, простонародной, первая из которых в сознании Райского связывается с Софьей Беловодовой, спящей красавицей, холодной статуей, в которую так никому не удается вдохнуть страсть, жизнь; подобием другой является Ульяна Козлова, не ведающая стыда и не способная сопротивляться своей вакхической страсти.

Мотив искушения, грехопадения связывается в романе и с идеей первородного греха. Бабушка считает грех своей внучки возмездием божиим за свой собственный: «Я погубила тебя своим грехом, – говорит она Вере... – Я думала, грех мой забыт, прощен... Вот он где вышел наружу – в твоем грехе!» (VI, 344).

Так в романе возникает мотив потерянного рая. Малиновка, которая ассоциировалась с райским садом, вечным праздником природы, гармонией всего живого, превращается в земную юдоль. Бережкова (фамилия многозначительная, восходящая к славянской Берегине, олицетворяющей материнское начало, богиня, оберегающая родные места, природу, дом) смотрит на свое царство и не узнает его: «...она видела – не цветущий, благоустроенный порядок домов, а лишенный надзора и попечения ряд полусгнивших изб – притон пьяниц, нищих, бродяг и воров. Поля лежат пустые, поросшие полынью, лопухом и крапивой» (VI, 329).

В христианском учении грех искупается великим страданием. Из «берегини» бабушка превращается в «великомученницу». Райский смотрит на нее и не узнает. «Она ему кажется одной из тех женских личностей, которые внезапно из круга семьи выходили героинями в великие минуты, когда падали вокруг тяжкие удары судьбы и когда нужны были людям не грубые силы мышц, не гордость крепких умов, а силы души – нести великую скорбь, страдать, терпеть и не падать!»

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

(VI, 324). В своей бабушке он узнает черты и «древней еврейки, иерусалимской госпожи, родоначальницы племени», и «царицы скорби, великой русской Марфы», и «других великих страдалиц...» (VI, 325). Образ бабушки символизирует великую силу русской женщины хранить верность, любить и страдать, возвращать веру, оберегать дом, семью, родину. Так в романе появляется новое понимание автором женского начала в роде человеческом, исключительности русского женского характера и женской судьбы. Это открывается и Вере: «Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим и путем долга, нескончаемых жертв и труда начать новую жизнь, непохожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва... любить людей, правду, добро...» (VI, 345). Такой путь, такая жизнь ведет к духовному возрождению, преодолению «обрыва», восхождению к миру горнему, обретению «потерянного рая».

Не меньшую художественную функцию в романе, наряду с библейскими архетипами и мотивами, выполняют образы культуры, которые раскрашивают ткань повествования, добавляют к основным картинам, образам произведения новые эмоционально-смысловые оттенки и нюансы. Этот культурологический контекст в романе представлен благодаря главному герою романа. В творческом воображении художника, «жреца искусств» сосуществуют различные культурные эпохи и эталоны красоты и любви. Это Раннее Возрождение и творчество Пьетро Перуджино, Высокое Возрождение и картины великого Рафаэля, а также знаменитых Паоло Веронезе и Корреджо, фламандское барокко и Рубенс, испанская живопись «золотого» века и ее яркие представители Мурильо и Веласкес, французская живопись XVIII века и «добродетельный» Жан-Батист Грез.

Прекрасные, возвышенные образы, составившие целую художественную галерею, характеризуют творческие поиски художника Райского, его эстетические идеалы, вкусы, его эмоциональные состояния, жизненные и писательские ассоциации, связанные с женскими портретами и характерами. Так, образ Наташи сравнивается Райским с «перуджиновской фигурой». И это не случайно. Почти все Мадонны Перуджино исполнены тишины и спокойной созерцательности, наделены налетом кроткой грусти. Одним из наиболее глубоких и сложных образов в творчестве Перуджино является Мария Магдалина («Распятие»). В ее облике он стремился раскрыть психологическую глубину образа женщины, постигшей истинный смысл страдания как великого чувства очищения и искупления.

Марфенька в сознании Райского ассоциируется с головками Греза. Это можно мотивировать тем, что его знаменитые «головки» — изображения миловидных, скромных девушек, склонившихся над

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

умершей птичкой, держащих цветок или письмо, – воплощают патриархальные идиллические представления: семейные добродетели, моральную чистоту, кротость и наивность, простодушие. Именно эти качества воплощала в себе Марфенька. Показательно, что ее впервые увидел Райский в бытовой сцене кормления птиц – вполне грезовский сюжет. Впоследствии она предстала перед своим «братцем» «наивным, милым ребенком», «блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (V, 180). Райский распознал в ней «идеал простой, чистой натуры», и в его душе «создался образ какого-то тихого, семейного романа...» (V, 182).

Образ бабушки Татьяны Марковны Бережковой связывается в романе с «портретами старух Веласкеса», запечатлевших мудрость и величественную красоту старости. Как известно, Веласкес был одним из родоначальников психологического портрета в европейском искусстве Нового времени. Испанский художник удачно сочетал в своей живописи черты парадного портрета и умение раскрывать внутренний мир человека, силу его страстей, глубину женской натуры. Райскому бабушка впервые явилась «величественной фигурой» в сцене изгнания ею из дома зарвавшегося «его превосходительства» Нила Андреевича Тычкова. Художник Райский увидел бабушку словно сошедшей с полотен Веласкеса: «Она вдруг выросла в фигуру, полную величия...» (VI, 25-26). Это открытие «новой бабушки», «ее сверкающие глаза, гордая поза, честность, прямота» (VI, 28) так потрясли его, что он решил немедленно создать ее портрет. Уже первый его эскиз не вызывает сомнения, что он будет выполнен в манере знаменитого испанского художника: «Он натянул холст и сделал удачный очерк ее фигуры, с намерением уловить на полотно ее позу, гнев, величавость...» (VI, 29).

Вера появляется в романе как образ таинственный, загадочный. В ней много скрыто поэзии, богатство нюансов и едва уловимых полутонов в движениях ее души. Ее портрет неизмеримо сложнее в своем психологизме в сравнении с портретами других женщин романа. В своих эстетических поисках идеала красоты Дон Жуан от искусства, художник Райский, именно в Вере обнаружил наибольшее приближение к нему. «От его жадного взгляда не ускользало ни одно ее движение... Нет в ней строгости линий, белизны лба, блеска красок и печати чистосердечия в чертах и вместе холодного сияния, как у Софьи. Нет и детского, херувимского дыхания свежести, как у Марфеньки, но есть какая-то тайна: мелькает невысказывающаяся сразу прелесть, в луче взгляда, во внезапном повороте головы, в сдержанной грации движений, что-то неудержимо прокрадывающееся в душу во всей фигуре.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Глаза тёмные, точно бархатные, взгляд бездонный. Белизна лица матовая, с мягкими около глаз и на шее тенями. Волосы темные, с каштановым отливом, густой массой лежали на лбу и на висках ослепительной белизны, с тонкими синими венами» (V, 294).

Если Марфенька казалась Райскому «лучом, теплом и светом», то Вера – «вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес» (V, 295). Это таинственное мерцание ночи в Вере вызывает в воображении «Ночь» Корреджо. Не случайно в эпилоге романа его главный герой едет «на поклон» этой картине.

Несколько иной предстала Вера перед Райским после ее «греха» и вызванного им страдания. «Бессознательное блистание молодости и красоты, разливающей яркие и горячие лучи вокруг себя, исчезло. Горячие, живые тоны в лице заменились прозрачной бледностью. В улыбке не было гордости, нетерпеливых, едва сдерживаемых молодых сил. Кротость и грусть тихо покоились на ее лице, и вся стройная фигура ее была полна задумчивой, нежной грации и унылого покоя» (VI, 368). Такая Вера вызывает в сознании Райского «фигуры Мурильо», последнего из больших мастеров «золотого века» испанского искусства. Его Мадонны, большеглазые, стройные, грациозные женщины («Мадонна с четками», «Мадонна с салфеткой», «Цыганская мадонна»), содержали в себе спокойствие, нравственную глубину и задушевность земной женщины. Его Мадоннам можно было не только молиться, но и любоваться ими.

Очевидно, что художественный контекст образа Веры составляет также картина «Кающаяся Магдалина» Тициана, о которой упоминается в романе. Его Мария Магдалина наделена сильным и ярким характером, искренностью раскаяния, глубокой человечностью страданий.

Можно сделать вывод, что сквозным образом, характеризующим женские персонажи романа, является образ Мадонны. Наташа – кроткая, чистая, страдающая Мадонна. Вера – Мадонна, сочетающая в себе задушевность, красоту чувств, строгую религиозность, силу характера. Марфенька – символ ясной земной красоты, невинности, хотя в ней сильно просвечивается материнское начало. Она Мадонна домашнего очага, человеческой теплоты и уюта. Бабушку символизирует Мадонна, совмещающая в себе женскую мудрость и любовь, величие и простоту, страдание, скорбь и религиозность.

Высшим идеалом женской красоты и гармоничности бытия для героя романа становится «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Исключительное обаяние «Сикстинской мадонны» заключается в сочетании простоты и торжественности, нежной женственности и царственного величия. Прекрасное, серьезное и кроткое лицо Богоматери овеяно

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

затаенной печалью, но остается ясным и спокойным. Нежно, трогательно прижимает она к себе сына, предчувствуя ожидающие его страдания, и все же готова жертвовать им во имя спасения человечества.

В искусстве создан великий идеал красоты и женственности, но есть он и в жизни. Это увидел Райский в бабушке в исключительные минуты ее жизни, когда от нее требовался духовный подвиг. Есть это и в его Вере, Марфеньке. Все они вместе как бы заключают все, что есть лучшего в русской женщине, самой России.

Эстетический идеал Райского близок и самому автору романа, продолжающего пушкинскую традицию поклонения «гению чистой красоты» – Мадонне.

Примечания

[1] См.: Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 61-95; Скабичевский А. Старая правда. // Соч.: В 2 т. СПб., 1895. Т. 1. С. 143-182; Шелгунов Н.В. Литературная критика. М., 1974.

[2] См.: Венгеров С.А. Гончаров. // Собр. соч., СПб., 1911. Т. 5. С. 61-96; Короленко В.Г. И.А.Гончаров и «молодое поколение». // Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 8. С. 254-265; Ляцкий Е. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. М., 1912.

[3] Политыко Д.А. Роман И.А.Гончарова «Обрыв». Минск, 1962.

[4] Пиксанов Н. Роман И.А.Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968.

[5] Рыбасов А.П. Гончаров. М., 1962.

[6] Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.–Л. 1962.

[7] Цейтлин А.Г. И.А.Гончаров. М.–Л., 1950.

[8] Пиксанов Н. Роман И.А.Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968. С. 124.; Цейтлин А.Г. Гончаров. М., 1950. С. 239.

[9] Старосельская Н. Роман И.А.Гончарова «Обрыв». М., 1990; Мельник В. В поисках человека: (Размышления о трилогии И.А. Гончарова). // Волга, 1987, № 6. С. 178-183; Лотман Л.М. И.А. Гончаров. // История русской литературы: В 4 т. М., 1992. Т. 3. С. 160-202; Недзвецкий В.А. И.А.Гончаров – романист и художник. М., 1992; Мельник В.И. Реализм И.А.Гончарова. Владивосток, 1985.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

[10] Недзвецкий В.А. И.А.Гончаров и русская философия любви. // Рус. лит. 1993, № 1. С. 49.

[11] Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 5. С. 186. В дальнейшем ссылки на это издание непосредственно в тексте, с указанием в скобках после цитаты тома и страницы.

[12] Флоренский П.А. Имена. // Имя, характер, судьба. М., 1995. С. 93-94.

[13] Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1995. С. 244.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Е.А.Макарова

15

Формирование русской житийной традиции и её отражение в творческом сознании Н.С.Лескова

Агиографический жанр пришел на Русь из Византии. В итоге этот один из официальнейших церковных жанров пышным цветом расцвел на национальной русской почве и стал излюбленным в круге чтения средневекового человека.

Почему возникла тяга к такого рода литературе? Русский человек всегда был отличен своей национальной чертой – книголюбием. Книжная мудрость, сами книги прежде всего являлись для людей Киевской Руси источником духовного наслаждения, радости приобщения к истине. Но не меньшее наслаждение наряду с книгами доставляла и беседа с подвижниками, посвятившими свою жизнь служению Богу. Все больше, по мере усвоения христианства на Руси, намечалась переакцентировка в понимании святости, которая уже воспринималась не как условный ранг, присваеваемый церковью, не абсолютная и гарантированная непогрешимость, но напротив – острое ощущение своей причастности греху. По мысли С.С.Аверинцева, «святость – это то, что буквально заставляет потерять голову и лезть на стенку, больно обжигаясь памятью о том, чем были для них земная жизнь, смерть и воскресение Христа».

Таким образом, истинные святые всем своим образом жизни, мироповедением старались воссоздать типологию модели жизни Христа, странствующего на земле в образе сирого и убогого, любящего и страждущего. Отсюда и особое благоговейное отношение авторов житий-агиографов к предмету описания, что выражено в изначальной авторской позиции. Уже с Нестора у русских книжников устанавливается чисто средневековая традиция самоуничижения, принижения своих знаний, умения, таланта и упования в своем творчестве на благодатную помощь свыше. Даже в «Житии протопопа Аввакума», созданном на закате средневековья (во 2-й половине XVII века), отдана дань традиции, хотя автор уже меньше всего ощущает эту непроходимую пропасть между собой и предметом описания: «Всесвятая Троице, боже и содателю всего мира! Поспеши и направи сердце мое начати с разумом и кончати дѣлы благими, яже нынѣ хощу глаголати

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

аз, недостойный; разумѣя же свое невѣжество, припадая, молю ти ся и еже от тебя помощи прося: управи умѣ мой и утверди сердце мое приготовитися на творение добрых делъ» .

Византийская агиография сформировала строгую житийную схему, которой писатель должен был неукоснительно придерживаться, пользуясь одинаково-расхожими формулами, соотносимыми, по современной терминологии, с понятием «топосы культуры». Следуя этой модели, частная жизнь святого должна была описываться обобщенно, так как создавался некий тип, предельно приближенный к идеалу-первообразу. Основная мысль в итоге заключалась в том, что история повторяется и все повторится снова. Поэтому следует быть готовым встретить эту жизнь как надо, исполнить свой долг и прожить благородно – как это было представлено в прообразах жизни прошлой. Схема, по которой развивается описание святого, отличается цикличностью и повторяемостью. Так природные циклы и циклы человеческой жизни всегда идут рядом. Земная жизнь подвижника – это только что-то временное. Все же развивается от силы физической и духовной. Ступени этой жизни, где возрастное переходит незаметно в социально-значимое, духовное, в итоге формируют самого святого.

Агиографической литературе свойственны многочисленные стандартные мотивы, такие, например, как рождение святого от благочестивых родителей, равнодушие к детским играм, деяния и чудеса, праведная жизнь. Но в итоге житие святого – это не столько описание его жизни, сколько описание его пути к спасению, типа его святости. Поэтому набор стандартных мотивов отражает прежде всего не литературные приемы построения биографии, а динамику спасения, того пути в Царствие Небесное, который проложен данным святым. Именно такой логики будут придерживаться Лесков, Достоевский, Толстой, каждый по-своему простраивая путь героя к Богу.

Детство, молодость, зрелость, старость. Таково четырехлетнее деление жизни человеческой, известное еще со времен античности. По этим возрастным стадиям формируется и святой, жизнь которого направлена ко Всевышнему. Потому младенчество, детство и отрочество – это духовное становление, которое завершается на стадии юности Божьим благословением. Зрелость и старость – это уже собственно святая жизнь, исполненная духовных подвигов и чудес с конечным уходом из суетного и бренного мира. Но стадия молодости соотносима и с мотивом искушения души, и с разного рода «преступлениями», за которыми следует неизбежное «наказание», но прежде всего личного, внутреннего свойства в виде раскаяния и принародного покаяния. Конечный же этап – это безмолвный разговор с Богом и постоянное, напряженное искупление греха, где жжет боль не столько за себя, но за весь грешный мир.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

По мере развития жанра жития, все более важной становится ситуация борьбы героя не с внешним врагом (бесами, Дьяволом, женщиной), но с самим собой: именно в самом себе он видит проявление враждебности мира и ту греховность, которую следует выжечь постом и добрым деянием. Потому так важна дидактическая суть жития, которая предлагает читателю историю праведника как образец нравственной жизни. Отсюда и точно определение подобного рода литературы как «литературы спасения души».

Интересна эволюция жанра, которая проявляется в эпоху классического средневековья (XIV–XV века). В русской культуре и литературе этого времени начинает формироваться процесс, близкий Ренессансному (впервые эта проблема поставлена и разработана в трудах Д.С.Лихачева). Это обусловлено целым рядом причин: славной победой на Куликовом поле и осознанным пониманием необходимости объединения русских земель, политическим и культурным усилением роли Москвы, ориентировавшейся на лучшие достижения Владимира и киевскую старину, мощным влиянием Византии, которая в XIV веке переживала последний взлет духовной и художественной культуры, доходящей на Русь непосредственно из Константинополя, через Афон и южных славян, принимая в русском варианте классически-законченные формы выражения.

Для русской культуры это также было время крупнейших духовных деятелей, книжников, живописцев, среди которых Сергий Радонежский, Стефан Пермский, митрополит Алексий, Епифаний Премудрый, Феофан Грек, Андрей Рублев и другие.

Очевидны некие общие черты в умственном и эстетическом движении, которыми был охвачен Восток и страны Западной Европы к этому времени. Главное – это роль личностного начала, постепенное открытие ценности человеческой личности. Но если в западноевропейском варианте процесс этот был связан прежде всего с обмирщением культуры и ослаблением церковности, то в восточных странах значение личностного начала проявлялось прежде всего внутри самой церковной культуры. Церковь продолжала играть огромную роль, тем более, что сама борьба с татаро-монгольским нашествием проходила под ее благословлением и покровительством и трактовалась не столько как борьба с иноземцами, но иноверцами.

Теперь, после трагических и напряженных лет борьбы, обобщенных усилий, все большее внимание направлено к внутренней жизни человека, его уединенной молитве, самоуглублению, отшельничеству, уходу от грешного мира в далекие скиты. Необычайный расцвет монастырской жизни на первый взгляд представляется полной противоположностью процессам, происходящим в эпохе XV века,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

которая характеризуется ростом национального самосознания и усилением государственности. Тем не менее, стремление попасть в монастырь было настолько сильным, что сложилось даже мнение, будто в миру вообще «спастись не можно».

Все это крайне важно для писателей, иконописцев, богословов, и все это входит в церковную жизнь по-новому, так как все больше распространяются на Руси идеи византийской мистики, учение исихазма с его доктриной самососредоточенности в духовном усилии и так называемой «умной молитве». Более того, сама идея безмолвия, так называемая «исихия», выражала тщетность человеческих усилий выразить в слове божественное, тем самым указывая на невыразимое и способствуя углублению эмоциональной связи человека с божественным.

В итоге возникает достаточно парадоксальная ситуация: героем времени становится человек-творец, который не просто рассуждает, но и активно простраивает свою судьбу. В то же время, в связи с определенными историческими обстоятельствами, в которых оказалась Русь, само по себе открытие личностных переживаний не привело и не могло привести к освобождению личности и выйти за пределы церковного искусства. Таким образом, это открытие не стимулировало процессов секуляризации, как это уже происходило повсеместно в Западной Европе, но само по себе явилось следствием упрочения религиозного принципа.

Сама же жизнь представляла идеальные варианты образов подвижников, таких, как Сергий Радонежский, Стефан Пермский, Кирилл Белозерский. С развитием личностного начала в определенной мере связано появление сначала на Балканах в XIV веке, а вскоре и на Руси нового литературного стиля – эмоционально-экспрессивного (по терминологии Лихачева) – «ученого», торжественного, панегирического, способствующего обогащению лексики за счет искусственных словообразований и придания иных символических смыслов знакомым словам. «Само название этого стиля – «плетение словес» – следует понимать как плетение словесных венков – венков победных и мученических – венков славы»[2]. Особенно характерен он был для московской литературы, в частности житийной. Никогда прежде биография святого не осознавалась автором столь личностно, не становилась в такой мере предметом для размышления о своей собственной судьбе. Поэтому эпическое в целом повествование пронизывает явная лирическая интонация, что тоже характерно для нового стиля.

«Тихим и чудным» называют «Житие Сергия Радонежского», и это связано как с обликом самого подвижника, выражающего национальный идеал святости, так и с лиричностью стиля, формирующегося от общего лирического отношения автора к миру и своему ге-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рою. Епифаний Премудрый воплотил образ совершенного духовного пастыря, организатора так называемой «правильной жизни». Но помимо традиционных христианских добродетелей – кротости, смирения, доброжелательности и милосердия – он подчеркивает крайне важную черту, отсутствовавшую у византийских святых. Это активная деятельность на благо людям: организация монастыря со своим знаменитым уставом «общежительства», благотворительная и просветительская работа, миротворческая деятельность, благодаря которой Сергий собирает русских князей под начало Москвы. В итоге он самой своей жизнью создает тот идеал высоконравственного и духовно-прекрасного человека, который на протяжении ряда веков вдохновлял лучших представителей русской средневековой культуры: Андрея Рублева, Нила Сорского, протопопа Аввакума и других.

Таким образом, эпоху XV века на Руси можно сопоставить с явлением западного Ренессанса, и связано это прежде всего с резким усилением личностного начала в русской философии, литературе, живописи. Но главное отличие русского Предвозрождения видится в том, что так и не произошло обмирщения культуры, резкого ее прорыва в область светскую. Более того, возвращение к домонгольскому прошлому, к традициям Киевской Руси, характерное для этого времени, не было «диалогом» со своими истоками в глубинном смысле, так как не было открытием присутствия внутри себя иной культуры, как это произошло с античностью в западноевропейском варианте. То, что на Западе было названо Ренессансом, в России, в итоге, так и не состоялось. Но для нас важна настойчивая мысль Д.С.Лихачева, в которой проблема Возрождения, тем не менее, оказывается крайне актуальной для русской литературы на протяжении нескольких веков, а «тема ценности человеческой личности и гуманизма – темой типично национальной и общественно ценной для всего ее сложного и многотрудного пути»[3].

Отдаленный аналог Ренессансу для России следует искать в XVII веке. Именно тогда Россия постепенно оказывается на пороге литературы современного типа посредством того, что в науке принято называть «явлением компенсации». Причем, это опять вариант Ренессанса религиозного, связанного с явлением старообрядчества, где крайне важной становится ситуация самоопределения, необходимости личной точки зрения на происходящее.

Все это связано с новой постановкой проблемы Человека, который мыслится как «эхо истории». Формирование «новой культуры» влекло за собой и зарождение нового самосознания личности: подспудно шел процесс осознания того факта, что за родовым обозначением, под его покровом существует единично индивидуальное. Раз-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рушалась традиционная средневековая установка на всеобщность, типичность, на универсалии, где духовный мир личности оставался неподвижным. Человек начинает ощущать себя как величину сакральную, с осознанием индивидуальной ответственности за все происходящее, с чувством своего миссионерства, с освоением Бога внутри собственных границ.

Закономерно возникала необходимость в своих святых. Нарождался новый тип героя-страстотерпца во взаимопереплетении житейской и сакральной биографий. Резко акцентированное мартирийное начало, своеобразная концентрация мучений во времени и пространстве, характерная для старообрядческих житий, – все это не из церковного легендария, не из драматичности самой жизни в ее привычном течении. Русское православие в итоге в старообрядчестве необходимо и вынужденно расковалось, а сам образ человека становится более вариативным. «Житие протопопа Аввакума, написанное им самим» теперь можно отнести и к жанру первого русского романа, и к политическим «мемуарам», которые вводят в общественный обиход определенную личную ответственность; зарождается понятие человеческого «характера», что является богатейшим своими следствиями нововведением. Теперь уже литературные формы и содержательный аспект сознания находятся в необходимом взаимодействии.

Процесс секуляризации, иначе – расцерковление жизни, не был завершен и в веке девятнадцатом. Потому «сами границы между светской и духовной сферами не только могут, но и должны пониматься в бахтинском смысле слова: как соединяющие различные явления национальной жизни в существенном единстве определенного типа культуры. Речь идет о своего рода «православном коде» русской национальной культуры, взятой в ее целом, которую мы только-только начинаем осваивать»[4].

Обратимся к шестидесятым годам XIX века, которые отмечены резким всплеском интереса к старине. Первопричиной тому стало открытие и публикация многочисленных древних памятников литературы, в том числе и старообрядческих. История в своем ограниченном процессе всегда таит скрытые, на первый взгляд, случайные и неожиданные ходы. Казалось бы, факт открытия памятника – это тоже дело случая, но удивителен здесь момент совпадения, встречи двух тенденций: внешней, археографически-поисковой и глубинной, подспудно-назревающей.

Для писателей второй половины XIX века особо важен демократический источник в православном христианстве. Некрасов, Лесков, Толстой, Достоевский, каждый на своих путях, заняты поиском героя. Потому им так близок тип христианского подвижника неофици-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ального толка, полного живой народной веры. Обращение к старине в данном случае органично и закономерно, так же, впрочем, как и активное усвоение житийной традиции. Все, что дорого писателям-гуманистам в русской агиографии – проблема общенационального, проблема устойчивого идеала и исторической памяти, сохранение национального гуманизма и коллективных ценностей – все в итоге подчинено главному – обращенности к Человеку.

Особенно в этом плане интересен феномен Лескова, само сознание и способ мышления которого насыщены «памятью» устного и древлепечатного народного слова. В его библиотеке, хранящейся в Доме-музее города Орла, в большом количестве представлена святоотеческая житийная литература. Кроме того, он прекрасно знаком с современными исследованиями по этой проблеме В.О.Ключевского, Н.А.Барсукова, И.В.Яхонтова и др. Любопытно его указание на то, что жития святых интересуют теперь прежде всего художественную литературу. Для Лескова это понятно, так как «характеры лиц, о коих сложены те житийные повести, являют духовную красоту нашего народа»[5]. Важно и то, что писатель обладал необходимым глубоким знанием агиографии всего христианского мира, прежде всего православного, греческого и славянского Востока, чтобы иметь право судить об особом русском характере святости. Это – особая светлая мирность, отсутствие крайних и резких отклонений от завещанного древностью христианского идеала, неумолкающее слово увещания и слово правды перед сильными мира сего, уважение к духовному просвещению, правдолюбие.

Закономерна в этом плане направленность мысли Лескова к феномену раскола, который поселил тревогу и сомнение в русскую душу, подорвал веру в святость, реализующуюся на земле церковью, и, соответственно, сформировал свой идеал любви не только к Богу, но и Человеку. Старообрядчество ценно для писателя своим особым предназначением. Это необычайно показательный эпизод в русской истории, так как здесь, как нигде более, проявился широчайший диапазон русского человека, с его особым старанием, особой греховностью, но и особой святостью. И старообрядчество меньше всего интересует Лескова как прошедший факт русской истории, но дорого ему проявимостью вечного «гена» русского национального характера и русского слова.

Для каждого писателя существует объективная эстетическая данность, выраженная в его «идеальном» человеке. У Лескова это тип праведника, традиционного, сугубо провинциального человека, резко отличного от «нового» человека нигилистической волны. К середине XIX века раскололось не только общество, но и само русское созна-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ние. Наблюдая все большее сужение и оскудение утилитарно-нигилистической мысли, рамки которой становились откровенно тесны для лучших, писатель усиливает внимание к теме «раскола», общей «расколотости», так называемой, пользуясь выражением Лескова, «русской розни». Обращенность писателя в прошлое, активное усвоение древней традиции связаны прежде всего с поиском героя на традиционных путях. Его неустанное внимание к неофициальным религиозным движениям приводит в итоге к пристальному изучению феномена раскола.

Писателю органично близок старообрядческий тип житийного героя, который сам проходит путь жизненных испытаний, приемлет муку, ибо она есть природное свойство истинной жизни. Лесков в этой традиции выявляет для себя принципиально важный момент, связанный с типом христианского подвижника, безвестного «героя молвы». Миссия его не в конкретном героическом подвиге, но в каждодневном скромном подвижничестве, которым движет Любовь и Сострадание. Таковыми у него становятся Несмертельный Голован, очарованный странник Иван Флягин, «пугало» Селиван, тульский косой умелец Левша и многие другие.

Проблема старообрядческого менталитета присутствует в творческом сознании Лескова как проблема ценности и непрерывности жизни. Специфика же самого писателя видится в его принадлежности двум культурам, с одновременным «нахождением и дистанцией» (по терминологии М.Бахтина), что рождает ее эстетизацию и новый, крайне продуктивный историко-культурный подход.

Примечания

[1] Житие Аввакума. // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1989. Кн. 2. С. 351.

[2] Лихачев Д.С. Великий путь. М., 1987. С. 99.

[3] Лихачев Д.С. Развитие литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 13.

[4] Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 45.

[5] Лесков Н.С. Жития святых как литературный источник. // Новое время. 1882. № 2323. 17 августа.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ю.Н.Борисов

16

Грибоедовское слово в письмах Чехова

Имя Грибоедова среди предшественников Чехова упоминается нечасто и, главным образом, в составе традиционной «обоймы» корифеев русской классической литературы упоминается, так сказать, обобщенно, перечислительно. Между тем, имеется ряд, пусть неброских и немногочисленных, но достаточно убедительных текстуальных свидетельств присутствия Грибоедова в творческом сознании Чехова, что побуждает к конкретной разработке вопроса о месте грибоедовского комплекса ассоциаций, словесно-образных формул, историко-литературных аналогий в художественном мире писателя, в контексте его литературных связей.

Весьма существенным представляется, например, тот факт, что пик активности концептуально значимых обращений Чехова к мотивам «Горя от ума» в повествовательной прозе приходится на середину и вторую половину 1880-х годов – важнейший период творческой эволюции писателя, время «превращения» Антоши Чехонте в Антона Чехова. Мы имеем в виду следующие произведения: «Праздничная повинность» (1885). «Тапер» (1885), «Дамы» (1886), «Человек» (1886), «Скучная история» (1889). Свой круг проблем намечается в этой связи при рассмотрении драматургии Чехова: от осмысления реминисценций «Горя от ума» в «Безотцовщине», а также сопоставлений с грибоедовской пьесой, настойчиво проводившихся первыми критиками драмы «Иванов», к определению типологической соотнесенности драматургических систем Грибоедова и позднего Чехова[1].

Важным источником фактов, позволяющих хотя бы догадываться о степени включенности грибоедовских идей и образов в сферу интеллектуально-речевой деятельности Чехова вне рамок художественного дискурса, являются эпистолярные тексты писателя. Ценность этого источника заключается в особой природе письма как жанра, расположенного в «пограничной зоне» между разговорной речью, бытовым или деловым высказыванием и словесно-художественным творчеством[2]. Литературные цитаты и ассоциации в письмах возникают, как правило, более спонтанно, непреднамеренно, чем в художественных произведениях, и длящийся мысленный диалог автора с источником цитирования обнаруживается здесь более непосредственно,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

хотя, быть может, и менее концептуально. Конечно, Чехов и в своих письмах остается Мастером слова. К его эпистолярию в полной мере можно отнести суждение исследователя о том, что «в письмах писателей нередки подлинные художественные открытия, зарисовки, созданные по всем законам литературного творчества, остроумные замечания, приближающие написанное к художественному образу»[3]. О смыслообразующей и стилистической функции грибоедовских афоризмов в контексте эпистолярных высказываний Чехова и пойдет речь в предлагаемых заметках.

* * *

24 апреля 1890 года по пути на Сахалин Чехов пишет родным с борта камского парохода «Пермь-Нижний», передавая одно из едва приметных дорожных впечатлений: «Из разговоров, которые сейчас слышу, заключаю, что со мной едет судебная палата. Люди не даровитые <...> Пригласили откуда-то двух кандидатов на судебные должности, едущих в качестве канцелярии. Один похож на портняжного поэта Белоусова, другой на Ежова. Оба почтительно слушают гг. начальников; не смеют свое суждение иметь и делают вид, что, слушая умные речи, набираются ума. Люблю примерных молодых людей»[4].

В этой беглой зарисовке с натуры, изнутри пронизанной смысловым излучением грибоедовской цитаты, мы имеем возможность живо наблюдать спонтанный акт возникновения образа на пересечении процесса непосредственного созерцания-осмысления окружающего с рядами житейских и литературных ассоциаций. Причем решающую роль в сложении образа «примерных молодых людей» играет литературно-ассоциативный ряд. Сравнение эпистолярных персонажей с реальными лицами, литераторами И.А.Белоусовым и Н.М.Ежовым, должно быть, достаточно известными адресатам, помогая представить черты внешнего облика портретируемых, имеет значение частное и факультативное.

Смыслообразующую функцию выполняет аналогия с Молчалиным, реализованная включением в описание-характеристику слегка измененной, но безошибочно узнаваемой формулы молчалинской мудрости («В мои лета не должно сметь // Свое суждение иметь»), контекстуально поддержанной пластически выразительными приметами поведения: «почтительно слушают гг. начальников», «делают вид, что <...> набираются ума», – заданными текстом «Горя от ума» и закрепленными театральной традицией.

Жизненная эмпирия, увиденная и прочитанная Чеховым сквозь призму грибоедовской комедии, обретает структурность, выявляет свой универсальный культурно-бытовой и историко-психологический

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

смысл, воспроизводя давным-давно сложившийся и неизбывный ритуал нашего общественного быта-бытия: мудрые, по определению, начальники произносят «умные речи» и наставляют – «примерные молодые люди» почтительно слушают и набираются ума, не смея свое суждение иметь. Отсюда ритуальность, знаковость поведения чеховских эпистолярных персонажей («делают вид»). Так заведено, так было (и нетускнеющее отражение в волшебном зеркале «Горя от ума» тому свидетельство), так, увы, есть. Это одно из бесчисленных воплощений унылой неподвижности, окаменелости форм русской жизни, человеческих взаимоотношений, о чем отнюдь не безмятежно размышлял Чехов на страницах многих своих сочинений[5] и о чем одним из первых в полный голос сказал Грибоедов.

Сама жизнь словно вышивает привычный узор по канве грибоедовской пьесы. А намеченный в письме немногими штрихами портрет современных Молчалиных становится содержательно емким и композиционно завершенным благодаря ассоциативно присутствующему грибоедовскому фону. При этом Чехов не гневается, не обличает, он все понимает и лишь шутливо иронизирует: «Люблю примерных молодых людей». О том, что скрывается за чеховской иронией, мы можем, не гадая, судить, обратившись к другому, близкому по времени, письму, на которое в связи с «Горем от ума» проницательно указал А.Л.Гришунин[6].

Итак, месяцем раньше, 29 марта 1890 года, Чехов писал А.С. Суворину, откликаясь на беспокойство адресата по поводу болезненного переутомления его сына Алексея, пошедшего по стопам отца в журналистику и издательское дело: «<...> Ваш инфант не спит по ночам не потому, что у него есть публицистический талант или любовь к делу, а только потому, что его отец издает газету <...> Ему бы следовало быть лекарем, адвокатом, жить на 2 тысячи в год и печатать свои статьи не в «Новом времени» и не в духе «Нового времени». Только ту молодость можно признать здоровою, которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними, – так хочет природа и на этом зиждется прогресс, а Алексей Алексеевич начал с того, что всосался в старые порядки <...> Вы в сто раз либеральнее его, а следовало бы наоборот. Он вяло и лениво протестует, скоро понижает голос, скоро соглашается, и в общем получается такое впечатление, как будто он совсем не заинтересован в борьбе, т.е. участвует в петушином бою, не имея собственного петуха. А своего петуха иметь надо, иначе неинтересно жить» (4; 49-50).

В приведенном тексте нет прямых отсылок к грибоедовской пьесе, тем не менее мысль автора движется в системе координат, заданных Грибоедовым в «Горе от ума». Об этом свидетельствует как цело-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

стный смысл высказывания, так и его лексико-понятийный состав, в котором организующую функцию выполняет следующий словесный ряд: «молодость» / «старые порядки» – «борется», «протестует» / «соглашается» – «прогресс» / «неинтересно жить». Речь идет о естественной необходимости обновления жизни, которое должны и способны нести молодые, о самоценности противостояния рутине «старых порядков», безотносительно даже к тому, осуществляется ли оно «умно» или «глупо».

Мотив «ума» / «глупости» усиливает «грибоедовское» звучание текста, завершающегося (в рамках рассматриваемого композиционно завершенного фрагмента) суждением о высокой мере ответственности человека, одаренного умом, перед собою, перед своим даром, перед жизнью, причем в самом начале фразы понятия «ума» и «беды» выразительно сближены: «На беду еще он умный человек, а большой ум при малом интересе к жизни подобен большой машине, которая, ничего не производя, требует много топлива и истощает хозяйство» (4; 50). Думается, А.Л.Гришунин, процитировав афористически обобщающую фразу из этого письма (выше она выделена курсивом), которая, по мнению исследователя, могла бы «служить изложением основной мысли грибоедовской пьесы», имел все основания говорить «о солидарности Чехова с благородными порывами Чацкого»[7].

Рассмотренные высказывания, взятые из частных писем к разным адресатам, отчетливо соотнесены друг с другом, связаны единством чеховского понимания жизни, ее естественных законов, воспринятых и осмысленных в данном случае в грибоедовском ключе. Мысль об уклонении людей от нормального пути развития жизни, от того, что «хочет природа», выливается то в шутливый набросок портрета современных Молчалиных, то в психологический этюд о несложившемся, несостоявшемся Чацком («вяло и лениво протестует, скоро понижает голос, скоро соглашается <...> как будто он совсем не заинтересован в борьбе»). И.А.Гончаров говорил, что «литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений», и «никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться, на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед – с другой»[8]. И мы вместе с Чеховым вновь оказываемся внутри этого «магического круга», из которого сама жизнь никак не выбьется. А «Горе от ума» остается, по меткому слову исследователя, «формулой жизни»[9].

В своих письмах Чехов не раз вспоминает, цитирует «Горе от ума»: с 1885 по 1903 год насчитывается до тридцати таких случаев. Не очень много на 12 эпистолярных томов. Важно, однако, не количество, а

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

то, с какой естественной непреднамеренностью вспоминается Чехову в самых различных ситуациях и по разным поводам крылатое грибоедовское слово, как органично входит в эпистолярную речь Чехова, какой богатой смысловой и интонационно-стилистической жизнью живет в контексте чеховских писем.

Степень привязанности речений из «Горя от ума» к контексту «материнского» произведения в чеховских цитациях может быть весьма различна. В первом из рассмотренных выше примеров вокруг трансформированного молчалинского «не должно сметь свое суждение иметь» возникает ореол ассоциаций с грибоедовской пьесой как художественно-смысловым целым и по ключевому слову персонажа в сознании воспринимающего восстанавливается в свернутом виде вся содержательная полнота образа-типа. В иных случаях то же речение предстает в обобщенно-афористическом, универсальном значении, существенно удаляясь от сюжетной конкретики источника. И тогда цитата выступает в тексте на правах фразеологизма, выполняя экспрессивную функцию.

Так, в ответ на просьбу Н.А.Лейкина высказать мнение о его романе «Сатир и нимфа», Чехов пишет 11 мая 1888 года: «Я читал роман в газете, помню и купца, и Акулину, и дьяволящую Катерину, и адвоката, и Пантелея, помню завязку и развязку; но знания действующих лиц и содержания романа недостаточно для того, чтобы сметь суждение иметь» (2; 270). А 12 августа того же года, отвечая на письмо К.С.Баранцевича, полное ламентаций и пессимистических прогнозов, Чехов замечает: «Вашего мрачного взгляда на будущее я не разделяю. Одному Господу Богу ведомо, что будет и чего не будет. Ему же ведомо, кто прав и кто не прав... Мы же, наши критики и гг. редакторы едва ли можем сметь свое суждение иметь... у человека слишком недостаточно ума и совести, чтобы понять сегодняшний день и угадать, что будет завтра, и слишком мало хладнокровия, чтобы судить себя и других...» (2; 309).

В каждом из трех чеховских употреблений молчалинский афоризм приобретает особенный смысловой акцент. 1) Описанная ситуация предполагает полное восстановление молчалинского комплекса мотивов поведения, включая опущенные звенья: «в мои лета не должно...» (возраст «примерных молодых людей») – «надобно ж зависеть от других» – «в чинах мы небольших» (речь идет о кандидатах на судебные должности). 2) Нейтрально-обобщенное значение, примерно такое: «Я недостаточно хорошо знаком с предметом, чтобы высказать суждение о нем». 3) В упрощающем переложении это могло бы выглядеть так: «Кто мы такие, чтобы судить о «матерьях важных», выходящих за пределы доступного человеческому знанию!» Совершен-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

но очевидно, что в двух последних примерах молчалинский «пафос» цитируемых слов приглушается, хотя и не до полной нейтрализации, скорее до едва приметного мерцания, иначе не возникало бы шутливо-иронического оттенка в звучании фразы.

В письме к Лейкину это легкая самоирония, а вошедшее в пословицу грибоедовское слово воспринимается здесь как принадлежность обиходно-речевой стихии, не более того.

Письмо к Баранцевичу демонстрирует несколько иной результат смыслового интонирования цитаты, обусловленный серьезностью контекста: Чехов высказывает одно из важных своих убеждений. Но при всей серьезности разговора он, как всегда, уходит от однотонной патетики, он «улыбается», используя для выражения своей мысли формулу молчалинского смиренномудрия.

Смысловая игра здесь заключается в том, что семантическое ядро частично процитированной молчалинской фразы, которое можно обозначить как «осознанное и добровольное смирение», Чехов переносит в иное смысловое поле, из сферы бытовой в бытийную. «Присвоенное» чужое слово, давно ставшее общим достоянием, неся в себе закрепившееся общеречевое значение, вместе с тем намекает на проглядывающее из глубины текста шутливое уподобление: как Молчалин с готовностью смирялся перед мнением начальников и иных сильных мира сего, перед сложившимся порядком вещей, так и нам необходимо смириться перед высшей истиной, признать ограниченность нашего разума в постижении непредсказуемой, движущейся по своим, лишь ей самой ведомым законам жизни и отказаться от притязаний на окончательную оценку и приговор.

Мы видели, как вслед за «сигнальным» словом сквозь строки чеховских писем проступают тени Молчалина и Чацкого. Изредка Чехов использует прямое называние персонажей «Горя от ума», имена которых стали нарицательными, для характеристики и оценки того или иного человека. Имя персонажа выступает в качестве своего рода термина, обозначающего определенный психологический тип (склад характера) и соответствующую модель общественно-бытового поведения.

Показателен в этом отношении и не нуждается в комментарии следующий пример. 5 ноября 1903 года Чехов сообщает О.Л.Книппер-Чеховой из Ялты: «Здесь московский Репетилов – психиатр Баженов, который уже был у меня. Он ненавидит Художественный театр из пристрастия к Малому» (11; 297).

Иной случай требует некоторых пояснений. В письме к П.Ф. Иорданову от 24 ноября 1896 года речь заходит об А.П.Евтушевском, таганрогском свойственнике Чехова (шурин дяди – Митрофана Его-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ровича). Чехов помогал Евтушевскому, в частности оплачивал обучение в гимназии его сына Вениамина. В 1896 году Евтушевский имел намерение поступить на службу смотрителем кладбища, но не встретил понимания со стороны городского начальства, видимо по причине своего неуживчивого нрава и склонности к критике. За поддержкой он обратился к Чехову, который, в свою очередь, ходатайствовал за него перед влиятельным в Таганроге П.Ф.Иордановым.

Пересылая последнему письмо-просьбу Евтушевского, Чехов сделал приписку: «Автор этого письма Андрей Павлович Евтушевский. Так как в письме упомянуты Вы, то посылаю его Вам. Евтушевский когда-то во времена оны, кажется, служил в канцелярии градоначальника, имеет чин. Живет в собств<енном> доме, где-то у черта на куличках, под кладбищем. Человек он трезвый, почтенный, всегда что-нибудь критикует и по справедливости может быть назван новостроенским Чацким» (6; 240).

Смысловая направленность этого высказывания определяется тактической задачей – смягчить негативное отношение городских чиновников к Евтушевскому, – которую Чехов решает по-своему: в косвенной форме и шутливо. Конкретная житейская ситуация пародийно проецируется на ситуацию «Горя от ума». Эксплицитно эта проекция реализуется примирительно-ироническим уподоблением Евтушевского Чацкому («всегда что-нибудь критикует», но из благородных побуждений), причем в этом уподоблении образ грибоедовского героя естественно снижается («новостроенский Чацкий» – Чацкий местного, говоря по-нынешнему, «микрорайонного» масштаба) и вступает в комическое несоответствие с основным составом характеристики Евтушевского: опасный мечтатель и вечный скиталец у Грибоедова, Чацкий в пародийно-житейской чеховской вариации «трезвый, почтенный», «живет в собственном доме», «имеет чин». Такой вот добропорядочный и совсем не опасный «Чацкий». Ради чего же копья ломать, господа? Имплицитно в тексте содержится и намек в адрес таганрогских чиновников: если Евтушевский – «маленький» Чацкий, то на долю его недоброжелателей, само собой, выпадает роль местных Фамусовых, а это, согласитесь, роль отнюдь не завидная.

Порой Чехов не прочь и «на себе примерить» роль комического персонажа «Горя от ума», иронически подставить себя в одну из формульных ситуаций грибоедовской пьесы. Так, оказавшись по возвращении с Сахалина в центре внимания столичной публики, он пишет (уже из Москвы) 19 февраля 1891 года начальнику острова генералу В.О.Кононовичу: «В Петербурге я не принадлежал самому себе, меня разрывали на части; я должен был беспрерывно ходить по визитам, принимать у себя и без умолку говорить. Изображал я из себя

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

грибоедовского французика из Бордо. Разумеется, больше всего приходилось говорить о Сахалине. Я так много говорил о нем, что выдохся» (4; 183). Нетрудно заметить, что и в этом случае реминисценция из «Горя от ума» придает композиционно-смысловую завершенность и многозначность лаконичной зарисовке с натуры, вкрапленной в контекст делового письма (Чехов сообщает о своих действиях по организации помощи сахалинским школам и больницам). Здесь важны и припоминание выразительной пластики грибоедовского портрета:

Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча, –

и комически-контрастный параллелизм мотивов ораторствования:

И сказывал, как снаряжался в путь
В Россию, к варварам, со страхом и слезами, –

и исходная парадоксальность сравнения: в роли «французика из Бордо», модного чужестранца, блистающего салонным красноречием, оказывается «персонаж» совершенно иного свойства – соотечественник, претерпевший немыслимые тяготы путешествия на противоположный край земли и принесший горькую и страшную правду о жизни каторжной окраины России.

Психологический подтекст чеховской самоиронии понятен: человек дела, он чувствовал себя неловко в непривычном и чуждом ему публично-разговорном жанре. По точному замечанию исследователя, в отличие от «собратьев по перу», почитавших «серьезным общественным делом только публицистические выступления», Чехов «не любил и не умел «выступать» с речами, не выносил журнальных споров. Сколько Михайловских, Евреиновых, Гольцевых нужно было собрать и какие употребить усилия, чтобы сделано было то, что без споров и шумихи делал он один – школы, больницы, холерные бараки, путешествие через Сибирь на Сахалин, и библиотека в Таганроге, и санаторий в Ялте»[10].

В описываемой ситуации самоирония Чехова отбрасывает комический отсвет и на его петербургское окружение. Эффект скрытой, ассоциативной изобразительности реализуется отсылкой к «Горю от ума»: сыграть роль «французика из Бордо» невозможно без «партнеров», изображающих его восторженных слушателей («разрывали на части» – «должен был <...> без умолку говорить»), чей облик и конкретизируется проекцией на грибоедовский текст. Изображая из себя «французика из Бордо», Чехов говорил о Сахалине, «так много говорил о нем, что выдохся». Слушатели грибоедовского персонажа упивались комплиментами своему «европеизму», восклицая в «тошноте

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

по стороне чужой»: «Ах! Франция! Нет в мире лучше края!» По логике чеховской вариации, его слушатели должны бы с тем же энтузиазмом восклицать: «Ах! Сахалин! Нет в мире хуже края!»

В глубинном подтексте беглого эпистолярного высказывания просматривается печальное противопоставление двух ликов родной страны: верхушечная европеизированная Россия – и Россия трагически неустроенная, варварская. И нужно было совершить экстраординарный, загадочный поступок и пролить потоки страстных слов, чтобы привлечь внимание просвещенных соотечественников и попытаться направить их взгляд, привычно устремленный к чужому Западу, на свой Восток, дабы побудить к живому делу обустройства собственного дома.

Чехов любит интонационно-стилистическую игру с грибоедовским словом. Театральное по своей природе, многократно произнесенное со сцены, слово «Горя от ума» в ряде чеховских эпистолярных высказываний помнит актерскую интонацию, позу, жест. В этих случаях цитата театрализует процесс речеведения: словно актерствуя на письме, автор на мгновение шутливо перевоплощается в персонажа пьесы, соответственным образом декламирует цитируемую фразу и тут же, выходя из роли, как ни в чем не бывало возвращается к прежнему тону бытового, делового, интеллектуального общения с адресатом. Здесь особенно выразительны используемые Чеховым ключевые фразы монологов Чацкого. Эти патетические восклицания «обытовляются» по смыслу, включаясь в контекст обыденной житейской ситуации, но интонация (поза, жест) источника сохраняется и вступает в резко контрастное соотношение с общим тоном письма, порождая комический эффект с весьма широким спектром оттенков звучания смеха: «На земском собрании решено строить шоссе от Лопасни до Мелихова. Карету мне, карету! Как только пройдет шоссе, непременно куплю себе карету» (А.С.Суворину, 8 ноября 1896 г. – 6; 220); «Шлю Вам обозрение. Понащипал с разных сторон событий и, связав, даю... Беда мне с этим фельетоном! <...> Миллион терзаний! Москва точно замерла и не дает ничего оку наблюдателя» (Н.А. Лейкину, 1 апреля 1885 г. – 1; 146);

«Кстати: будьте благодетелем, распорядитесь, чтобы я получил свой гонорар не позже 31 декабря. Честное слово, я нищ. Весь декабрь не работал у Суворина и теперь не знаю, где оскорбленному есть чувству уголок» (Н.А.Лейкину, 24 декабря 1886 г. – 1; 282);

«Инфлуэнца совсем изломала меня <...> Решил покориться необходимости: купить в Полтавской губернии хутор и перебраться туда совсем на жительство. Вон из Москвы! 9 месяцев в году буду проживать на хуторе и за границей, а остальные 3 – в Москве и в Питере, в отелях» (Ф.О.Шехтелю, 14 декабря 1891 г. – 4; 328).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Показательна внешняя невыделенность грибоедовской цитаты в потоке чеховской речи: как правило, ни кавычек, ни каких-либо вводных конструкций отсылочного или комментирующего характера. И дело здесь, думается, не только в узнаваемости чужого текста – это само собой разумеется, – но и в высокой степени присвоенности цитируемого слова, вовлеченности его в смысловое поле конкретной ситуации эпистолярного общения. Оставаясь «чужим», общеизвестным, литературно-театральным, слово «Горя от ума» становится у Чехова одновременно и своим, интимно обжитым, наполняется новым, глубоко личностным смыслом. В этой двуплановости – источник стилистического обаяния и психологической содержательности грибоедовских афоризмов в эпистолярной речи Чехова.

Цитируя Грибоедова в печальных обстоятельствах своей жизни, Чехов с помощью афористического речения выходил в открытое пространство отечественной словесной культуры как в большой мир общей жизни, и это могло быть способом преодоления давящих рамок негативной психологической ситуации, помогало шутить даже тогда, когда совсем невесело. При этом Чехов порой позволял себе свободно обходиться с текстом источника, трансформировал, варьировал известную формулу, приближая ее к собственному житейскому контексту:

«У меня в семье маленькое несчастье, о котором сообщу при свидании. Грянул гром на голову одного из братьев, и этот гром не дает мне работать и быть покойным. Что за комиссия, создатель, быть главою семейства!» (А.С.Суворину, 3 ноября 1888 г. – 3; 56);

«Если я в этом году не переберусь в провинцию и если покупка хутора почему-либо не удастся, то я по отношению к своему здоровью разыграю большого злодея. Мне кажется, что я рассохся, как старый шкаф, и что если в будущий сезон я буду жить в Москве и предаваться бумагомарательским излишествам, то Гиляровский прочтет прекрасное стихотворение, приветствуя вхождение мое в тот хутор, где тебе ни посидеть, ни встать, ни чихнуть, а только лежи и больше ничего. Уехать из Москвы мне необходимо» (А.И.Смагину, 16 декабря 1891 г. – 4; 330-332).

За рамками нашего обзора осталось немало характерных примеров творческого цитирования грибоедовского шедевра в письмах Чехова. Однако и рассмотренный материал позволяет достаточно уверенно судить о том, что имена-образы персонажей и поэтические афоризмы Грибоедова естественно и непринужденно вошли в интеллектуальный опыт и речь Чехова и «Горе от ума» постоянно хранилось в его памяти не как музейная реликвия, но как источник яркой мысли, меткого живого слова, ставшего достоянием и приметой русской словесной культуры и национального сознания.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Примечания

[1] Предварительные соображения на этот счет были сообщены автором в докладе на Международной научной конференции, посвященной 200-летию А.С.Грибоедова. См.: Рус. лит. 1995, № 4. С. 190-191.

[2] См.: Елина Е.Г. К теории эпистолярия. // Поэтика и стилистика. Саратов, 1980. С. 26-34.

[3] Там же. С. 30.

[4] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т.: Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 4. С. 69. Далее цитируется это издание с указанием в тексте тома серии «Письма» и страницы. Курсив в цитатах мой. – Ю.Б.

[5] См.: Бялый Г. Чехов и русский реализм: Очерки. Л., 1981. С. 6-12.

[6] Гришунин А.Л. «Горе от ума» в литературно-общественном сознании XIX–XX вв. // Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979. С. 224-225.

[7] Там же.

[8] А.С. Грибоедов в русской критике: Сб. статей. М., 1958. С. 269.

[9] Гришунин А.Л. «Горе от ума» как формула жизни. // А.С.Грибоедов. Материалы к биографии: Сб. науч. трудов. Л., 1989. С. 245-249.

[10] Громов М. Книга о Чехове. М., 1989. С. 337.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.Е.Разумова

17

«Черный монах» А.П.Чехова: строение художественного пространства

«Черный монах» считается самым спорным произведением Чехова. Не будем, как это делалось уже не раз[1], останавливаться на разборе имеющихся интерпретаций, а предложим свою, опираясь прежде всего на особенности художественного пространства.

Но сначала обратим внимание на то, что каждый из трех основных персонажей повести наделен неким высказыванием (назовем его термином З.С.Паперного «микросюжет»), являющимся обнаружением его духовной жизни. Каждое такое высказывание имеет собственную пространственную структуру, служащую моделью сознания данного персонажа. Соотношение этих пространств в рамках сюжета характеризует в свою очередь авторскую позицию, определяющую «идею» произведения.

Первым таким «микросюжетом» является серенада, которая хотя и исполняется группой людей, но фактически восходит к одной Тане, поскольку остальные безымянны и совершенно безлики: «...Таня – сопрано, одна из барышень – контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага»[2]. Пространственные реалии серенады – сад, где девушке слышатся «какие-то таинственные звуки», и «небеса», с которых нисходит и на которые «обратно улетает» непонятная «смертным» «гармония священная» (233). Сад является местом, где героиню посещает гармония, идеальная для человека, но оказывающаяся иллюзорной.

Содержание серенады непосредственно отражает ситуацию и судьбу Тани. Верная семейному делу, она служит саду, но, в отличие от отца, не ограничивается этими интересами: «У нас только сад, сад, сад – и больше ничего. <...> Вся, вся наша жизнь ушла в сад <...> Конечно, это хорошо, полезно, но иногда хочется и еще чего-нибудь для разнообразия» (230). В сознании Тани материальное, практическое, «полезное» противопоставлено идеальным духовным запросам, которые олицетворяет Коврин. Ее судьба сложится как неудачная попытка связать эти полюса, осуществить ту гармонию, о которой поется в серенаде.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Серенада концентрирует в себе главную тему произведения, которую в самом общем виде можно выразить так: это изображение господствующего типа человеческого сознания, который строится на принципе дихотомизма, иерархичности, противопоставления и связанного с ним трагического жизненного разлада.

Сама форма исполнения серенады подчеркивает эту дихотомичность (поют сопрано и контральто); но также и то, что она свойственна именно людям, а не является объективно неизбежной. На это указывает объединяющая оба голоса скрипка как воплощение «чистой» музыки, символ гармонии – такое значение этого образа разворачивается у Чехова в появившемся совсем вскоре рассказе «Скрипка Ротшильда». То, что у Тани именно сопрано, указывает на ее ведущую роль в исполнении серенады и вполне соответствует характерной для нее устремленности вверх, к «небесному» от «земного».

В не меньшей степени присуща дихотомичность «микросюжету» главного героя – легенде о черном монахе. Легенда подчеркнуто разводит материальное и духовное: «...забудьте все законы оптики, которых легенда <...> не признает...» (233); противопоставление этих двух начал проходит через все речи черного монаха. Сама легенда строится на разделении «реального» монаха, шедшего по пустыне, и его фантомных образов, обретших автономное существование. Ее пространство непосредственно «выражает» Коврина, как серенада – Таню. В пространстве легенды значимым локусом является прежде всего «пустыня». Пространство жизни самого Коврина организуется именно по типу «пустыни» (в метафорическом значении этого слова). Герой показан в постоянном обособлении от всех: на балконе, куда доносятся из гостиной звуки серенады; в своей комнате; в парке; в Крыму, где он находится из-за болезни, тогда как его «нормальное» место – в университете; характерно то, что и последним его пристанищем является гостиничный номер (то есть по сути своей «ничья» территория), в котором он фактически один, так как его спутница спит за ширмами.

Особенно акцентируется «пустынность» окружающего его пространства в ключевых эпизодах, на которых мы подробно остановимся в дальнейшем. Так, перед первой встречей с монахом он уходит все дальше от людей, через сад и парк – к реке, о которой раньше было сказано: «внизу нелюдимо блестела вода» (здесь и далее подчеркнуто мною – Н.Р.; 226), переходит «на другую сторону» (234), тем самым усугубляя свою отделенность от всех, и оказывается в поле – буквальном аналоге пустыни: «Ни человеческого жилья, ни живой души вдали...» (234).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Таким образом, легенда высвечивает присущую Коврину обособленность, сосредоточенность на себе, своего рода солипсизм, который из приятного для героя, выбираемого им добровольно, превращается в неизбежный и гибельный.

Другая важнейшая особенность пространства легенды – его огромность и абстрактность. Уже «реальный» монах находился «где-то в Сирии или Аравии»; отражение же его переходит «из одного слоя атмосферы в другой», появляется «то в Африке, то в Испании, то в Индии, то на Дальнем Севере», затем «блуждает по всей вселенной» – «где-нибудь на Марсе или на какой-нибудь звезде Южного Креста» (233). Такой вселенский, абсолютный масштаб мышления характерен для самого Коврина, поглощенного «сознанием собственной высоты» (246-247); он оперирует такими пространственно-временными категориями, как «весь мир», «вечность» (или, в таком же роде, «тысяча лет»).

«Микросюжетам» Коврина и Тани присуща вертикальная ориентированность пространственного построения, отражающая духовную устремленность героев. Но весьма существенны и различия. У Тани движение «микросюжета» имеет направление небо-земля-небо», активным началом является некая высшая, идеальная сила, постигаемая (точнее, так и не постигаемая) человеком. В легенде движение проецируется с земли на небо и обратно, и активным началом является человек, вернее, его духовная эманация. При этом призрак совмещает движение в двух плоскостях (и при явлениях черного монаха герою он и поднимается «от земли до неба» (234) и в то же время приближается по горизонтали), тем самым, заполняя все пространство. Можно сказать, что серенада моделирует религиозный тип сознания, а легенда – романтически-индивидуалистический. Совершенно закономерно то, что в «большом» сюжете повести Таня идеализирует Коврина как некое высшее существо, а Коврин – сам себя, свой духовный потенциал, кажущийся ему безграничным.

«Микросюжетом» Песоцкого являются его труды по садоводству. Их пространство ограничено национальным, социально-экономическим масштабом: Песоцкий – «известный в России садовод» (226); для него сад – «целое учреждение, имеющее ... государственную важность, ступень в новую эру русского хозяйства и русской промышленности» (236). Статьи Песоцкого позволяют отметить не только пространственные границы, но и направленность движения, присущую его сознанию. Она проявляется в резкой полемичности, нацеленной «горизонтально» против равносильных ему оппонентов и не предполагающей никаких «высших» устремлений.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В сознании Песоцкого правят материальные законы в их физических и экономических проявлениях, тогда как для Коврина они совершенно чужды. Показателен разговор в 1 главе, где вопрос Песоцкого, отчего «на поверхности земли <...> мороз, а <...> сажени на две повыше земли <...> тепло», Ковриным воспринимается как просто забавный: «Право, не знаю, – сказал Коврин и засмеялся» (230); а на вопрос Песоцкого, не «прискучает» ли ему философия (как занятие, не имеющее материальной почвы), Коврин отвечает: «Напротив, этим только я и живу» (231). Обращает на себя внимание значимая для героев противопоставленность «верха» и «низа», отражающая оппозицию духа и материи.

Таким образом, Песоцкий предстает как носитель обыденного сознания, противоположного духовному аристократизму Коврина. Если для Коврина ржаное поле становится ареной, где разыгрывается акт мировой драмы, то для Песоцкого это лишь место «полевых работ» (245).

Но, при всем различии, сознание Коврина и Песоцкого – и Тани – имеет все же сущностное сходство: принцип дихотомии властвует над всеми, только у Песоцкого проявляется в наиболее примитивной и откровенной форме неприятия «чужих» мнений. Исследователями уже неоднократно указывалось на переклички между тремя персонажами произведения. Очевидно, объединяет их всех именно это качество мышления; как очевидно и то, что на такой основе невозможно истинное объединение, достижение гармонии. Герои повести воплощают, пусть в не чисто притчевой, но все же более явной, чем обычно у Чехова, форме некие – причем наиболее основные, значимые – «типы», а именно типы человеческого сознания. Свойственная им неспособность к полноте, безграничности, единству порождает центральный, трагический конфликт повести.

Показательно отношение героев к чужим «микросюжетам»: судя по нему, они практически не слышат друг друга. Так, серенада воспринимается Ковриным как внешний импульс к собственному и диаметрально иному, духовному построению; брошюры Песоцкого его утомляют и отталкивают. Тане «не понравилась легенда» (233), а статьями отца она хоть и восхищается, но явно воспринимает их неадекватно, поскольку их нервозная полемичность очевидно исключает для Песоцкого «написать полный курс садоводства» (235), как она мечтает. Песоцкий же остается совершенно чужд и серенаде, и легенде.

С присущей сознанию персонажей дихотомичностью связано господство в сюжете повести принципа контрастного противопоставления. При этом нельзя забывать, что он не является принадлежно-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

стью авторской позиции, а отражает мировидение персонажей, ведущее их к катастрофе. Так, с самого начала произведения «деревня» предстает для Коврина как противоположность утомительного города; но это противопоставление совсем скоро будет опровергнуто тем, что и «в деревне он продолжал вести такую же нервную и беспокойную жизнь, как в городе» (232). Изображение облика и образа жизни персонажей пронизано контрастами, прежде всего физического и духовного, расшатывающими их внутреннее равновесие.

Описание усадьбы Песоцких – самое развернутое пространственное изображение в повести и во многом задающее тон всему произведению (главным образом характеристике Коврина, восприятием которого окрашено это описание) – также строится на сплошных противопоставлениях, вообще дробности, расчлененности пространства, моделирующего мир. «Громадный» дом в старинном стиле и «старинный парк» не составляют здесь гармоничного целого: дому присуща несколько наивная помпезность, парку – поэтическая угрюмость. К тому же они разделены садом, имеющим, в свою очередь, иной характер: в нем «весело и жизнерадостно» (226). Сад, далее, тоже делится на части – декоративную и коммерческую; они противопоставлены как «красота» и «польза», обе несколько ущербные от такого деления. Сад насыщен «постоянным движением», которое не имеет направленности и перспективы: в нем постоянно, «как муравьи, копошились люди» (227), поглощенные материальными заботами. Парк же, чуждый суеты, располагающий к чисто духовной деятельности, рисуется во внутренней динамике, передаваемой через глаголы направленного движения: парк «тянулся <...> от дома до реки» (226). Перед первой встречей с монахом Коврину казалось, что «тропинка, бежавшая по крутому берегу», «приведет» его туда, где село солнце (234).

Устремленность, направленность (как признак осмысленности, целесообразности) является для Коврина принадлежностью лишь свободного от прагматики пространства, каковым видится ему парк и открывающееся далее поле. Пространственная структура усадьбы отражает иерархический тип сознания, для которого бытовое, материальное обеспечивает лишь поверхностные отношения между людьми, а духовное углубление личности неизбежно ведет к одиночеству, изоляции, превращает пространство в «пустыню». «Как здесь просторно, свободно, тихо!» (234) – радуется Коврин, нашедший место, соответствующее его духовным запросам. Закономерно, что город, в котором живет обычно Коврин, не получает сколько-нибудь наглядного изображения: поглощенный своей духовной жизнью, герой практически не социализован и потому безразличен к городской среде.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Персонажи, соответственно «специализации» своего сознания, тяготеют к той или иной части пространства. Коврина влечет парк и поле, в саду он бывает только ради Песоцких Песоцкий связан с садом, выход из которого должен быть обусловлен чрезвычайными обстоятельствами – ссорой с дочерью, помолвкой Тани и Коврина. Таня тщетно стремится соединить несоединимое, не имеет определенной пространственной привязки; для нее характерна отчужденность от любого места, которое она занимает: работу в саду она исполняет машинально, в своей комнате плачет от обиды на отца или от любовных переживаний; в городе болеет от непривычки к городской жизни. Взятая в самом общем виде пространственная схема сюжета выглядит как сначала соединение, а потом разделение всех персонажей, оказавшихся неспособным, создать единое пространство жизни. Фабульными рамками сюжета являются два письма Тани прямо противоположного содержания: первое – с просьбой приехать, второе – с проклятием и отторжением.

Дихотомичности мировидения персонажей соответствует цветовая гамма произведения, значимость и доминанта которой задается уже заглавием. Явно преобладает контрастная пара черный (темный) – белый (бледный), впервые с подчеркнутой, парадоксальной заостренностью появляющаяся в описании цветника: тюльпаны «всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным, как сажа» (226). Восходя к сознанию Коврина, это описание отражает особенность его восприятия, ориентированного на противоположности. Но при этом читателю исподволь подсказывается богатство того, что не улавливается героем, оказывается не значимым для него, но как раз и составляет красоту и полноту окружающего мира. Тем самым намечается основной конфликт повести, связанный с ограниченностью, несвободой человеческого сознания.

«Цветовой сюжет» произведения упорно развивает контрастную тему: черный дым, темные силуэты деревьев на бледном рассвете, черные брови и темные глаза Тани на бледном лице; черный столб – летящий монах на фоне закатного неба, черная одежда и седая голова монаха, черные брови и темные глаза на его бледном лице[3]. Это сочетание явно конфликтно, и в нем разворачивается первичное, еще чисто эмоциональное ядро сюжета, о рождении которого свидетельствует Н.Телешов, вспоминая, как в 1888 г. Чехов указал на идущего в предутренних сумерках монаха со словами: «Тут есть что-то трагическое – в черном монахе на бледном рассвете»[4].

Дополнением к основной контрастной паре проходит красный цвет, связанный с болезненностью, тревожностью и оформляющийся в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

финале в кровь умирающего героя. Гибельный красный является как бы «продуктом» дисгармонии мировосприятия, разрушающей в итоге само существование героев.

Но помимо этого неполного, избирательного, ущербного цветовидения мир живет в богатстве красок, которое демонстрирует человеку возможную и для него свободу и широту. В этой связи особенно значимы эпизоды, в которых мир предстает герою в максимальном объеме. Таких моментов три; об одном мы уже упоминали – это первая встреча Коврина с монахом в гл. 2. Кроме того, это эпизоды в гл. 8 и 9; важно, что в них появляются иные цвета, помимо тех, что определяют колорит мира для Коврина. В этих трех эпизодах отражены три стадии отношений между героем и миром. Мир предстает в них в разнообразии своих проявлений, которые Ковриным улавливаются по-разному в зависимости от его духовного состояния.

В гл. 2 Коврин воспринимает мир глубоко субъективно, сквозь призму собственных мыслей. Он акцентирует свои ощущения от окружающего и свое воздействие на него, подчеркивающее его значимость: цветы издают «раздражающий запах»; своим появлением он «обеспокоил ... куликов, спугнул двух уток»; «перед ним лежало» поле, и тропинка, казалось, «приведет» его туда, куда стремится его мысль, и т.д. (234). Мир выстраивается Ковриным эгоцентрически, ориентируется на него: «... Кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» (234). Такое восприятие мира позволяет герою тонко улавливать его проявления, но именно потому, что центром, «фокусом» всей картины является его перевозбужденное «я», которое и проецирует само себя в мир в виде «черного монаха». Эйфорическое состояние, порождаемое у Коврина этой и другими встречами с монахом, является на деле иллюзорной гармонией, возникшей за счет подмены реальности жизнью собственного духа. То, что картина мира проникнута здесь динамикой, обусловлено поиском ответов на волнующие Коврина вопросы, которые он будет обсуждать с черным монахом. Все они сводятся к смыслу и назначению его жизни. Пространственным знаком этой духовной нацеленности является образ тропинки, ведущей героя, как ему кажется, «в то самое неизвестное место, куда только что опустилось солнце» (234), – на заветный мифологический «край света», где конец претворяется в начало и осуществляется вечная механика бытия, которая кажется герою посильной, постижимой для него.

В гл. 8 Коврин показан вступившим в новую, «трезвую» фазу отношений с миром, которая противоположна прежней. То же самое пространство воспринимается им теперь совершенно иначе. Лишенный духовного полета, герой утратил прежде всего внутреннюю

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нацеленность, что выражено через изменившийся характер глаголов движения: «погулял по саду, посидел на скамье, <...> прошелся по парку; <...> постоял в раздумье» (250); и мир, соответственно, погрузился в статику: сосны «стояли неподвижные и немые»; вместо волнующейся ржи «лежал в рядах скошенный овес» (250). Безжизненность души накладывает отпечаток на стилистику впечатлений героя: если год назад он видел, как «широко и величаво пламенеет вечерняя заря» (234), то теперь «на горизонте пылало широкое красное зарево, предвещавшее на завтра ветреную погоду» (250). Характерно прагматическое истолкование увиденного, перевод его из прежнего поэтического в бытовой план. Показательно и то, что время для изменившегося Коврина тоже меняет очертания. Вместо прежних грандиозных мер (тысяча лет, вечность) теперь герой оперирует конкретными, подробными мерками (завтра, двадцать минут).

Уход Коврина после несостоявшейся встречи с монахом и резкого разговора с родными в дом и затем «к себе в кабинет» (252) является бегством от неудачной попытки вновь противопоставить миру мощь своего духа, отчаянным усилием сосредоточиться в себе и найти альтернативу миру материи. Низведенный до уровня телесного существования, человек оказывается мельче своего окружения. Теперь мир является активной стороной, атакует героя, преследует и подавляет его силой своих проявлений: «...в открытые окна несся из сада аромат табака и ялаппы. В громадном темном зале на полу и на рояли зелеными пятнами лежал лунный свет» (252). Герой отступает перед этой экспансией мира.

Важно отметить, что здесь впервые в палитре сюжета появляется новый цвет – зеленый, свидетельствующий о неисчерпанности ресурсов мира привычным контрастным восприятием Коврина. Но на этот «вызов» герой не имеет ответа, не способен реагировать, выбитый из прежней иерархии отношений с миром. Он растерян собственной «пустотой», отсутствием того духовного избытка, который раньше определял его жизненные позиции.

Рассматриваемые эпизоды первой встречи и «невстречи» с черным монахом, при всех различиях, сближаются тем, что в обоих случаях Коврин окружен безмолвием. Но в гл. 2 он даже рад этому, так как переполнен внутренней жизнью; он удаляется от музицирующих людей, получив от них импульс к собственной духовной деятельности; в гл. 8 «немота» (250) вокруг уже гнетет его как проявление враждебности мира, над которым он теперь не имеет превосходства. Отсутствие музыки оказывается особенно заметно в этой главе благодаря «подсказке» – упоминанию рояля; в соответствии с новым состоянием героя музыка подменена здесь своей тяжеловесной «плотью». Зе-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

леные пятна лунного света на крышке молчащего рояля словно пытаются разбудить его. Природный мир, полный ароматов и света, ищет того, чего ему недостает, – звука – в мире человеческом; без этого он оказывается обречен на немоту. Интересно, что пение птиц упоминалось лишь в гл. 1, еще до прояснения основного конфликта; поэтому звук музыки все больше становится в повести синонимом звука вообще – необходимого компонента мирового целого; при этом музыка явно выступает в традиционном символическом ореоле – как проявление духовности. Человек оказывается уполномочен «озвучивать» мир своей духовностью, тем самым участвуя в мировой гармонии. Вспоминаются дорожные впечатления Чехова во время поездки на Сахалин. Восхищаясь красотой и величием открывшегося ему простора, он все большее значение придавал человеку, который бы одухотворял природное пространство, оживлял мир: «Берега у Шилки красивые, точно декорация, но увы! чувствуется что-то гнетущее от этого сплошного безлюдья. Точно клетка без птицы» (П. 4; 120). Повесть «Черный монах» косвенно подключается к одной из основных метафорических линий чеховского творчества, связанной с образом птицы.

Если первый и второй эпизоды соотносятся как своего рода тезис и антитезис, то третий, заключительный, призван так или иначе стать итогом и продемонстрировать или путь разрешения проблемы, или ее неразрешимость. В гл. 9 действие выходит из круга дважды пройденного сюжетом пространства и размыкается в широкий мир, центром которого является море – образ, чрезвычайно важный в творческом сознании Чехова и сопряженный для него с представлением о мощи, полноте, свободе бытия.

Но порыв из замкнутого круга не является достижением героя, доказательством его «дееспособности», не открывает ему жизненных перспектив, а, напротив, ведет его в тупик смерти, что становится ясно с самого начала главы – с упоминания о болезни Коврина. Поэтому вся последняя глава становится средоточием экзистенциальных «последних» вопросов, которые на авторском уровне не могут остаться безответными, хотя Чехов, как обычно, избегает категоричности.

Морской пейзаж служит в главе яркой эмоционально-смысловой доминантой с явным позитивным характером. Вид моря открывает герою стройное и гармоничное целое, объединяющее различные «стихии», снимающее противопоставленность «верха» и низа» в синтезе отражения: «Чудесная бухта отражала в себе и луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название» (255). В морской картине господствуют совсем иные цвета, чем в той палитре, которой при-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вычно оперировал Коврин: «Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!» (255).

«Согласие», «сочетание», мир и покой – понятия, определяющие тон этого пейзажа, особенно заметный для героя на фоне собственного смятения. Увиденная Ковриным картина – точнее, сама острота ее восприятия им – свидетельствует о его напряженном стремлении к стройности, гармонии, которое не было удовлетворено ни в уже преодоленном, ни в ныне присущем ему (и возникающем в гл. 8) состоянии сознания, но которое, очевидно, является сущностным свойством человека.

С гармоничностью морского пейзажа в явный контраст вступает мир человеческий. Следующие за пейзажным описанием абзацы фиксируют разноголосицу человеческой жизни: из окон нижнего этажа доносится веселый шум вечеринки, а из Таниного письма на Коврина обрушиваются горькие обвинения и проклятия.

Но все же героя притягивает прежде всего человеческий мир. В этом эпизоде впервые – в виде «беспокойства, похожего на страх», (225) – прорывается его тоска по общению с людьми как о посредующем звене в общении с миром. Чувство одиночества не только утратило для него свою отрадность (это мы видели уже в гл. 8), но и приняло явные очертания тоски по близкой душе. Это становится особенно заметно благодаря перекличке между Таниным письмом и словесной формой, в которую отливается одиночество Коврина: «Я ненавижу тебя всею моею душой... Мою душу жжет невыносимая боль...» – «у него было такое чувство, как будто во всей гостинице кроме него не было ни одной живой души» (255).

Потребность в человеческих связях и прежде, хотя и не осознаваемая им, подспудно, была присуща Коврину даже в период духовной эйфории – и прорывалась косвенно. Так, когда он перед первой встречей с монахом удалялся от дома, где музицировали Таня и гости, «издали скрипка производила впечатление человеческого голоса» (234). Симптоматична и антропоморфность образов, в которые Коврин облекает свое восприятие мира: «...кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» (234); «угрюмые сосны <...> стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его» (250); «бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе» (256). Теперь, в последней главе, становится очевидно, что гармония с миром невозможна для человека без согласия с другими людьми, что гармония

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

диалогична и осуществляется лишь через диалог человеческих душ. К Коврину это открытие приходит слишком поздно – на пороге смерти – и лишь через предельное выражение отчуждения, полный разрыв связей – проклятие близкого человека: «Оттого, что несчастная, убитая горем Таня в своем письме проклинала его и желала его погибели, ему было жутко...» (255).

Однако конфликт произведения не сводится к простому и весьма традиционному противопоставлению гармоничного мира природы и дисгармоничности в мире человеческом. Существенно то, что и материальный мир, наделяемый в творчестве Чехова свойствами стройности и красоты, при всей своей внешней гармоничности нуждается в человеке. Прекрасный морской пейзаж, со всем богатством своих проявлений, безмолвен, нем, и лишь человеческие голоса довершают его полноту, соединившись между собою в согласном звучании. Именно в момент, когда с видом многоцветной бухты слились звуки серенады, «у Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость <...> задрожала в его груди» (256).

Чувство, охватившее героя, отличается слиянием и взаимопроникновением противоположностей (грусть оборачивается радостью), полным растворением границ, разгораживающих его сознание и обособлявших его. Это новое восприятие серенады коренным образом отличается от первого, изображенного в гл. 2. Тогда Коврин находился в явно внешней, отграниченной позиции по отношению к серенаде. Это было обозначено и пространственно: он на балконе слушал, как пели в гостиной. Расчленяющая аналитичность его восприятия сказывалась во всем: если теперь для него значимо единство поющих голосов: «запели два нежных женских голоса» (256), то в первом случае им отмечалась их противоположность (сопрано и контральто); слова отделялись им от мелодии, и, испытывая изнеможение от музыки, он в то же время напряженно вслушивался в «смысл». В результате серенада произвела на него воздействие внешнего толчка, запустив ход его собственного, обособленного сознания. Не случайно непосредственной реакцией Коврина на пение стало то, что он «взял Таню под руку и вышел с нею на балкон» (233), то есть перевел ее в свое пространство и обратился к ней с монологом о себе, что подчеркивается лексически в его начале и конце: «Меня сегодня с самого утра занимает одна легенда. <...> Легенда меня занимает. Я сегодня о ней целый день думаю» (233).

Во втором случае Коврин мгновенным интуитивным узнаванием охватывает серенаду в единстве ее слов и мелодии и испытывает при этом всеобъемлющее чувство «безграничного счастья» (257), являющееся, по сути, «человеческим» синонимом гармонии. При этом

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

неоднократно подчеркивается, что герой слышит голоса «внизу», под своим балконом. Восходя вверх, они подхватывают его, пронизывая воспоминанием о Тане и поднимая до панорамного, целостного ощущения бытия.

Но достигнутая гармония оказывается эфемерной и уже в момент своего возникновения начинает распадаться по привычной, непобедимо владеющей сознанием героя дихотомической схеме. Звуки серенады своим восходящим потоком не только возвышают героя до преодоления косности восприятия, но и вновь возносят к прежним духовным амбициям, которые тут же находят воплощение в образе черного монаха.

Черный монах предстает в явном диссонансе с иным, гармоническим обликом бытия, только что открывшимся Коврину. Это проявляется многообразно, прежде всего в изменении цветовой гаммы: в нежный и яркий колорит лежащей перед Ковриным картины вновь вторгается контраст черного и белого. Резко меняется эмоциональная окраска повествования: «страшная быстрота» (256) движения монаха разбивает трепетную внутреннюю динамику в душе Коврина, сконцентрированную в глаголе «задрожала», которым характеризуется его «радость»; а слово «смерч», принадлежащее к лексическому ореолу монаха, тревожно рифмуется с угрозой смерти, которой пронизана с самого начала эта глава.

Важен и характер речей монаха. В отличие от серенады, открытой всему миру и попутно вовлекавшей Коврина в свой поток, тем самым приобщая его к целостности бытия, речи монаха обращены прямо к герою, восстанавливая и углубляя его обособленность.

В угасающем сознании героя сталкиваются две противоположные, взаимоисключающие тенденции. Одна – едва открывшаяся ему, давшая ему ощущение растворенности в жизни во всей ее поэтической полноте – с любовью, красотой, творчеством; и другая – разделяющая, иерархизирующая, противопоставляющая (тело – духу, человека – миру и т.д.). Борьба этих тенденций проявляется в противительном строении буквально всех фраз после речи монаха, выраженном через прямо употребленный или только подразумевающийся союз «но».

В заключительной фразе эта внутренняя конфликтность достигает предельной, трагической остроты: Варвара Николаевна выходит, наконец, из-за ширм, но Коврину уже никто не нужен – он мертв; он мертв, но «на лице его застыла блаженная улыбка» (257). Парадоксальная диалектичность последней фразы проясняет, что суть трагизма (не только этой фразы, но повести в целом) – не в самой по себе остроте конфликта, раздирающего человеческую душу, а в том, что обе его стороны неразрывны, взаимодополнительны и взаимообусловлены. Они обе коренятся в духовном начале, сознании человека,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

которое и уподобляет его миру в свободе и безграничности и противопоставляет миру (и другим людям), возвышая его «я».

Сосредоточив, при всей связанности трех персонажей повести, основное внимание на Коврине, Чехов выдвинул на первый план проблему творческой личности, не противопоставляя ее в то же время «простым смертным». Причина трагедии Коврина – общая для всех троих несвобода, разграниченность, дихотомичность сознания, которая у главного героя ведет к гибельному расчленению собственной души, разрушению цельности, самоуничтожению. Потому и искомая гармония неизбежно оборачивается смертью. Но трагическая судьба постигает и других персонажей повести. Дробящее жизнь «черно-белое» сознание обусловливает неспособность к взаимопониманию и взаимоприятию, а отчуждение, в свою очередь, формирует именно дихотомический тип сознания. Сюжет повести связывает гносеологические проблемы человеческого сознания с нравственно-психологическими проблемами общения, показывая их взаимообусловленность[5].

Анализ произведения с точки зрения особенностей пространственной организации сюжета позволяет уточнить основные позиции художественной философии Чехова в 90-е годы и проследить конкретный способ их реализации.

Примечания

[1] См., например: Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 193-194; Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 100-102.

[2] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980–1988. Т. 8. С. 232. В дальнейшем цитаты из повести приводятся по этому тому с указанием страницы в скобках. При цитировании писем в скобках указывается буква П., номер тома и страницы.

[3] Мы не останавливаемся на сходстве облика Тани и черного монаха и вообще на соотношении этих персонажей.

[4] А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 440.

[5] Такой поворот проблемы у Чехова не позволяет, на наш взгляд, связывать его позицию в повести с «романтическим универсализмом», как это делает И.А.Юртаева в работе «К вопросу о жанровом своеобразии повести А.П.Чехова «Черный монах». // В кн.: Проблемы литературных жанров: Материалы 8-ой научной межвузовской конференции 17–19 октября 1995 г. Томск, 1996. Ч. 1. С. 104.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Е.Г.Новикова

18

Евангельский текст в художественном контексте А.П.Чехова: рассказ «Студент»

Проблема религиозности Чехова, впервые поставленная С.Н.Булгаковым и некоторыми другими учеными рубежа веков[1], волнует русскую мысль вот уже почти сто лет, но в современном чеховедении она обрела какие-то странные черты неразрешимо-мучительного вопроса. Читательская интуиция рождает ощущение особой значимости христианских ценностей и смыслов в художественном мире Чехова, однако дискурс, предпринятый в данном направлении, это ощущение каждый раз разрушает и отменяет. И здесь я имею в виду отнюдь не позицию тех современных чеховедов, которые вопрос о религиозности Чехова в принципе решают отрицательно, а исследования, выявившие в творчестве писателя многочисленные христианские мотивы, образы, знаки; однако проблема его религиозности при этом не только остается нерешенной, но все больше приобретает качество неразрешимой. Подход к творчеству Чехова с христианской позиции заставляет остро осознать методологическую проблему, поставленную и разработанную культурой XX века: проблему принципиального различения христианства как религии и христианской культуры, христианского религиозного смысла и христианского культурного знака, а также всю сложность вопроса их сочетаний и оппозиций.

Специфика данной проблемы закономерно обусловливает поиск таких методов анализа текста, который был бы ей адекватен. В частности, с моей точки зрения, ее можно свести к следующей конкретной исследовательской ситуации: творчество Чехова дает отдельные примеры непосредственного включения в художественное произведение библейского, в первую очередь евангельского, текста; это бытование христианского канонического текста в чеховском художественном контексте является очевидным случаем реального – зафиксированного и оформленного в тексте – взаимодействия христианства как религиозного канона и чеховского авторского слова; данный тип анализа представляется адекватным проблеме.

Ярким образцом художественного взаимодействия Чехова с евангельским текстом является его рассказ «Студент»[2].

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Страстная пятница накануне Пасхи. Холодный вечер. «Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка»[3], находится в страшном состоянии «тоски» и «мрака», мир воспринимается им как «пустыня», как «мрачный», «жуткий», «мучительный» (306). Мальчик, вдруг затерявшийся в холодном, бесчеловечном пространстве, ощутивший свою бездомность в нем («возвращаясь домой», «не хотелось домой» (306), свое абсолютное одиночество.

И рассказ – о том, возможно ли преодоление этого страшного состояния тоски и отчаяния, а если возможно, то как. Наверное, в этом и состоит «студенчество» главного героя – в обучении его спасению. Причем опорой в таком «обучении спасению» становится в рассказе христианский канон – христианская Священная история, христианский календарь, евангельский текст. Воскресение Иисуса Христа, завершившее страшный путь его земных страданий – «страстей» и гибели, закрепленное как в каноническом евангельском тексте, так и светлом празднике Пасхи, является здесь единственным залогом спасения слабого, растерянного, вдруг отчаявшегося человека.

Безусловно, в этой христианской ориентации произведения важную роль играет позиция самого героя, организованная, в силу его происхождения и образования, прежде всего христианством. Но, думается, нельзя согласиться с теми, кто утверждает, что художественный мир рассказа определяется только кругом сознания героя.

Основные смыслы рассказа рождаются спецификой именно авторской позиции: в начале произведения, погрузив своего искренне верующего героя в состояние отчаяния, автор пытается ответить на вопрос, может ли помочь человеку в минуты глубокого духовного кризиса христианство. В сущности, он пишет рассказ о вере – о христианстве как вере, о христианской религии – и при этом задается вопросом о ее реальных возможностях спасения и сохранения человека.

Первый шаг студента из пространства страха и отчаяния – шаг к людям и теплу, к двум бабам у костра. Но сначала эта ситуация встречи только развивает и усиливает мотив человеческой бездомности и одиночества: странно-избыточное двойное вдовство баб («две вдовы, мать и дочь» (306), которые сначала студента испугались и «вздрогнули», «не узнали» (307), а потом, хотя Василиса и «улыбнулась приветливо», и «поговорили», но Лукерья все время «молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой» (307).

Поэтому студент делает следующий шаг преодоления своего страха и теперь уже их общего одиночества: он обращается к Евангелию и начинает говорить о страстной ночи Священной истории. «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки. – Значит, и тогда было холодно. Ах, какая

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь! (307) Вот этот одновременный физический и речевой жест – протянуть руки к огню и назвать Евангелие – задает первое и, может быть, ведущее ощущение, связанное с христианством, в рассказе: евангельский текст – это тепло. Тепло в холодном, темном мире, окружающем человека. «Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой и спросил:

– Небось, была на Двенадцати Евангелиях?

– Была, – ответила Василиса.

– Если помнишь, во время тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С тобою готов и в темницу, и на смерть». А Господь ему на это: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня» (307).

Названием «Двенадцати Евангелий» прямо вводится христианский канон – канон одновременно и священного текста, и церковной службы. Вводится – зачем, какую функцию он начинает выполнять в чеховском тексте? Нетрудно заметить, что происходит достаточно странная вещь: прежде, чем начать свой евангельский рассказ, студент убеждается – не в том, что слушатели не знают его, а наоборот, в том, что – знают. И далее его повествование постоянно перебивается обращениями к Василисе «ты слышала», «понимаешь ли»... Так христианский канон осуществляет то, в чем остро нуждаются герои рассказа, но чего не могут достичь собственными слабыми человеческими усилиями: он организует поле взаимопонимания между людьми, поле их контакта. Истинное общение между героями этого рассказа оказывается возможным только в рамках и по поводу сакрального христианского текста, поскольку только опираясь на него, люди могут размышлять о себе, о своих страхах...

Наиболее ярко это проявилось в сюжетной организации «Студента». Принцип организации сюжета произведения совершенно необычен для классической литературы XIX века, поскольку он строится не событием, а явлением совершенно иного качества — текстом: он представляет собой акт и процесс проговаривания, проговаривания героем канонического христианского текста.

Студент пережил состояние отчаяния – и нашел выход из него в акте пересказа Евангелия. Ощущение окружающего мира как безжалостного, бесчеловечного, страшного вызвало в нем потребность устного, голосового проговаривания сакрального слова – слова, одновременно со-общающего его с другими людьми и за-говаривающего, заклинающего и в конце концов преображающего этот страшный мир.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Но при этом ситуация речевого проговаривания евангельского текста героем, осуществленная в общем как акт проявления, доказательства и признания уникального значения и авторитета сакрального слова, закономерно, но парадоксально выглядит неким отчасти даже кощунственным его нарушением и разрушением. Сам канонический текст введен в произведение предельно фрагментарно, «осколочно». В сущности, присутствует только одна прямая цитата, причем этот ее особый статус специально выделен и подчеркнут словами рассказчика: «В Евангелии сказано: «И исшед вон, плакася горько» (308). Весь же остальной евангельский текст дан именно в пересказе. Это заставляет в дальнейшем исследовании «Студента» выделить следующие направления в чеховском контексте: его пересказ, где, в свою очередь, можно выделить два типа взаимодействия земного человека с сакральным словом – пересказ, предельно близкий к канону, и организацию на его основе оригинального собственного текста.

Бытование канона прежде всего определяется своеобразным церковнославянским «обрамлением» рассказа героя: начало – «петел, то есть петух»; финал, одновременно выполняющий функцию кульминации повествования, – «И исшед вон, плакася горько». Очевидно, что для студента духовной академии каноническим является именно церковнославянский текст. Но при этом возникает вопрос о чеховском представлении канона: только ли он имитирует определенный тип сознания или для него также каноническим был прежде всего церковнославянский текст? Доверенные в этом рассказе церковнославянскому слову функции рамки и кульминации позволяют ответить на этот вопрос положительно.

Однако показательно и то, что герой переводит церковнославянское слово на современный русский язык: «петел, то есть петух». И в рассказе в целом евангельский текст дан в русском переводе. Такое языковое качество бытования сакрального текста в мире чеховского рассказа и, самое главное, специально введенный в него особый момент – акт перевода – сигнализирует о вполне осознанной как рассказчиком-героем, так и автором проблеме некоего особого существования канонического текста в чеховском художественном мире: человек, с одной стороны, относится к нему как к безусловно сакральному, с другой стороны, стремится к определенной его адаптации; принимает как должное наличие дистанции между сакральным и «человеческим» – и в то же время предпринимает специальное и достаточно напряженное усилие по ее сокращению.

Результатом проговаривания евангельского текста станет для Ивана Великопольского рождение особого чувства существующей реальной связи между событием Священной истории и современностью:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему <...> Если старуха заплакала, то <...> потому, что Петр ей близок <...> И радость вдруг заволновалась в его душе» (309). Практически все исследователи, писавшие о произведении, говорят об этом, но говорят по-своему, заменяя тему связи между миром иным и миром земным темой связи поколений, тем самым, думается, существенно упрощая проблему. Герой пытается спастись, помочь себе и другим, пересказывая евангельский – то есть заведомо другой, «не от мира сего» – текст, и именно этим актом говорения сакрального текста он и пытается установить связь между «той» особой реальностью и здешней реальностью «вспаханной земли» (306).

Сравнительный анализ чеховского текста о гефсиманской ночи Иисуса и троекратном отречении Петра с соответствующими текстами Евангелий – от Матфея, 26: 33-75; от Марка, 14: 29-72; от Луки, 22: 33-63; от Иоанна, 18: 15-27 – показывает, что автор при опоре на них не ограничивается теми фрагментами канонического текста, которые прямо оформлены как цитаты и которые уже обсуждались выше. В ряде случаев в рассказ введена скрытая, то есть не выделенная и не подчеркнутая формально цитата из Евангелий. Ср.:

Во время тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С тобою я готов и в темницу, и на смерть» (307). А господь ему на это: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня» (307).

Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр <...> Одна женщина, увидев его, сказала: «И этот был с Иисусом» (308).

Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников и сказал: «И ты один из них» (308).

И в третий раз кто-то обратился к нему: «Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?» (308).

Он отвечал Ему: Господи! С Тобою я готов и в темницу, и на смерть идти (Лук. 22 : 33).

Но Он сказал: говорю тебе, Петр, не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня (Лук. 33 : 34).

Между тем рабы и служители, разведши огонь, потому что было холодно, стояли и грелись; Петр также стоял с ними и грелся (Иоан. 18 : 8).

Одна служанка, увидевши его сидящего у огня и всмотревшись в него, сказала: и этот был с Ним (Лук. 22 : 56).

Вскоре потом другой, увидев его, сказал: и ты из них (Лук. 22 : 58).

Не я ли видел тебя с ним в саду? (Иоан. 18 : 26).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Как видим, авторский текст представляет собой своеобразную «мозаику», составленную в основном из текстов двух Евангелий – от Луки и от Иоанна, и это неоспоримо свидетельствует о Чехове как о реальном знатоке канонических текстов, который проделал в ними углубленную, серьезную работу; а также заставляет поставить вопрос о самом принципе этой работы: что и почему оставлено как канонический текст, а что пересказано, изменено?

Во всех фрагментах канонического текста, использованных Чеховым, есть одна – и единственная – общая особенность: наличие прямой речи, голоса евангельского персонажа – Иисуса, Петра или других участников события, и именно это звучащее слово, сохраненное и канонизированное Библией, и воспроизводится писателем дословно. Так изначальная установка произведения на голосовое проговаривание канонического текста неожиданно смыкается с принципом его отбора для цитирования, что создает некое трудно разрешимое для исследователя равновесие между евангельским текстом как текстом культуры и текстом религии в художественном мире Чехова, так как нельзя однозначно сказать, что для него здесь является образцом: авторитетное Слово Библии для проповедующего героя или его установка на самовыражение – для отбора евангельских текстов.

Это равновесие начинает нарушаться в пользу культурно-ориентированной интерпретации евангельского текста, как только осознаешь сам факт в основном скрытого его цитирования: он растворен в пересказе, в передаче евангельского сюжета «своими словами» героя и автора. Иначе говоря, «человеческое слово» здесь отчетливо берет верх над сакральным.

При этом, как уже упоминалось выше, чеховский «Студент» демонстрирует два типа пересказывания евангельского текста: пересказ, предельно близкий к канону, и организация на его основе оригинального авторского слова. См., например:

«Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса и передал его мучителям. Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед» (307-308). Ср.: «Иуда! Целованием ли предаешь Сына Человеческого? <...> Взявши его, повели, и привели в дом первосвященника. Петр же следовал издали» (Лук. 22:48, 54).

Канон преобразован по-разному, в зависимости от того, об Иисусе или о Петре идет речь: слово об Иисусе пиететно строится лексикой, синтаксическими конструкциями, стилем Евангелия; а по поводу Петра создается оригинальный, интенсивно-образный художественный текст. В рассказе Ивана Великопольского два героя – Иисус и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Петр, две ночи – Иисуса и Петра, два круга мучений – история духовной силы и история духовной слабости. И в этом – сущностное отличие чеховского рассказа от евангельского канона, который, при всем внимании к апостолу Петру, сакрально сосредоточен на Иисусе Христе. Более того, художественная интенсивность авторского слова о Петре делает именно его центральным героем рассказа, в то время как Иисус отведен на второй план. Таким образом, «Студент» демонстрирует очень специфическую работу Чехова с евангельским текстом: вроде бы опираясь на канон, он сосредоточивается не на божественном, а на человеческом, не на силе и мудрости, а на непонимании и слабости. Не случайно даже цитируемый канонический текст – это в основном голоса не верящих и преследующих Иисуса: «И этот был с ним», «И ты из них», «Не я ли видел тебя с ним в саду?»

Причем именно этот перекос смыслового акцента с Бога на человека и делает евангельский текст спасительным в мире Чехова: сосредоточившись на драме Петра, Иван Великопольский преодолевает казалось бы ничем не преодолимую дистанцию между Священной историей и сегодняшним днем и успешно преобразует его в текст собственного сохранения и спасения, в текст помощи и общения с другими людьми, тем самым реализуя свою позицию «студенчества», ученичества у апостола Петра – ученика Иисуса Христа: «С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь...» (308).

Итак, в мире Чехова священное повествование о гефсиманской ночи Иисуса Христа преобразовано в рассказ о человеческой слабости Петра; иными словами, данный пересказ евангельского текста отчетливо гуманистичен – как по принципам организации текста, так и по своим основным смыслам; гуманистичен – следовательно, замыкает функционирование евангельского текста кругом земного человеческого существования, кругом культуры, не актуализируя его сакральных божественных и религиозных смыслов. Таким образом, можно сделать вывод об общекультурном, а не о религиозном характере обращения Чехова к христианству, к христианскому мотиву и знаку.

Однако это утверждение было бы неполным без специального анализа образа Иисуса в «Студенте». Да, в мире Чехова он – не герой переднего плана, и гефсиманская ночь Иисуса является здесь прежде всего своеобразным фоном другой драмы. Но с ним оказывается связанным текст, организованный особым образом, – пересказ, предельно близкий к канону, стилизация сдержанно-лапидарного евангельского слова: «...его связанного вели к первосвященнику и били». Это свидетельствует о том, что в мире Чехова повествование об Иисусе Христе с необходимостью оформляется только и именно по законам сакрального текста, что в сознании писателя образ Иисуса Хрис-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

та и каноническое слово о нем нерасторжимо связаны между собой; но тогда эта взаимосвязанность не является ли первым сигналом о наличии сакральной компоненты и в позиции автора?

Усилению данного предположения способствует особый статус слова Иисуса: введенное как ничем не нарушенный канонический текст, оно предсказывает – то есть проговаривает вслух и выражает основной смысл – грядущую драму Петра: «Ты трижды отречешься, что не знаешь меня». Более того, именно своим качеством пред-видения, пред-сказания оно и спасает Петра, дает ему опору и перспективу, значит, оно же в конечном счете спасает и чеховского героя; в целом, это действительно особое, иное Слово, Слово «не от мира сего» – то есть слово Евангелия, выступающее в своей собственно религиозной функции Божественного, сакрального Слова. Очевидно, что такой конечный смысл и такое ключевое сюжетное значение слово Иисуса могло обрести в рассказе только на уровне автора.

Итак, изучение бытования евангельского текста в художественном контексте рассказа Чехова «Студент» позволяет утверждать: в сознании автора доминирует гуманистическая, иначе говоря, общекультурная интерпретация христианства; и в то же время сакральная компонента как некая потенция, как некая перспектива пусть неявно, но все же присутствует в нем. На первом плане – Петр, но истину о нем может проговорить только оставшийся в тени Иисус. И вот этот вопрос о возможном присутствии Божественного Слова в тени чеховского мира очень занимает и интересует сегодня меня, как и многих других исследователей его творчества.

Примечания

[1] Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель. // Булгаков С.Н. Сочинения.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 131-161; Соколов П.А. Религиозно-философское жизнепонимание Чехова. Екатеринослав, 1905; Степанов М.М. Религия Чехова. Саратов, 1913; рядом с этими работами необходимо назвать книгу Б.К.Зайцева «Чехов» (Нью-Йорк, 1954), в которой религиозная компонента чеховского миросозерцания представлена изящно и глубоко.

[2] Сложность проблемы религиозности Чехова очень выразительно проявилась в изучении рассказа «Студент». Так, в предпринятом М.М. Гиршманом тонком анализе его повествования не учтены значимые в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нем евангельский стиль и ритм (Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 203-218); В.И.Тюпа, работая с христианскими мотивами и образами рассказа, вопрос о религиозности Чехова принципиально выносит за рамки своего исследования (Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 115-119); ряд исследователей вообще не придают им никакого значения (см., например: Бердников Г.П. А.П.Чехов: Идейные и творческие искания. М., 1984. С. 431-434 Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982. С. 93-95). С другой стороны, для человека церкви христианские смыслы «Студента» бесспорны; так, например, протоиерей Александр Мень, говоря о пасхальном богослужении, вспоминает и чеховский рассказ (см.: Мень А. Православное богослужение: Таинство, слово и образ. М., 1991. С. 89-90).

[3] Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем.: В 30 т. Сочинения.: В 18 т. М., 1986. Т. 8. С. 306. Далее ссылки на данный том даются в тексте работы с указанием в скобках номера страницы.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Э.М.Жилякова

19

«В лесу» Генри Торо и «Степь» А.П.Чехова

(Версия, или опыт типологического анализа)

Повесть «Степь» занимает особое место в творчестве А.П.Чехова: это было первое большое произведение, в котором философская и этическая концепция писателя получила наиболее полное художественное воплощение. Исследованию жанрового своеобразия философской повести Чехова, изучению исключительной роли пейзажа в воссоздании авторской идеи посвящена большая критическая литература, открывающая глубокие пласты национальной традиции русского искусства и истории, на которые опирался Чехов. В ряду художественных явлений, связанных с созданием повести «Степь», интерес представляет имя американского писателя и философа Генри Дэвида Торо (1817–1862) и его книга «Уолден, или Жизнь в лесу», обратившая на себя внимание Чехова в середине октября 1887 года.

В письме к В.Г.Короленко от 17 октября 1887 года Чехов сообщает: «Кстати же посылаю Вам вырезку из «Нового времени». Этого Торо, о котором Вы из нее узнаете, я буду вырезывать и беречь для Вас. Первая глава многообещающая; есть мысли, есть свежесть и оригинальность, но читать трудно. Архитектура и конструкция невозможны. Красивые и некрасивые, легкие и тяжеловесные мысли нагромождены одна на другую, теснятся, выжимают друг из друга соки и, того гляди, запищат от давки. Когда приедете в Москву, я вручу Вам этого Торо <...>»[1]. Чехов пишет о первой публикации из книги Торо, названной в переводе «В лесу», напечатанной в «Новом времени» 15 октября 1887 года с обещанием «продолжение следует» и с предисловием А.С.Суворина: «В одно из наших свиданий с графом Л.Н.Толстым в это лето, он с большой любовью говорил об американском поэте и натуралисте Торо. Нам это имя совершенно неизвестно. Л.Н. принес самую книгу и, перелистывая ее, то переводил из нее, то пересказывал некоторые ее страницы. Книга ему понравилась потому, что автор ее проделал над собою замечательный опыт: он ушел совсем от людей, поселился в уединенном месте, своими руками построил дом, и результатом этого уединения, продолжавшегося два года, была эта искренняя книга, которую хвалил так Л.Н. Мы выписали эту книгу и решаемся дать нашим читателям несколько

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

отрывков из нее. Книга говорит в пользу того же, если можно так выразиться, упрощения и правды жизни, как и граф Толстой. Первая глава ее резюмирует в значительной степени все ее содержание, а потому эту главу мы представляем целиком».[2]

Очень важен контекст письма Чехова, в котором говорится о Торо. Чехов благодарит Короленко за присланную книгу «Очерков и рассказов» (М.,1887), высоко оценивает талант Короленко и говорит о близости их творческой манеры: «<...> мне кажется, что если я и Вы проживем на этом свете еще лет 10–20, то нам с Вами в будущем не обойтись без точек общего схода <...> я думаю, что мы друг другу не чужды» (П. 2; 130). И после этого признания следует абзац о Торо, начинающийся словами «кстати же». Из этого можно заключить, что в прочитанной главе Чехов обнаружил очень важное и равно интересное как ему, так и Короленко, то, в чем могли проявиться «точки схода».

Но обещанной публикации книги Торо по вполне понятной причине – ярко выраженного антибуржуазного пафоса – не последовало в «Новом времени» ни в октябре, ни в ноябре, ни в декабре. Тем не менее, можно предположить, что Чехов с переводом книги познакомился очень скоро, при первой же поездке в Петербург, которая состоялась с 30 ноября по 15 декабря 1887 года. Интерес к книге, вызвавшей, по словам А.С.Суворина, любовь Толстого, что само по себе много значило для Чехова, внимательное чтение первой главы и рекомендация ее Короленко, начавшаяся и сразу же прервавшаяся публикация, встреча в Петербурге с В.Г.Короленко и возможный разговор о книге Торо – все это не могло не стимулировать Чехова обратиться к Суворину с просьбой о предоставлении возможности познакомиться с книгой, находящейся в редакции «Нового времени». Тем более, по словам Чехова, он виделся с Сувориным ежедневно (П. 2; 159). Это время пребывания Чехова в Петербурге И.Леонтьев-Щеглов, встречавшийся с Чеховым постоянно у Плещеева, у Суворина или в театре, называет в своих воспоминаниях «медовым месяцем чеховской славы»[3]. Незадолго до отъезда, 13 декабря в петербургской гостинице «Москва» Чехов закончил рассказ «Поцелуй», который был опубликован 15 декабря в «Новом времени». Рассказ «Поцелуй», а затем «сказка» «Без заглавия» (опубликованная в «Новом времени» 1 января 1888 года) отмечены особенностями, позволяющими предполагать знакомство Чехова с книгой американского писателя.

Таким образом, публикация перевода первой главы и возможное знакомство Чехова с текстом всей книги приходится на самый конец 1887 года – на время, прямо связанное с подходами к написанию

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

«Степи»: первое упоминание о начале работы над повестью находится в письме к И.Леонтьеву-Щеглову от 1 января 1888 года:»<...> я начал пустячок для «Северного вестника» <...> степной рассказ»(П. 2; 166); о завершении сообщалось В.Д.Плещееву в письме 3 февраля 1888 года: «Степь» кончена и посылается» (П. 2; 184).

Книга Г.Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», безусловно, не имела решающего значения для возникновения и развития замысла «Степи» и, тем не менее, она могла явиться важным фактором в процессе осмысления Чеховым центральной волнующей его проблемы: человек и природа. В лице Торо перед русским читателем предстала оригинальная философская модель мира и тип отношения к жизни, выразившийся, с одной стороны, в резком неприятии буржуазного развития и противопоставлении ему естественного, природного начала, а с другой стороны – в вере в безграничные возможности человека, опирающегося на культуру, на достижения науки и цивилизации. Необычайно привлекательна была личность самого Генри Торо – философа из кружка трансценденталистов во главе с Эмерсоном, поэта, натуралиста, общественного деятеля, активного борца против рабовладения в Америке, человека независимых взглядов, ставящего превыше всего принципы нравственного совершенствования личности.

Книга «Уолден, или Жизнь в лесу» (1847–1854) явилась итогом своеобразного эксперимента затворнической жизни в лесу на берегу озера Уолден, предпринятого с целью, которую в книге Торо объяснил сам: «Больше всего надежд в меня вселяет несомненная способность человека возвыситься благодаря сознательному усилию <...> Сделать прекраснее наш день – вот высшее из искусств! Долг каждого человека – сделать свою жизнь во всем, вплоть до мелочей, достойной тех стремлений, какие пробуждаются в нем в лучшие ее часы<...> Я ушел в лес потому, что хотел жить разумно, иметь дело лишь с важнейшими фактами жизни и попробовать от нее научиться, чтобы не оказалось перед смертью, что я вовсе не жил»[4].

Описанный Торо эксперимент мог показаться Чехову интересным в первую очередь постановкой проблемы человека в широком философском контексте: человек и природа. Будучи мыслителем-утопистом и одновременно натуралистом и естествоиспытателем, доверявшим фактам и наблюдениям, Торо стремился обосновать свою теорию преобразования и совершенствования человека, опираясь на непосредственный опыт. В духовном возвращении к природе, в очищении от различных идейных наслоений, принятых правил, в освобождении от штампов и предрассудков заключалось несомненное мужество Торо, оригинальность его позиции в ее сильных и слабых, «красивых» и «некрасивых» мыслях.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Трансценденталист, Торо недооценивал важности и сложности социального момента в формировании личности, был романтически ограничен, но одновременно и раскрепощен от давления идей социального детерминизма. В своей книге он резко и бескомпромиссно развивает тезис о порочном характере современной буржуазной действительности, которая порабощает человека. В первой главе он называет жизнь современного человека «жалкой, «приниженной», «кабальной»(4,10): «Большинство людей ведет безнадежное существование. То, что зовется смирением, на самом деле есть убежденное отчаяние. Из города, полного отчаяния, вы попадаете в полную отчаяния деревню» (11).

Выход из приниженности Торо видит в нравственном очищении, в активной и сознательной работе человека над собой – и прежде всего в отказе от предрассудков, в выработке нового мироотношения: «Бодрые и здоровые натуры помнят, что солнце взошло на ясном небе. Никогда не поздно отказаться от предрассудков. Нельзя принимать на веру, без доказательств, никакой образ мыслей или действий, как бы древен он ни был. То, что сегодня повторяет каждый или с чем он молча соглашается, завтра может оказаться ложью, дымом мнений, по ошибке принятым за благодатную тучу, несущую на поля плодоносный дождь»(12).

Внутренним пафосом всей книги, как и первой главы, является мысль об определяющей роли самого человека: «Общественное мнение далеко не такой тиран, как наше собственное. Судьба человека определяется тем, что он сам о себе думает»(11).

В системе воспитания человека у Торо природа занимает ключевое место как воплощение истинных нравственных ценностей: «Если мы действительно хотим возродить человечество индийским, ботаническим, магнетическим или естественным методом, надо прежде всего стать простыми и здоровыми, как сама Природа, разогнать тучи над собственной нашей головой и впустить немного жизни в наши поры» (4,94).

Демократизм Торо, актуализация им проблемы личной ответственности человека были глубоко созвучны нравственно-этическим исканиям как Чехова, так и Короленко, и Л.Н.Толстого – почитателя таланта Торо[5]. Вместе с тем, надо полагать, Чехов не мог принять тенденции, явно просматривающейся в книге, а именно – спасения человека через бегство из города, путем опрощения, полного пренебрежения к проблемам современной жизни. 1 января 1888 года Чехов опубликовал рассказ «Без заглавия», в котором с юмором описана монастырская история: старик-настоятель, обладавший необычайным поэтическим даром убеждать, сам попал под влияние забредше-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

го в монастырь самого обыкновенного грешника, «любящего жизнь», который рассказал о страданиях горожан; старик-настоятель решил помочь страдальцам, ушел на три месяца в город, а по возвращению он с таким гневом и страстью рассказал о соблазнах городской жизни, что на утро, когда он вышел из кельи, в монастыре не осталось ни одного монаха: все они бежали в город. В рассказе легко угадывается полемика Чехова с толстовской теорией опрощения, в тексте много деталей, восходящих непосредственно к книге Торо: это и вселенский размах времени («В V веке, как и теперь, каждое утро вставало солнце и каждый вечер оно ложилось спать» – С. 6; 455); и поэтизация природы как воплощения земного рая («Утром, когда с росою целовались первые лучи, земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды, а вечером та же земля затихала и тонула в суровых потемках» – С. 6; 455); и гневные филиппики в адрес города («Одни умирают с голода, другие, не зная, куда девать свое золото, топят себя в разврате и гибнут, как мухи, вязнувшие в меду» – С. 6; 456); и воссоздание образа восторженного монаха и, наконец, мягкая насмешка автора над отшельником, в котором любовь к жизни прорывалась и брала верх вопреки всем суровым монастырским уставам.

Вся книга Торо одушевлена идеей высвобождения человека из-под власти заблуждений и сквозной ее темой является противопоставление двух начал: рабство человека, его смирение или страшный порок накопительства, жажда денег и идея бессмертия человека, его духовной свободы. Каждый раз, описывая униженное положение человека в мире, Торо неизменно напоминает об его божественном начале. В первой главе, прочитанной Чеховым, Г.Торо пишет: «Я иной раз удивляюсь, что мы легкомысленно уделяем все внимание тяжелой, но несколько чуждой нам форме кабалы, называемой рабовладением, когда и на юге, и на севере существует столько жестоких и тонких видов рабства. Тяжело работать на южного надсмотрщика, еще тяжелее на северного, но тяжелее всего, когда вы сами себе надсмотрщик. А еще говорят о божественном начале в человеке! Посмотрите на возчика на дороге: днем ли, ночью ли – он держит путь на рынок. Что в нем осталось божественного? Накормить и напоить лошадей – вот его высшее понятие о долге. Что ему судьба в сравнении с перевозкой грузов? <...> Что же тут божественного и бессмертного? Взгляните, как он дрожит и ежится, как вечно чего-то боится, – он не бессмертен и не божествен, он раб и пленник собственного мнения о себе, которое он составил на основании своих дел» (11).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Размышления Торо о судьбе современника, символически представленного в образе возчика на дороге, во многом были созвучны чеховской концепции русской жизни. Вся организация материала в повести «Степь», в том числе и сюжет, определяется, как и у Торо, задачей выявления коренного противоречия жизни русского человека: духовное рабство и потребность свободы, раскрепощения, красоты и любви. Уже на первых страницах повести возникает коллизия, типологически близкая той, о которой размышляет американский писатель, а именно – деньги, духовное падение и идея бессмертия: отец Христофор Сирийский, настоятель N-ской Николаевской церкви, «записался из попов в купцы: «Теперь бы дома сидеть да богу молиться, а я скачу, аки фараон на колеснице... Суета!» (С. 7; 36). Идея драматического расхождения между божественной предназначенностью человека, силой культуры, науки и его приниженностью, суетным существованием получает развитие не только в истории отца Христофора, но и взбунтовавшегося Соломона, тоскующего Дымова, в обрисовке возчиков, Кузьмичева, графини Драницкой, включенных в большой контекст общечеловеческого бытия, представленного через философское соотношение жизни человека и природы.

Философская и эстетическая концепция Чехова, его понимание проблемы человека и природы вырастали на основе богатой и глубокой традиции русского искусства – в литературе, живописи, музыке. Нравственно-этическое содержание этой традиции получило развитие в художественном воссоздании Чеховым сложной психологии человека в её изменчивости, драматизме, в многообразных связях с миром, в соотнесении с природой.

На фоне русской традиции книга Торо представлялась актуальной своей широтой, масштабностью постановки проблемы нравственной активности человека и философским характером понимания его судьбы в соотношении с жизнью природы. Главное для Торо заключалось в том, чтобы пробудить в современном человеке его нравственность, сознание: «Больше всего надежд в меня вселяет несомненная способность человека возвыситься благодаря сознательному усилию» (107). Своеобразие художественного решения этой проблемы было связано с особенностями личности Торо: книга написана естествоиспытателем и философом, строго мыслящим ученым и поэтом. В основу концепции всей книги положен принцип научной аналогии и «постоянного внимания к жизни» (133): «Я удивительно свободно двигаюсь среди Природы – я составляю с ней одно целое» (133). Образно принцип аналогии Торо выразил в фразе, которую вспомнит Толстой в «Воскресении»: «Наша внутренняя жизнь подобна водам реки» (385). Принцип научной аналогии, поэтически и художественно воплощен-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ный, открывал возможности осмысления жизни человека и природы в единстве, обнаружения общих, вечных закономерностей бытия в судьбе каждого живого существа, любого человека: «Первый весенний воробей! Пора новых надежд, светлых, как никогда раньше! <...> Что значат в такое время история, хронология, предания и все писаные откровения? <...> На склонах холмов весенним пожаром вспыхивает трава <...> и цвет этого пламени не желтый, а зеленый; стебель травы, символ вечной юности, длинной зеленой лентой взвивается из земли навстречу лету; еще сдерживаемый холодами, он упрямо вылезает снова; сила новой, молодой жизни вздымает копья прошлогоднего сена. Трава растет так же упорно, как пробивается из-под земли ручей. Между ними близкое родство, в долгие июньские дни, когда ручьи пересыхают, их влага сохраняется в травинках, точно в русле, и стада из года в год пьют из вечного зеленого источника, а косари запасают им оттуда же зимний корм. Так и наша человеческая жизнь лишь отмирает у корня и все же простирает зеленые травинки в вечность» (359).

В процессе соотношения жизни человека с вечной природой раскрывается масштаб нравственно-этического идеала писателя, утверждавшего бессмертную природу в судьбе каждого. В чеховском рассказе «Поцелуй» его герой, самый обыкновенный артиллерийский офицер Рябович, переживший потрясение от нечаянного соприкосновения со стихией неведомого ему дотоле чувства любви и вновь погруженный в обыденность, в конце рассказа, глядя на бегущую воду, впервые задумывается о смысле человеческой жизни: «Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича... К чему? Зачем?» (С. 6; 423). «Время, – пишет Торо, – всего лишь река, куда я забрасываю свою удочку, пью из нее, но в это время вижу ее песчаное дно и убеждаюсь, как она мелка. Этот мелкий поток бежит мимо, а вечность остается. Я хотел бы пить из глубинных источников, я хотел бы закинуть удочку в небо, где дно устлано камешками звезд» (4,117).

Торо, будучи натуралистом и естествоиспытателем, всегда точен, фактичен в описании явлений природы – воды, деревьев, птиц, звуков леса ... Он не прибегает к эффектам и нарочитому живописанию. Это качество художественной манеры Торо могло представлять особый интерес для Чехова, настойчиво повторявшего в письмах и осуществлявшего в своей прозе новый тип описания природы, отличный, например, от субъективно-лирического пейзажного письма

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Тургенева. Характерна в этом плане правка Чеховым начала заинтересовавшей его повести В.Г.Короленко «Лес шумит» в сборнике «Очерки и рассказы», полученном Чеховым в октябре того же 1887 года. Чехов зачеркивает начало описания леса, отмеченное повышенной субъективностью взгляда, идущего не от предмета изображения, а от настроения повествователя: «Лес шумел... В этом лесу всегда стоял шум – ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и суетный, как тихая песня без слов, как неясное воспоминание о прошедшем. В нем всегда стоял шум, потому что это был старый, дремучий бор, которого не касались еще пила и топор лесного барышника». Повесть по-чеховски начиналась бы так: «Высокие столетние сосны с красными могучими стволами стояли хмурой ратью<...>» (С. 18; 106). Лиризм и поэтичность изображения природы, по Чехову, должны быть внутренним качеством картины. Такой синтез точности и лиризма Чехов увидел у Торо, который при очевидной научности и фактичности был свободен и раскован в изображении своего восприятия ее, в создании картин постоянно волнующегося и меняющегося настроения, подобного жизни самой природы.

Повествование в книге Торо движется на постоянном взаимодействии и пересечении нескольких «сюжетов» видения: ученого-наблюдателя – отшельника, живущего в лесу, философа-поэта, очарованного красотой, художника. Это скрещивание «сюжетов» дает эффект свободного превращения факта, реальной детали в метафору, полную философского и психологического смысла. Торо описывает звуки, голоса птиц, при этом выявляя второй, внутренний, говорящий о судьбе человека смысл: «Когда смолкают другие птицы, пение подхватывают совы-сипухи, точно древние плакальщицы, их унылый крик звучит совсем в духе Бена Джонсона! Мудрые полуночные ведьмы! Они издают нечто весьма непохожее на простенькое «ту-уит! ту-уу!», которым их изображают поэты <...> Это томительные жалобы, печальные прорицания падших душ, плач тех, кто некогда жил на земле в человеческом образе и творил по ночам темные дела, а ныне искупает свои грехи погребальным пением в тех местах, где они совершались. Они заставляют меня заново ощутить просторы и многообразие Природы – общего нашего жилища. «О, если бы мне никогда не р-р-родиться!» – вздыхает одна из них по эту сторону пруда и, гонимая отчаянием, перелетает на другую ветку старого дуба. «О, если бы мне никогда не р-р-родиться!» – рыдающим голосом откликается другая, по ту сторону. «Ро-о-о-диться!» – еле слышно доносится из дальних лесов Линкольна. <...> Но вот издали ей откликается другая сова, и, преображенный расстоянием, звук становится даже

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

мелодичным: «У-у-х, ух-ух». В общем они большей частью навевали мне приятные мысли, когда бы я их ни слышал – ночью или днем, летом или зимою»(148-149).

Голос живой природы, воспроизведенный точно и одновременно «прокомментированный» так личностно, важен для Торо, как и для Чехова, как повод для раздумий и одновременно как созвучие льющимся радостно-печальным ламентациям повествователя, настраивающим читателя на вдумчивое и сердечное размышление о жизни. «А то бывало едешь мимо балочки, – это уже пишет Чехов, – где есть кусты, и слышишь, как птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит: «Сплю! сплю! сплю!», а другая хохочет или заливается истерическим плачем – это сова. Для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы... (С. 7; 45).

Вся книга Торо полна живым голосом и дыханием природы, овеяна сознанием величия человека и бесконечного одиночества его в мире людей. Словами Чехова можно было бы сказать, что «иные страницы лесом пахнут». Но у Торо, в отличие от Чехова, нет сквозного лирико-философского конфликта, развитие которого определяет художественное единство повести. И вместе с тем сама структура лирического повествования строится, как и у Чехова, на постоянной смене тональностей, передающей динамику внутренней жизни человека.

Таким образом, независимо от факта чтения Чеховым книги Торо можно говорить об очевидных типологических сближениях двух писателей как на уровне общей концепции человека и природы, так и на уровне художественной образности, в характере символики. Так, описание ястреба на реке возле моста Найл-Эйкр Корнер отличается точностью, яркостью зарисовки птицы, при этом автору важна внутренняя, двойная по тональности, проекция впечатления, настроения от увиденного на мир человека. Пейзажная зарисовка оборачивается лирически введенной темой драматизма человеческого бытия – его силы и одиночества: «Взглянув вверх, увидел маленького изящного ястреба, похожего на козодоя, который то взлетал, то падал, показывая изнанку крыльев, блестевшую на солнце, точно атласная лента или перламутровая внутренность раковины. <...> Никогда я не видел такого воздушного полета. Он не порхал, как мотылек, и не парил, как крупные ястребы, он с гордой уверенностью резвился в воздушных полях, взлетая снова и снова с тем же странным клекотом, как крупные ястребы; он повторял свое прекрасное и свободное падение, переворачиваясь по нескольку раз, как воздушный змей, а потом останавливаясь, точно никогда не касался terra firma. Казалось, что он один во вселенной и ему никого не надо, кроме утра и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

эфира, с которыми он играл. Он не был одинок – это земля под ним казалась одинокой. Где наседка, высидевшая его, где его братья и отец небесный?» (365-366).

Этот образ по своей художественной структуре, по двойной тональности символики соотносим с образом коршуна в «Степи», который кружит в своем мощном и свободном, но одиноком парении над степью, как «кружит» в степи богатый, но одинокий и скучный Варламов. Но у Чехова, в противоположность Торо с его индивидуализмом и всегда несколько надменным отношением к погрязшему в грехах человеку, тональность всегда имеет более глубокие, приглушенные, а оттого более интимные и печальные мелодии: «Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летит и что ему нужно» (С. 7; 17).

Финал, как и весь текст книги Г.Торо, отмечен внутренней символикой. На последней странице своей книги Торо рассказывает о крупном и красивом жуке, который вылупился из личинки, пролежавшей в крышке стола из яблоневого дерева около 60 лет. И после спокойного, описательного повествования («было слышно, как он точил дерево, стараясь выбраться, а вывелся он, должно быть, под действием тепла, когда на стол ставили чайник») меняется резко авторская манера: от размышлений о жизнестойкости необыкновенного жука мысль Торо переносится к раздумьям о силе внутренней жизни человека, о его прекрасном будущем. Финал книги открыт, он заключает в себе сложное по лирической тональности размышление – радость и надежда на прекрасную жизнь несколько опечалены и смущены слишком далекой перспективой этого дня: «Когда слышишь подобное, невольно укрепляется твоя вера в воскресение и бессмертие. Кто знает, какая прекрасная, крылатая жизнь, много веков пролежавшая под одеревеневшими пластами мертвого старого общества, а некогда заложенная в заболонь живого зеленого дерева, которое превратилось постепенно в хорошо выдержанный гроб, кто знает, какая жизнь уже сейчас скребется, к удивлению людской семьи за праздничным столом, и нежданно может явиться на свет посреди самой будничной обстановки, потому что настала, наконец, ее летняя пора. Я не утверждаю, что Джон или Джонатан поймут все это; завтрашний день не таков, чтобы он пришел сам по себе, просто с течением времени. Свет, слепящий нас, представляется нам тьмой. Восходит лишь та заря, к которой пробудились мы сами. Настоящий день еще впереди. Наше солнце – всего лишь утренняя звезда»(385-386). Финал чеховской «Степи» тоже полон ожиданий и предчувствий

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

новой жизни и для Егорушки и для повествователя, но и здесь волнующее и захватывающее чувство обновления овеяно смутной тревогой и слезами: «<...> он опустился в изнеможении и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая только начиналась для него... Какова-то будет эта жизнь?» (104).

Сравнение повести Чехова «Степь» и книги Г.Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» обнаруживает типологическую близость двух художников, озабоченных состоянием духовной жизни человека в эпоху буржуазного развития и глубоко размышляющих о путях преобразования человеческой судьбы.

Интерес Чехова к книге Торо, сказавшийся сразу после публикации первой, «многообещающей» главы, был не случаен, он продиктован «точками схода» русского и американского писателей в их понимании спасительного единства человека и мира природы, в осознании великой предназначенности человека и необходимости пробуждения его нравственного чувства. Торо был интересен Чехову и природой своего таланта, отличавшегося научной трезвостью и зоркостью, точностью наблюдений и лирической взволнованностью, смелостью художественного воображения и нравственным максимализмом.

Безусловно, повесть «Степь», написанная на русском материале, в эпоху расцвета реалистического искусства, вобравшая в себя национальные традиции и созданная оригинальным талантом, имеет свою неповторимость и уникальность, но вместе с тем отмеченные «сближения» говорят об единстве мирового искусства в поисках путей совершенствования человеческой личности и о важном месте в этом процессе Генри Дэвида Торо и А.П.Чехова.

Примечания

[1] Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти томах. М., 1975. Т.2. С.130. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием серии: «П» (письма) и «С» (сочинения), тома и страницы.

[2] Новое время, 15 октября 1887, № 4177. С. 2.

[3] Леонтьев-Щеглов И. Из воспоминаний об Антоне Чехове. // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М.; 1986. С. 47.

[4] Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979. С. 107-108. Далее текст произведения цит. по этому изданию, с указанием после цитаты страницы в скобках.

[5] Этому вопросу посвящены работы: Гудзий Н.К. Лев Толстой и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Торо. // Русско-европейские связи. М.–Л.,1966. С. 63-68; Кузнецова С.Н. «Уолден» Генри Торо в русской критике. //Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Новосибирск, 1973. С. 80-86; Аникин Г.В. Г.Торо – Г.Успенский – Л.Толстой: Идеал земледельческого труда как нравственная проблема // Свердловск, 1974. Сб. 7. С. 3 – 18; Аникин Г.В. Л.Толстой и Г.Торо: Современное значение проблемы. // Научные доклады высшей школы. Филологические наука. 1978. № 3. С. 43-53.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Библиография работ Ф.З. Кануновой за 1992–1997 гг.[1]

1. Нравственно-философские искания русского романтизма 1830-х – 1840-х годов и религия: К постановке проблемы. // Проблемы литературных жанров: Материалы 7-й научн. межвуз. конференции. Томск, 1992. С. 38-40.

2. О философских вопросах мировоззрения Карамзина и Жуковского. // Николай Михайлович Карамзин: Юбилей 1991 года. Сб. научн. трудов. М., 1992. С. 55-72. В соавторстве с О.Б.Кафановой.

3. Карамзин и Жуковский: Восприятие «Созерцания природы» Ш.Бонне. // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993. С. 187-202. В соавторстве с О.Б. Кафановой.

4. Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике Жуковского (1830–1840-е гг.). // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX вв. Петрозаводск, 1994. С. 159-169.

5. Батеньков и религия. // Культура отечества: прошлое, настоящее, будущее. Вып. 2. Томск, 1994. С. 62-64.

6. К проблеме «русский романтизм и религия». // Там же. С. 64-67.

7. А.А.Бестужев-Марлинский. Кавказские повести. Вст. статья, подг. текста, примеч. (Серия «Лит. памятники»). СПб.: Наука, 1995. 701 с.

8. Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике русского романтизма (1830–1840-е гг.) // Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее. Вып. 4. Томск, 1995. С. 105-108.

9. Религиозная основа соотношения романтизма и реализма: В.А. Жуковский и Н.В.Гоголь. // Проблемы лит. жанров: Материалы 8-й научн. межвуз. конференции. Ч. 1. Томск, 1996. С. 35-37.

10. Томск в литературной судьбе Г.С.Батенькова. // Русские писатели в Томске. Томск, 1996. С. 39-58.

11. Г.С.Батеньков и В.А.Жуковский. // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. 2. № 3. С. 94-106.

12. Г.С.Батеньков. Рассуждение по поводу смерти Жуковского. // Там же. С. 107-110.

13. Программа курса «История русской литературы третьей трети XIX века». // Рабочие программы по филолог. дисциплинам для студентов III курса. Томск, 1996. С. 24-33.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

14. Планы практических занятий, консультаций, список литературы по курсу. // Там же. С. 33-53.

15. Нравственно-философские искания русского романтизма и религия // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск, 1997. С. 3-20.

16. Нравственно-философские искания русской литературы (30–40-е гг.) и религия. // Русская литература и религия. Новосибирск: Наука, 1997. С. 63-85.

17. Мотив завесы в творчестве В.А.Жуковского: Проблемы эстетики и поэтики. // В печати.

18. Эстетика романтизма позднего Жуковского и религия. // В печати.

19. Карамзин в историко-литературной концепции Жуковского. // В печати.

20. Оппозиция христианства и наполеонизма в русской литературе и некоторые методологические проблемы ее изучения: Жуковский, Батеньков, Гоголь. // В печати.

21. Общественно-литературная деятельность декабристов как фактор развития литературного сознания Сибири. // В печати.

22. Жуковский на рубеже XXI века. // В печати. В соавторстве с А.С.Янушкевичем.

23. Вопросы историко-культурной концепции Сибири у Г.С.Батенькова: Батеньков как человек фронтира. // Американские исследования в Сибири. Вып. 2. Томск, 1997. С. 198-208.

24. Эстетика «невыразимого» у Жуковского и религия. // Гуманитарные науки Сибири, №4. Новосибирск, 1996. С. 12-19.

25. Библейские мотивы в «Агасфере» В.А.Жуковского. // В печати. В соавторстве с Е.А.Слепцовой.

26. Отрывки из романа «Вадимов» в жанровой системе творчества А.А.Марлинского. // Юбилейный сборник НГУ. Новосибирск, 1997. С. 10-15.

Примечания

[1] Список научных трудов Ф.З.Кануновой за 1948–1991 гг. см.: От Карамзина до Чехова: К 45 летию научно-педагогической деятельности Ф.З.Кануновой. Томск, 1992. С. 206-210.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Оглавление

«В начале жизни школу помню я...».....5

***В.В.Прозоров**. Мотивы в сюжете*.....8

***О.Н.Бахтина**. Религиоведческий аспект в изучении русской литературы (на материале старообрядческих сочинений)*.....13

***И.А.Айзикова**. Заметки к проблеме «Жуковский и русская поэзия конца XVIII–XIX века» (по материалам библиотеки поэта)*.....24

***Н.Д.Кочеткова**. И.И.Дмитриев и Ж.-Ф.Мармонтель*.....34

***А.С.Янушкевич**. «Ермаков сюжет» в русской литературе 1820–1830-х годов*.....40

***А.И.Журавлева**. Реплика в споре о Полежаеве*.....49

***В.А.Кошелев**. «Святочный» мотив в «Сказке о царе Салтане...»*.....56

***О.Б.Лебедева**. Мотив театра в сюжетосложении романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин»*.....66

***М.А.Янушкевич**. Эстетические основы и структурная типология комедийного жанра Аристофана и Гоголя*.....76

***Н.В.Серебренников**. Забытое свидетельство о третьем томе «Мертвых душ»*.....91

***С.К.Гураль**. Некоторые мотивы творчества Н.В.Гоголя в интерпретации американских исследователей*.....98

***И.В.Карташева**. Об одном направлении литературного процесса эпохи романтизма*.....104

***О.Б.Кафанова**. «Жорж-Сандизм» и русская литература 1840-х гг.*.....110

***В.А.Доманский**. Мифологемы и образы культуры в романе И.А.Гончарова «Обрыв»*.....121

***Е.А.Макарова**. Формирование русской житийной традиции и ее отражение в творческом сознании Н.С.Лескова*.....130

***Ю.Н.Борисов**. Грибоедовское слово в письмах Чехова*.....138

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Н.Е.Разумова. *«Черный монах» А.П.Чехова: Строение художественного пространства*..... 149

Е.Г.Новикова. *Евангельский текст в художественном контексте А.П.Чехова: Рассказ «Студент»*..... 162

Э.М.Жилякова. *«В лесу» Генри Торо и «Степь» А.П.Чехова (Версия, или опыт типологического анализа)*..... 171

Библиография работ Ф.З.Кануновой за 1992–1997 гг. 183

Подписано в печать 17.11.97.
Бумага офсетная № 1.
Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Гарнитура Academy, Times DL.
Печать офсетная. П. л. 12,0. Усл. п.л. 11,16.
Тираж 100. Заказ 921.

Издательство "Красное знамя", г.Томск, пр.Фрунзе, 103

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для заметок

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для заметок

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для заметок

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для заметок

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Для заметок

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Отв. редактор А.С.Янушкевич

**МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
ОТ ЖУКОВСКОГО ДО ЧЕХОВА**

Корректор – Н.А.Афанасьева
Подготовка текста – Ю.О.Чернявская
Компьютерная вёрстка
и оформление – В.Ю.Писанов, В.Е.Чернявский

Оригинал-макет подготовлен к печати 17.11.97
Гарнитура Academy, TimesDL.

"Знамя Мира", г. Томск, пр. Фрунзе, 103/1, к. 203

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru
1-861072

Жизнь обывателя кончилась, на

ЗНАМЯ

Газета духовного единения г.Томск

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00317521

— это газета духовно-патриотической направленности. Ее коллектив стоит на позициях нового космического Учения АГНИ ЙОГА, данного Великим Учителем, в одном из своих прежних воплощений бывшим нашим Преподобным Сергием Радонежским. Это Учение являет собой синтез религии и науки, философии, искусства. Сердцем этого Учения является Живая Этика Учения Иисуса Христа. В газете представлены материалы, разрабатывающие основные положения Учения Огня, религии, науки, экологии, образования, культуры, воспитания. Цель газеты — строительство Нового Мира на принципиально новых взаимоотношениях, на основе знания истинных Космических Законов.

Адрес редакции газеты: 634041, г.Томск, а/я 327.
Телефон/факс: (382-2) 21-16-51

МАГАЗИН ДУХОВНОЙ И ЭЗОТЕРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

г.Томск, пр.Фрунзе, 103/1, кабинет 201
(остановка "Дом Книги").

Телефон (382-2) 21-16-51.

Работает в будние дни с 9 до 18 часов.

В магазине работает отдел "Книга-почтой", который распространяет газету "Знамя Мира", а также духовную, эзотерическую и учебную литературу по почте. Заявки отправлять в адрес редакции. Перечень высылаемых книг можно узнать из газеты "Знамя Мира".