Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ISSN 0134—8876

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

БИБЛИОТЕКА
КАНУНОВОЙ ФАИНЫ ЗИНОВЬЕВНЫ

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ВЫПУСК 11

1-980822

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1985

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Проблемы метода и жанра: Сб. статей/Отв. Редактор Ф. З. Канунова.— Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1985.— 14 л.— 2 р. 10 к. 500 экз. 4603000000.

Сборник включает ряд статей литературоведов Сибири, объединяемых проблемами метода и жанра в русской литературе XIX века. На основе изучения творчества Карамзина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова показан генезис и развитие отдельных жанров в русской литературе, прослеживаются их взаимовлияние и дифференциация.

Для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов, для учителей средней школы.

Рецензент — кафедра русской литературы
Новосибирского государственного университета

Редакционная коллегия: проф. Ф. З. Канунова
(ответственный редактор),
проф. Н. Н. Киселев, докт. филол. наук
Г. К. Щенников, доц. Н. Б. Реморова

П $\frac{4603000000}{177(012)-85}$ 132—84

© Издательство Томского университета, 1985

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Ф. З. КАНУНОВА

ЖУКОВСКИЙ И РУССО

(По материалам библиотеки поэта) *

Как известно, библиотека В. А. Жуковского в основной своей части вошла в состав библиотеки Томского университета. О важности материалов библиотеки поэта, осмысляемых в тесной связи с его творчеством, эпистолярным наследием и архивом, говорилось и писалось уже немало.

Тема данной работы «Жуковский и Руссо» не случайна. Среди деятелей европейского просвещения не было, пожалуй, ни одной фигуры, оказавшей столь большое воздействие на Жуковского. И дело здесь не в прямом влиянии. Можно указать на мыслителей и художников, в чем-то существенном более близких Жуковскому, чем Руссо. Например, Гердер, чья концепция органического исторического развития более импонировала Жуковскому [1], нежели негативистская историческая концепция Руссо.

Однако именно Руссо явился не просто катализатором, но и генератором многих идей первого русского романтика, потому что в страстном диалоге с ним в процессе сложного диалектического притяжения и отталкивания кристаллизовались важнейшие стороны мировоззрения русского поэта.

Об этом, в частности, свидетельствуют хранящиеся в библиотеке поэта произведения Руссо [2], многие из ко-

---

* Доклад на IV межвузовской конференции 28/IX—1/X в ТГУ.

[1] См.: Реморова Н. Б. Жуковский — читатель и переводчик Гердера.— В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск: Изд-во Томского университета, 1978, с. 149—260.

[2] Collection complete des oeuvres de J.-J. Rousseau. Tt. 1—22. В дальнейшем ссылки в тексте. Перевод дается по кн.: Жан-Жак Руссо. Трактаты, 1961.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

торых буквально испещрены пометами и развернутыми маргиналиями Жуковского, относящимися к 1800—1808 гг.[3] Многочисленные пометы и развернутые маргиналии, относящиеся к 1800 г., содержат трактаты «О науках», «О происхождении неравенства», «Новая Элоиза», «Эмиль», «Письмо к д'Аламберу» и др. Естественно, что в небольшом сообщении невозможно даже описать, а не только осмыслить весь этот материал: одни рукописи Жуковского, сделанные на французском языке карандашом, составляют более 30 страниц текста по важнейшим общественным вопросам, вопросам истории, нравственности, эстетики. Поэтому предметом нашего внимания будут только два вопроса: 1. Природа просветительства Жуковского. 2. Особенности концепции личности, а в тесной связи с этим — некоторое своеобразие эстетики его романтизма.

По признанию ближайшего друга Жуковского Андрея Тургенева, Руссо был наставником молодого поэта[3]. «Новая Элоиза» воспринималась в Тургеневском кружке, куда входил и Жуковский, как «code de morale во всем — в любви, в добродетели, в должности общественной и частной жизни»[4].

Внимательное изучение Жуковским великого французского мыслителя и художника-просветителя было явлением симптоматичным. Творчество Руссо оказало несравненное по силе и длительности влияние на русскую литературу и культуру[5]. Огромное значение этого великого писателя заключается прежде всего в том, что в его творчестве поставлены кардинальные проблемы личности и общества, народа и характера правления, соотношения природного и общественного начал в чело-

---

[3] О раннем увлечении поэта произведениями Руссо см.: Архив ИРЛИ АН СССР. Архив братьев Тургеневых. ф. 309, № 4759. Ср.: Веселовский В. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918, с. 49.

[4] Архив бр. Тургеневых. Спб., 1911, вып. II, с. 87. О раннем знакомстве Жуковского с произведениями Руссо см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, Пг, 1916, с. 565—567; Иезуитова Р. В. Жуковский в Петербурге. Л., 1976, с. 19.

[5] См.: Розанов М. Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и нач. XIX в., т. 1, М., 1910; Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — нач. XIX в.— В кн.: Ж.-Ж. Руссо. Трактаты. М.: Наука, 1969, с. 555—604.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

веке, значение цивилизации и науки в жизни общества и др. Противоречивое соединение в мировоззрении Руссо воинствующего демократизма, диалектико-материалистических черт в понимании общественных процессов, значительных эстетических открытий с откровенно утопическими чертами — обусловило неоднозначное восприятие Руссо различными общественными слоями русского общества и очевидную эволюцию русского руссоизма.

Общеевропейские события конца XVIII в. и прежде всего Французская революция вызвали неизбежные изменения в восприятии и истолковании Руссо. Ожидая от революции обещанного просветителями XVIII в. «царства разума» и получив взамен «идеализированное царство буржуазии» («Анти-Дюринг») с буржуазной юстицией вместо провозглашенного равенства, передовые русские люди переживали глубокое разочарование. Они не могли смириться с тем, что «разумное государство» и «общественный договор» Руссо на практике приобрели совершенно иной, подчас противоположный смысл. Более того, русские люди, так же как и многие соотечественники Французской революции (Сен-Симон, Фурье, с одной стороны, и Б. Констан, м-м де Сталь — с другой), смотрели на ее результаты через призму бонапартистской диктатуры и захватнических войн Наполеона. Все это обусловило уже с самого начала XIX в. неизбежную переоценку в истолковании Руссо, особенно его политического радикализма.

На первый план для многих русских мыслителей, особенно деятелей дворянского либерального лагеря, выступил нравственно-этический аспект руссоизма. И это не было случайным. Руссо поднял нравственное достоинство человека на небывалую высоту, он несравненно обогащает представление о человеке, утверждая в противоположность рационализму XVII и XVIII вв. в нравственном чувстве не только специфическую духовную деятельность наряду с умом и волею, но основу духовной жизни вообще.

Более 14 надписей на полях содержит первый трактат Руссо «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» Здесь содержится как бы зерно либерально-просветительской программы Жуковского.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Уже в первом трактате, как считают исследователи[6], в полной мере проявились радикально-демократические воззрения будущего автора «Общественного договора». Заостряя внимание на отрицании буржуазного прогресса, служащего господствующим классам и оторванного от нужд трудящегося человечества, Руссо парадоксально отрицает роль наук и искусств и цивилизации вообще. С другой стороны, уже в первом своем трактате Руссо разошелся с просветителями-энциклопедистами (хотя сам был участником энциклопедии) во взгляде на просвещение как главное средство преобразования действительности. Его мировоззрению свойственны диалектико-материалистические черты. Вместе с тем миропонимание Руссо представляет собой сложный клубок противоречий. Идеализируя первозданную «естественную природу» и патриархальные нравы, Руссо метафизически противопоставил природу культуре.

Пометы Жуковского свидетельствуют о большом интересе русского поэта к нашумевшему трактату Руссо, о стремлении его осмыслить основные идеи произведения. Вместе с тем в чтении Жуковского проявилась явная полемичность в отношении к основному тезису трактата Руссо, раскрывающая различные общественные позиции писателей, их разное отношение к идеологии Просвещения.

Не принимая радикально-демократических взглядов Руссо, лежащих в основе отрицания им прогрессивной роли наук и искусств, Жуковский горячо разделяет взгляды либерального крыла французских просветителей, их идеи просвещенного монарха, неукоснительного подчинения разумному закону, убежденной веры в просвещение как основной путь прогрессивного развития общества.

Разделяя мысль Руссо о неистребимом в душе человека нравственном инстинкте, который нуждается в развитии, и, считая автора «Новой Элоизы» и «Эмиля» своим наставником (в период 1800—1806), Жуковский, как показывают его пометы, не склонен идеализировать «естественную натуру» дикого человека, считая, что

---

[6] См.: Алексеев-Попов В. С. О социальных и политических идеях Жан-Жака Руссо.— В кн.: Жан-Жак Руссо. Трактаты. М.: Наука, 1969.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

путь человека к добродетели — сложный и трудный путь самообразования и самопознания.

Важнейшей составной частью общественной нравственно-этической программы Жуковского являются его эстетические взгляды, частично проявившиеся в его пометах уже на первом трактате. Это — высокая нравственная роль искусства, его органическая связь с эпохой, его нравственная и общественная функции. Одновременно Жуковский утверждает в художественном творчестве большую роль вымысла, видя в литературе прежде всего «искусство воображать», что весьма характерно для эстетики формирующегося романтизма поэта.

Трактат «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» — наиболее зрелое исследование Руссо, в котором предпринята глубокая попытка диалектико-материалистического раскрытия причин возникновения неравенства. Выражая главное требование радикальной демократической мысли своего времени, Руссо протестует против неравенства и лежащей в его основе частной собственности. Диалектико-революционные черты трактата Руссо, лежащий в основе его протест против социального и политического угнетения обусловили высокую оценку трактата классиками марксизма-ленинизма. Вместе с этим в трактате Руссо проявилась его глубокая противоречивость и очевидные утопические черты его мировоззрения. Характер помет, активная читательская реакция свидетельствуют о том, что Жуковского преимущественно привлекают нравственно-этический и естественно-исторический аспекты выраженных Руссо идей. Вот почему больше всего замечаний (помет) относится к первой главе, содержащей много рассуждений Руссо о естественном человеке, его исконных свойствах, как они складывались генетически, в процессе эволюции. И совершенно без помет остается II глава, носящая социологический характер и содержащая в себе основу радикально-демократической концепции автора.

В центре внимания Жуковского отнюдь не общественно-политический, а антропологический и гносеологический аспекты поставленных Руссо идей. Особенно заинтересовывает Жуковского начало I главы, где речь

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

идет о некоторых генетических и, следовательно, сущностных чертах человека, отличающих его от животного. Вопросы нравственной и общественной сущности человека волновали Жуковского с юношеских лет. (Это — его речи в университетском благородном пансионе и в Дружеском литературном обществе, его ранняя поэзия.) Центральная нравственная проблема, как ее назовет Жуковский, проблема добродетели приводит его уже на заре его творчества к необходимости разобраться в сущности человека, в том, как в человеке соотносятся природное и духовное, природное и общественное начала. Этими вопросами Жуковский наполняет свои дневники и письма. Так, постоянно в период 1800—1810 гг., размышляя о «деятельном состоянии своей души» и призывая себя к самоанализу («разбери себя»), молодой поэт вопрошает: «Каков я?.. что сделано **обстоятельствами, что природою»** (запись от 1805 г.)»[7]. Это важнейшая, сквозная проблема молодого Жуковского. В другой записи 1805 г. он отмечает: «Душа человеческая сперва **образуется влиянием окружающих ее предметов,** потом уже сама имеет на них влияние, то есть несколько **времени бывает страдательною,** потом делается действительною, получает постоянный, твердый образ. Но и в сем своем положении она **остается в зависимости** от внешнего, **хотя имеет уже свою силу и волю»**[8] (выделено мною.— **Ф. К.**). То есть молодого Жуковского, начинающего поэта-романтика, волнуют прежде всего вопросы о природе человека, его внутреннего мира и такая кардинальная проблема гносеологии и этики, как соотношение свободы воли и необходимости в деятельности отдельного индивидуума. Под этим углом зрения Жуковский читал Бонне[9], Кондильяка[10] и Юма, но важнейшим и наиболее ранним источником формирования антропологических и гносеологических основ его эстетики, по всей вероятности, явились произведения Руссо.

Читая «Трактат о происхождении неравенства», Жуковский чрезвычайно приблизился к Руссо в решении им проблемы свободы и необходимости человека. При

---

[7] Дневники В. А. Жуковского. Спб., 1903, с. 18.
[8] Дневники, с. 18.
[9] Библиотека В. А. Жуковского в Томске, 1, с. 331—346.
[10] Там же, с. 346—372.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

всей идеализации дикаря, якобы полностью подчиненного законам природы, Руссо проницательно указывает на характеристические черты человека, выделяющие его из мира животных уже в «естественном состоянии». Животное, по Руссо, это «хитроумная машина», полностью управляемая природой, а человек наделен актом свободной воли, он, как пишет Руссо,— свободно действующее лицо.

Это вовсе не значит, конечно, что человек не зависит от природы, он, по мнению Руссо, «испытывает то же воздействие (что и животное.— **Ф. К.**), но считает себя свободным повиноваться или не повиноваться» (с. 54). Жуковский, по всей видимости, полностью разделяет эту мысль Руссо. Отчеркивает и подчеркивает очень важные для него слова: «Животное не может уклониться от предписанного ему порядка, даже если бы то было ему выгодно, человек же часто уклоняется от этого порядка себе во вред» (с. 57). Вот почему нельзя человека уподобить машине, «он существо свободное» и потому глубоко индивидуальное. Относясь с сочувствием к этим идеям, Жуковский подчеркивает и следующую за этим мысль: «Следовательно, специфическое отличие, выделяющее человека из всех других животных, составляет не столько разум, сколько его способность действовать свободно».

В основе декларируемой Руссо свободы личности лежит неистребимая в человеке свобода нравственного чувства, которое во многом возвышается над разумом. Именно в свободе нравственного чувства, по мысли Руссо, проявляется важнейшая характерологическая особенность человека, его **духовность.** «В осознании этой свободы,— читаем мы в «Трактате о происхождении неравенства»,— проявляется более всего **духовная** природа его (человека.— **Ф. К.**) души».

Вполне соглашаясь с этими мыслями и развивая их в духе сенсуализма Бонне и Кондильяка, Жуковский записывает: «и <...> впечатления получаются извне (от предметов внешнего мира) физическими органами и являются сами по себе физическими. Но внимание, одобрение или неодобрение, которыми наш ум оценивает эти полученные впечатления, не могут быть физическими (с. 58). А в «Записной книжке 1807 г.» Жуковский выражает эту мысль еще более четко: «Намерения

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

человека (при всей их связи с внешним) есть собственность существа, отдельно и свободно действующего»[11].

Отстаивание свободы воли, свободы выбора как отличительной особенности духовной деятельности личности важно для Жуковского не только в плане нравственно-философского исследования проблемы, оно имеет прямой выход в эстетику. Со свободой действия связана романтическая непредугаданность, сложность и противоречивость поступков человека, она ориентирует поэта на исследование индивидуальной психологии.

Со свободой выбора связана и самая главная отличительная особенность человека, по Руссо,— это **способность к самосовершенствованию.** В унисон этому Жуковский пишет: «Беспрестанное приобретение и усовершенствование <...> суть определения человека» (с. 59). Идея самоусовершенствования — часть просветительской программы Жуковского и краеугольный камень его романтизма. Уместно напомнить, что именно в призывах к совершенствованию усматривал главное достоинство романтизма как направления с его пафосом духовности Белинский.

Идя от Руссо в решении проблемы свободы и необходимости и не принимая демократического радикализма автора «Трактата о неравенстве», его острой общественной оппозиционности, Жуковский тем не менее диалектичнее ставит вопрос о соотношении природного и духовного начал в человеке. Он не склонен противопоставлять природное духовному (так же, как естественное общественному). Напротив, духовное, в понимании Жуковского, чаще всего является естественным развитием природного, хотя **определенная сфера духовного суверенна.** В ней-то, по мнению молодого поэта-романтика, заключается секрет высокого назначения человека, и особенно поэта, его счастья. Эти мысли Жуковского многое определили в его только складывающейся эстетике романтизма, поэтике двоемирия. Через ранние стихотворения Жуковского проходит взгляд на человека как на вместилище двух стихий — телесной и духовной. Последняя, преобразующая жизнь человека, бессмертна. Отсюда прославление поэзии, которая, как указывалось, с точки зрения романтика, представляет

[11] Архив ИРЛИ.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

собою наиболее универсальный вид духовной деятельности.

Нам уже приходилось писать о том, что широта исторического и философского мышления позволили Жуковскому подойти к диалектическому пониманию человека, как существа не только материального, но и духовного, не только детерминированного, но и активного, обладающего свободой нравственного выбора, и потому внутренне сложного и противоречивого [12].

Но когда мы говорим о концепции личности у Жуковского, мы должны иметь в виду еще одно важное обстоятельство.

Жуковский-романтик органически усвоил мысль Руссо и европейского сентиментализма о природном равенстве человека, об его исконной доброте и стремлении к счастью. Для Жуковского принципиально важна мысль о значительности всякого человека, ему чужды аристократические индивидуалистические теории, которые исповедывали многие европейские и русские романтики 20—30-х годов. Это гуманистическое просветительское начало в его эстетике (и творчестве) очень хорошо проявилось на многих литературно-критических и эстетических декларациях поэта и, конечно, в его творчестве. Чрезвычайно важна в этом отношении школа Руссо, которую прошел Жуковский, и особенно его романы «Новая Элоиза», «Эмиль» и театральный трактат «Письмо к д'Аламберу».

Интересно, что «Новая Элоиза» читалась не так, как первые трактаты Руссо. Сам характер восприятия был иной. Здесь значительно реже встречается полемика с автором, и выражена она несравненно мягче, чем при чтении первых трактатов. Чаще всего маргиналии Жуковского — развитие и уточнение мыслей Руссо. Объясняется все это тем, что в самой «Новой Элоизе» заключена эволюция Руссо, побудившая его найти выход из противоречия между природой и цивилизацией в некоем синтезе, дающем возможность современному человеку и современному обществу проникнуться «естественной нравственностью». В этом Руссо видел «единственную достойную цель литературы и философии».

Автор «Новой Элоизы» вынужден признать, что как

---

[12] Библиотека В. А. Жуковского в Томске, 1, с. 345.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

бы ни был испорчен современный цивилизованный человек, он в отличие от чисто гипотетической категории «естественного человека» **есть реальная, не обратимая вспять данность**, обладающая, однако же, возможностью своего усовершенствования на основе естественных свойств человеческой природы. Природная доброта человека, утверждает теперь Руссо, залог не возвращения человека и общества к их «естественному состоянию», а к разумному нравственному и политическому усовершенствованию. Для этого должны быть использованы все наличные силы цивилизации, в том числе наука, искусства и даже собственность, раз уж она возникла (см. «Жан-Жак — судья Руссо»).

Все это должно было импонировать молодому Жуковскому, который в своем чтении по-прежнему сосредоточивается на нравственно-этическом аспекте руссоизма. В центре внимания молодого поэта — проблемы воспитания человека. Это, прежде всего, наиболее волновавшая Жуковского проблема усовершенствования — образования и воспитания личности. Жуковский отчеркивает слова Сен-Пре о том, что его цель — «узнать человека» и его «метода — это изучение его (человека.— **Ф. К.**) в самых различных его взаимоотношениях» (с. 198). Эти слова могли бы явиться своеобразным эпиграфом к чтению Жуковским «Новой Элоизы». Главное здесь и состояло в стремлении узнать человека и прежде всего познать и образовать свой характер.

Чтение «Новой Элоизы» обнаруживает органичный руссоизм Жуковского. Здесь выявляется генезис основополагающей тенденции философского мышления Жуковского — сенсуалистский, что принципиально важно для понимания природы его романтизма.

Осуждение индивидуалистических и аристократических теорий — главное в восприятии романов Руссо и его театрального трактата. Это гуманистическое просветительское начало в его эстетике (и творчестве) очень хорошо проявилось на многих литературно-критических и эстетических декларациях поэта, в его творчестве и письмах. Чрезвычайно важны в этом отношении его замечания к театральному трактату Руссо «Письмо к д'Аламберу». Отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо, отрицавшего в полемическом задоре значение театра вообще, Жуковский в своем по-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нимании театра идет от сердцевины руссоистского понимания человека, выступает против индивидуализма и абстрактного морализирования. В духе Руссо Жуковский исходит из интересов не исключительной личности, а большинства людей. «Излишняя строгость морали делает ее неисполнимою <...> человек приучается почитать ее химерическою, **книжною**; говорю человек вообще: некоторым **особенным людям** не нужно искать морали в книгах; **мораль должна быть для всех людей»** [13]. «Люди не боги,— пишет Жуковский,— они не могут **всегда собою наслаждаться, всегда в себе находить источник наслаждений»** (л. 56 об.). Этот своеобразный руссоизм эстетического мышления Жуковского сказался и на понимании роли поэта и поэзии в жизни общества. Так, на полях сочинения Тома («Discours prонces dans l'Academie...») Жуковский делает пространную запись, в которой между прочим пишет: «Не для одних правителей может быть полезен писатель, но вообще **для всех людей.** Просвещение, то есть знание того, что важно и полезно **для каждого человека** в отношении к другим и ответно, есть истинное благо, которое в руках писателя <...> В принципе все члены общества сходны; все должны быть деятельны для добра <...>» [14]. Здесь проявилась и определенная политическая наивность Жуковского, и его очевидный руссоизм. Последний легко заметить и на отношении поэта к наиболее демократическим, с его точки зрения, жанрам — комедии и басне.

В статье «О басне и баснях Крылова» своеобразный руссоизм эстетики поэта сказался на просветительской вере в природное «расположение к добру, которое несет в себе баснописец и которое определяет его заинтересованное внимание «ко всем созданиям природы без изъятия». Этот альтруизм басенной эстетики Жуковского и нравственной философии лучше всего проявится в понятии **простодушия**, важнейшей черты крыловской басни. Это, по мнению Жуковского, особая эстетическая мера, свойство автора-рассказчика, выра-

---

[13] Жуковский В. А. Конспект по истории литературы и критики — в связи с «Письмом к д'Аламберу». ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, Л. 57. Выделено нами.— Ф. К.

[14] Thomas A. G. Oeuvres Paris, 1773, T. 4, p. 252 (надпись на полях, чтение примерно 1806—8 гг.).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жающее его сопричастность к общенародному, несущее в себе основной демократический и гуманистический пафос творчества баснописца. «Простодушие,— пишет он,— уверяет нас, что все **имеет одинакое с нами чувство и все способны** принимать одинакое с нами участие в тех предметах, которые для нас одни привлекают, когда все творения составляют наше семейство».

Однако ориентированность Жуковского на обыкновенного человека в искусстве заметна не только в его осмыслении некоторых, наиболее демократических жанров. Это становится **нервом** эстетики поэта и характеризует как его понимание поэзии вообще, так и его собственную психологическую лирику,— то, в чем его художественные открытия колоссальны. В конкретном, неповторимо-индивидуальном настроении поэта выражаются чаще всего те чувства понимания, сострадания, дружеского расположения, которые универсальны, имеют общечеловеческий характер. Умение понять другого, проникнуться его настроением характерно для лирики Жуковского в высшей мере (это был по существу первый бурный порыв к общечеловеческому), оно сделало бессмертным его переводы и многочисленные подражания. Отсюда та способность подсказывать **чужому** воображению, естественная потребность заражения, о которой писал А. Н. Веселовский [15]. Совершенно права Ю. Г. Нигматуллина, утверждая, что «поэт открывает в своей душе только те чувства, которые являлись общечеловеческими» [16].

Многочисленные пометы и маргиналии Жуковского на трактатах и «Новой Элоизе» [17] Руссо убедительно свидетельствуют о том значительном месте, которое занимают эти сочинения в напряженном самообразовании, развитии и творческом самоопределении Жуковского. В сложном, порой противоречивом диалоге с Руссо намечались точки притяжения и отталкивания, кристалли-

---

[15] Веселовский А. Н. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918, с. 466.

[16] Нигматуллина Ю. Г. Из истории формирования русского стиля романтического мышления в 10—30-х годах XIX в.— Учен. зап. Казанского государственного университета, т. 129, кн. 7, 1969, с. 64.

[17] Полное описание этих помет и комментарий к ним в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. II, Томск, 1984.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

зовались важнейшие стороны мировоззрения поэта. Решительно не принимая республиканского радикализма Руссо и обнаруживая солидарность с либеральным направлением европейского просвещения, Жуковский во многом исходит из гносеологических, нравственно-этических, антропологических идей Руссо и прежде всего из его взгляда на природу человека, его осмысления проблем свободы и необходимости в поведении отдельного индивидуума, характера взаимодействия мысли и чувства и т. д. Все это (с учетом многого другого, воспринятого Жуковским в это время в истории русской и мировой культуры) явилось не только основой просветительской программы Жуковского, но и во многом определило **эстетику его романтизма.**

Таким образом, пометы Жуковского на произведениях Руссо, соотнесенные с его творчеством, имеют для нас принципиальный интерес, так как непосредственно относятся к складывающейся романтической эстетике поэта. Они помогают во многом осмыслить природу последней, органически сочетавшей в себе сентиментально-просветительские руссоистские тенденции и романтические устремления поэта. Будучи принципиально близким романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, наделяя героя своих произведений идеей развития и движения, Жуковский вместе с тем идее романтической исключительности героя противопоставляет свою ориентированность на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве. Это отличало литературного Коломба Руси от многих русских и европейских романтиков 20—30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А. С. ЯНУШКЕВИЧ

БАЛЛАДЫ В. А. ЖУКОВСКОГО 1808—1814 годов КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Формирование романтической эстетики в конспектах, статьях и прозе периода «Вестника Европы» способствовало перестройке поэтической системы Жуковского. Поэту «становится тесно» в рамках монологической поэзии. Эстетика «театра страстей» вела к поиску обстоятельств, способствующих раскрытию страсти, психологии в действии. Жуковский создавал свой поэтический «театр страстей», где в экстремальных обстоятельствах обнажались страсти, в драматических ситуациях проявлялись характеры. От психологических монологов 1806 года поэт идет к новому типу лирики. Опыт эстетических изучений западноевропейской драмы в «Конспекте по истории литературы и критики» и переводы остросюжетной, новеллистической прозы с противоречивыми характерами в «Вестнике Европы» определяли своеобразие пути Жуковского. Универсальной формой выражения поисков Жуковского 1808—1814 гг. стала прежде всего баллада, своеобразный поэтический концентрат его романтической эстетики.

Универсализм баллады Жуковский почувствовал достаточно рано. Конспектируя в 1805—1806 гг. Эшенбургову теорию, Жуковский, говоря о балладе и романсе, настойчиво подчеркивает их способность охватывать разнообразные сферы жизни. «Источники их,— замечает Жуковский, отступая от текста подлинника,— многоразличны: мифология, история, рыцарство, монастырская жизнь, сцены из обыкновенной общественной жизни или произвольные вымыслы стихотворной фантазии»[1]. Затем,

[1] См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пг., 1916, с. 287.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

накануне непосредственной работы над балладами, видимо, в конце 1807 — начале 1808 гг., Жуковский сравнением баллад Бюргера и Шиллера вновь говорит о различных типах этой поэтической формы. «Шиллер более философ; Бюргер просто повествователь, который, занимясь предметом своим, не заботится ни о чем постороннем» [2] — к такому выводу приходит поэт, приступая к переложению бюргеровской «Леноры» и шиллеровской «Кассандры».

Наконец, к 1810 г. относится чтение Жуковским сочинения известного немецкого ориенталиста, профессора восточных языков в Иене и Гёттингене Иоганна Готфрида Эйхгорна «Всеобщая история культуры и литературы новой Европы». В первом томе его имеются не только многочисленные пометы, связанные с историей рыцарства, рыцарской поэзии и английской баллады [3], но и записи, свидетельствующие о целенаправленном внимании читателя к эстетике баллады. Так, на обороте нижнего форзаца Жуковский составляет список источников для собственного балладного творчества:

1-98892

«Для баллад
Persi reliques
У Уварова — Гольдсмит
Немецкие баллады — Walter Scott
Шиллер
Бюргер
Пфеффель»

Своеобразным же итогом размышлений Жуковского о балладе становится запись на нижнем форзаце:

«Что такое баллада
Ея характер в ея происхождении
Рыцарские повести
Ужасные повести
Трогательные
Что она есть

---

[2] Этот текст Жуковского обычно цит. по речи С. П. Шевырева «О значении Жуковского в русской жизни и поэзии» (М., 1853, с. 68—69, прим. 35). Нам удалось обнаружить автограф Жуковского (ЦГАЛИ, ф. 198, оп. 1, ед. хр. 12, л. 2), где этому рассуждению предшествует дневниковая запись от декабря 1807 г.

[3] Об этом подробнее см. нашу статью «Немецкая эстетика в библиотеке Жуковского».— В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. 2, Томск, 1984.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ДЛЯ КНИГ

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Что может быть
Английские
Немецкие баллады»[4]

Это лаконичное резюме выделяет важнейшие моменты не только осмысления Жуковским жанра баллады, но и его эстетического мышления вообще. Поэт пытается разобраться в происхождении баллады: ее связи с эпохой рыцарства, повестью, наметить ее национальные разновидности. Но самое главное — он как бы соотносит ее канон («что она есть») с ее возможностями, а следовательно, со своими поисками («что может быть»).

Жуковский конкретизирует свои поиски в области эстетики баллады указаниями на поэтические замыслы. На нижней обложке второй части «Стихотворений Бюргера» он составляет обширный список возможных балладных сюжетов, включая сюда 28 названий:

Людмила
Двенад<цать> спящ<их> дев
Путешеств<енник>
Кассандра
Пустынник
Искупление
Три пояса
Марьина роща
Из Розамунды
Маргарита
Роберт
<Нрзб.>
Ленардо и Бландина
Пилигримка и монах
Монах
Похищение
Обольщенная
Иноходец
Сикст и Клера
Алексис и Аликс
Робин Грей
Святослав
Рогнеда и Владимир
Отрочев монастырь
Святополк

[4] См.: Eichhorn I. G. Allgemeine Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europa. Bd. 1. Göttingen, 1796. См.: Библиотека В. А. Жуковского. Описание. Томск, 1978, № 972. Далее: Описание.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Gang nach dem Eisenhammer
Kraniche Ibicus
Ахилл [5]

Большинство произведений в данном списке — дань интереса к балладам Шиллера и Бюргера. Очевиден ранний интерес к английской балладе. Но, пожалуй, показательно стремление Жуковского к созданию баллад на темы русской истории и по мотивам своих повестей. Одним словом, в 1806—1810 гг. эстетика баллады, являясь комментарием к его поэтической практике,— в центре размышлений Жуковского.

Баллады Жуковского, пожалуй, самая изученная часть его творческого наследия. В работах Ц. С. Вольпе, Г. А. Гуковского, Р. В. Иезуитовой, И. М. Семенко, Л. Н. Душиной, А. И. Журавлевой, А. М. Микешина и др. исследователей выявлены основные черты балладного мира поэта, характерные особенности жанровой структуры романтической баллады, ее историко-литературные корни, связи с фольклором, раскрыто ее эстетическое значение, показана ее связь с предшествующим (Муравьев, Каменев, Карамзин) и последующим (Катенин, Пушкин, Лермонтов) развитием, осмыслены материалы споров вокруг баллады и т. д. И все-таки точку в изучении баллад Жуковского ставить еще рано. Думается, романтическая природа содержания баллад Жуковского, их поэтическая системность и характер эволюции жанра в творчестве поэта вскрыты пока еще явно недостаточно. Классификации баллад Жуковского, предлагаемые различными исследователями, не учитывают одного важного момента: поэтической системности его баллад в каждый отдельный период. Условность выделения античных, русских, средневековых баллад тем очевиднее, что все они типологически родственны.

В этом смысле баллады 1808—1814 гг.— строго продуманная поэтическая система, имеющая свои внутренние законы развития. Как и в творчестве первого периода («Сельское кладбище» — «Вечер»; «Успехи поэзии» — «К поэзии»), в балладах второго периода есть логика внутреннего движения. Первые две баллады: «Людмила» и «Кассандра» — поэтическая и эстетиче-

[5] Gedichte von Gottfried August Bürger. Göttingen, 1789 (Описание, № 748).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ская параллель: Бюргер — Шиллер, осознаваемая и эстетически выраженная самим Жуковским. Простонародность и литературность, живописность картин и благородство мыслей, чувственное и мыслительное начала, действенное и рефлектирующее обозначили два направления балладных поисков. Как следствие этого возникают оригинальные жанровые дублеты: «Людмила» — «Светлана», «Кассандра» — «Ахилл». В них же определяются и тематические полюса: любовь, побеждающая смерть («Пустынник», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа») и тема преступления и наказания («Варвик», «Адельстан», «Ивиковы журавли», «Баллада о старушке...», «Громобой»).

Все 13 баллад как эстетическая целостность прежде всего открыли новый мир идей и чувств, балладный мир. Главным в этом мире оказался новый тип личности. Герои баллад Жуковского — это люди с пробудившимся чувством личности. Поэтому неслучайно в центре «маленьких драм» (Шевырёв) оказывается столкновение человека с судьбой, своеобразный бунт против судьбы. Мотив рока, судьбы варьируется во всех балладах и закрепляется в системе поэтических формулировок. «Час судьбы его приспел», «вьёт нити роковых сетей» («Ивиковы журавли»), «Но року вздумалось лихому Мне повредить» («Алина и Альсим»), «роковое слово» («Эльвина и Эдвин»), «роковая приготовлена стрела», «так судил мне Рок жестокой», «тайный Рок вас удержал», «глас небес изрек судьбину» («Ахилл») и т. д.— эти и многие другие образы намечают природу конфликта, драматического столкновения в балладах. Как справедливо и тонко заметил А. М. Микешин, здесь развиваются «уже с позиций романтической этики и эстетики традиции древнегреческой и классицистической трагедий с их утверждением духовного стоицизма человека перед лицом могущественного и неумолимого Рока» [6]. Может быть, не случайно Жуковский обращается в этот период к античной теме в «Кассандре», «Ивиковых журавлях», «Ахилле», намечая как бы исторически точку отсчета в постановке данной темы.

---

[6] Микешин А. М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады.— В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы XIX—XX вв. Кемерово, 1973, с. 21.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Тема судьбы, рока определяет драматизм характеров и конфликтов. Земные желания и чувства героев, их мечты о счастье сталкиваются с неумолимой силой социальных обстоятельств и загадками бытия. Как следствие этого — атмосфера борения жизни и смерти, бунта и смирения в балладах Жуковского. В отличие от героев античной и классицистической трагедии герои баллад Жуковского постоянно находятся в смятении чувств, вихре противоречивых настроений. Атмосфера бури, вихря, «мятели и вьюги» углубляет этот мятеж души, выраженный последовательно в такой системе определений: «на распутии вздыхала», «безмятежное незнанье», «в смутной думе», «как смутный океан», «гроза души, ума смутитель», «зыблемый сомненьем — меж истиной и заблужденьем», «бледен, трепетен, смятенный», «но для души смятенной был сладок бури вой», «в смятении», «в какой борьбе в нем страсти», «в ней сердце смутилось».

Такое разнообразие оттенков страсти эстетически укрупняет конфликт. Герои баллад — максималисты, которым не страшны «муки ада» и не нужны «небесные награды». Мотив побега от судьбы, от вины материализуется в балладах Жуковского в неистовых ритмах полета коня и челнока. Эти сцены не просто придают балладам динамику, но и определяют столь важную для них проблему ответственности человека за свои поступки. По существу Жуковский во всех этих сценах показывает невозможность человека убежать от себя: от своей любви, от греха и преступления, от памяти. Важнейшим моментом этической оценки Жуковского становится идея справедливости[7], понятая как идея нравственного суда.

Жуковский своими балладами 1808—1814 гг. прежде всего вносит в русскую поэзию не виданный еще накал этической проблематики. По глубокому замечанию Р. В. Иезуитовой, «как одна из форм личностной поэзии, баллада обнаруживает близость принципам романтического искусства с его этической стороны, характеризуется широким интересом к сфере морали и

[7] Об этом см.: Журавлева А. И. «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина.— В кн.: Пушкин и его современники. Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 434. Псков, 1970, с. 95.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нравственности»[8]. В центре поэтических размышлений Жуковского-балладника стоит проблема греха, нарушения общепринятых норм. С этой точки зрения баллады разделяются на три группы. Первая группа баллад — баллады о любви, восстающей против предрассудков и запретов. Герои этих баллад, бросая вызов обществу, небу, оказываются победителями. Их любовь сильнее смерти, всяких фантастических испытаний («Людмила», «Эолова арфа», «Алина и Альсим», «Пустынник», «Эльвина и Эдвин»). Вторая группа баллад — истории без вины виноватых. Муки пророчицы Кассандры, всевидящего Ахилла приоткрывают трагедию рока в ее балладном варианте. Наконец, третья группа баллад — драмы преступников-отщепенцев, купивших счастье и преходящие блага «ужасною ценою». Таковы герои баллад «Адельстан», «Варвик», «Громобой», «Баллада о старушке».

В соотношении этих трех групп баллад, в их перекличке открывается тема преступления и наказания, столь важная для последующей русской литературы. Экстремальные обстоятельства баллады заостряют ситуацию. Гибель духовно родственных душ влюбленных, для которых смерть лучше жизни в разлуке, оттеняет муки великих грешников, превыше всего ставящих личное благополучие. Прекрасное «вместе» противопоставляется страшному эгоизму и одиночеству продавших душу. Тема антииндивидуализма звучит во весь голос именно в балладах.

Если в «Адельстане» Жуковский лишь намечает мотив вины героя: «Я ужасною ценою За блаженство заплатил», то в «Варвике» и особенно в «Громобое» этот мотив приобретает всепроникающий характер. Невинно пролитая кровь младенцев ведет к разрушению личности героев. Характерно, что Жуковский все отчетливее от баллады к балладе раскрывает муки совести грешников: «Страшилищем ужасным совесть бродит Везде за ним вослед («Варвик»), «...но жить, погибнувши душой,— Коль страшная отрада» («Громобой»). Он психологически точно, особенно в «Варвике» и «Громобое», передает отщепенство героев, их отторжение от жизни, природы. Во всем мироздании нет приюта преступни-

[8] Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма.— В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 156.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кам. Грозным судьей выступает в этих балладах природа — покровительница влюбленных. Ср.: «Варвик» — «Один Варвик был чужд красам природы», «Приюта в мире нет»; «Громобой» — «И грешник горьки слезы льет: Всему он чужд в природе», «Увы! и красный божий мир, И жизнь ему постылы; Он в людстве дик, в семействе сир; Он вживе снедь могилы».

Весь этот комплекс этических проблем придавал балладам Жуковского живое современное звучание, о котором говорил еще Белинский: «...в балладах Жуковского заключается более глубокий смысл, нежели могли тогда думать»[9]. Без выявления этой содержательности баллад вряд ли можно понять причины их воздействия на современников. Создавая балладный «театр страстей», Жуковский прежде всего выразил конфликты своей эпохи и отразил ее эстетические поиски. Проблема прав и обязанностей личности, духовного пробуждения получила в балладах 1808—1814 гг. глубоко романтическое воплощение.

В основе поэтики баллад этого периода лежит прежде всего идея времени как мерила жизни, ее нравственной ценности, сам образ времени — неумолимого судьи организует ритмико-интонационную структуру баллад. Убыстряющийся темп диалогов, временные перерывы создают своеобразную партитуру действия. Достаточно просто подряд выписать из какой-нибудь баллады все определения времени, чтобы понять, сколь психологически значима эта категория у Жуковского. Поэту удается передать жизнь в разных временных измерениях, индивидуальное восприятие ее течения (ср.: реплики Людмилы и ее жениха, Минваны и Арминия, Адельстана и Лоры, Громобоя и его дочерей). Но главное в этом восприятии времени — этическая оценка. «Часы стоят, окованы тоскою; А месяцы бегут...» («Варвик»), «Здесь судьба ему сулила Долгий, но бесславный век; Он мгновенье со славой, Хладну жизнь презрев, избрал» («Ахилл»), «Он мне будущее дал, Но веселие мгновенья Настоящего отнял...» («Кассандра»), «И невозвратные бегут Дни, месяцы и годы» («Громобой») и т. д. Все эти поэтические формулы вносили в динамический мир баллады, где «земля дрожит», «с громом зыблются мосты», «ужасный вой, ужасный гром и треск», ноты раз-

[9] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, с. 179.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мышления о жизни, понимание того, что в балладе «главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя» [10].

Баллады Жуковского, передавая смятение чувств, мятеж души перед натиском судьбы, воссоздавали особое мироощущение. Поэту удалось тонко и психологически достоверно передать переходность общества к новым представлениям о жизни и морали. Это состояние переходности, пробуждения личности, ее метаний конкретизировались в мотивах сна-очарования, зыбкости бытия. «Прекрасный сон жизни», «прекрасные очарования», «сладкие сны» не просто контрастируют со «страшным сном», «лживым сном», но и рождают романтическое двоемирие.

Любопытным его воплощением является в «Светлане» образ-мотив зеркала. Зеркало как бы соединяет сон и явь, здесь и там. В 4—6 строфах баллады идет создание зеркального мира: «зеркало с свечою», «в чистом зеркала стекле», «к зеркалу садится», «в зеркало глядится», «темно в зеркале», «робко в зеркало глядит». Затем происходит незаметный и почти естественный переход в мир зазеркалья-сна. Исчезает зеркало — спутник быта и жизни, начинается зазеркальная жизнь-сон-фантастика. Это состояние двоения бытия поэт раскрывает как следствие смятенного состояния героев, тумана в их душах. Зыбкость, переходность чувств и картин природы в балладах передается целой системой понятий: «зерцало зыбких вод», «сумрак тумана», «страх туманит очи», «дрожащий свет», «отуманился поток», «небо... дрожало» «и на месяце туман», «зыблемый сомненьем», «трепетал... с звездами свод небес», «как дым прозрачный, мгла», «как зыби тумана», «мерцанье луны» и т. д.

В этой подвижности состояний — ключ к эстетике таинственного, чудесного в балладах Жуковского. Таинственное, чудесное у Жуковского глубоко психологично. Уже в работе над «Конспектом по истории литературы и критики» он уделяет особое внимание этому понятию. Штудируя многочисленные трактаты об эпической поэме (Лагарп, Вольтер, Баттё, Блер, Тома), автор «Конспекта» последовательно проводит мысль об органической связи чудесного и обыкновенного. Для него

[10] Там же, т. 5, с. 51.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чудесное не самоцель, а средство более яркого раскрытия героев, своеобразный прием укрупнения изображаемого. Вот несколько характерных рассуждений Жуковского о природе чудесного:

«<...>стихотворец не думает уверить навсегда в истине того чудесного, которое он представляет. Он только привязывает его к действию, возвышает им своих героев и если герои интересны, то и само чудесное, само по себе невероятное, делается интересным и приятным, и мы непринужденно ему верим. В противном случае, чудесное есть не иное что как басня, противная своею несообразностью с истиною, противная воображению»;

«Чудесное должно украшать, разнообразить, но не быть главным предметом. Мы хотим видеть людей и можем интересоваться только людьми, потому что одни они нам знакомы, но нам приятнее видеть с людьми случаи необыкновенные, нежели такие, которые мы и без поэта себе вообразить можем»;

«*Чудесное* не может помрачить *натурального;* напротив, оно его возвысит: только должна быть сохранена приличность» [11].

Во всех этих высказываниях поэта очевидно его пристрастие к психологической фантастике. Чудесное у него не бегство от действительности, от натурального, а художественный прием заострения ситуации, раскрытия характера в необычном, экстремальном положении. Исследователи балладного творчества Жуковского (Р. В. Иезуитова, Л. Н. Душина) убедительно показали стремление поэта в балладах «ощутить жизнь на ее отлете от обыденного и передать те грани события, которые не ощутишь, пользуясь привычной логикой реальности» [12].

В системе романтического двоемирия Жуковского чудесное не столько «заостряло разрыв фантастического и реального [13], сколько расширяло «представление о сфере необычного, исключительного, рассматривая невероятное, фантастическое как некий особый, «предельный» случай этого исключительного» [14]. Именно с этим связано такое свойство балладной поэтики Жуковского, как зыбкость состояний и чувств, переходность явлений. С другой стороны, этим же определяется и атмосфера неистовости, экстремальности в природе и человеческом поведении. Мир в балладах Жуковского находится в предельном напряжении и какой-то гипербо-

[11] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46, лл. 2 об., 10, 18 об. Все выделения в тексте принадлежат Жуковскому.

[12] Душина Л. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. ... канд. филолог. наук. Л., 1975, с. 13.

[13] Там же.

[14] Иезуитова Р. В. Цит. соч., с. 155.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

личности страсти: «пышет конь, земля дрожит; Брызжу искры от копыт», «с громом зыблются мосты», «стон вопли в облаках; Визг и скрежет под землею» («Людмила»); «Страшно, страшно застонало В грозных сжавшихся когтях...» («Адельстан»); «как будто вихрь, как будто шумный град, Как будто воды с гор несутся» «дрожат колени; дыбом волос», «как будто бы удар землетрясенья» («Баллада о старушке») и т. д.

Характерно, что чудесное способствует общей сумятице жизни, отбрасывая отблеск на реальные события. Неслучайно в балладном мире Жуковского столь часто слово-образ «все». Ср.: «все погибло», «все прости, все ему конец» («Людмила»), «все в обители Приама Возвещало брачный час», «все окрест очарованье», «все предчувствуя и зная» («Кассандра»), «пусто все вокруг» «все утихло», «все в глубоком мертвом сне», «все блестит» («Светлана»), «Лишь Гелиос то зрел священный Все озаряющий с небес», «И все, и все еще в молчанье» «все поколебалось» («Ивиковы журавли»), «и стихло все» («Баллада о старушке»), «утихло все» («Варвик») «все было только сон», «все кончилось» («Эльвина и Эдвин»), «все было спокойно», «все пусто», «и тихо все было», «где все не на час» («Эолова арфа»), «И то, чем жизнь столь некогда пленяла, Что Рок, отняв, назад не отдает, То все опять душа моя узнала», «Все близко мне зрится отдаленным, Отжившее, как прежде, оживленным», «все тихо, весело, светло», «все негой сладко дышит», «и все, как мертвое, окрест» («Громобой») и т. д. «Все» в балладах — указание на всеобщность, космичность происходящего, говоря словами Гоголя, обозначение «целокупности бытия» и вместе с тем это своеобразное уравнивание в правах обычного, тихого состояния мира и вздыбленного, фантастического его напряжения. Возникает атмосфера всеобщей фантасмагории, повышенной психологической возбудимости. Жуковскому важнее всего показать страсть на пределе человеческих возможностей, раскрыть ее высший градус напряжение. Поэтому космическое «все» постоянно взрывается изнутри неожиданными вторжениями случайности или жалобами на одиночество. Сочетания «все тихо...— вдруг...» и «все окрест очарованье — я одна мертва душой (нелюдима и одна, я одна мечты лишена)» содержательно значимы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Возникает важное для балладного мира Жуковского состояние подвижности, «движения в неподвижном мире». Мотив неистового полета приобретает поистине космические масштабы. Уже не только «мчатся шумною толпой Жены, чады обрученны...» и «шумят веселых волны», но и «скачут мимо них рядами Рвы, поля, бугры, кусты», «с громом зыблются мосты». Глаголы «мчатся», «зыблются», «скачут», «несутся», «шумят» не просто нарушают тишину, но и фиксируют словесно процесс столкновения закономерного и случайного, рационального и чувственного, всеобщего и индивидуального. Жуковскому действительно удается передать такое состояние мира, когда «как будто бы удар землетрясенья» («Баллада о старушке») и «дрогнула земная ось» («Громобой»). Смятение в душах героев и космическая «мятель и вьюга» взаимодополняют друг друга. Баллады 1808—1814 гг. всей своей совокупностью приоткрывали масштаб романтических оппозиций, их философскую природу.

Живая балладная поэтика чудесного Жуковского органично входила в его эстетическое сознание. Он пытался обобщить свой опыт, сопоставить его с опытом других. Так, к 1809—1810 гг. относятся полемические примечания Жуковского ко второй главе «О природе таинственного» книги известного французского романтика Шатобриана «Гений христианства». Поводом к спору явились следующие слова Шатобриана: «Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie que les choses mystérieuses» (Нет ничего более прекрасного, сладостного и великого в жизни, чем таинственное). Развивая далее это положение, автор «Гения христианства» придает таинственному всеобъемлющий и непознаваемый смысл. Возводя таинственное к религиозной символике, он оказывается в плену мистических представлений. Таинственное, по его мнению, пронизывает все окружающее и является главным в человеческом существовании. «Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère? <...> A quelle science revient-on sans cesse? à celle qui laisse toujours quelque chose à deviner, et qui fixe nos regards sur une perspective infinie»[15] (Все спрятано, все неизвестно во

[15] Цит. по изд.: Chateaubriand. Génie du christianisme, ou beautés de la religion chrétiénne. T. I. Chap. II. Paris, 1839, p. 11, 13.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Вселенной. И сам ли человек не является одной из странных тайн? <...> К какому знанию мы беспрестанно возвращаемся? к такому, которое оставляет всегда кое-что неразгаданное и обращает наши взоры на бесконечную перспективу),— заявляет Шатобриан, создавая концепцию таинственного — непознаваемого, восходящую прежде всего к идеалам христианства.

Жуковский откликается на эти размышления французского романтика развернутыми примечаниями, имеющими заглавие «О таинственности». Вот их полный текст, ранее не публиковавшийся:

Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie que les choses mystérieuses. Первое чего бы я желал от Шатобриана есть дифиниция того, что он называет таинственностью, тайной. Мне кажется mystere больше значит таинственность нежели тайна secret. Таинственность есть то, что всякий знать может, но что соединено с некоторою неясностью или лучше сказать, что представляется мне в своём виде, под покровом, которой всякой *имеет право приподнять;* тайна, напротив, есть то, что от всех скрывается с намерением, что известно, только немногим, и что никому *не должно* быть известно, кроме сих немногих.— Таинственностью в физическом и моральном мире называю то, о чём я не имею совершенно ясной идеи, что понимаю одним только чувством. Бытие Бога есть таинство, основанное меньше на удостоверении ума, нежели на удостоверении чувства; я в Бытии Бога не так уверен, как в бытии той вещи, которая у меня перед глазами. Одного я только *чувствую,* не объемля его физическими чувствами, но убеждаясь внутренним, тёмным, но сильным чувством и основывая уверение своё в *невидимой* причине на видимых действиях.— Я не знаю, почему одно только таинственное прекрасно, сладко, возвышенно? Не слишком ли это *вообще* сказано? Конечно всё таинственное приводит душу в большое напряжение: натурально видеть вещь и желать проникнуть всё то, что в ней заключено неясного и скрытного! Может быть *таинственность* приятна и потому, что человек больше любит *воображать* нежели *знать* и *видеть.* От чего отдалённые виды так приятны? От того, что они представляются неясно! От того, что глаз, видя предметы, оставляет однако и свободу воображению (которое не любит никогда покоиться) украшать их. С идеею мрака всегда соединена таинственность. Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца; этот ужас есть не иное что как неизвестность предметов нас окружающих; можешь *всё* воображать вокруг себя, потому что *ничего* не видишь. Мёртвое молчание производит иногда то же действие: всякий звук заключает в себе понятие больше или меньше явное о той вещи, которая производит его: как же скоро всё молчит, то воображение ни на что особенно не устремлённое, всё почитает возможным: гораздо ужаснее умом воображать вой волчий в таком месте, которое наполнено волками и в котором находишься один, посреди ночи, нежели *слышать* и *видеть* пред собой волка: ожидание опасности, усиленное воображением, соединяется с ужасом, который тогда вдвое действует! Но возвратимся к своему предмету!

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Можно ли поверить, чтобы в жизни только то было возвышенно, сладко и прекрасно, что таинственно. Согласен, что оно может быть и приятным и высоким! Но кроме таинственного много вещей в мире и в моральном и физическом производят сии впечатления: что найдёте таинственного в восхождении и захождении солнца, в звездном небе, в картине моря, в альпийских горах и прочее! Что найдёте таинственного: в патриотизме Брута, в благодетельности и страстном человеколюбии Жан-Поля, в характере Генриха Великого; в смерти Сократа, в самой кончине Иисуса Христа, которая, сама по себе, не в отношении к религии величественна и восхитительна! — Тёмные, неясные чувства сладостны или чудесны merveilleux как вы говорите — (хотя этот термин здесь неприличен, ибо что такое sentiments merveilleux, какие это чувства? Чувства необыкновенно приятное и необыкновенно противное равно могут быть чудесны, потому что всё чрезвычайное, близкое к сверхъестественному есть *чудесно*). Но чувства ясные, такие, с которыми соединена какая-нибудь ясная полная идея, конечно, должны быть приятнее; с неясностию или неизвестностию всегда соединено какое-то беспокойство в большем или меньшем градусе; напротив всё *ясное* оставляет нас спокойными; мы наслаждаемся *совершенно* сами собою; *неясные* идеи доставляет душе удовольствия сладкие, меланхолические (ибо меланхолия есть некоторым образом *недостаток*). *Ясные* напротив доставляют удовольствия живейшие, ибо они полнее, ощутительнее. Первые могут быть продолжительны, ибо неизвестное всегда ново и *возбудительно;* последние должны быть короче, ибо то, что знакомо, делается скучным.

Пр. к *Шатобриану*»[16].

В примечаниях Жуковского прежде всего отчетливо звучит мысль о равноправии различных чувств в человеческой жизни. Таинственное, чудесное для «русского балладника» — средство активизации воображения, внимания к тому, что заключает в себе «некоторую неясность», «приводит душу в большее напряжение». В отличие от Шатобриана автор примечаний более трезв в определении таинственного, отделяя его от мистических

[16] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 18, л. 20. На бумаге с водяным знаком 1804 г. Все выделения в тексте принадлежат Жуковскому. На основании заявления самого Жуковского известно, что к 1805 г. он еще не читал «Гения христианства» («Дневники В. А. Жуковского. С примеч. И. А. Бычкова». Спб., 1903, с. 20; запись от 16 июля 1805 г.). Перевод отрывка из этого произведения под заглавием «Прекрасная ночь в пустынях нового мира», входившего в задуманное издание «Образцы слога» (1806), не свидетельствует еще о чтении произведения Шатобриана. Для перевода Жуковский, как убедительно доказал В. И. Резанов, использовал одну из французских хрестоматий (Резанов В. И. Указ. соч., с. 514, 549—550). По всей вероятности, к чтению этого произведения Жуковский обратился уже в период работы в «Вестнике Европы», когда им был выполнен перевод отрывка из Шатобриана «Образ жизни и нравы Рыцарей» («Вестник Европы», 1810, ч. 53, № 20).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тайн. Проблема таинственного для него неразрывно связана «с отказом от рационалистически упорядоченных представлений об окружающем человека мире, от его оценки с точки зрения традиционных понятий, с позиции обыденного сознания» [17]. Программный антирационализм подчеркнут выделением слова «чувство». Но Жуковский чувственное познание не ограничивает только сферой таинственного. Более того, он отдает предпочтение ясным чувствам, «с которыми соединена какая-нибудь ясная полная идея». Все это позволяет говорить об особой природе чудесного у Жуковского. Для него чудесное средство возбуждения сильных чувств, воздействия на воображение.

В балладном мире Жуковского 1808—1814 гг. действительно «большие чудеса», но они существуют во многом как спутники снов, легенд, мифов. Установка на легендарность — важнейшая черта баллад Жуковского. Отдаленность действия во времени (античность, древняя Русь, средневековье), установка на устность, сказовость в историях о погибших героях — характерные моменты поэтики баллад. Оживление отжившего, рассказывание «повести прадедовских лет» определяют позицию автора, который с улыбкой смотрит на чудеса своих баллад, к чему призывает и читателей. Эту особенность балладного мира Жуковского, «балладный оптимизм», точно определил Г. А. Гуковский: «Но баллада Жуковского — это именно сон души, и сон не настоящий, а произвольный; это — как бы страшный сон, рассказанный проснувшимся человеком, стряхнувшим кошмар. <...> над всем ужасом звучит торжествующий голос поэта, человека-творца, своим творчеством победившего ужас, потому что он сам создал его, овладел им» [18].

Голос автора — творца балладного мира врывается постоянно в повествование. Это голос «сочувственника» влюбленных, судьи преступивших нравственные нормы, автора посвящений. Многообразны приемы выражения этого голоса: риторические вопросы («Что же, что в очах Людмилы?», «Что ж Людмила?», «Что же твой, Светлана, сон?..», «Что? Ивик!..»), определения («моя

---

[17] Иезуитова Р. В. Цит. соч., с. 151.

[18] Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 73.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Светлана», «убийца», «грешник»), иронические оценки («Баллада о старушке», «Громобой»), прямые размышления-высказывания и т. д. В этом смысле Жуковский творит балладный мир как «сказочный отсвет своих человеческих настроений» [19]. Легендарно-сказочное, мифическое окрашено живыми чувствами современного человека, мучительно размышляющего о правах и обязанностях личности. То, что в одной какой-либо балладе могло выглядеть как «большие чудеса», где «очень мало складу», то в системе баллад рождало свои сцепления идей и образов.

Говоря о поэтической системности баллад Жуковского 1808—1814 гг., необходимо заметить не только общие мотивы, темы, но и средства создания поэтической магии настроения. Эмоциональное воздействие для балладника важнее всяких размышлений или морали. Показывая героя в состоянии аффекта, экстремальной ситуации, поэт нагнетает настроение. Возникает музыка баллады, создающая единство настроения за счет звукообраза. Звукообраз в балладной системе Жуковского — это звуковой ряд, передающий доминирующее настроение и создающий выразительную основу чувства.

Уже в двух первых балладах («Людмила» и «Кассандра») Жуковский добивается впечатления образного единства звуковой системы. Первая баллада, обращенная к миру средневековых верований и неистовой схватки героини с судьбой, вся пронизана атмосферой вслушивания в окружающий мир и в биение собственного сердца. Глагол «слышать» и его модификации определяет лексику баллады: «Чу!.. полночный час звучит», «тихим шепотом сказали», «Чу! совы пустынной крики. Слышишь? Пенье, брачны лики. Слышишь? Борзый конь заржал», «Слышишь? Конь грызет бразды», «Слышишь? Колокол гудит», «Чу! в лесу потрясся лист Чу! в глуши раздался свист», «Слышут шорох тихих теней», «Слышут: сосны зашатались; Слышут: спал с ворот запор», «И в траве чуть слышный шепот» и т. д.

Процесс вслушивания передается и в системе повторяющихся слов (близко, близко; ждет-пождет; едем, едем; тихо, тихо), и в лейтмотивном образе тишины («тихо в терем свой идет», «вот и месяц величавой

[19] Там же, с. 72.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Встал над тихою дубравой», «тихо брякнуло кольцо», «тихим шепотом сказали», «стихнет бор», «ветер стихнул», «хладен, тих, уединенный», «шорох тихих теней» и т. д.). Но поэт-балладник создает экспрессию тишины, озвучивая ее. Озвученная тишина в балладе, переданная многообразными средствами (динамика движения, эффекты внезапности и нетерпения, выраженные звоном колоколов, полетом коня, ночными звуками, словами «вдруг» и «вот»), получает и вполне последовательно закрепленный звукообраз: «чу!» Это отглагольное междометие, выражающее напряжение чувств, неразрывно связано с процессом обостренного вслушивания[20]. В балладе оно выражает не только высшие всплески чувств, напряжение прислушивания, но и озвучивает всю словесно-образную систему. Такие слова, как: «чужеземная краса», «чуждых стран», «чугунное кольцо», «чужом краю», «чую», «чуть», «чудится», «скачут», а также «шумною толпой», «шумит», «слышут», «тучи», «потух», «туманит», «потухнули», «петух», «застучали», «стук» и т. д., где аффриката «ч» распадается на фрикативные «т» и «ш», создают инструментовку, единую мелодию баллады.

В «Кассандре» — другой образный ряд. Античный миф организуется по законам пластики. В большей степени, чем Шиллер, Жуковский подчиняет повествование процессу всматривания в мир. Героиня-пророчица у Жуковского прежде всего провидица. Поэтому многочисленные повторения глаголов «вижу», «зрю», «предвидит», «смотрит», существительных «взор», «очи», «слепота», «мрак», «сновиденья» вводят в образную систему баллады зрительно-живописные картины античного мира. Появляются отсутствующие у Шиллера «пурпурны ткани», «своды лавров», «запах роз и фимиама», «гимны дев и лирный глас», «дышащие фимиамом стогны», «уготовленье пиров». Однако в монологической структуре жалоб Кассандры зримый пластический мир антич-

---

[20] Этимологически слово «чу!» связано с глаголом «слышать»: «Чу, чуй, слышь, см. чуять. ... Чу! повелительн. чуй; слышь, слушай» («Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Т. 4. Спб. М., 1882, с. 610, 616. Интересные замечания о приеме «озвучивания дали» см.: Мерчин И. Е. Музыкальность в лирике В. А. Жуковского.— Вопросы романтизма, вып. 5. Казань, 1972, с. 52.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ности разрушается. Происходит его одушевление, а вместе с тем и озвучивание.

Подбором таких слов, как: «радость», «ад», «страданье», «чад», «дар», «мрак», «горда», «страсть», «мрачный ад», «страна», «брачный», «час», «счастье», «сестра», «дар опасной» Жуковский как бы конкретизирует звуковую структуру имени героини. Настроения, чувства Кассандры, ее самосознание становится определяющим. Отсутствие отчетливого звукообраза восполняется системой антитез: «все, все — одна», «веселье, счастье — грусть, несчастье», «радость — ужас», «очарование — мертвенность души» и т. д. Все эти антитезы, не столь последовательно обозначенные у Шиллера, в русской «Кассандре» подчинены состоянию вслушивания героини в свои чувства. Слова «роптала», «стенанье», «страданье», «утратила в тоске», «мертва душой», «страстная тоска», «надгробный вой», «найду гроб» и др. придают мифу элегическую окраску. Вслед за Шиллером, но своими средствами выражения Жуковский воссоздает мир современного человека с обостренным чувством собственной личности, муками выбора.

Состояние человека на распутье в балладах Жуковского обозначается всей системой поэтики, и звукообраз-доминанта передает процесс вслушивания, всматривания человека в мир. Таков, например, мотив крика в «Варвике»: «младенца жалкий крик», «Эдвинов жалкий стон», «все тот же слышен крик», «повсюду вихрей стон», «и тот же слышен глас», «раздался смутный крик», «не слышался ли крик», «младенца крик», «и снова крик слабеющий, дрожащий», «убийцы страшный крик» — создает рифму «крик — Варвик». Но что важнее — последовательно выявляет идею больной совести, мук человека, преступившего нравственный закон. Не случайно в систему рифм «крик — Варвик» два раза подключается строка «и бледный, страшный лик». «Глас совести» завершает лексико-звуковую организацию баллады.

Столь же органично в «Балладе о старушке», где в атмосфере грома, грохота, крика, воя, черного цвета («черный вран», «черный гробовой покров», «в черных рясах», «гроб под черной пеленой», «в черных стихарях», «гроб во мраке черный», «конь чернее ночи») вершится праведный суд, соотносятся слова «старушка»

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и «страшный». Выражением этого соотношения становятся слова: «страданье», «страшен», «страшно», «страждущий», «страх», «страшный», «нестройный», «страхе» и т. д. Атмосфера предчувствия страшной мести дополняется нагнетением слов со стянутыми согласными «кр», «крч», «чрн», «гр», «чн», «шн», «тр», передающих какофонию вздыбленного мира. Баллада становится как бы концентрацией темы страшного суда, намеченной в «Ивиковых журавлях», «Варвике», «Адельстане», «Громобое».

Звукообразы еще отчетливее обозначают внутреннюю системность баллад 1808—1814 гг. Состояния всматривания, вслушивания в тайны бытия и человеческой психологии оказываются здесь доминирующими. «Маленькие драмы» поистине стали у Жуковского «театром страстей», в котором момент эмоционального воздействия имел первостепенное значение. Жуковский своими балладами придал поэзии не виданный доселе драматизм, этическую проблемность, силу выражения чувства. В смятенных чувствах балладных героев открывалось то глубокое содержание, которое и определило новаторство романтической поэтики Жуковского. Поэтическая система баллад 1808—1814 гг.— свидетельство завоевания Жуковским русской лирики для романтизма.

Баллады Жуковского были поистине «формой времени». Психологическая экзальтация как обостренное восприятие окружающего мира отвечала настроениям эпохи. В условиях пробуждения национального самосознания, вызванного антинаполеоновскими войнами и Отечественной войной 1812 года, идеи справедливости, самопожертвования, верности долгу, выраженные «русским балладником» в сфере нравственных чувств, были близки его современникам. Психологическая экзальтация героев баллад остро отзывалась в атмосфере экзальтации патриотической. Рационалистическим представлениям о мире Жуковский противопоставил подвижность чувств ,смятение души, сомнение в этических и общественных догмах. И это тоже было в духе времени. Наконец, установка на национально-народное мировосприятие, проявившееся не столько в фольклорных мотивах и образах, сколько в складе мышления и общей атмосфере действия, вызывала интерес к балладам.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Н. Б. РЕМОРОВА

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК НЕМЕЦКОЙ «РЫЦАРСКОЙ» ПОВЕСТИ

(по материалам рукописного фонда)

1.

В архиве В. А. Жуковского[1] среди многочисленных рукописей хранятся и папки с материалами, подготовлявшимися поэтом для издания «Вестника Европы». Это планы журнала, списки произведений и авторов (сгруппированных по тому или иному принципу), планы собственной работы для «Вестника», черновики переводов и оригинальных произведений. Подобные материалы составляют, в частности, содержание 21-й единицы хранения (оп. 1). Многие из входящих в нее листов пронумерованы самим поэтом, ряд записей датирован. Так, на л. 1 рукой поэта записано:

«Сочинения для Вестника.
1 июля 1807
(План: на четыре года
возможные преп. <?>)»

И далее следует обширный список произведений, в числе которых значится, например, и «Марьина роща», опубликованная впервые в «Вестнике Европы» (1809, № 2, 3).

На л. 12 после заголовка «Переводы для Вестника. 23 июля» следует список, где первым записано: «Святой трилиственник». Произведение это нигде напечатано не было, однако в той же папке на л. 17 (по нумерации автора л. 5) после подчеркнутого волнистой чертой заголовка «Святой трилиственник» следует черновой текст перевода, написанный рукой поэта. Рукопись занимает 13 листов (с 17 по 30) большого формата. Отдельные слова и фразы при исправлениях записаны на оборотах предшествующих листов. Их немного. Несмот-

[1] ГПБ, ф. 286, оп. 1, 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ря на множество исправлений, текст прочитывается хорошо.

Указав, что «Святой трилиственник» — произведение переводное, Жуковский нигде не указал автора оригинала. Поэтому следующим этапом в постижении текста после знакомства с увлекательным сюжетом, после некоторого удивления позицией рассказчика, откровенно скептически относящегося к институту монашества, было установление источника перевода. На то, что это перевод, а не мистификация, не попытка скрыть свое авторство под вымышленной ссылкой на несуществующий оригинал, указывали некоторые детали текста: неоднократная путаница (в конце концов исправляемая) с именем главного героя, дважды использованное и тут же вычеркнутое сравнение героини с белой лилией, совершенно не характерное для стиля Жуковского, и, наконец, отсутствующий текст песни, которую, как сказано, «пел приятный женский голос» и для которой в рукописи оставлено место.

2.

Длительные и почти детективные поиски позволили установить автора и познакомиться с произведением, вольным переводом которого является рукопись Жуковского. Автором оказался ныне фактически забытый Леонард Вехтер (Georg Philipp Ludwig Leonhard Wächter), писатель и историк (1762—1837). Как писатель он известен под псевдонимом Вебер (Weber), или Файт Вебер (Veit Weber). Образование получил сначала в Гамбургском, а потом в Геттингенском университете, изучал богословие, право, увлекался древненемецким искусством, литературой и историческим источниковедением. Писал стихотворения, рассказы, драмы, сюжеты для которых брал из немецкой истории. Наибольшую популярность получили его «Sagen der Vorzeit», 7 томов которых появились в свет в 1787—1798 гг.[2]. Именно во 2 томе этой серии находится и интересующая нас повесть из рыцарских времен «Das heilige Kleeblatt». Данный том вышел в свет в 1790 году.

[2] Подробно биографию Л. Вехтера см.: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 40. Leipzig, 1896, S. 428—431.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Время литературной деятельности автора совпадает с периодом кризиса штюрмерского движения, с появлением (отчасти под влиянием английской литературы) «страшного жанра» Ritter- и Reuberroman'a, родственных «готической» повести и роману и «образовавших впоследствии могучую отрасль позднеромантической литературы» [3]. Характерное для штюрмеров обращение к истории Германии, к «готике» в преромантической литературе не только остается, но некоторым образом преобразуется, акцент делается на «таинственном», особое значение приобретает описание реквизита авантюрного романа: разных ловушек, потайных ходов, пещер, развалин, старинных замков и т. д., порой населяемых таинственными существами. В то же время, сохраняя связь с просветительскими традициями, «авторы многочисленных «рыцарских» и «разбойничьих» романов... вводят в свои произведения антифеодальные и антиклерикальные мотивы» [4].

Немецкая литература 80 — начала 90-х годов XVIII в. была буквально наводнена произведениями подобного рода, представлявшими «массовую литературу» того времени. Таковы многочисленные произведения Вульпиуса (C. A. Vulpius, 1762—1827), Вехтера (L. Wächter, 1762—1837, ps. Veit Weber), Книгге (A. F. Knigge, 1752—1796), Крамера (K. G. Cramer, 1758—1817), Лафонтена (A. Lafontaine, 1753—1831), Майерна (W. F. Mayern, 1762—1829), Нойберта (B. Naubert, 1756—1819), Шписа (C. Spiss, 1755—1799) и многих других [5].

В ряде их произведений (далеко не равноценных в художественном отношении) ставились новые по сравнению с ранним Просвещением психологические задачи, начиналась «история романтического ориентализма», происходило открытие «романтики Востока», фактически означавшее «расширение исторического и географического горизонта литературы, идеологически уже подготовленное эпохой Просвещения, но ставшее эстети-

---

[3] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 211.
[4] Тронская М. Л. Мещанская драма и роман 80—90-х годов.— В кн.: История немецкой литературы, т. 2, М., 1963, с. 330.
[5] Подробнее об этом см.: Talmann M. Der Trivialromane des 18. Jhs. und der romantische Roman. Berlin, 1923.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чески возможным лишь на новой ступени развития литературы»[6]. Короче, длинная серия «романов тайн и ужаса» одновременно была и «романами историческими на средневековые темы, вершиной которых на новой более высокой ступени развития являются средневековые романы Вальтера Скотта»[7]. Не случайно, как указывает М. П. Алексеев, ранняя пьеса В. Скотта «Дом Аспенов» («The House of Aspen», 1799) является переделкой произведения Файта Вебера «Die heilige Vehme»[8], входящего в «Sagen der Vorzeit» (Bd. 6).

Говоря о практически неизвестном в России творчестве Файта Вебера (Леонарда Вехтера), нельзя не отметить особого внимания, уделяемого им средневековой католической церкви, которая предстает в его произведениях («Das heilige Kleeblatt», «Der graue Bruder», «Die Vehme» и др.) воплощением мракобесия и лжи. Многочисленные монахи, являющиеся персонажами или главными действующими лицами его пьес, рассказов и повестей — существа злобные, ленивые, невежественные, похотливые, честолюбивые и алчные, изображаемые автором с нескрываемой иронией, проявляющейся часто в форме грубого юмора и фривольной насмешки в традициях средневековых шванков.

О литературных симпатиях и общественной ориентации Файта Вебера в начале творческого пути свидетельствует организованное им во время обучения в геттингенском университете, в августе 1784 года «Литературное общество», почетным членом которого был избран Бюргер, один из наиболее радикально настроенных штюрмеров, ревностный поборник развития национального искусства. Демократические, радикальные устремления, свойственная штюрмерам жажда деятельности привели Вехтера к активному участию в битвах французской революции, где он сражался под командованием генерала Дюмурье.

---

[6] Жирмунский В. М. и Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма.— В кн.: Уолпол Г. Замок Отранто. Л., 196 с. 251.

[7] Там же, с. 249.

[8] Алексеев М. П. Русско-английские литературные связ (XVIII — первая половина XIX вв.).— Лит. наследство, т. 91. М 1982, с. 386.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

3.

Привлекшее внимание русского поэта произведение Файта Вебера «Das heilige Kleeblatt» является типичным для ранних «готических» повестей в немецкой литературе. Время действия — эпоха крестовых походов. Отсюда — небольшой, но достаточно характерный эпизод, повествующий о драматической ситуации в момент завоевания Иерусалима, эпизод, показывающий жестокость массы крестоносцев и благородство отдельных рыцарей, в данном случае — главного героя Рудольфа Фельзека.

Основное место действия — средневековая Германия с мрачными замками, скупыми и жадными рыцарями (Зюнау) и лживыми и коварными монахами (патер Феликс), пекущимися не о чистоте души, а об услаждении плоти и умножении своих доходов.

Главная сюжетная линия связана с изображением истории любви двух молодых людей — Рудольфа Фельзека и Адельгейды Зюнау. Этой любви противятся сестры Адельгейды — Гертруда и Кунигунда, которые после смерти отца, желая сохранить накопленные им богатства нетронутыми, решают создать «святой трилиственник»: с благословения пастора Феликса строят 3 кельи на трех близлежащих холмах и объявляют себя и младшую четырнадцатилетнюю Адельгейду святыми затворницами. Гертруда опасается, что, если «святой трилиственник» будет нарушен, то слава его померкнет, а из наследства отца, обещанного ею монастырю св. Бруно, придется выделить долю Адельгейды. Патер Феликс предлагает убить Рудольфа, заманив его в Черную долину, полновластным хозяином которой является мельник, «слуга и палач монастыря».

Автор живописует мрачный пейзаж Черной долины, образованной отвесными утесами и перекрываемой, по желанию владельца мельницы, железной решеткой, преграждающей выход из ущелья в то время, когда он открывал мельничную запруду, и река затопляла долину, погребая в волнах всякого, оказавшегося поблизости. Так погибло немало путников, и башня, возвышающаяся в долине, носит название Башни смерти. Как гласит молва, в ней обитают души людей, погубленных мельником.

Фельзек избежал гибели, открыл тайну Башни смер-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ти и, воспользовавшись платьем убитого паломника и суеверием слуг мельника, веривших в привидения, благополучно миновал заградительную решетку. Вместо него был убит неизвестный, обезображенная голова которого принесена Адельгейде как доказательство гибели ее возлюбленного, якобы убитого его другом Гуго Герсбруком.

Избегнувший гибели Рудольф заблудился в незнакомом лесу, схвачен неизвестными и брошен в подземелье какого-то замка, где лишенный языка карлик попеременно в течение 6 дней приносил ему по утрам хлеб и воду, а после полуночи — роскошный ужин с вином. Иногда до слуха узника доносилось звучание арфы и нежный женский голос пел о любви, обещая скорое свидание возлюбленному.

В финале выясняется, что Фельзек ошибочно принят слугами владельца замка Гейнца Вердингена за клятвопреступника, прелюбодея и убийцу его брата, которого он, Вердинген, решил принудить к кровавому поединку не на жизнь, а на смерть. На ристалище собралось множество рыцарей. Сюда же является Адельгейда, решившая требовать суда над Гуго Герсбруком. Одетый в рыцарские доспехи и выведенный на поединок Фельзек видит лишившуюся чувств девушку и, сбросив шлем, бросается к ней. Он узнан присутствующими. Гертруда покаялась и постриглась в монахини. От счастливого брака Адельгейды Зюнау и Рудольфа Фельзека пошло многочисленное потомство.

4.

«Святой трилиственник» Файта Вебера принадлежит к числу так называемых Trivialroman'ов, а потому в нем, быть может в большей степени, чем в произведениях других, более талантливых авторов, проступают черты, указывающие на его генетические связи и корни. Прежде всего это — связь с просветительской идеологией, ее рационализмом, антифеодальная и антиклерикальная направленность. Так, автор, вводя в произведение элементы загадочного, таинственного, ужасного, в конечном итоге дает им вполне рациональное объяснение. Таинственное и фантастическое существует, и то только до поры до времени, лишь в сознании самих участников

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

событий, людей «невежественного средневековья», когда даже лучший и благороднейший из рыцарей Рудольф Фельзек не знает грамоты и не может прочесть переданной ему безъязыким карликом записки.

Рационализм автора откровенно проступает и в четкой иерархии героев, в отсутствии полутонов в их характеристиках. Внешность персонажей полностью соответствует их внутренней сущности. Так, старый, богатый, корыстолюбивый и алчный старик Зюнау, не знающий других радостей, кроме радости созерцания золотых монет, сух и сгорблен, его тело напоминает мумию. Старшая дочь его, злодейка Гертруда, сорокалетняя девица, «была точной копией отца в облике женщины» (172—173) [9] и «проповедывала своим сестрам прелести одинокой безбрачной жизни» (174). Пышнотелая, сладострастная Кунигунда смиренно слушает старшую сестрицу, «чтобы потом в объятиях крепкого воина посмеяться над ее уроками» (174). «Кроме него,— пишет далее автор,— ее покои были открыты св. отцу Феликсу, рыжеволосому и красноносому, мягкоступающему, убивающему со спины слуге дьявола» (175). Гертруда, патер Феликс и Кунигунда — вот истинные создатели Святого трилиственника. Так уже с первых строк входит в произведение характерная для просветителей тема разоблачения гнусности и лицемерия служителей церкви.

Жертвами злодеев становятся юная Адельгейда и благородный Рудольф Фельзек. Наивная и чистая девушка, подобная «небесному ангелу», превосходящая своей красотой «самое красивое изображение девы Марии» (176), добрая и отзывчивая, любящая природу и близкая к ней, обманом вовлечена в «Святой трилиственник, а потом удерживается в нем с помощью злодейских происков своей старшей сестры и патера Феликса. Рудольд Фельзек — белокурый кудрявый юноша с лицом «подобным лику святых» (192). Он впервые знакомится с подлинной сущностью христова воинства будучи участником похода Готфрида Бульонского в

---

[9] Weber Veit. Das heilige Kleeblatt.— В кн.: Weber Veit. Sagen der Vorzeit. Bd. 2. Berlin, 1790. S. 172—173. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках. Перевод здесь и далее, кроме специально оговаривающегося перевода В. А. Жуковского, наш.— *Н. Р.*

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Иерусалим, где на его глазах крестоносцами была растерзана прелестная и нежная, молившаяся христианскому богу о спасении своих братьев сарацинская девушка Зулика. Потрясенный зверством братьев во Христе, Фельзек лишается рассудка. Увидев Адельгейду, обликом своим напомнившую ему погибшую язычницу, Рудольф вновь обретает жажду жизни и любви. Но на пути этого естественного чувства вновь становятся призраки в сутанах, и только храбрость, мужество и вера в свою правоту позволяют ему одержать победу над злом.

В стилистическом отношении «Святой трилиственник», несомненно, связан со штюрмерской литературой, для которой характерен стиль «разорванно-эмоциональный», «со склонностью к гиперболам, стилистическим подхлестываниям, со словарем не для девичьих ушей» [10]. Он призван передать необычность, бурность, смятенность происходящих событий, напряженность чувств и непосредственность реакций героев. Элементы этого стиля мы встречаем как в авторском повествовании, так и в речах героев. Что касается автора, то, стремясь подчеркнуть крайнюю степень всех качеств, присущих его героям (будь то злодейство, уродство или красота и добродетель), он постоянно прибегает к гиперболизации, напыщенным сравнениям, которые часто сочетаются со сниженной лексикой, грубоватой авторской иронией. Так, например, старик Зюнау корыстолюбив и алчен, «как мировой океан, поглощающий все реки и берущий все больше и больше, ничего не возвращая» (171) [11] и «давно превратил свой шлем в горшок для денег» (173) [12]. Герои, как утверждает автор, часто испытывают «муки ада» (Qualen der Hölle — 219), на лицах злодеев мы видим «адское злорадство» (die Schadenfreude der Hölle — 222), в душе «перезрелой девы» (die uberreife Jungfrau) все чувства затухают «как искры, падающие на льдину» (wie Feuerfunken die auf Eisschollen fallen — 173) и она решает отказаться от земных благ «за богатую компенсацию» (gegen rei

[10] Берковский Н. Я. Театр Шиллера.— В кн.: Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.-Л., 1962, с. 141.

[11] «habsuchtig und geizig wie das Weltmeer, das alle Flusse fer schlingt und immer nimmt, ohne wieder zu geben».

[12] «hatte schon lange seinen Helm zum Geldtopfe umgeschaffen»

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

chen Ersatz — 173), тогда как ее сестра «в своем отшельничестве чувствует себя днем хорошо, а ночью еще лучше» (befand sich in ihrer Einsamkeit bei Tage wohl, bei Nacht noch besser — 184) и т. д.

Речь героев дается преимущественно как диалог, строящийся в виде драматической сцены с редкими ремарками автора. Здесь герои как бы самораскрываются, обнажая в речах свою внутреннюю сущность, подобно тому, как делают это персонажи штюрмерской драмы, обширные реплики-монологи которых мотивировались не столько ситуацией или состоянием души говорящего, сколько авторской заданностью характера, что естественно ограничивало возможности раскрытия внутреннего мира героя, но к чему в то же время автор неизменно стремился. Вот, например, одна из реплик Рудольфа в сцене его первой встречи с Адельгейдой:

Рудольф. Если я насмехаюсь над тобой, Адельгейда, тогда пусть мои уши услышат только насмешку, когда я буду ожидать утешения, пусть ослепнут мои глаза и пусть мой ум никогда не осветит луч света! Помоги мне, врачевательница, посланная мне богом! Пусть проклят будет час, который я проведу без твоей благосклонности, проклято утро, которое я встречу без тебя, проклят сон, который закроет мои глаза без твоего поцелуя! Ты будешь моей женой, или стены Фельзека низвергнутся на мою обезумевшую голову (195) [13].

Или эпизод с наемным убийцей, принесшим мертвую голову Гертруде:

Наемник. Она упала, как мертвая. Клянуть дьяволом, если она умрет, я подожгу вашу келью и заставлю задохнуться в ней все ваше змеиное отродье. Вы разве наняли меня, чтобы оскорбить святую? Отдайте мою плату и пустите меня!..

Гертруда. ...возьмите десятикратную плату, вместо обещанной одной.

Наемник. Я ее возьму, чтобы купить на нее кинжал, который откроет в ваших глотках путь, по которому ваши проклятые души смогут перейти в ад, как только услышу, что эта девица умрет. Монах, не косись на меня, не то я впаду в искушение и попаду на небо за то, что задушу тебя. Мой господин имеет на тебя зуб, не попадайся ему, не то... (224—225) [14].

---

[13] *Rud.* Spott'ich dein, Adelheid, dann möge mein Ohr immer Spott hören wenn ich Trost erwarte, verbinden mögen meine Augen und kein Lichtstrahl meinen Verstand erhellen! Hilf mir Arztinn, die mir mein Gott sandte! Verflucht sey die Stunde, die ich ohne deine Huld zubringe, verflucht der Morgen, den ich ohne dich grüsse, verflucht der Schlummer, der ohne deinen Kuss mein Auge schliesst! — Du wirst mein Weib, oder Felseck's Mauern sollen über mich Rasend zusammentrümmern!

[14] Knecht. Da fällt sie zurück, gleich einer Todten. Hol mich der Teufel, stirbt sie, ich zünd'euch die Klause über'm Kopfe an, und

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В ряде случаев реплики героев превращаются в многословные и неоправданно длинные монологи. И нельзя не заметить, что как эмоциональная напряженность и патетичность, так и подчеркнутая грубость речей далеко не всегда оправданы с идейно-эстетической точки зрения, что в значительной степени характерно для большинства Trivialroman'ов.

5.

«Святой трилиственник» Жуковского — произведение, во многом отличающееся от оригинала. Прежде всего, оно значительно меньше по объему: русский текст едва превышает две трети немецкого [15]. Название в переводе сохранено. Однако следует заметить, что в «материалах для Вестника», хранящихся в другой папке [16] среди намечавшихся для опубликования в журнале произведений значится: «О страстях трилистника» (л. 7). Эта запись вряд ли может рассматриваться как предполагаемое название. Дело в том, что она находится в ряду других подобных записей, называющих **тему**, которая должна быть освещена в журнале («О жизни после смерти», «О Щастии», «О старости» и др.). Тем более показательно, что сам Жуковский осознает содержание произведения как показ страстей, т. е. чувств, охвативших героев, завладевших ими, что для Вебера как автора оригинала является лишь одним из компонентов общего замысла.

В переводе Жуковский сохраняет всех героев, все основные сюжетные линии, мотивы и подавляющее большинство эпизодов. Правда, многие персонажи по-

---

lass euch Schlangenbrut drinn ersticken. Habt ihr mich gedungen, eine Heilige zu beleidigen? Gebt mir meinen Lohn und lasst mich. ...

Gertrud. ... nehmt hier einen zehnfachen Lohn statt des versprochenen einfachen —

Knecht. Ich nehm'ihn, um mir dafür einen Dolch zu kaufen, der in euren Gurgeln einen Weg eröffnen foll, woraus die verfluchten Seelen zur Hölle wandeln können, sobald ich höre, dass diese Dirne stirbt. Mönch, schiel mich nicht an, ich könnte sonst in Versuchung kommen, mir den Himmel zu erwerben, wenn ich dich würge. Mein Herr hat einen Zahn auf dich, weich ich ihm aus, oder...

[15] Оригинал имеет 88,3 тысячи печатных знаков, тогда как в переводе их 56,5 тысячи.

[16] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 79.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лучают у переводчика новые, более традиционные имена: старый рыцарь Зюнау получает имя Венфрид, Кунигунда — Бригитта, Адельгейда — Аделина, Рудольф — Виллибальд, Гуго — Герман, Гейнц Вердинген — Отто Вульфинген. Изменено даже имя святого, покровителя монастыря (св. Бруно — св. Урсула). Все это, как нам представляется, связано с общим стремлением переводчика сделать текст более доступным для восприятия русского читателя и акцентировать его внимание не на готической экзотике, не на внешней эффектности сцен и положений, а на раскрытии «страстей», внутреннего мира героев. Для достижения последнего Жуковский прежде всего делает в тексте ряд купюр, как бы отсекая все побочные сюжеты, не имеющие прямого отношения к истории любви и борьбы за свое чувство главных героев повести.

Так, за счет прямых купюр и краткого пересказа он сокращает «экспозицию», в которой содержится подробный рассказ о скупости старого рыцаря (171—172), опускает описание внешности и сладострастия средней сестры Бригитты, не принимающей активного участия в развитии событий. Не включает в текст перевода Жуковский авторские рассуждения о низком уровне развития искусства в средние века (столь характерные для просветителей и неприемлемые для романтиков), описание предвещающего битву сновидения Виллибальда в подземелье (233) и авторские излияния о преимуществах плененного, но надеющегося на освобождение героя, перед утратившей надежду Аделиной (233—234). Наконец, переводчик обходит вниманием обширную сцену ночного свидания Аделины и Гертруды и их нелепые, с точки зрения читателя XIX века, манипуляции с мертвой головой, которую то пытаются закопать в саду, то погребают в сосуд, ставят на алтарь часовни и так обильно поливают слезами, что прорастают зерна, посеянные в землю, то вновь похищают (с. 235—240) и т. д.

Существенному сокращению за счет прямых купюр подверглись в переводе речи героев. Однако, как правило, сократились не диалоги как таковые, а неумеренно длинные рассуждения персонажей, по большей части ничего не прибавляющие к уже данной им характеристике и никак не влияющие на ход развития действия. Так, резко сокращены рассуждения Гертруды о бренно-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сти человека, о страданиях в супружестве, о прелестях девственной жизни. Полностью исключена та часть ее речи, где она говорит о «богатой компенсации», которую рассчитывает получить на небесах в награду за истязания плоти в земной жизни затворницы (177, 180, 183).

Подвергнув общему сокращению сцену с наемным убийцей, принесшим отрубленную и изувеченную до неузнаваемости голову паломника, которую выдают за голову Виллибальда, переводчик полностью исключает эпизод с проклятиями, которые посылает злодей своим хозяевам — Гертруде и о. Феликсу — за мучения, которые они причиняют Аделине. Ведь злодейская сущность Гертруды и патера Феликса давно ясна, а убийца — фигура эпизодическая, и его «самораскрытие» ничего не добавляет ни к прошлым, ни к будущим событиям, отраженным в повести, тем более, что Адельгейда этих проклятий не слышит, а сам убийца прекращает излияния после обещанного ему 10-кратного вознаграждения.

Жуковский опускает в переводе не только отдельные эпизоды (количество примеров можно значительно продолжить), но как бы «выравнивает» с помощью сокращений порой выспренный, порой грубый стиль повествования (будь то авторская речь или речь действующих лиц). Не приемлет он и приверженности автора и его героев к гиперболам, напыщенным сравнениям, мнимо значительным эпитетам. Поэтому в русском тексте исчезают «муки ада» и «адское злорадство», сравнение шлема с горшком для денег и прямое указание на то, что Гертруда была «перезрелой девой» в возрасте 40 лет, и утверждение, что убийцы набросились на уже мертвого странника, «как тигр на жертву», а «Гуго проехал через толпу, как корабль по волнам в бурю», и т. д.

Наконец, целый ряд купюр частного или более общего характера связан с принципиальным расхождением переводчика и автора в подходе к изображению внутреннего мира человека.

Как уже было упомянуто, характеры персонажей в произведениях Файта Вебера не имеют полутонов. Они четко делятся на положительных и отрицательных, лишены какой бы то ни было психологической сложности. Однако, поставив в центр повествования историю люб-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ви и борьбы за свое чувство двух молодых людей, историю, которая сама по себе уже предполагает наличие сентиментального элемента, особого интереса к миру чувств, автор не мог отказаться от попытки показать различные состояния души своих героев в зависимости от сложившейся ситуации. В то же время психологически достоверно изобразить эти изменения он еще не может. Связь между состоянием души героя и внешним проявлением этого состояния у Вебера выражается очень прямолинейно. Силу чувства он часто пытается измерить в неких «количественных величинах».

Так, стремясь подчеркнуть глубину страданий героини, он пишет, что Адельгейда, считая Рудольфа погибшим, так неутешна в своем горе, так орошает слезами мраморный сосуд с землей, куда она поместила мертвую голову и посеяла пшеничные зерна, что «вскоре от ее слез зерна начали прорастать. Когда она увидела появившиеся из омоченной слезами земли первые зеленые ростки, она вскрикнула от радости...» (237). Узнав о похищении сосуда, «она наполнила часовню такими жалобными рыданиями, что эти жалобы печальным эхом отдавались в стенах часовни» (240). Когда же Адельгейда заподозрила, что похитителем мог быть Гуго Герсбрук и решилась мстить ему, «ее сердце громко забилось в груди, голубые жилки на красивом лбу, обычно лишь едва просвечивающие сквозь белую кожу, набухли; месть излучали кроткие глаза» (240).

Кроткая, нежная, бесконечно наивная на первых страницах повести Адельгейда в течение недели (а развитие основной сюжетной линии совершается за 7 дней) превращается под пером автора в гневную деву-мстительницу, речи которой по своей экспрессивности и афористичности могут сделать честь любой «сильной женщине» в штюрмерской драме. Едва увидев наемника, лицо которого, по утверждению автора, «обезображено злодейством» и спокойно выслушать которого ей предлагает Гертруда, Адельгейда заявляет:

— Этого мужчину? Какое у меня с ним может быть дело? Ведь на его руках кровь, он же похож на падшего ангела. Прочь, отвратительный человек! ...

Наемник. Он мертв.

Адельгейда. Мертв? Нет, ты лжешь! Если небо позвало к себе ангела, это не пошлет сатану сказать мне об этом.

Наемник. Если вы мне не верите, спросите его.— Он развернул платок и бросил окровавленную мертвую голову к ногам

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Адельгейды. Гертруда с любопытством уставилась своими острыми глазами, Кунигунда дрожала, монах смеялся, Адельгейда в изнеможении откинулась назад, но опять выпрямилась, схватила голову, пристально посмотрела на нее и, как оглушенная, сказала: «Ты не лжешь. Его нет на свете» и без сознания опустилась на землю (223).

Жуковский в переводе решительно исключает подобные пассажи. Его Аделина с начала и до конца повествования сохраняет характер несколько наивной, мятущейся от неясных, впервые нахлынувших на нее ощущений девушки, интуитивно стремящейся защитить свое право на любовь. Она говорит просто, естественно, без аффектации, в ее речах нет той выспренности, которая в оригинале, соседствуя с авторскими утверждениями о силе ее душевных страданий, вызывает едва ли не комический эффект. Жуковский полностью отказывается от передачи на русский язык (неестественной в минуту душевного волнения) нарочитой образности речи героини. Вот как передает те же реплики в сцене с неизвестным переводчик:

Аделина. Готова слушать, но что может сказать мне этот человек, обрызганный кровью, противный моей душе своим ужасным видом? — *Незнакомый.* Рыцарь Виллибальд... — *Аделина.* А, говори! Я с удовольствием буду слушать! Где видел тебя рыцарь? где он? — *Незнакомый.* Ах, святая Аделина, его умертвили.— Аделина побледнела.— Обманщик,— воскликнула она,— ты лжешь! ты хочешь моей смерти! — Вот мое доказательство,— отвечал незнакомец, развив платок и бросив к ногам Аделины мертвую голову и виллибальдов шлем. Ужас лишил ее чувств. Гертруда с любопытством рассматривала окровавленные черты, патер смотрел на Гертруду, а Бригитта невольно трепетала (л. 25).

Желая подчеркнуть состояние души, пришедшей в себя после обморока Адельгейды, Вебер сначала пускается в рассуждения о том, каково действие ужаса на человека, а потом многословно описывает совершаемые ею поступки, не забывая точно указать количество вздохов, сделанных ею. Он пишет:

«Напуганная до смерти — хотя ужас не имеет ни языка, ни слез, ни выражения, но все-таки взывает к действию, но к действию без цели, без намерения,— Адельгейда не жаловалась, не плакала, черты ее лица ничего не выражали, тем не менее она старалась придвинуть кресло, может быть для того, чтобы посадить в него пришедшего, потом она стала искать платок, может быть для того, чтобы обтереть голову от крови, но разорвала его и развеяла лоскутки по ветру, открыла окно, сорвала с виноградной лозы, вьющейся у окна, отросток и завернула его в окровавленный платок. Потом она поднялась, несколько мгновений неподвижным взором смотрела на мертвую голову, три раза вздохнула и молча пошла в свою келью» (226).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В переводе от этой обширной сцены Жуковский сохраняет только последнюю фразу, которую тоже существенно изменяет. В русском тексте читаем:

«Аделина была безмолвна, глаза ее, устремленные на виллибальдов шлем, выражали отчаянное уныние; через минуту она встала, вздохнула из глубины груди и, не простясь ни с кем, вышла из кельи» (л. 25).

Рассуждение Вебера о влиянии ужаса — не что иное, как попытка рационально объяснить иррациональное поведение потрясенного человека. Автор как будто не доверяет читателю, не рассчитывает на его сопереживание, сочувствие герою, считает себя обязанным пояснить каждое действие Адельгейды: она поступила так «может быть для того, чтобы...». Между тем действия Адельгейды, действительно, могут вызвать недоумение и не столько с точки зрения ее эмоциональной реакции, но главное, с точки зрения чисто физической: слабая, мягкая девушка неизвестно для чего (незнакомец уже ушел!) пытается сдвинуть тяжелое кресло, у нее пробуждается желание что-то разрушить, разорвать, развеять по ветру. В этом нарочитом несоответствии облика «прежней» и «нынешней» Адельгейды автору видится возможность показать изменения, происшедшие в ее душе, но воплощается это в прямолинейной, чисто рациональной форме.

Жуковский-переводчик, принадлежа другому литературному направлению, исповедуя иные эстетические принципы, отказывается от нагромождения действий как средства характеристики человеческих поступков. Он сосредоточивает внимание на их **качестве**, на их внутреннем смысле. Если в оригинале у Адельгейды в момент потрясения «черты лица **ничего не выражали** (ihre Züge waren ohn'Ausdruck), взор ее был **«неподвижен»** (starr), и она **«молча** пошла в свою келью» (ging schweigend in ihre Klause), то у Жуковского глаза Аделины, **«устремленные** на виллибальдов шлем, **выражали отчаянное уныние»**. Вздох ее идет «из глубины груди» и покидает она келью своей наставницы Гертруды, **«не простясь ни с кем»**, т. е. изменив и своим правилам, и нарушив общепринятый этикет.

То есть поступки Аделины свидетельствуют об изменении ее внутреннего состояния не меньше, а больше, чем у Вебера. Однако это изменение выражается в действиях более естественных, уже не требующих дополни-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тельных пространных пояснений автора. Они должны быть понятны читателю в силу созвучности его собственных чувств чувствам героя. Стремление к самовыражению в исполненном экспрессии слове или ярком, необычном поступке, характерное для штюрмерского героя, что характерно и для произведения Вебера, не может удовлетворить русского переводчика с его сентиментально-просветительской ориентацией, и он ищет и находит иные выразительные средства для характеристики действующих лиц.

Для сентиментально-просветительской эстетики Жуковского времен «Вестника Европы» главное показать поэзию души, красоту и благородство внутреннего мира героев. Но поэзия души и красота внутреннего мира неизбежно находят адекватное физическое воплощение, а также дают возможность их носителям тонко чувствовать и воспринимать окружающий мир природы. Отсюда особый интерес переводчика к описанию внешности своих положительных героев, их душевных состояний и окружающего их пейзажа. Именно здесь переводчик позволяет себе наибольшее количество принципиальных отступлений и даже самостоятельных вставок в текст. Портреты и пейзажи, сохраняя общий характер оригинала, под пером переводчика неумолимо меняют тональность, становятся более поэтичными, углубляются психологически, приближаются в ряде деталей к восприятию русского читателя. В качестве примера может служить описание портрета юной героини.

ТЕКСТ ОРИГИНАЛА

Адельгейда Зюнау, оставшись четырнадцати лет после смерти отца, была похожа на своих сводных сестер так же, как блестящий золотой гульден на заржавленную медную монету. Миннезингер, увидевший ее однажды, когда она, стоя на башенке замка, подавала бедному пилигриму хлеб и несколько яблок, сравнил цвет ее лица с цветом лилии, когда ее зарумянит луч вечернего солнца; ее голубые, исполненные блеска глаза,— с ручьем, в котором в летние ясные ночи отражается луна; ее уста — со свежей лопнувшей вишней, когда избыток сока разрывает ее кожицу; он полагал, что природа, по-видимому, обеднела, наделив эту девочку красотой; и миннезингер не преувеличивал. Завистливая Гертруда всегда называла свою сестру «прекрасная Адельгейда», часто покидала звонких друзей своего отца, чтобы уложить в локоны белокурые, шелковистые волосы Адельгейды; она иногда говорила, что небесные ангелочки, должно быть похожи на нее; Кунигунда так же бережно хранила букет фиалок, собранный для нее Адельгейдой, как и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

миртовый венец, обвитый золотой мишурой, который однажды в час нежности одел на ее голову отец Феликс; а последний заявил на конвенте, что самое красивое изображение девы Марии, которое он когда-либо видел, по сравнению с Адельгейдой Зюнау — безобразная рожа. Учитывая уровень развития искусства тех времен, это, конечно, было не такой уж большой лестью для Адельгейды, но сказанное поверенным святой девы, это было высочайшей похвалой. Чистота невинности — лучшее украшение женщины — еще больше возвышало красоту Адельгейды, и доброту ее сердца можно было видеть в каждом даже незначительном ее поступке. Но если бы этим цветком не любовались мужчины и не вплели бы его в венок своего счастья, то он отцвел бы за стенами замка Зюнау, когда бы смерть своевременно не положила конец чудачествам ее отца (175—176).

ПЕРЕВОД ЖУКОВСКОГО:

Аделина, младшая сестра, осталась пятнадцати лет по смерти рыцаря Венфрида и имела такое же сходство с Гертрудой и Бригиттой, как майское светлое утро имеет с дождливой сентябрьской ночью. Один миннезингер, которому случилось видеть Аделину, когда она, раскрасневшись, бежала с кружкою к колодцу, чтобы напоить больную старушку, лежавшую при дороге, сравнивает в своих стихах цвет ее лица с белою лилией, озаренной розовым блистанием вечера, голубые чистые глаза со светлым ручьем, в который смотрится полный месяц, губы — с светлым соком вишни, которая сама собой от спелости разрывается; короче, добрый стихотворец, описав ее в минуту вдохновения, не сказал ничего лишнего, и многое, может быть, выразил слабо. Гертруда, хотя от природы имела завистливое сердце, нередко засматривалась на миловидную Аделину, любила расчесывать гребнем и завивать в кудри ее светлорусые волосы, мягкие, как шелк, и называла ангелом божиим; Бригитта очень часто целовала ее горячие розовые щеки и берегла цветы, которые Аделина приносила ей с поля. Патер Феликс божился, что не видел ни одного образа богоматери, подобного по красоте Аделине. Добродушие и невинность украшали ее, сияли на лице ее и в томных голубых глазах, осененных густыми ресницами. Нежный, благовонный цветок, который необходимо увянул бы в стенах пустынного замка Венфрида, и взоры нежного супруга никогда не насладились бы его красотою, когда бы старый отец очень кстати не вздумал кончить своей ничтожной и тягостной жизни (л. 17).

Сразу обращает на себя внимание сокращение объема описания в переводе. Жуковский опускает авторское рассуждение относительно низкого уровня развития средневекового искусства, упоминание о миртовом венце, подаренном Бригитте отцом Феликсом и замечание о страсти Гертруды к золотым монетам. Эти купюры не просто сокращают текст, но делают описание более цельным и позволяют сосредоточить внимание лишь на облике молодой девушки.

Одновременно переводчик заменяет некоторые авторские сравнения и детали облика Аделины на более

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

живописные, более поэтические и эмоционально насыщенные, углубляя тем самым не только внешнюю, но одновременно и внутреннюю характеристику героини.

Так, вместо указания оригинала, что Адельгейда была похожа на своих старших сестер, «как блестящий золотой гульден на заржавленную медную монету», Жуковский говорит, что Аделина имела со своими сестрами такое же сходство, «как майское светлое утро имеет с дождливой сентябрьской ночью». Если в оригинале говорится о том, что миннезингер увидел Адельгейду, когда она, «стоя на башенке замка, подавала бедному пилигриму хлеб и несколько яблок», то в переводе миннезингер случайно увидел Аделину, когда она «раскрасневшись, бежала с кружкой к колодцу, чтобы напоить больную старушку, лежавшую при дороге». То есть переводчик рисует нам эпизод, в котором натура Аделины проявляется более активно, деятельно. К тому же, внеся дополнительную характеристику действия героини — «раскрасневшись»,— переводчик одновременно уточняет и ее внешний облик. Нежность румянца девушки еще раз будет подчеркнута в переводе при упоминании отношения к ней Бригитты, которая «часто целовала ее горячие розовые щеки». Если в оригинале глаза Адельгейды «голубые, исполненные блеска», то в переводе они еще и «чистые» и «томные» и «осененные густыми ресницами».

И, наконец, вместо приписанной миннезингеру и поддерживаемой автором оригинала претенциозной гиперболы, что «природа, по-видимому, обеднела, наделив эту девочку красотой», переводчик делает простое, но гораздо более выразительное и многозначительное замечание, что естественная земная красота юной Адельгейды превосходит все вдохновенные поэтические описания: «добрый стихотворец, описав ее в минуту вдохновения, не сказал ничего лишнего и многое, может быть, выразил слабо».

Несмотря на то, что Жуковский в целом сохраняет свойственный оригиналу способ характеристики героини через прямые и косвенные отзывы других действующих лиц (Гертруды, Бригитты, патера Феликса, миннезингера), авторское отношение к ней проступает в переводе значительно отчетливее, а само описание приобретает лирический характер. Прежде всего это происходит бла-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

годаря тому, что автор в переводе откровенно присоединяется к тому вдохновенному описанию Адельгейды, которое якобы сделал «добрый стихотворец». Порой он даже «опережает» его, подчеркивая объективную данность того, что лишь потом увидено поэтом. Все вставки переводчика направлены именно на это.

Интерес к изображению мира природы характерен для штюрмерской литературы с первых шагов ее развития. Сохраняется он и в «готическом» романе и повести. Однако в большинстве произведений эпохи Просвещения пейзаж рационалистичен. Его соотнесенность с внутренним миром героев носит чисто механический характер: душа героя находится либо в состоянии гармонии с бушующей или умиротворенной природой, либо (гораздо реже) в состоянии резкого контраста с ней. Есть пейзажи и в «Das heilige Kleeblatt». Наиболее развернутые из них — описание сада вокруг замка Фельзек, где происходит первая встреча героев, и изображение Черной долины.

Последнее описание наиболее подробно, и Черная долина показана как в обычном своем состоянии, так и в момент страшной грозы, в которую попадает Рудольф. Автор сознает наличие связей между душевным состоянием героя и его способностью воспринимать объективно существующую природу. Но связи эти в сознании автора существуют достаточно механически: гармония в душе позволяет видеть гармонию мира. Нарушение ее ведет к исчезновению способности видеть и воспринимать красоту. Как утверждает автор, во времена счастья и надежд сад Адельгейды «был ее раем», «гармонично согласованным целым», где «все пело мелодии Амура». С утратой надежд Адельгейда увидела в своем саду лишь «обломки разрушенной красоты», «иссушенные и выжженные подземным огнем». Сад не изменился, но теперь она

«вздыхала и жаловалась так громко, что из орешника спугнула соловья, который привлекал пением свою возлюбленную, она сорвала благоуханную розу с куста, растоптала цветущие побеги, не обращала внимания на крапиву, обжигавшую ее нежные руки, на чертополох, который беспрепятственно раскачивал на ветру свою колючую головку и царапал ей руки. Жгучую крапиву, колючий чертополох она считала теперь любимцами, венок из терновника — подарком, которым любовь наделяет каждую невесту в день свадьбы» (235).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Как этим, так и некоторыми другими подобными пассажами автор выделяет какой-то один момент в состоянии героини. В данном случае — утрату интереса к окружающему миру и безразличие ко всему, кроме собственного страдания, что плохо вяжется с предшествующим авторским утверждением, что душа Адельгейды всегда была открыта чужому страданию.

Переводя «Святой трилиственник», Жуковский в описаниях природы делает очень много отступлений от оригинала. Прежде всего, пейзаж под пером переводчика (будь то обширная зарисовка или отдельная пейзажная деталь) психологизируется. Картина природы в переводе становится важной не сама по себе, а как средство раскрытия душевной жизни героев. Поэтому в переводе пейзаж, во-первых, дается по большей части **через** восприятие героя, а, во-вторых, непременно подчеркивается влияние природы на состояние его души. Нельзя не заметить, что переводчик не приемлет склонности автора к экзотическому пейзажу, каким по существу является описание сада Фельзека, где «виноградные лозы, согнувшиеся под тяжестью плодов», соседствуют с плакучими ивами, «мягким сумраком тополей, пальмовой рощей и яркими полевыми цветами. Поэтому в переводе Жуковский фактически создает свой пейзаж, несущий на себе явное влияние оссианических традиций, пейзаж несколько более мрачный, чем в оригинале, но гораздо более соответствующий месту действия, предполагаемым обстоятельствам и позволяющий создать определенное настроение как у героя, так и у читателя. В пейзаже Жуковского появляются типично сентиментальные эпитеты, сравнения, метафоры. В качестве примера такой переделки пейзажа переводчиком приведем несколько отрывков из упоминавшегося выше описания сада Фельзека.

У ВЕБЕРА:

Рощица тихо шумящих серебристых тополей затеняла воротца, воздвигнутые греческим ваятелем из искусственных обломков разрушенных колонн и тесанного камня, вырубленного из скалы. Справа взгляд невольно привлекала величественная базилика, окруженная высокими вязами, поросшими серым мхом, и вид ее вынуждал созерцающего признать величие помыслов человека, силу рук его, возвышал до чувства гордости своим величием. Виноградные лозы, согнувшиеся под тяжестью плодов, плодовые деревья, усыпанные заманчивыми фруктами, роскошно расположились около базилики

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

среди клумб с яркими цветами, слева из-под заостренной колонны, как бы подточенной в ее основании зубом времени, журча вытекал прозрачный ключ, превращаясь через несколько шагов в маленький ручей, и уже он катил свои серебряные волны через выступы разрушенных колонн. Склонившиеся плакучие ивы бросали тень на ее отлогие берега и опускали свои тонкие ветви в бегущий ручей; небольшой крест возвышался над могильным холмом с рассыпанными на нем костями человека; одиноко стоящие полузасохшие ели, около разрушенных покоев там и сям росли березы с блестящей на солнце листвой. Слабость человека никогда более откровенно не взывала к его разуму, чем эти превращенные в обломки произведения искусных зодчих. ... все это настраивало душу Адельгейды на ощущения новые для нее, но не неприятные; ... (189—191).

У ЖУКОВСКОГО:

Глазам Аделины представилась пустыня: густая, сумрачная роща, в которой извивалась тропинка, окружала маленький луг, орошаемый источником. В роще царствовала совершенная тишина; изредка нарушало ее веяние ветерка сквозь листья и порхание горлицы. Сросшийся кустарник и падшие и падавшие деревья, густая трава, мрачные тополи и сосны, дрожащие осины, развесившиеся березы — все представляло картину мрачности и пустоты, которая невольно располагала душу к унынию. Ручей, пересекая луг, сливался в маленькое озеро, на берегах его росли акации, дикие вишни и кустарник: далее, над самым озерком, в том месте, где оно вдавалось в рощу, возвышался пригорок, обсаженный шиповником, а на пригорке белый крест, надгробный камень и человеческий череп. Солнце, склонявшееся к закату, видимое в промежутке деревьев над голубою отдаленностью, посылало на них свое последнее сияние, и они ярко отсвечивались в прозрачных, недвижных водах озера. Аделина была задумчива; сумрак вечера, уединение, очаровательность места, слабое журчание ручья, который с приятным блеском переливался в тростнике и кустарнике, таинственный холм, надгробный камень — все трогало ее сердце; ... (л. 20).

Даже на основании приведенных отрывков можно заметить, что Жуковский решительно отказывается от элементов «архитектурного пейзажа», который, как отмечает В. Э. Вацуро, широко используется в «сентиментально-готическом» романе и главная функция которого состоит в создании атмосферы таинственности и предчувствия. «Обычен интерьер со следами разрушения и запустения»[17]. Характерно, что, создавая этот, традиционный для Trivialroman'ов интерьер, сам Вебер постоянно апеллирует не к чувству, но к разуму читателя, предлагая то «признать величие помыслов человека,

[17] Подробнее об этом см.: Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм».— В сб.: XVIII век, сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

силу рук его», то утверждая слабость его перед всесильным временем. В его пейзаже почти нет эмоционально окрашенных эпитетов, метафор, сравнений, нет того, что могло бы создать определенное настроение и пробудить в читателе потребность сопереживания героине.

Совершенно иное мы видим в переводе-переделке Жуковского. Сумрачная роща, царствующая тишина, мрачные тополя, дрожащие осины, склоняющееся к закату солнце, посылающее последнее сияние к недвижным водам озера, и т. д. действительно способны «располагать душу к унынию». Под пером переводчика сама природа как бы становится «чувствительной», очеловечивается. Поэтому и общение с ней становится более интимным, душа героя как бы вступает в непосредственный контакт с ней. Поэтому и задумчивость Аделины, очутившейся в одиночестве среди запущенного сада, окруженной сумраком вечера и «совершенной тишиной», оказывается психологически подготовленной. Не случайно Жуковский сразу оговаривает, что изображаемая картина «представилась глазам Аделины», тогда как в оригинале все повествование ведется только от лица автора, который сам созерцает и садовый пейзаж, и состояние своей героини.

Рассматривать все случаи расхождения между оригиналом и переводом в «Святом трилиственнике» в пределах одной работы не представляется ни возможным, ни необходимым. К уже сказанному следует только добавить, что финал в тексте рукописи всецело принадлежит Жуковскому. Прежде всего, заключительная часть повествования, в отличие от большинства страниц остального текста, значительно расширена. Так, вместо короткой фразы «Два дня Адельгейда лежала в жестокой болезни» Жуковский пространно объясняет причину и течение болезни Аделины, отмечает, что Виллибальд во время горячки возлюбленной «с горестным удовольствием» слушал ее бред, в котором все было обращено к нему, к Виллибальду. В этой небольшой части повествования очень своеобразно отразилась вся эстетическая программа переводчика, не только понимающего противоречивость человеческой натуры, сложность чувств героев, но и обладающего новыми художественными средствами для передачи этой сложности и противоречивости в произведении.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Далее, взамен вскользь брошенного замечания «Гильдегарда сбежала в монастырь, Гертруда — вместе с ней» автор, как добрый сказочник, удовлетворяя естественное любопытство слушателей, в сказовом стиле говорит о судьбе всех основных персонажей, тех, кто играл какую-то роль в движении основной сюжетной линии. Рассказ завершается мрачным пейзажем Черной долины, где в Башне ныне живут только сычи и филины, да вороны вьют гнезда на ближних деревьях, да стонут души проливших кровь грешников.

Этот, сам по себе очень поэтичный, сказовый финал своим элегическим тоном со ссылками на предания и летописи кажется не очень органично связанным со всем предшествующим повествованием, где Жуковский при всех отступлениях от оригинала сохранил и накал страстей героев, и откровенную антиклерикальную направленность ряда эпизодов и образов произведения, и даже, в ряде случаев, авторскую иронию по отношению к изображаемым «чудесам» святого трилиственника, что решительно не согласуется со сказовой формой финала.

В заключение следует сказать, что «Святой трилиственник» Жуковского, являющийся вольным переводом одноименной повести Файта Вебера,— произведение, в котором поэт проявил себя, говоря его же собственными словами, не как «раб», а как «соперник» автора оригинала.

Перемещение внимания автора с изображения внешнего действия (основы авантюрного сюжета) на раскрытие его внутреннего содержания позволило переводчику несравненно глубже, правдивее и поэтичнее раскрыть душевный мир героев. Новое понимание взаимодействия внешнего мира и внутренней душевной жизни человека, новые поэтические средства, использованные художником для передачи этого взаимодействия, привели к созданию интересного и во многом оригинального произведения, отражающего определенный этап становления художественных и эстетических принципов не только Жуковского-переводчика, но и Жуковского-художника.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

О. Б. КАФАНОВА

ПЕРЕВОДЫ Н. М. КАРАМЗИНА В «МОСКОВСКОМ ЖУРНАЛЕ»

Значительную часть публикаций в «Московском журнале» (1791—1792) составляют переводы, выполненные Н. М. Карамзиным. До сих пор специально не изучавшиеся, переводные материалы важны для уточнения философско-эстетической платформы журнала и характеристики идейно-художественных исканий его издателя.

В «Московском журнале», органе утверждающегося сентиментализма, выбор переводов был подчинен одновременно литературной концепции и журнальным требованиям [1]. Познакомившись за границей со многими периодическими изданиями, Карамзин ни одного из них не взял за образец, хотя умело черпал в них разнообразный материал [2]. Большой его любовью пользовался старейший французский журнал умеренно-просветительского направления «Mercure de France», выходивший в то время под редакцией Ж. Ф. Лагарпа, Ж. Ф. Мармон-

[1] Белинский писал по этому поводу: «...Карамзин первый дал русской публике истинно-журнальное чтение, где все соответствовало одно другому: выбор пьес их слогу, оригинальные пьесы переводным, современность и разнообразие интересов умению передать их занимательно и живо, и где были не только образцы литературной критики, но и образцы умения следить за современными политическими событиями и передавать их увлекательно». (Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., т. VII, 1955, с. 135. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая). Подробнее о «Московском журнале» см.: Березина В. Г. Карамзин-журналист.— В кн.: Проблемы журналистики. Вып. I. Л., 1973, с. 98—114; Пирожкова Т. Ф. Н. М. Карамзин — издатель «Московского журнала» (1791—1792). М., 1978.

[2] В «предуведомлении» к первой части «Московского журнала» Карамзин писал: «Множество иностранных журналов лежит у меня перед глазами; ни одного из них не возьму я за точный образец, но всеми буду пользоваться» (с. 5).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

теля и С. Р. Шамфора. Внимание Карамзина привлекал также ведущий орган немецкого Просвещения «Der Neue Teutsche Merkur» (1773—1810), выпускаемый К. М. Виландом.

Целью Карамзина — издателя «Московского журнала» было утверждение новых философско-эстетических идей, главное место в которых занимали культ чувства и познание «сердца» человека. Основным критерием лучших иностранных авторов стала «чувствительность», понимаемая как категория не только этическая, но и эстетическая[3]. Настоящий большой художник, по убеждению Карамзина, способен глубоко проникать во внутренний мир человека и изображением страстей «трогать сердце». В полной мере таким даром обладали, по его мнению, крупнейшие писатели прошлого и современности, такие как Оссиан, Шекспир, Лессинг, Стерн, Ричардсон, Руссо. Карамзину была близка мысль Гердера о ценности культуры каждой отдельной нации в каждый исторический период[4]. «Творческий дух,— писал он,— обитает не в одной Европе; он есть гражданин вселенной. Человек везде человек: везде имеет он чувствительное сердце и в зеркале воображения своего вмещает небеса и землю». Калидаса, автор «Саконталы, индейской драмы», для него «столь же велик, как и Гомер». И величие это состояло в умении постичь и изобразить «характеры, обычаи и нравы»[5].

Идеальный образ «чувствительного» автора был запечатлен в очерках о Клопштоке, Геснере и Виланде, переведенных Карамзиным с сокращениями из «Характеристики немецких писателей» («Charakteristik deutscher Dichter») Леонарда Мейстера (Meister, 1741—1811). В этих литературных портретах, которые как жанр были связаны именно с сентименталистской эстетикой, давалась обстоятельная характеристика не только жизни и творчества, но и человеческих достоинств каждого писателя. В целом в них утверждалось пред-

---

[3] См.: Кочеткова Н. Д. Сентиментализм. Карамзин.— В кн.: История русской литературы в четырех томах. Т. 1. М.-Л., 1980, с. 748.

[4] См.: Кочеткова Н. Д. Карамзин и литература сентиментализма.— В кн.: Русская литература и фольклор. Л., 1970, с. 351—359.

[5] Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. 2, май, с. 125—127.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ставление о типе «чувствительного» художника, сочетающего высокие моральные качества с повышенной эмоциональной возбудимостью и даром поэтического выражения эмоции. Сам Карамзин именно так представлял себе истинного поэта, портрет которого нарисовал впоследствии в статье «Что нужно автору?» (1793).

Степень соответствия каждого конкретного произведения эталону «чувствительности» определяла для Карамзина его ценность. В «Московском журнале» он представил в своих переводах трех авторов, «чувствительных», с его точки зрения, в полной мере. Простота и естественность в изображении природы и человека, эмоциональная насыщенность и психологизм, свойственные творениям Стерна, Оссиана и Калидасы, были, в глазах Карамзина, наивысшими достоинствами. Как бы демонстрируя художественно совершенные образцы, он предложил вниманию читателей переводы небольших фрагментов: отрывки из «Саконталы» (с немецкого), две оссиановских поэмы («Картон» и «Сельмские песни») и главы, посвященные описанию Марии из обоих романов Стерна (с оригинала). Публикацию переводов он снабдил при этом обстоятельными предисловиями и примечаниями, в которых раскрывал их эстетическую значимость.

Напротив, в полном объеме печатались специально рассчитанные на журнальное чтение и имевшие, как правило, продолжение в нескольких номерах, «нравоучительные сказки», или повести Ж. Ф. Мармонтеля и Ж. П. Флориана. Эти произведения, в которых утверждался просветительский взгляд на человека, с точки зрения жанра повлияли на становление русской сентиментальной повести[6].

Близко к повестям примыкали всевозможные переводные рассказы о конкретных людях и событиях: фрагмент из материалов судебного процесса «Жизнь и дела Иосифа Бальзамо, так называемого графа Калиостро»; статья Иоганна Вильгельма Архенгольца (Archenholz, 1743—1812) «Кораблекрушение в Южном море в 1790 году»; переведенный из «Deutsche Monats-

[6] См. подробнее: Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин — переводчик Мармонтеля.— Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979, с. 157—176.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

schrift» рассказ «Последний час Иакова II» и другие. В них документальная основа получала художественную интерпретацию. Так, Август Коцебу (Kotzebue, 1761—1819), предисловие которого точно воспроизвел Карамзин, отмечал, что предлагаемая им история Марии Сальмон была напечатана в газетах. Однако он считал, что «краткость, которую должен соблюдать в повествовании сочинитель ведомостей, и холодный слог его не могут удовольствовать чувствительного сердца»[7]. Именно подробности, касающиеся душевных переживаний героини, а не сухие факты представляли интерес для автора, переводчика и нового, «чувствительного», читателя.

Действие «чувствительности», пронизывающей переводимые Карамзиным сочинения, усиливалось благодаря установке на достоверность. «Английский анекдот», переведенный из «Mercure de France», посвящен, к примеру, описанию молодой женщины, окруженной ореолом тайны: она слывет сумасшедшей; одинокая, живет около Бристоля, вызывая всеобщее сочувствие. По утверждению автора, история эта «совершенно справедлива, и без всяких вымыслов, без всяких украшений тронет тех, которые родились с нежным и сожалительным сердцем — для них только она и писана»[8]. Для таких же чувствительных читателей она была и переведена.

В «Историческом анекдоте» Луи Себастьяна Мерсье (Mercier, 1740—1814), источником которого была якобы древняя немецкая хроника, рассказ о зверском убийстве жениха накануне свадьбы вызывал большее сопереживание благодаря указаниям на истинность событий (т. е. благодаря приему, усвоенному и используемому Карамзиным в оригинальном творчестве). Переводя «Письмо из Рима» (от 6 ноября 1786 г.) К. Ф. Морица, взятое из его «Путешествия немца по Италии в 1786—1788 годах» (Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788»), Карамзин сокращениями и стилистическими изменениями добивался впечатления правдивой и «чувствительной» были. В оригинале трагическая развязка любви знатного юноши и мещанки имеет подчиненное значение и рассматривается как обвинение

[7] Московский журнал, 1791, ч. IV, кн. 1, окт., с. 13.
[8] Там же, ч. VII, 1792, кн. 2, авг., с. 155.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

самому папе (письмо так и называется «Der Pabst»). Карамзин, опустив около трех страниц, перевел только то, что непосредственно относилось к «происшествию», которое могло служить «прекрасным содержанием для трагедии»[9]. Замечание автора о том, что он «не хочет ручаться за подлинность отдельных деталей»[10] переводчик изъял. Внимание его целиком сосредоточилось на истории о глубокой любви, помехой которой явилось социальное неравенство.

В подобных переводах обнаруживались основополагающие признаки сентиментальной прозы — «документальность» повествования и «чувствительность». При этом происходило постоянное смешение: простые описания жизненных фактов выдавались за художественные произведения, а художественные произведения — за простые описания жизненных фактов. Тем самым создавалось впечатление правдоподобия, что помогало наилучшей реализации моральной проблематики. Вместе с тем переводная беллетристика, подобно оригинальной («Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь»), способствовала утверждению малой жанровой формы.

Новые эстетические взгляды выражались не только через художественную образность переводных и оригинальных сочинений, но и непосредственно. В этой связи особое значение приобрели переводы немецких философов, эстетиков и критиков. Стремясь к разнообразию и занимательности своего издания, Карамзин отдавал предпочтение сторонникам так называемой популярной философии, занимающейся вопросами нравственности и в основном сочетающей этическое содержание с эстетической направленностью.

Небольшое сочинение Гарве «О досуге» «полюбилось» переводчику «простотою, ясностию и стройным течением мыслей»[11]. Бреславльский профессор Христиан Гарве (Garve, 1742—1798) в основу своей теории нравственности положил изначальное стремление отдельного индивида к счастью. Гуманность позиции философа, видевшего в человеке конечную цель бытия, по-ви-

---

[9] Московский журнал, 1792, ч. VIII, октябрь — ноябрь, с. 154.
[10] Moritz K. Ph. Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. T. 1. Berlin, 1792, S. 133.
[11] Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. 2, май, с. 167.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

димому, и привлекла Карамзина (а впоследствии и Жуковского) [12].

Полнота и точность перевода могут свидетельствовать о совпадении взглядов автора и переводчика. Под «досугом» понималось такое состояние человека, «в котором ему свободно заниматься тем, что для него приятнее», иными словами, проявлять «внутреннюю свободу духа». Общение с природой и занятия наукой, по мнению Гарве,— наилучшие способы раскрытия личности. Природе он посвятил настоящий панегирик, ибо она «богата... духовною пищею ... для того, кто или умеет наблюдать ее сокровенную деятельность, или посредством чувствований, ею возбуждаемых, возносится до высочайших умозрений!» [13]. Природа изображалась вечной, безмолвной свидетельницей истории и бесконечной смены поколений. Эта тема нашла отражение и в творчестве Карамзина, который даже привел в примечании сходное по мыслям место из собственной повести «Прогулка» (1789) [14].

Отдельные, близкие Карамзину идеи, встречаются и в переводах из «Светского философа» Энгеля. Иоганн Якоб Энгель (Engel, 1741—1802), профессор философии и изящных наук, впоследствии директор берлинского театра, был другом Гарве и тоже принадлежал по своим воззрениям к деятелям немецкого Просвещения. Наиболее известной была составленная Энгелем книга «Der Philosoph für die Welt» (1775—1777), в которой приняли участие И. А. Эберхард, М. Мендельсон, Д. Фридлендер и Х. Гарве. Это было собрание своего рода философских эссе, представленных в форме небольших рассказов, диалогов, аллегорий и рассуждений.

В «Московском журнале» Карамзин поместил четыре фрагмента из сборника Энгеля («Бель к Шафтсбури.— Шафтсбури к Белю», «Гилас и Филоноус», «Галилеево сновидение» и «Богини»). Наиболее интересна, с точки

---

[12] Жуковский, интересовавшийся творчеством Гарве, назвал его «настоящим практическим философом, то есть таким, которого философия может быть легко применима к человеческой жизни, потому что она основана на опыте, не есть умозрительная, произведенная одним умом, но есть следствие многих замечаний и многих опытов». См.: Дневники В. А. Жуковского. С примечаниями И. А. Бычкова. Спб., 1901, с. 22.

[13] Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. 2, май, с. 167—176.

[14] Там же, с. 174.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

зрения обсуждаемых проблем,— мнимая переписка Бейля и Шефтсбери, сочиненная на самом деле философом-идеалистом Иоганном Августом Эберхардом (Eberhard, 1739—1809) [15]. Бейль тщетно бьется над основными вопросами гносеологии, живо волновавшими самого Карамзина: «Отчего происходит зло в мире? Какая есть невидимая и непонятная связь между телом и душою? Какие суть всеобщие законы телесного мира, и какое сношение имеют они с происшествиями?» [16]. Известно страстное желание юного Карамзина проникнуть в тайну соотнесенности духовного и телесного начал в человеке, узнать, какова субстанциональная организация «души». В письмах к Лафатеру почти в тех же выражениях, что впоследствии были употреблены в переводной статье, он спрашивал: «Каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий? ... Каким способом душа действует на тело, посредственно или непосредственно?» [17] «Южный маг» не смог дать прямого ответа и ограничился замечаниями о конечной мудрости бытия. Подобно Лафатеру, Шефтсбери в ответном послании разрешает сомнения Бейля с позиции философского оптимизма: «все в царстве его (бога.— **О. К.**) должно быть благо, и почитаю все злое за один **призрак**, который исчезнет тогда, когда обозрим весь **план его правления**» [18].

К представителям «практической философии», решавшей в совокупности вопросы морали, эстетики и психологии, принадлежал и Карл Филип Мориц (Moritz, 1757—1793), творчество которого широко освещалось на страницах карамзинского журнала. В «Письмах русского путешественника» Карамзин восторженно отзывался о его романе «Anton Reiser». Мориц сыграл видную роль в разработке теоретико-познавательных проблем сенсуализма и экспериментальной психологии [19]. Издаваемый им «Magazin zur Erfahrungssehlenkunde» (1783—1793), две статьи из которого (видимо, в переводе А. А. Петро-

---

[15] См.: Rothe H. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Berlin — Zürich, 1968, S. 123.

[16] Московский журнал, 1791, ч. III, кн. 2, август, с. 150—155.

[17] Переписка Карамзина с Лафатером. Сообщена доктором Ф. Вальдманом. Спб., 1893, с. 16 (письмо от 20 апреля 1787).

[18] Московский журнал, 1791, ч. III, кн. 2, август, с. 156.

[19] См.: Тронская М. Л. Роман К. Ф. Морица «Антон Райзер».— Филологические науки, 1966, № 2, с. 147—164.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ва)[20] Карамзин напечатал в своем журнале, удостоился его самой лестной характеристики. Он сообщил, что в «Психологическом магазине» помещаются описания разных случаев в человеческой жизни, достойных примечания или удивительных, и все, что относится к интересному знанию человека, и что может нам более объяснить самих себя, нашу душу, наше сердце»[21].

Карамзин объявил о выходе в свет двух книг Морица. Одна из них — «Reisen eines Deutschen in Italien» (отрывки из которой он перевел) написана, по его мнению, «прекраснейшим слогом»[22]. Рецензия на «Учение о богах» («Götterlehre, oder Mythologische Dichtungen der Alten», 1791) — свидетельство тонкого чутья Карамзина, увидевшего в авторе «философический дух», ищущий «во всем новых путей»[23]. Друг Гете и участник движения «Sturm und Drang», Мориц сделал крупный вклад в науку об эстетике, способствовав ее освобождению от вольфовского рационализма[24]. «Учение о богах», в котором он рассматривал мифологические вымыслы как «язык фантазии», в отличие от аллегорического их истолкования классиками, долгое время сохраняло значение учебника[25]. Карамзин очень точно перевел его первую главу «Взгляд на мифологические сочинения» («Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen»), где излагалась методология автора. Мориц, преодолевая гносеологический и этический рационализм немецкого Просвещения, видел в искусстве не только средство морализующей дидактики. «Прекрасная поэма,— утверждал он,— изображает в большом или малом пространстве своем отношения вещей, жизнь и судьбу человеков, ... но все сие подчинено пиитическим красотам и не есть главная цель поэзии: ибо оттого она и лучше

---

[20] Атрибуцию см.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 250. (Чудный сон.— Московский журнал, 1791, кн. 2, февраль, с. 194—202. Сила воображения.— Там же, с. 202—204. Источники: P. Ein sonderbarer Traum.— Magazin zur Erfahrungssehlenkunde, 1787, Bd. V, St. 1, S. 55—62. St.— Stärke der Einbildungskraft.— Ibid, S. 62—64).

[21] Московский журнал, 1791, ч. 1, кн. 2, февраль, с. 194.

[22] Там же, 1792, ч. VII, кн. 1, июль, с. 103.

[23] Там же, 1791, ч. II, кн. 3, июнь, с. 326.

[24] См.: Гилберт Г. и Кун Г. История эстетики. М., 1960, с. 338.

[25] Фогт Ф. и Кох М. История немецкой литературы. Спб., 1901, с. 633.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

всего учит, что учение не есть мета ее, и что оно, будучи подчинено изящному, делается прелестно и привлекательно»[26].

Еще более последовательно своеобразие эстетического предмета выявлялось в переводной с немецкого статье «Аполлон. Изъяснение древней аллегории» (1792)[27]. Ее автор, философ-эмпирик Фридрих Бутервек (Bouterwek, 1765—1828), проводил мысль об основополагающей роли чувства в восприятии прекрасного. **«Выражение чувства** (или ощущения) **посредством изящных мыслей** есть цель поэзии»,— утверждал он. Бутервек высказал очень близкие Карамзину взгляды. Право на существование имеет, по его мнению, только искусство эмоциональное, главным предметом которого является «человеческая натура». «Наилучший ландшафт,— считал он,— будет мертв, если нет на нем живых существ. Прекраснейшее так называемое пиитическое описание не тронет читателя, если оно не имеет никакого отношения к человеческому сердцу». Эти высказывания настолько полно согласовывались с точкой зрения Карамзина, что он сделал соответствующее примечание. «Человечество и натура,— подтверждал он,— суть два великие предмета поэзии. Тот — единственно тот может быть поэтом, кто взором своим проницает в человечество и в натуру глубже, нежели другие; кто находит в оных красоты, укрывающиеся от взоров людей обыкновенных».

Немецкий философ настойчиво проводил различие между восприятием в искусстве и познанием в науке. «Философия и науки действуют только на разум,— замечал он,— чувственные искусства на одно сердце, а поэзия на всю душу». «Кого науки делают поэтом, тот — пиши лучше диссертации!» — не без иронии заключал он.— «Ясные, внимательные взоры на природу делают нас умнее, нежели все академические курсы. Предметы, которые существуют для зрения и слуха, должны быть видимы и слышимы — худо, если они доходят до нашего воображения скучным путем букв и разума!»

Думается, что Карамзин соглашался со всеми положениями переведенной статьи. Годом ранее в рецен-

[26] Московский журнал, 1792, ч. VI, кн. 3, июль, с. 282.
[27] Там же, ч. VIII, октябрь — ноябрь, с. 118—131.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

зии на «Кадма и Гармонию» Хераскова (1791) он в сходных выражениях сформулировал проблему сердцеведения как эстетическую. «Философ не-поэт пишет моральные диссертации, иногда весьма сухие; поэт сопровождает мораль свою пленительными образами, живит ее в лицах и производит более действия»[28].

В целом несколько эклектический подбор философско-эстетических материалов, отражавших позиции разных школ («рационалист» Эберхард и «эмпирик» Бутервек), намечал разные стороны концепции самого издателя журнала — сенсуалиста и идеалиста.

Не меньшую ценность, чем отдельные философско-критические статьи, для утверждения антиклассических эстетических представлений имели переводные рецензии на иностранные книги. Отбор приобретал при этом решающее значение и мотивировался качеством содержания как собственно обсуждаемого произведения, так и его анализа. Переводные и оригинальные критические выступления расчищали дорогу новому направлению. Сам жанр монографической рецензии был непосредственно связан с сентименталистским методом. В центр внимания ставилось отдельное произведение; критика носила конкретный, личный характер; и критерий классиков — степень приближения к незыблемому идеалу — переставал быть пригодным[29].

Материал для рубрики «О иностранных книгах» Карамзин находил в наиболее авторитетных критико-библиографических и критико-литературных изданиях Франции, Германии и Англии: «Mercure de France», «Allgemeine Deutsche Bibliothek», «Allgemeine Litteratur-Zeitung», «Critical Review», «British Mercury».

«Из «Allgemeine Deutsche Bibliothek» (1765—1792), ведущей литературной газеты немецкого Просвещения (в числе сотрудников которой был И. Г. Гердер)[30], взяты наиболее важные рецензии «Московского журнала». Прежде всего это отклик на сочинение Г. Е. Гроддека «О сравнении древней, в особенности греческой литературы с литературой немецкой и новейшей» («Ueber die

---

[28] Там же, 1791, ч. I, кн. 1, январь, с. 80.

[29] См.: Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980, с. 45—46.

[30] См.: Lindemann M. Deutsche Presse bis 1815. Berlin, 1969, S. 193.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Vergleichung der alten, besonders griechischen mit der deutschen und neuern Litteratur»), иногда ошибочно приписываемый самому Карамзину [31]. Доктор философии Гроддек написал исследование на предложенную в Мангейме тему: «Достигли ли немцы римлян и греков или превзошли их в некоторых родах красноречия и поэзии?» («Haben die Deutschen in einigen Gattungen der Beredsamkeit und Dichtkunst die Römer und Griechen erreicht oder übertroffen?»). Он старался доказать, что сравнение древней литературы с новейшею невозможно в принципе, так как слишком различны их цели, задачи и «внешние» обстоятельства. Неизвестный рецензент, избегая нападок на Гроддека с позиций классического рационализма, ограничился подробным изложением основных идей философа. В статье подвергался сомнению тезис о неизменности и вечности эстетического образца: «Не есть ли красота и совершенство нечто весьма относительное?» [32].

Четко высказанное в рецензии положение о решающем влиянии обстоятельств на формирование поэзии, поэта и шире — человека вообще согласовывалось с позицией Карамзина, в методе которого значительны были объективные тенденции. Мысли об изменчивости «вкуса», отсутствии неизменного «мерила» («Maßstab») соответствовали гердерианской идее равноценности различных культур и способствовали выводу о подвижности критерия оценки.

Продолжение этих раздумий содержалось в следующем переводе из «Allgemeine Deutsche Bibliothek» — отзыве о книге «Жизнь и похождения бедного человека из Токкенбурга» («Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer eines armen Mannes von Tockenburg»), принадлежавшей перу швейцарского писателя Ульриха Брекера (Bräker, 1735—1798). Его роман относился к типу «народной» литературы, в которой закладывались традиции реализма. Выпуская некоторые многословные пояснения анонимного критика, Карамзин тщательно передал описание достоинств произведения. Для него, по-видимому, так же, как и для рецензента, интересны были

---

[31] Рецензия включена составителями в «Избранные сочинения» Н. М. Карамзина. (Т. II, 1964, с. 89—93).

[32] Московский журнал, 1791, ч. I, кн. 2, февраль, с. 249.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«взоры во внутренность сердца человеческого, которых бы не постыдился никакой Монтань, никакой **сердцеблюдатель по профессии**»[33]. Немецкий рецензент отмечал, что «признания главного героя писаны совсем не таким тоном, как признания славного женевца» (то есть Руссо). Не делая выводов о том, какая манера повествования, с его точки зрения, предпочтительнее, он приводил большой фрагмент из произведения (точно воспроизведенный в русском переводе).

Из другого немецкого критико-библиографического издания — «Allgemeine Litteratur-Zeitung» (Jena, 1785—1848), направление которого определялось учением и высокими нравственными требованиями И. Канта, Карамзин перевел обстоятельный анализ сочинения Жана Жака Бартелеми (Barthélemy, 1716—1795) «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции в середине четвертого века до нашей эры» (Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire»).

О славе «Анахарсиса», этом знаменитом произведении, отразившем слияние научных, эстетических и общественных интересов накануне французской революции, русский путешественник узнал в Германии от лейпцигского профессора Бека. Статья, послужившая источником для Карамзина, представляла собою подробный пересказ содержания книги, редким достоинством которой он признавал умение автора «соединить строгую историческую истину с приятностию предложения»[34]. Бартелеми удалось показать античность, отталкиваясь от огромного этнографического материала. «Анахарсис», сочетающий традиции философского и бытового романа, явился произведением нового типа, наметившим движение к реализму[35]. Исключительно актуальными были выдвинутые в произведении (а также затронутые в рецензии) проблемы веротерпимости и формы общественного устройства.

Для Карамзина, стремящегося в этот период постичь своеобразие античной культуры, были интересны

---

[33] Там же, ч. II, кн. 1, апрель, с. 95.

[34] Там же, ч. III, кн. 1, июль, с. 97.

[35] См.: Дементьев Э. Г. Философский роман в эпоху французской революции 1789—1794 гг.— Вестник Ленингр. ун-та, 1963. Сер, лит-ры, истории, языка № 8. Вып. 2, с. 77—78.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

запечатленные французским писателем «достопамятности древней Греции, ее политическое и воинское состояние, разные народы и города, литература, нравы, добродетели и пороки». Свое представление об этой стране как общественном и эстетическом идеале он выразил позднее в своеобразной поэме в прозе «Афинская жизнь» (опубликована в 1795 г.) [36].

Переведенная из «Mercure de France» рецензия Себастьяна Роха Шамфора (Chamfort, 1741—1794) «Путешествие г. Вальяна во внутренность Африки» («Voyage de Mr le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique») была замечательна выраженным в ней просветительским взглядом на природу человека [37].

Описание людей, находящихся на первобытной ступени развития, было полемически направлено против тех философов, которые представляли натуру человеческую «злою и не могущею никогда перемениться». Автор изобразил готтентотов «не так как скотов гнусных и отвратительных, но как людей простых, добрых и чувствительных». Хотя «сильное отвращение от белых и вообще от гражданского просвещения» показалось французскому рецензенту (как, по-видимому, и Карамзину) [38] «немного странным», он посчитал его следствием «сильной ненависти к порокам, делающим человека злополучным в общественном порядке». «Везде,— утверждал сочинитель,— где дикие отделены от белых и живут врознь, нравы их кротки; но переменяются и портятся по мере их приближения к оным».

Так, в связи с обсуждением книжной новинки ставились принципиальные философско-этические вопросы эпохи: прямо говорилось о зависимости характера от обстоятельств и исконно «доброй» природе человека. Акцент делался на узловых моментах методологической основы, общей для просветителей и сентименталистов

---

[36] См.под робнее: Cross A. G. Voyage du jeune Anacharsis.— In: The modern language review, 1966, vol. LXI, July, N 3, p. 467—472. Исследователь устанавливает интересные соответствия между произведениями Бартелеми и Карамзина.

[37] Московский журнал, 1791, ч. I, кн. 1, январь, с. 101—135.

[38] В «Письмах русского путешественника» (1801), описывая свой визит к Вайяну, Карамзин не без иронии заметил, что тот «желая быть вторым Руссо, ... ужасным образом бранит просвещение, хвалит диких».— Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 1. М.-Л., 1964, с. 478.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Распространению новых идей служил и отдел «Парижские спектакли», целиком состоявший из переводов, источником которых был «Mercure de France» (рубрика «Spectacles»). Автором большинства переведенных Карамзиным театральных рецензий был Никола Этьен Фрамери (Framery, 1745—1810), французский литератор и композитор, положивший в основу своей критики эмоциональный принцип оценки.

Желая, видимо, дать по возможности полное представление о столичных французских театрах, он переводил информацию о постановках «Большой оперы» («Le Grand Opéra»), «Национального театра» («Théâtre National», как в то время называлась «Комеди Франсез»), «Итальянского театра» («Théâtre Italien») и менее значительных театров — «Пале-Рояль» («Palais Royal») и «Театра графа Прованского («Théâtre du Monsieur»). Просмотр всех номеров «Mercure de France» за три года (с 1790 по 1792) убеждает в том, что Карамзин последовательно игнорировал обсуждение спектаклей классицистского репертуара. Он пропустил рецензии на постановку «Athalie» Расина, «Brutus» Вольтера, «Macbet» Дюсиса, «Jean Calas» М. Ж. Шенье. Позднее в «Письмах русского путешественника» он открыто выразил свое неприятие самой значительной трагедии революционного классицизма — «Карла IX» М. Ж. Шенье. Карамзина привлекало главным образом обсуждение современных пьес. Выбранные им рецензии касались в основном тенденций развития бытового французского театра эпохи революции. В поле зрения Карамзина попали при этом произведения очень острой общественно-политической проблематики[39]. Он поместил отклики на две пьесы Филипа Франсуа Назера Фабра д'Эглантина (Fabre d'Eglantine, 1755—1794), в творчестве которого своеобразно скрестились традиции сатирической комедии и так называемой «мещанской драмы». Подробные рецензии были посвящены направленным против аристократического снобизма комедиям «Самонадеянный, или Мнимый счастливец» («Présomptueux, ou L'Heureux

---

[39] См.: Лотман Ю. М. Эволюция мировоззрения Н. М. Карамзина (1789—1803).— Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 51, 1957, с. 129—130. Подробнее о театре эпохи французской революции см.: Обломиевский Д. Д. Литература французской революции 1789—1794. М., 1964, с. 102—189.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

imaginaire», 1789) и «Аристократ, или Выздоровевший от дворянского чванства» («Le Convalescent de qualité», 1791).

Сообщалось также об антиклерикальной пьесе Жозефа Фьеве (Fiévée, 1767—1839) «Монастырские жестокости» («Les Rigueurs du cloître», 1790). Подробно пересказывалось содержание остросоциальной драмы Монвеля «Заключенные в монастыре жертвы» («Les Victimes cloîtrées», 1791), в которой семейный конфликт переключался в «публичный» план благодаря тому, что освобождение героям в конечном счете приносила революция.

Эти рецензии, отражающие прогрессивное движение во французском бытовом театре, позволяли Карамзину расширить рамки литературно-критического издания, придать ему общественный характер.

Но Карамзин не допускал подмены эстетических целей политической злободневностью. Он высоко ценил художественные достоинства французской «серьезной» комедии, или комедии характеров. Этот жанр с его обращенностью к частной жизни, «среднему» человеку и его нравственному совершенствованию вполне закономерно привлекал внимание писателя-сентименталиста и чаще всего подвергался анализу в театрально-критических статьях «Московского журнала». В переводных рецензиях рассматривались не только произведения талантливых драматургов, но и пьесы неизвестных авторов, обсуждение которых было важно для постановки некоторых вопросов драматургической теории.

Будучи точным в переводе отдельных фрагментов рецензий Фрамери, Карамзин часто контаминировал разные их части, делая большие сокращения и выделяя наиболее, со своей точки зрения, существенное. Исходными положениями утверждаемой Карамзиным театральной эстетики становились при этом представление об эмоциональной природе восприятия драматического произведения и выдвижение внутреннего чувства в качестве главного оценочного критерия его художественности. В переводных рецензиях не раз подчеркивалось, что основная функция театрального представления — влияние на «душу», а его достоинство состоит в «трогательности».

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Требования, предъявляемые французским критиком к драматическим сочинениям, во многом совпадали с теми, которые сам Карамзин выдвигал при обсуждении спектаклей Московского театра [40]. Своеобразным обобщением позиции Карамзина — театрального критика являлось его утверждение: «Драма должна быть верным представлением общежития» [41]. Считая неприемлемой рационалистическую заданность построения характеров, он выступал за соблюдение психологической мотивировки поведения и языка героев [42].

В переводных статьях также осуждалось плохо обоснованное, с психологической точки зрения, построение характера и несоблюдение характерологической функции речи. Серьезный порок драмы Жозефа Патра (Patrat, 1732—1801) «Le Point d'honneur» (1791) заключался, по мнению Фрамери, в том, что «автор заставляет женщину говорить против дуэлей и не языком чувства, ей свойственным, но вводя ее в метафизические отвлеченности, противные ее полу и положению» [43]. Принцип бытового и психологического правдоподобия драмы обусловливал непременную ориентацию на разговорный язык. Слог пьесы «Жан-Жак на острове Св. Петра» французский критик признавал непригодным для сцены. Автор использовал литературный язык сочинений Руссо, «но в сем то... и состоит порок. Жан-Жак писал философические книги, роман и проч., но слог сих сочинений не есть театральный» [44].

В переводных рецензиях развивалось и другое важнейшее требование Карамзина к драме — насыщение ее действием. «Драма,— утверждал Карамзин,— не терпит никаких долгих рассуждений; она состоит в действии. ... Если автор хочет рассуждать, пиши он диссертацию или какой-нибудь разговор, или что ему угодно, только не драму для театра» [45]. Точно так же во французской рецензии отмечалось, что пьеса «Тень графа Мирабо», в которой «сей славный оратор беседует с великими мужами древности», «не весьма полюбилась зрителям»,

---

[40] См. статьи Карамзина в отделе «Московский театр».
[41] Московский журнал, 1791, ч. I, кн. 2, февраль, с. 234—235.
[42] Там же, кн. 3, март, с. 357.
[43] Там же, ч. II, кн. 3, июнь, с. 319.
[44] Там же, 1792, ч. V, кн. 3, март, с. 400.
[45] Там же, 1791, ч. I, кн. 2, февраль, с. 230—231.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

потому что в ней отсутствует драматическое действие [46]. А пьеса «Жан-Жак на острове Св. Петра», по отзыву Фрамери, вызывает откровенную «скуку», потому что в ней «нет ничего, кроме эпизодических сцен, философических разговоров, не связанных с действием,— кроме декламации и отрывков». Драма строится по иным законам, нежели литературное сочинение: «то, что в Руссовом романе прекрасно и воспламеняет душу, делается в пиесе очень холодно» [47].

Наверное, можно говорить об определенном усвоении Карамзиным опыта театральной критики Фрамери, знаменовавшей отказ от нормативных классических критериев оценки и выработку принципов новой драматургии, основанной на близости к реальной жизни. Вполне вероятно, что сама мысль о постоянном специальном театральном отделе в «Московском журнале» возникла по аналогии с традицией старейшего французского издания. Карамзин выбирал, однако, то, что было созвучно его собственным представлениям и намерениям. Обсуждение законов драматического искусства, независимо от того, в оригинальных или переводных рецензиях оно осуществлялось, содействовало становлению преромантического театра. По-видимому, права Т. М. Родина, увидевшая «в... сближении московских и парижских постановок ... символический смысл, выражавший твердую убежденность Карамзина в необходимости рассматривать русский театр в русле европейской культурной жизни как ее неотъемлемую и важную часть» [48].

В определенной мере можно распространить это суждение и на весь материал «Московского журнала». Сознательно сочетая оригинальные стихотворные, прозаические, драматические, философско-эстетические и критические сочинения с переводными в идейно-тематическом, жанровом и стилистических аспектах, Карамзин стремился приобщить Россию к общеевропейскому движению к искусству «чувства», способствуя одновременно развитию отечественной литературы. Принципы отбора обусловливались желанием дать художественные

---

[46] Там же, ч. IV, кн. 3, декабрь, с. 354.
[47] Там же, 1792, ч. V, кн. 3, март, с. 400.
[48] История русского драматического театра в 7 т. Т. II. М., 1977, с. 14—15.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

образцы такого искусства и теоретически обосновать его основные философско-эстетические и этические положения.

Последовательное утверждение сентиментализма Карамзин совмещал с подготовкой читателя, способного понять, оценить и усвоить новые идеи и прежде всего изображение «внутреннего» человека, используя для этой цели и переводы.

Карамзин в основном принимал и одобрял все то, что он переводил для «Московского журнала», выражая свое согласие в специальных предисловиях и примечаниях, развивая и закрепляя многие идеи в собственных произведениях.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТИТАРЕНКО С. Д.

Ф. ПЕТРАРКА И РУССКИЙ СОНЕТ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX вв.

Интерес к творчеству итальянского поэта эпохи Возрождения Франческо Петрарки (1304—1374), а особенно к его книге сонетов и канцон (Canzoniere, 1335—1370) возникает в России со времен М. В. Ломоносова [1] и проявляется в подражаниях и переводах его сонетов с конца 60-х гг. XVIII века, переживая периоды подъема и упадка. Его сонеты обращают на себя внимание многих поэтов: Н. А. Львова, А. Тинякова, И. А. Крылова, И. И. Дмитриева, М. С. Кайсарова, Н. И. Бутырского, А. С. Шишкова, Г. Р. Державина и других, связанных как с традициями XVIII века, так и выразивших в своей поэзии новые предромантические веяния. Переводы и пропаганда итальянского поэта К. Н. Батюшковым поднимают его в 10-е гг. XIX века на новый уровень осмысления, обусловленный процессами становления романтической поэзии. К Петрарке обращаются В. А. Жуковский, И. И. Козлов, А. С. Пушкин и многие другие поэты.

Устойчивый интерес к сонетам Петрарки у поэтов последующих поколений — явление общеевропейское, обращавшее на себя внимание многих зарубежных исследователей и получившее название «петраркизма» [2]. Как указывает, например, Л. Форстер, «влияние итальянской поэзии Петрарки на литературу стран Европы совпадает с попытками в различных литературах найти

---

[1] О знакомстве М. В. Ломоносова с Петраркой см.: Горохова Р. М. Торквато Тассо в России XVIII века.— В кн.: Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973, с. 126—127.

[2] См. библиографию истории петраркизма в литературах стран Европы в кн.: Forster L. The icy fire. Five studies in European Petrarchism. L.—N. Y., 1969, p. 188—190.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

новую поэтическую манеру»[3], необходимую как для развития поэзии, так и для становления и кристаллизации формы сонета.

Петраркизм требует пристального внимания при изучении истории, эстетики и поэтики русского сонета, тем более, что в этом аспекте он представляется явлением малоизученным. Он привлекал внимание отдельных исследователей лишь в связи с реминисценциями и переводами из Петрарки некоторых русских поэтов и прежде всего К. Н. Батюшкова и А. С. Пушкина[4]. Вместе с тем как более широкое явление, характеризующееся освоением сонета Петрарки русскими поэтами в конце XVIII — первой трети XIX века русский петраркизм осмыслен недостаточно[5]. Поэтому необходимо выявить не только текстуальное совпадение с сонетами Петрарки и характер трансформаций; важно учесть систему идей, с которой соотносился в России сонет итальянского поэта, так как это в конечном итоге позволит уяснить общую концепцию русского романтического сонета и показать своеобразие его поэтики по сравнению с классическим.

I.

Восприятие Петрарки в России в конце XVIII — начале XIX века идет в русле интереса к итальянской литературе эпохи Возрождения, поэтому в периодической печати или высказываниях отдельных писателей или критиков его имя упоминается наряду с именами Дан-

[3] Там же, с. 61.

[4] См., например: Некрасов А. И. Батюшков и Петрарка.— Известия Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук, т. XVI, 1911, № 4, с. 182—215; Розанов Н. М. Пушкин и Петрарка.— В кн.: Московский пушкинист. М., 1930, с. 116—155; Яковлев Н. Из разысканий о литературных источниках в творчестве А. С. Пушкина. Сонеты А. С. Пушкина в сравнительно-историческом освещении.— В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 130—132; Томашевский Н. Б. Ф. Петрарка в русской поэзии.— В кн.: Петрарка Ф. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. М., 1974, с. 390—402; Он же. Два эпизода из истории русского Петрарки.— В его кн.: Традиция и новизна. М., 1981, с. 174—185.

[5] На это указывают и некоторые зарубежные исследователи в связи с изучением сонета в русской поэзии XVIII века. См.: Lauer R. Gedichtform zuischen Schema und Verfall, Sonett, Rondeu, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des XVIII. Munch, 1975, S. 82.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

те, Тассо, Ариосто, Боккаччо. Петрарка чаще всего рассматривается здесь как великий итальянский поэт, преобразователь национального языка по пути его усовершенствования и гармонизации[6]. Первые попытки перевести сонеты Петрарки на русский язык делают в конце 60 — начале 70-х гг. XVIII века малоизвестный поэт А. Тиняков и Н. А. Львов[7]. Их переводы далеки от совершенства не только в связи с несоблюдением формы сонета. Слабость перевода объясняется во многом состоянием поэтического языка, его недостаточной развитостью по сравнению с возвышенной и совершенной лексикой Петрарки.

Интерес к сонетам итальянского поэта был обусловлен в это время, видимо, многими причинами. Во-первых, необходимостью овладеть всеми жанрами поэзии, кодифицированными в эстетике классицизма, поэтому получившие общеевропейское признание сонеты Петрарки как мастера этой формы должны были обратить на себя внимание русских поэтов. Другая причина могла быть связана с формированием национальной психологической и интимной лирики, а также задачами развития поэтического языка, поставленными в связи с зарождением и развитием в России сентиментализма. Знаменательно, что сонеты с конца 60-х гг. культивируют журналы сентиментального направления: «Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намерение», «Вечера», подготовив тем самым почву для усвоения сонетов Петрарки. В 90-е гг. сонеты регулярно появляются на страницах лучшего журнала сентименталистов — «Приятное и полезное препровождение времени», где публикуются также переводы и подражания Петрарке.

---

[6] См.: Домашнев С. Г. О стихотворстве.— Полезное увеселение, 1862, май, с. 217; Козодавлев О. П. Рассуждение о народном просвещении в Европе.— Растущий виноград, 1785, апрель, с. 68, 92—93; Мартынов И. И. Речь при вступлении в Российскую Академию (23 марта 1807 г.) — Соч. и переводы, издаваемые Российскою Академией, ч. 6, Спб., 1813, с. 207; Муравьев М. Н. Обитатель предместия и Эмилиевы письма. Спб., 1815, с. 103—104; Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде (1811).— Сочинения Г. Р. Державина, т. 7. Спб., 1872, с. 596.

[7] См.: Тиняков А. Воображения Петрарковы или письмо его к Лоре. Спб., 1768; Переводы сонетов Петрарки, сделанные Н. А. Львовым, сохранились в его черновых тетрадях 1772—1780 гг., хранящихся в рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский дом). Об этом см.: Глумов А. Н. А. Львов. М., 1980, с. 12.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В одной из статей этого журнала, например, указывалось, что «чувствительный человек» «...в уединенные часы свои, в тихом кабинете, в объятиях сельской натуры ... читает Геснера, Руссо, Стерна, Петрарка»[8]. Здесь Петрарка воспринимается в одном ряду с известными писателями-сентименталистами.

Восприятие Петрарки в ореоле поэта «чувствительного» особенно ярко выступает в эстетике, например, М. Н. Муравьева. В «Забавах воображения» он отмечал: «Одно чувствительное сердце разумеет воздыхания Петрарка...»[9]. Это говорит о том, что в определенном преломлении сонеты итальянского поэта могли быть средством «воспитания на чувствительность». Сентименталистов привлекало в Петрарке «наслаждающееся размышление самого себя»[10], душевный разлад, поиски гармонии с природой, элегическая печаль, ярко выраженная меланхолия. Не случайно в этот период наибольшее распространение получает XXXV сонет Петрарки, который можно считать «манифестарным» выражением эстетики сентиментализма. Его переводили Львов, Тиняков, Кайсаров, Шишков, Державин. При этом в большинстве случаев за счет ослабления индивидуалистического начала в переводах усиливаются мотивы, обусловленные философией сенсуализма: бегство на лоно природы, уединение, печаль. Сентименталисты уловили в сонетах Петрарки не индивидуалистическое, а «идиллическое» начало, не титанический, а «разумный» гедонизм, оставив подлинного Петрарку романтикам. «Сладостная мука» Петрарки находила адекватное выражение в сентименталистской концепции «мучительной радости». Примером этому может послужить стихотворение И. И. Дмитриева «Подражание Петрарку» (1797):

. . . . . .
О страсть чудесная! чем боле открываю
Угрюмой дикости в местах, где я бываю,
Тем кажется милей, прелестнее она;
Но ах, надолго ль, сей мечтой обольщена
Блаженствует душа пылающая, страстна?
Минуту — и опять душа моя несчастна... и т. д.[11]

[8] Приятное и полезное препровождение времени, 1896, ч. 6, с. 81.
[9] Муравьев М. Н. Полн. собр. соч., ч. 3. Спб., 1820, с. 118.
[10] См.: Московское издание, 1781, ч. 3, с. 145—146.
[11] Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотв. (Библ. поэта. Большая сер.), 2 изд. Л., 1967, с. 328.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Интерес к сонетам Петрарки в конце XVIII века совпадает с процессами формирования «сладостного» стиля сентименталистов. Традиционные эпитеты, составляющие сущность петраркизма и идущие от итальянского dolce stil nuovo, такие, как «сладкий», «приятный» и производные от них, могли определять стилевую доминанту сентиментального стиля. Не случайно совершенствование поэтического языка связывалось исторически с именем Петрарки.

Процессы развития поэтического языка и стиля способствовали освоению и канонической формы сонета. В последние десятилетия XVIII века появляются первые переводы сонетов Петрарки с соблюдением формы. Так, например, CXXXIV сонет Петрарки, воплотивший в себе его любимую мысль: «Мой плач — мой смех. Ни жизни мне не надо, ни гибели. Я мук своих — хочу» И. А. Крылов переводит в 90-е гг. довольно точно, хотя ослабляет индивидуалистическую основу произведения и лишает его свойственного Петрарке трагизма и исступления. Его перевод является одним из лучших образцов сонета этого времени:

Нет мира для меня, хотя и брани нет;
В надежде, в страхе я; в груди то хлад, то пламень;
То вьюсь я в небесах, то вниз лечу, как камень;
То в сердце пустота, то весь в нем замкнут свет.

Та, кем познал мой дух мучения суровы,
Ни быть рабом, ни быть свободным не велит;
Ни послабляет мне, ни тяготит оковы,
Ни смертью не грозит, ни жизни не сулит.

Гляжу не видя я — и молча призываю;
Ищу погибели — и помощи желаю;
Зову, гоню, кляну, объемлю тень драгой.

Сквозь слезы я смеюсь; в печалях трачу силы;
И жизнь и смерть равно душе моей постылы,
Вот, Нина, до чего я доведен тобой! [12]

Сонет весь построен на обобщающих антитезах, представляющих психологически реальное чувство не за счет его подробного описания или аналитического расчленения, а как результат взаимодействия контрастирующих состояний, отвечающих ломоносовской эстетике «сопряжения далековатых идей». В этом смысле переводу

[12] Крылов И. А. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1969, с. 280.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И. А. Крылова близок перевод CLXIV сонета Петрарки, выполненный М. С. Кайсаровым также с соблюдением сонетной формы. Вот заключительные терцеты этого сонета, опубликованного в журнале «Иппокрена» (1801, ч. VIII, с. 287—288):

И так из одного источника текут
Печаль и радости, которые вкушаю;
Одна рука меня и лечит и разит.

Любовь, отчаяние, надежда сердце рвут,
Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю:
Что может страсть мою жестоку истребить!

Внутренняя структура подлинника воспроизводится Кайсаровым довольно точно. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести подстрочный перевод сонета Петрарки: «Так из одного ясного источника живого исходит сладостное и горькое, которыми я питаюсь, одна и та же рука меня врачует и ранит; и чтоб мое мученье не достигло берега, тысячу раз в день умираю и тысячу рождаюсь, столь далек я от моего исцеления». Развитие содержания сонета Кайсарова, как и Петрарки, идет по пути синтеза, обобщения, ведущего к постижению драматической сущности явления, что было существенно для формирования новых принципов художественного мышления.

Для развития формы сонета особенно важно сохранение Кайсаровым внешних архитектонических признаков сонетов Петрарки. Он использует редко встречающуюся в русской сонетной практике рифмовку терцетов по схеме вГд вГд, восходящую к самому строгому и наиболее употребительному у Петрарки типу рифм. Сохраняется и сонетный размер, близкий итальянскому эндекасиллабо по количеству слогов — шестистопный ямб, характерный для поэтики русского сонета XVIII века.

На основании этого можно убедиться в том, что если первые прозаические и вольные переложения сонетов Петрарки были шагом в освоении содержательной стороны итальянского поэта, словаря психологической и интимной лирики, то в 90-е гг. XVIII — начале XIX вв. наблюдается процесс «отвердевания» или кристаллизации формы сонета, который непосредственно связан с

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

совершенствованием поэтического языка, развитием его пластических и живописных возможностей [13].

Попытка осмыслить содержание сонетов Петрарки в связи с их строгой канонизированной формой принадлежит и Г. Р. Державину, который в 1808 году переводит три его сонета: IX, XIX и XXXV. Его переводы, озаглавленные «Посылка плодов», «Прогулка» и «Задумчивость», выполнены шестистопным ямбом, который задает плавный сонетный ритм, усиливающийся благодаря перекрестной рифме в катренах. Рифма в терцетах, организованная по схеме ВВг ДДг, связана с традициями русского сонета XVIII века и прежде всего с сонетами Сумарокова, Хераскова, Ржевского, Муравьева и восходит к французскому каноническому типу, утвержденному, например, в поэтической практике Клемана Маро. Ассонансы и приблизительные рифмы (мест — след, свет — чтет, холмы — жегомы и др.) связаны скорее с художественным своеобразием поэтической манеры Державина [14], чем с разрушением формы сонета. Что же касается внутренней формы, то, как справедливо отмечает Н. Б. Томашевский, Державин «...поразительно четко выстраивает образно-смысловую структуру сонета» [15].

Таким образом, архитектоника сонетов Петрарки в переводах конца XVIII — начала XIX вв. трансформировалась в основном по типу французского, а не итальянского канона. Вводились и добавочные рифмы в катренах, например, у Крылова, что определялось русской сонетной традицией XVIII века (опытами Сумарокова, Ржевского и др.). Иногда наблюдались нарушения внутренней структуры сонета, связанные с идущим от поэтики классицизма архитектоническим композиционным принципом, направленным на усвоение «идеи» жанра, его внешних, кодифицированных признаков, хотя, например, Державин воспроизводит внутреннюю структу-

[13] В связи с этим представляется не совсем убедительной точка зрения немецкого исследователя Р. Лаувера, увидевшего в переводах сонетов Петрарки на русский язык в XVIII веке лишь процесс обесценивания или размывания формы. См.: Lauer R. Op. cit., s. 318.

[14] См. об этом: Западов В. А. Державин и русская рифма XVIII века.— В кн.: XVIII век. Сб. 8. Л., 1969, с. 84.

[15] См. примеч. Н. Б. Томашевского в кн.: Петрарка Ф. Лирика. М., 1980, с. 342.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ру петрарковского сонета. Поэтика сонетов Петрарки часто оказывалась преломленной в соответствии с художественными принципами сентиментализма, наблюдались «сдвиги» в области стиля, ослабление рифмы, связанное с поэтическим языком, и пр. Но обращение к Петрарке в конце XVIII — начале XIX вв. имело большое значение для последующего развития русского сонета. Если в теоретических источниках этого времени, опирающихся, в основном, на идеи Буало и Баттё, сонет рассматривался прежде всего как вид эпиграмматической поэзии, что не давало ему возможности полнокровного развития, то осмысление и переводы сонетов Петрарки уже в конце XVIII века положили начало органическому его усвоению как жанра лирико-психологической поэзии.

II.

Проблема перевода сонетов Петрарки неоднократно ставилась в начале XIX века в связи с задачами развития национальной поэзии и поэтического языка. «Поэзия давно украсилась именами Данте и Петрарка; ... а мы еще носили оковы потомков Чингисовых», отмечалось, например, в рецензии П. И. Макарова на книгу А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка», опубликованной в журнале «Московский Меркурий» (1803, ч. IV, с. 158). Трудность перевода сонетов Петрарки и их совершенство уловили даже «архаисты» в лице, например, Шишкова, который в примечании к двум прозаическим переводам сонетов Петрарки (XIX и XXXV) писал: «Петрарковы сонеты трудно перевесть стихами. ... Особливо же трудно соблюсти в расположении и ударении слов ту созвучность, которая протяженностью своею так естественно согласуется с унылостию и томностию душевных чувств...» [16].

Интерес к творчеству Петрарки и ко всей итальянской поэзии эпохи Возрождения заметно усиливается в 10-е гг. в связи с процессами становления русской романтической поэзии и ее жанровой системы и находит

[16] Шишков А. С. Собр. соч. и переводов, ч. 14. Спб., 1831, с. 207.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

яркое выражение, например, в деятельности членов «Арзамаса» [17]. Обращение к сонетам Петрарки поэтов школы «гармонической точности» (К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, И. И. Козлова) свидетельствует о том, что петраркизм в русской поэзии этого времени выступает как явление, определяющее прежде всего борьбу за создание новой поэтической манеры.

Обращение К. Н. Батюшкова к Петрарке не было случайным и не может объясняться только как результат влияния [18], если учитывать предшествующую поэтическую традицию, охарактеризованную выше, а также факты обращения к Петрарке М. Н. Муравьева, оказавшего непосредственное влияние на формирование его эстетических взглядов. Важно, что теоретическому обобщению интереса поэта к Петрарке предшествует практическая работа: переводы и подражания его сонетам, форма которых была для него сложна, поэтому он переводит без соблюдения канона (например, CCLXIX сонет и др.) [19]. Большой интерес представляет не только совпадение мотивов и образов поэзии Батюшкова с сонетами Петрарки, но и восприятие русским поэтом сонета в контексте творчества этого крупнейшего представителя европейского Возрождения в статье «Петрарка» (1815).

В качестве эпиграфа к его статье используется первая строка CXXXII сонета итальянского поэта: «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» (Что же я чувствую, если и это не любовь?) [20]. Эпиграф намечает доминанту восприятия Петрарки как певца любви, а со-

---

[17] См. об этом: Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России.— В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970, с. 56—57.

[18] Некоторые исследователи считают, что к Петрарке Батюшков обратился в результате влияния французской поэзии.— См.: Некрасов А. Н. Батюшков и Петрарка, с. 182.

[19] См. об этом подробнее в кн.: Некрасов А. Н. Батюшков и Петрарка, с. 182—215.

[20] См.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. (Сер. «Лит. пам.»). М., 1977, с. 149. Появление переводов сонетов Петрарки с соблюдением канона после опубликования статьи Батюшкова (Вестник Европы, 1816, № 7) — свидетельство большого значения этой работы в развитии русского сонета. См., например: Опыты в прозе Р. Гонорского с присовокуплением двух сонетов. Харьков, 1818. Один из них — перевод CXXXII сонета Петрарки. Эпиграф тот же, что и в статье Батюшкова.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нета как адекватную форму ее воплощения. Любовь, воплощенная Петраркой в его сонетах, по мнению Батюшкова, отличается от античной ее трактовки у Анакреона, Катулла, Проперция, Овидия и др. Новизна концепции любви в сонетах, обусловленная влиянием философии неоплатонизма, верно и глубоко понимается русским поэтом как «приближение к божественной истине». «Петрарка,— пишет поэт,— ... надеется увидеть Лауру в лоне божества, посреди ангелов и святых; ибо Лаура его есть ангел непорочности...» [21]. Концепция платонической любви, отлитая в форму сонета, представляла большой интерес для Батюшкова в связи с определенными событиями его личной жизни. «Где истинная любовь? — пишет он в одном из писем.— Нет ея! Я верю одной вздыхательной, петраркизму, т. е. живущей в душе поэтов и более никакой!» [22] Содержательная сторона сонета оценивается здесь как адекватная духу петраркизма, понимаемого как любовь платоническая, любовь в душе, в отличие, например, от эротизма французской легкой поэзии. При этом оказывается важным не столько формальный канон, сколько содержательная сторона сонета, рассматривающаяся Батюшковым как жанрообразующее начало.

Важно, что написанию статьи о Петрарке предшествовало изучение Батюшковым «Истории итальянской литературы» (1811—1824) Женгене и трактата Сисмонди «О литературе Южной Европы» (1813), где поэзия эпохи Возрождения оценивалась с позиций романтической эстетики. Поэтому он сумел уловить в сонетах и канцонах Петрарки трагическую рефлексию, обусловленную противоречиями итальянского Возрождения и характером индивидуализма, и вместе с тем гармоническую стройность и совершенство. Первоначальное восприятие сонета, которое могло сложиться у Батюшкова под влиянием французской легкой поэзии, если исходить из его «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (1814), обогащается у него в процессе изучения им другого источника — сонета Возрождения. Результат этого — подчеркивание как содержательного значения этой поэтической формы, так и установка на ее эстетизацию. Оценивая, например, формальную сторону сонетов Петрар-

[21] Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 151.
[22] Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3. Спб., 1886, с. 46.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ки («игру слов, изысканные выражения, отвлеченные мысли», «излишнее употребление аллегории»), сложившуюся под влиянием dolce stil nuovo, Батюшков вместе с тем отмечает, что «сии самые недостатки дают какую-то особенную прелесть его сонетам»[23].

Эстетизация формы была, очевидно, связана с формированием принципов романтической эстетики. Кроме того, она была обусловлена и постановкой проблемы развития национального языка. Еще задолго до написания статьи о Петрарке в письме от 5 декабря 1811 года Батюшков писал о русском языке: «И язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной...» и здесь же указывал на Данте, Тассо и «сладостного Петрарка, из уст которого что слово, то блаженство»[24].

Поиски «гармонического» слова в 10-е годы XIX века стали знамением времени. Это заставило Батюшкова и его последователей обратиться к поискам новых выразительных поэтических средств и жанров. Сонет в этом отношении мог соответствовать эстетическим принципам школы «гармонической точности», так как, по мнению Батюшкова, Петрарка в своих сонетах «...нежность, сладость и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостью»[25], сделав национальный язык гибким, емким, гармонизированным. Русские теоретические источники к этому времени подготовили почву для осмысления возможностей сонета в связи с проблемами развития языка. Почти во всех из них указывалось на необходимость строгого отбора языкового материала при создании сонета, его плавность, сладкозвучие, богатство рифмы, синтаксическую и интонационную законченность и пр. Кроме того, краткость сонета должна была способствовать его особой метафоризации, а также концентрации языкового материала в пределах четырнадцати строк, что закономерно вело к усилению эмоционального и образного значения слова. Ярким примером этому могли быть сонеты Петрарки, лексика которых эмоционально и ассоциативно насыщена, а содержанием является внутренний мир. Один из важнейших выводов, к которым подводили статьи Батюшкова, заключался в переосмыслении сонета и утверждении его

[23] Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 160.
[24] Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3, с. 164—165.
[25] Там же, т. 2, с. 158.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

как жанра лирической поэзии, способного отразить сложный душевный мир, романтическую раздвоенность. Была сломлена та преграда, которую воздвигли сторонники трактовки сонета как разновидности французской эпиграммы. Возрожденный европейскими романтиками, Петрарка, благодаря работам Батюшкова, окончательно утверждается в России как мастер лирико-психологического сонета.

Параллельно с Батюшковым интерес к Петрарке возникает в 1808—1809 гг. у В. А. Жуковского. В его творчестве можно выделить, в отличие от Батюшкова, лишь факты единичного обращения к сонетам итальянского поэта, но они имеют определенное значение для процесса восприятия содержательной стороны сонетов Петрарки и формирования романтического сонета. Интерес Жуковского к Петрарке мог возникнуть в пору организации «Дружеского литературного общества» (1801) [26], а также сформироваться в результате чтения Лагарпа, конспектирования Эшенбурга или изучения других источников. Кроме этого, определенную роль здесь могла сыграть и неразделенная любовь Жуковского к М. Протасовой, и постоянное, на протяжении многих лет подчеркиваемое друзьями сходство характера и таланта Жуковского и Петрарки [27]. В библиотеке поэта сохранился принадлежащий ему сборник сонетов и канцон Ф. Петрарки (Le Rime di Francesco Petrarca. Parigi, 1768) [28], что свидетельствует об интересе Жуковского к творчеству итальянского поэта.

Прозаический перевод CCCI сонета Петрарки используется В. А. Жуковским в качестве монолога Усла-

---

[26] О М. С. Кайсарове — участнике «Дружеского литературного общества» и переводчике сонетов Петрарки см. в кн.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. I. Спб., 1906, с. 243—245.

[27] Свидетельством этому могут послужить записи в дневнике А. И. Тургенева: «Сегодня Бутервек на лекции описывал характер Петрарка и платоническую любовь его к Лауре. Какое разительное сходство с характером Жуковского!» — См.: Письма и дневник А. И. Тургенева геттингенского периода (1802—1804). Спб., 1911, с. 184. См. также письмо К. Н. Батюшкова к В. А. Жуковскому от 3 ноября 1814 г., в котором он писал: «У тебя воображение Мильтона, нежность Петрарки...» —В кн.: Батюшков К. Н. Сочинения, т. 3, с. 306.

[28] См.: Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Томск, 1981, № 2725.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

да в его повести «Марьина роща» (1808) [29]. Как и в сонете Петрарки, первую часть перевода составляет здесь изображение пейзажа, создающего настроение, вторую — психологическое переживание, оплакивание возлюбленной. Пейзаж, перекликающийся с горестными раздумьями героя, является своего рода лирическим фоном, аккомпанементом переживания. В переложении Жуковского сохранена общая меланхолическая тональность сонета Петрарки и «мучительная скорбь».

Внутренняя форма или композиция сонета итальянского поэта, основанная на антитетическом принципе, воспроизводится Жуковским довольно точно. Вторая часть перевода организована по принципу противопоставления первой: «...а тот, кто некогда услаждался благовонием цветущей липы, или задумавшись, при гласе звонкого соловья или стоне пустынной иволги, живее мечтал о своем счастии, тот уже не похож на самого себя» [30]. (У Петрарки: «Но, увы! Не во мне, после столь радостной жизни, ставшей пристанищем бесконечной скорби... и т. д.) . У Жуковского появляются даже добавочные антитезы, усиливающие драматизм переживаний («...но счастье мое, тебя уже нет...» и «Ах, не узнаёте вы меня, места прелестные»). Этот прием характерен для поэтики сонета Петрарки.

Образная система Петрарки у Жуковского освобождена от излишне детализирующих подробностей. Но введение некоторых добавочных образов знаменательно. Один из них — «звонкий соловей» — образ, характерный для многих сонетов Петрарки и связанный в его поэтике с мотивами утраты возлюбленной, ее оплакивания, скорби (например, в сонетах CCCX, CCCIII, CCCXI и др.). Образ Филомелы — соловья связан с мотивами оплакивания и в стихотворении Жуковского «На смерть семнадцатилетней Эрминии» (1809).

Стихотворение создавалось и воспринималось первоначально, видимо, как сонет [31]. В пользу этого гово-

---

[29] На этот факт впервые обратила внимание И. М. Семенко. См. в ее кн.: Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975, с. 21.

[30] Жуковский В. А. Соч., 7 изд., т. 5. Спб., 1878, с. 296.

[31] Некоторые исследователи жанровой системы лирики Жуковского считают, что он — автор единственного сонета «К Лиле» (1806) и что сонет — жанр, не характерный для Жуковского. См.: Емельянюк А. Жанры лирики В. А. Жуковского. Автореф. Дис. канд. филолог. наук. М., 1978, с. 7.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рит, например, тот факт, что оно было помещено в VI части «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (Спб., 1817, с. 87), в которой, как было объявлено в предисловии к I части, должны были быть опубликованы сонеты (Спб., 1815). В VI части это стихотворение — единственный четырнадцатистрочник. Он имеет подзаголовок «Подражание». Учитывая переводной характер творчества Жуковского, важно выявить источник. Можно предположить, что здесь мог быть использован один из сонетов Петрарки из цикла «На смерть мадонны Лауры». Вероятнее всего им послужил CCLXXVIII сонет, начинающийся словами: «Nell'età sua piú bella, e piú fiorita <...> E viva, e bella al ciel salita» (В своем самом прекрасном, самом цветущем возрасте <...> и живой, и прекрасной на небо взошла...). Эти слова были взяты в качестве эпиграфа к стихотворению К. Н. Батюшкова «На смерть супруги Кокошкина» (1811), но сонет мог быть известен Батюшкову, а через него и Жуковскому раньше.

Тематически стихотворение относится к типу «элегий на смерть» или эпитафий. Но его публиковали в изданиях стихотворений поэта в разделе «Смесь» или «Разные стихотворения». «Сонеты на смерть» были явлением, характерным для европейской поэзии со времен Петрарки, они встречаются и в поэзии английских поэтов-сентименталистов, неоднократно привлекавших внимание Жуковского (например, у Т. Грея). В данном случае, поводом для написания стихотворения «На смерть семнадцатилетней Эрминии» могла послужить смерть Е. М. Соковниной, горячо любимой в кругу Жуковского и умершей в начале 1809 года[32]. Отвлеченное имя Эрминии, встречающееся и в других стихотворениях поэта, могло возникнуть в результате чтения Т. Тассо, воспевающего ее красоту.

В отличие, например, от вольного перевода Батюшковым CCLXIX сонета Петрарки, озаглавленного «На смерть Лауры», стихотворение Жуковского представляет собой четырнадцатистрочник неклассической сонетной рифмовки с добавочными рифмами в катренах:

---

[32] О характере отношений Жуковского и его друзей к Е. М. Соковниной см. в кн.: Письма и дневник А. И. Тургенева геттингенского периода, с. 104—122.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

АбАб ВгВг ДДе ЖЖе, выделенный рядом исследователей как тип licenciex[33]. Этот тип архитектоники сонета, как уже указывалось, использовался у сонетистов XVIII века, а также встречается у Е. А. Баратынского и даже в практике такого строгого ревнителя сонетной формы, как А. Шлегель, при переводе им сонетов Петрарки. Следовательно, нет оснований по формальным критериям относить это произведение к стихотворениям вольной рифмовки[34].

Стихотворение имеет твердую логическую сонетную основу: первый катрен определяет основную тему — описание красоты Эрминии, второй — сонетное «восхождение» — развивает ее и заключает в себе кульминацию. В результате противопоставления, которое осуществляется при помощи противительного союза «но», возникает ощущение неразрешимости конфликта:

Едва с младенчеством рассталась;
Едва для жизни расцвела;
Как непорочность улыбалась
И ангел красотой была.
В душе ее, как утро ясной,
Уже рождался чувства жар...
Но жребий сей цветок прекрасной
Могиле приготовил в дар.
И дни творцу она вручила;
И очи светлые закрыла,
Не сетуя на смертный час.
Так след улыбки исчезает;
Так за долиной умолкает
Минутный Филомелы глас.

В первом терцете наблюдается «нисхождение» темы, завершающееся во втором терцете сравнением. Сравнение (смерть и умолкающий голос филомелы) выполняет функцию художественного обобщения, необходимую в пределах сонетного ключа. Такой художественный прием часто встречается в заключительной части сонетов

---

[33] См.: Lauer R. Op. cit., s. 304.

[34] С. А. Матяш, например, относит это произведение к стихотворению с вольной рифмовкой. См.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского.— В кн.: Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 86. Этот же тип рифм С. А. Шахвердов, наоборот, считает классическим для сонета. См. его работу: Метрика и строфика Е. А. Баратынского.— Там же, с. 313.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Петрарки, как бы уравновешивая октаву с более коротким секстетом.

В основу содержания сонета положена присущая Жуковскому философская концепция двоемирия, воплощаемая при помощи антитетического композиционного принципа, характерного и для перевода сонета в «Марьиной роще». Конфликт возникает в результате противопоставления «земли» и «неба», «жизни» и «смерти», «здесь» и «там». «В том мире должно начаться ея блаженство,— писал А. И. Тургенев Жуковскому по поводу смерти Е. М. Соковниной.— Здесь она не вкусила его» [35]. Жуковский, как и Петрарка во многих своих сонетах, добивается гармонического разрешения противоречий за счет устремленности к духовному, запредельному, приобщающему человека к высшей божественной истине. «Веселись, брат,— писал, например, поэт А. И. Тургеневу, сообщая ему о кончине Е. М. Соковниной,— наш круг час от часу уменьшается. Многих уж нет, а те, которые остались, живут розно и не радуются жизнью. Что из этого выйдет, не знаю; но смерть всего лучше» [36]. Последняя фраза как бы в сжатом концентрированном виде повторяет конструкцию его стихотворения «На смерть семнадцатилетней Эрминии». Эта конструкция — формула структуры «идеального» сонета.

Вместе с тем характер лирического героя Жуковского лишен, в отличие от Петрарки, ярко выраженного индивидуализма и конкретизации. Содержание сонета — обобщенно-психологический анализ события вообще, вне времени, вне пространства. Лирический сюжет сонета Петрарки Жуковский использует как схему для размышления на одну из излюбленных элегических тем. Стилистически сонет выполнен в традициях сентиментально-романтической поэзии. Об этом свидетельствует, например, характер метафор и слов-лейтмотивов: «смертный час», «могила», «минутный глас». Широко используются Жуковским и слова с переносным значением, что не характерно для строгой лексики сонетов Петрарки. Таким образом, сонет Жуковского является вполне оригинальным произведением, вариацией на одну из тем

[35] Цит. по кн.: Письма и дневник А. И. Тургенева геттингенского периода, с. 112.

[36] Цит. по кн.: Жуковский В. А. Письма к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 308.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сонетов итальянского поэта. И вместе с тем это произведение как образец сонета свидетельствует о том, что русская поэзия могла дать высокохудожественные образцы этого жанра, приближающиеся по своему совершенству к сонетам Петрарки, уже в начале 10-х гг. XIX века.

III.

Последующие 20-е годы — время бурного осмысления Петрарки и его сонетов. Периодические издания печатают восторженные статьи о нем. Так, например, в статье об итальянской словесности, помещенной в «Дамском журнале» (1824, ч. 8, с № 24), говорилось: «Петрарка! Лаура! ... Любимцы Фебовы внемлют, сочувствуют поэту при чтении его нежных, страстных, пламенных стихов, в которых, кажется, излилась вся сила его воображения, все пламя страсти — все бытие поэта!» (с. 75). Среди «Надписей к изображениям некоторых итальянских поэтов», опубликованных в альманахе «Северные цветы на 1828 год» (Спб., 1827), одна, принадлежащая Д. В. Дашкову, посвящена Петрарке:

Светлые воды Воклюза и вы, Капитольские стены,
Гласу Петрарки внимав, видели славу его!
Тень Лауры гордись! Лаурой дышал песнопевец;
В смертном бореньи твое силился имя твердить.
Лира и пламень его для потомства священны: и вечно
Будет он нежной любви, нежных стихов образцом!

Большую роль в пропаганде итальянской литературы и Петрарки могли сыграть статьи С. Е. Раича и его учеников[37], а особенно его заметка «Петрарка и Ломоносов», помещенная в «Северной лире на 1827 год» и вызвавшая отклики П. А. Вяземского и А. С. Пушкина. В связи, например, с пребыванием в России польского поэта А. Мицкевича — переводчика сонетов итальянского поэта — в его кругу возникает особый культ Петрарки[38].

---

[37] См. публикации С. Е. Раича об итальянском языке и литературе в периодических изданиях: Сочинения в прозе и стихах: Труды общества любителей российской словесности при Московском университете. М., 1926, ч. 7; Русский зритель, 1828, ч. 4, № 13—14; а также его учеников в «Галатее», 1830, ч. 17 и др.

[38] См. об этом в кн.: Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х гг. Л., 1934, с. 210.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

С другой стороны, против Петрарки выступают поэты, ратующие за социально значимую, злободневную поэзию и не приемлющие «чувствительного» Петрарку, утвержденного в этом качестве еще сентименталистами. Высоко оценивая, например, в своих «Размышлениях и разборах» Петрарку как преобразователя национального языка, П. Катенин отрицательно относится к его сонетам, в которых, по его мнению, «...все изысканно, переслащено, натянуто и запутано»[39]. Чтобы доказать свою мысль, он помещает здесь прозаические переводы некоторых из них. Отрицательное отношение Катенина, как и Кюхельбекера, к сонетам Петрарки вызвано как преобладанием любовной тематики в его творчестве, так и засильем эпигонов-петраркистов, утверждавших формальную сторону его сонетов.

Вместе с тем Кюхельбекер отмечает одну из особенностей сонета Петрарки, способствующую их популярности у романтиков,— исповедальность. «Вот замечание очень справедливое,— пишет он по поводу статьи В. К. Бриммера «Об истинном и ложном романтизме», опубликованной в журнале «Сын Отечества» (1830, ч. 10, № 9).— Кто не испытал, что творения Петрарки заставляют читателя погрузиться в самого себя, исследовать свое сердце, разобрать свои идеи»[40]. Это явление было также отмечено Н. И. Надеждиным в его работе «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» (1830)[41]. В связи со специфическим пониманием средневековой поэзии как колыбели романтической в критике 20-х гг. Петрарка чаще всего представлялся как один из основоположников европейской романтической лирики (Надеждиным, Пушкиным и мн. др.). Этим объясняется тяготение к нему поэтов-романтиков и неприятие со стороны приверженцев классицизма.

Так, в ряде полемических статей «Спор литераторов о стихотворениях Петрарки» критика-классициста Ф. Оффмана и гр. Марселлюса, перепечатанных из французского «Jornal des Débats» («Вестник Европы»,

---

[39] Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981, с. 97.
[40] Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 296.
[41] Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 193.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

1826, № 16—17) анализировались сонеты Петрарки и рассматривались проблемы их эстетики и поэтики. Отрицательное отношение Оффмана — противника романтизма к сонетам Петрарки вызвано как популярностью их среди поэтов-романтиков, так и господством принципа антитезы в пределах структуры сонета.

Таким образом, общеевропейское признание Петрарки поэтами романтического направления, а также некоторые специфические особенности его сонетов — исповедальность и антитетичность структуры, ведущие к воплощению и реализации основного романтического конфликта, способствовали органическому усвоению сонетов Петрарки в русской поэзии 29—30-х годов. В этот период наблюдаются как попытки трансформации сонетов итальянского поэта в соответствии с принципами романтической поэтики, так и оказывается возможным создание произведений, обладающих определенной типологической близостью с лучшими образцами сонета Петрарки.

Опыты Батюшкова и Жуковского в 20—30-е гг. продолжает И. И. Козлов — младший представитель школы «гармонической точности». Его переводы и подражания Петрарке выполнены в традициях сентиментально-романтической поэзии. Об этом свидетельствуют и факты преобразования строгого сонета Петрарки в элегию (CCLXIX сонет) или романс (CCCXI сонет), и наполнение переводов штампами «элегического» стиля[42]. В 1834 году Козлов переводит CCCII и CLIX сонеты Петрарки, которые являются прекрасными образцами их романтической интерпретации. Возрожденческая трактовка любви и красоты возлюбленной находит адекватное выражение у поэта-романтика. Форма обоих сонетов выдерживает циклический композиционный принцип, соответственно задавая, углубляя и завершая тему. Рифма строится по итальянскому каноническому типу АббА АббА вГв ГвГ, часто встречающемуся у Петрарки и довольно редко в практике русских сонетистов.

К сонетам, посвященным красоте возлюбленной и навеянным Петраркой, можно отнести «Мадонну»

---

[42] См. об этом подробнее: Томашевский Н. Б. Два эпизода из истории русского Петрарки.— В его кн.: Традиция и новизна, с. 177—179.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А. С. Пушкина (1830). Обобщая многочисленные точки зрения на причины, побудившие поэта к созданию сонета, можно сказать, что основу содержательной структуры здесь составляет определенное лирическое событие или душевный опыт, связанные с любовью и обожанием невесты — Н. Н. Гончаровой, а также эстетическое впечатление, полученное от образа мадонны с какой-либо реальной картины или иконы [43]. Творческим импульсом трансформации впечатлений могли послужить сонеты Петрарки, связанные в представлении Пушкина с платонической любовью к Лауре. Сонет для Пушкина оказался в данном случае включенным в определенную литературную традицию.

Способность сонета воплощать «жар любви» была теоретически осознана еще К. Н. Батюшковым в его статье «Петрарка», хорошо известной Пушкину, оставившему пометы на страницах его «Опытов в стихах и прозе» [44]. Об этом писали исследователи Пушкина, указывая на батюшковское «суровый Дант» в одном из его сонетов, а также на встречающуюся в «Метели» строку из сонета Петрарки, использованную в качестве эпиграфа и в статье Батюшкова «Петрарка». Концепция платонической любви Петрарки, глубоко и тонко понятая Батюшковым, должна была восприниматься Пушкиным в связи с формой сонета. Сама форма сонета обладала здесь определенным эстетическим смыслом и могла способствовать реализации чувства, охватившего поэта летом 1830 года накануне предстоящей женитьбы. Слова из статьи Батюшкова «...ибо его Лаура есть ангел непорочности» — могли ассоциироваться у Пушкина с образом его невесты. Эти слова как бы в трансформированном виде стали «сонетным ключом» его «Мадонны»: «Чистейшей прелести чистейший образец».

Сонеты Петрарки, в которых он воспевает красоту Лауры, основаны на созерцательности, а не рефлексии, на гармоническом восприятии, но не душевном разладе. Именно это могло привлечь к ним внимание Пушкина.

---

[43] См.: Розанов М. Н. Пушкин и Петрарка, с. 116—155; Дявловский М. А. Стихотворение «Мадонна».— В его кн.: Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 396—403 и мн. др.

[44] См. об этом: Комарович В. Л. «Пометки Пушкина в Опытах» Батюшкова.— Литературное наследство, вып. 16—18. М., 1934, с. 885—904.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Исследователи называют в качестве источника сонета «Мадонна», как правило, LXXVII, LXXVIII или CXXX сонеты итальянского поэта [45]. Приведем в качестве примера подстрочный перевод LXXVII сонета: «Если бы Поликлет и другие знаменитые художники тысячу лет глядели на Лауру, не увидали бы и малой доли той красоты, которая полонила мое сердце, и мой Симон, наверное, был в раю, откуда спустилась моя мадонна; там он ее увидел и изобразил на хартии, чтобы дать земле свидетельство ее образа <...>» [46]. Как указывает, например, А. Ф. Лосев, этот сонет Петрарки — «чистейшая платоническая эстетика» [47], основанная на субъективизме индивидуальных переживаний. Наличие вариантов сонета Пушкина [48] и характер внесенных в них изменений, по мнению некоторых исследователей, свидетельствуют о стремлении Пушкина приблизить образ Мадонны к католической интерпретации Возрождения [49].

Обожествление возлюбленной в поэзии Возрождения было связано с гносеологической функцией искусства. Как указывает, например, Де Санктис: «...платоническая любовь была ни чем иным, как любовью через интуицию, созерцание, своеобразным родством, устанавливаемым между созерцающим и предметом созерцания...» [50]. Это вело к поискам высшего значения любви, ее философского и теологического смысла в пределах сонета и определяло потенциальную философичность этой поэтической формы. Таким образом, эстетический смысл сонета Пушкина связан с канонической формой и содержательным ее наполнением (обожествление возлюбленной и ее символизация), с традициями итальянского

---

[45] См., например: Розанов М. Н. Пушкин и Петрарка, с. 132—134.

[46] Подстрочный перевод цит. по кн.: Веселовский А. Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere».— Собр. соч., т. 2, вып. 1. Спб., 1909, с. 527.

[47] Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978, с. 225.

[48] О вариантах «Мадонны» см.: Модзалевский Б. Л. Автограф «Мадонны» Ю. Н. Бартенева.— Пушкин и его современники, вып. XV. Спб., 1911, с. 21—26; Баранов В. В. Сонет «Мадонна» в новой редакции.— В кн.: Пушкин. Сб. 1. М., 1924, с. 217—224.

[49] См., например: Баранов В. В. Указ. соч., с. 224.

[50] Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963, с. 38.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

dolce stil nuovo. В стремлении Пушкина дать в сонете концепцию платонической любви сыграли большую роль традиции западноевропейского романтизма, а также его собственный опыт создания романтической лирики.

Сонет Пушкина написан шестистопным ямбом, имеет в основе несколько измененный французский канон (канон Малерба): аББа аБаБ ввГ дГд. Ряд отступлений от строгого канона (таких, как отсутствие симметрии в рифмовке катренов, enjambement между октавой и секстетом, повторения слов и пр.) не умаляют достоинств этого произведения, получившего высокую оценку В. Г. Белинского в его работе «Разделение поэзии на роды и виды» и являющегося одним из лучших образцов в развитии русского сонета.

О глубокой типологической близости русского романтического сонета и сонета Возрождения в лице Петрарки свидетельствует также единственный сонет в творчестве М. Ю. Лермонтова «Я памятью живу с увядшими мечтами...» (1832), впервые напечатанный в 1889 году среди неизданных стихотворений поэта. Публикуя сонет, И. Болдаков отмечал, что в ранней лирике поэта «найдутся и стихотворения, почти безукоризненно выдержанные, как, например, «Сонет» — вещь замечательная еще в том отношении, что представляет собою единственный пример, когда Лермонтов для своих стихов воспользовался стеснительной формой сонета, вероятно, мало гармонировавшей с его страстным, кипучим, поэтическим темпераментом»[51]. Интерес Лермонтова к канонической форме сонета мог сформироваться в пору обучения его в Московском университетском Благородном пансионе, где его учителя С. Е. Раич и А. Ф. Мерзляков, увлеченные итальянской литературой, приобщали к ней воспитанников. Среди мастеров итальянской литературы не последнюю роль занимал и Петрарка, которому, как уже указывалось, посвящены статьи Раича.

Сонет Лермонтова строится по типу «воспоминаний» или «видений», характерных для творчества поэта. Важно, что этот «мемориальный» слой, как указывает, на-

[51] Болдаков Инн. Неизданные стихотворения М. Ю. Лермонтова.— Северный вестник, 1899, № 1, с. 9.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

пример, И. Б. Роднянская, позволяет установить связь с «мифо-поэтической концепцией платоновского припоминания — анамнезиса, проникшей в европейский романтизм через посредство Данте и Петрарки»[52]. Типологическая близость сонета Возрождения и романтизма должна определяться влиянием идеалистической философии. Для романтизма основополагающей могла быть философия тождества Шеллинга, восходящая генетически к неоплатонизму. Вместе с тем «припоминание» в сонете Лермонтова обусловлено романтической концепцией власти прошлого над настоящим, поэтому его «видения» вызывают не трансцендентный, а реальный образ возлюбленной, в отличие от сублимированного образа Лауры из цикла Петрарки «На смерть мадонны Лауры». «Видения» Лермонтова — это история его душевных переживаний, они, в отличие от Петрарки, лишены мистического смысла:

Я памятью живу с увядшими мечтами,
Виденья прежних лет толпятся предо мной,
И образ твой меж них, как месяц в час ночной
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твое владычество порой;
Твоей улыбкою, волшебными глазами
Порабощен мой дух и скован, как цепями,
Что ж пользы для меня,— я не любим тобой.

Я знаю, ты любовь мою не презираешь;
Но холодно ее молениям внимаешь;
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит,— у ног его волна кипит, клокочет,
А он, бесчувственным исполнен божеством,
Не внемлет, хоть ее отталкивать не хочет.

Сонет Лермонтова посвящен Н. Ф. Ивановой, с которой связана была история его неразделенной любви. Эта любовь переживается поэтом подобно Петрарке как космическое всеобъемлющее явление. Но у Петрарки неразделенная любовь — средство самопознания (познания микромира), а через него — познания бытия (макромира). Ни в одном из его сонетов не происходит отчуждения от возлюбленной. Пример этому CCLVI со-

[52] См. об этом в кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 299.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нет, близкий лермонтовскому, особенно в заключительной части:

Успел сто крат погибель испытать я,
Но, сбросив плоть, мой дух стремится к той,
Чье равнодушье тяжелей проклятья.

Непостижимое передо мной:
Когда он с плачем тянет к ней объятья,
Увы, невозмутим ее покой.

(пер. А. Ревича)

Р. И. Хлодовский справедливо отмечает, что «внутренний конфликт чувств никогда не перерастает у Петрарки в конфликт с действительностью и не порождает разорванности сознания»[53]. В отличие от Петрарки, сонет Лермонтова развивает романтическую контраверзу любовь — ненависть, способствующую отчуждению от возлюбленной.

Антитеза любовь — ненависть или любовь — страдание положена в основу композиции сонета. «Память» о возлюбленной, «виденья прежних лет», их «тягостное владычество» — это тема, развиваемая в катренах с опоясывающим типом рифм. Накал воспаленного воображения снимается антитезой состояния: «я не любим тобой». Характерный для сонета союз «но» сменяется равнозначным «что ж». Напряженность конфликта усиливается антитезой образов, положенных в основу сравнения — холодности возлюбленной и страсти поэта. Антитеза образов, усиливающая звучание сонетного ключа, подчеркивает неразрешимость конфликта. Сравнение выполняет в данном случае, как и в сонете Петрарки, процитированном выше, или сонете Жуковского «На смерть семнадцатилетней Эрминии», функцию художественного обобщения. Но в сонете Лермонтова традиционный синтез противоречий осуществляется на новом уровне. Характерная для Петрарки контрастная пара «любовь — страдание» входит у Лермонтова в новую художественную систему, обусловленную мироощущением поэта-романтика. Это ведет к новаторству ее художественной реализации. Страдание в данном случае не средство познания. Оно оценивается как форма обесценивания бытия, отчуждения от него.

---

[53] Хлодовский Р. И. Ф. Петрарка. М., 1974, с. 166.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Специфика антиномий в классическом и романтическом сонете определяется, таким образом, характером поэтического мышления и стиля. Если исходить из концепции, основанной на соотношении гармонии и дисгармонии в стиле[54], то преобладание первой в стиле Возрождения определяет во многом специфику классического сонета, тяготеющего в сонетном ключе к традиционному синтезу или снятию противоречий. Синтез противоречий в романтическом сонете способствует их углублению или переводу во внутренний план, в конфликт с самим собой, доказательством чему может служить рассмотренный сонет Лермонтова, который свидетельствует не только об усвоении сонета Петрарки, но и о преодолении его.

Таким образом, под влиянием сонетов Петрарки в русской поэзии первой трети XIX века складывается концепция этой поэтической формы, формируются принципы ее поэтики. Распространение сонетов Петрарки в русской поэзии, конечно, нельзя сравнить с тем влиянием, какое оказали на нее Юнг, Оссиан или Байрон, но, тем не менее, петраркизм сыграл определенную роль в развитии русской интимной и психологической лирики, сделав жизнеспособной и «животворящей» такую поэтическую форму, как сонет.

---

[54] См.: Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль».— В кн.: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии. М., 1976, с. 60—61.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Н. Ж. ВЕТШЕВА

К ВОПРОСУ ОБ АРЗАМАССКОЙ ТРАДИЦИИ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

I

Вопрос о жанре «Руслана и Людмилы» был поставлен уже в первых рецензиях и откликах на нее[1]. Поэма то называлась «романтической»[2] (А. Ф. Воейков), то сводилась к определенной жанровой модели — ирои-комической поэме (И. И. Дмитриев)[3], либо к поэме, построенной по принципу «Неистового Роланда» Ариосто (К. Н. Батюшков)[4], отмечалась ее «простонародность» (А. Г. Глаголев)[5].

Многочисленные, порой полярно противоположные отзывы были едины в стремлении найти и проследить родословную поэмы[6]. В меньшей степени внимание современных критиков привлекало своеобразие жанра, признаваемое многими, но не всеми рецензентами. Между тем, то, что «Руслан и Людмила» явилась художест-

---

[1] Подробнее об этом см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.-Л., 1959, с. 157—165.

[2] Сын Отечества, 1820, № 34, с. 12—32; № 35, с. 66—83; № 36, с. 97—114; № 37, с. 145—155.

[3] В письме к И. И. Дмитриеву от 7 июня 1820 года Н. М. Карамзин замечает: «...ты, по моему мнению, не отдаешь справедливости таланту или поэмке молодого Пушкина, сравнивая ее с Энеидою Осипова...» — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Спб., 1866, с. 290.

[4] Батюшков пишет Блудову в ноябре 1818 года (Цит. по статье: Р. М. Горохова. Из истории восприятия Ариосто в России.— В кн.: Эпоха романтизма. Л., 1975, с. 270): «Сверчок начинает третью песню поэмы своей. Талант чудесный, редкий! Вкус, остроумие, изобретение, веселость. Ариост в девятнадцать лет не мог бы написать лучше». См. об отношении «Руслана и Людмилы» к «Неистовому Роланду» Ариосто: Розанов М. Н. Пушкин и Ариосто.— Известия АН СССР, 1937, № 2—3 (Отд. общ. наук), с. 375—412; Томашевский Б. В. Пушкин, кн. I, М.-Л., 1956, с. 357—364.

[5] Вестник Европы, 1820, № 11, с. 213—220.

[6] Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 357—365.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

венным освоением определенного периода истории русской поэмы на качественно новом уровне, составляет ее основную ценность.

По справедливому замечанию В. Г. Белинского, «причиною энтузиазма, возбужденного «Русланом и Людмилою», было, конечно, и предчувствие нового мира творчества, который открывал Пушкин своими первыми произведениями»[7].

Своеобразию жанра и метода «Руслана и Людмилы» посвящено большое количество исследований. Наряду с основной массой компаративистских работ, прослеживающих связь поэмы Пушкина с одной или несколькими традициями[8], существуют исследования, авторы которых стремятся выявить особенности внутрижанровой организации пушкинской поэмы[9].

Представляется, что вопрос о своеобразии жанра и метода «Руслана и Людмилы» не является решенным в нашей науке. Комплексный подход к проблеме жанра, совмещение историко-типологического и конкретно-исторического аспектов намечают более плодотворный путь,

---

[7] Белинский В. Г. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 6, М., 1981, с. 301.

[8] См., например: Аншелес И. Н. Поэмы и сказки Пушкина. Одесса, 1910; Владимиров П. В. Происхождение «Руслана и Людмилы».— Оттиски из журнала «Университетские известия», Киев, 1895, с. 1—12; Сиповский В. «Руслан и Людмила» (К литературной истории поэмы).— В его кн.: Пушкин. Жизнь и творчество. Спб., 1907, с. 447—474; Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина.— Временник пушкинской комиссии, вып. 3, М.-Л., 1937, с. 183—202; Халанский М. Е. «Руслан и Людмила».— Пушкин А. С. Собрание сочинений в шести томах, т. I, Спб., 1907, с. 572—590; Шеффер П. Н. Из заметок о Пушкине: «Руслан и Людмила».— В сб.: Памяти Л. Н. Майкова. Спб., 1902, с. 506—507 и др.

[9] Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1, М.-Л., 1956, с. 304—311, с. 325—331; Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 87—227, с. 139—143, с. 154; Тынянов Ю. Н. Пушкин.— В его кн.: Пушкин и его современники. М., 1969, с. 122—165; Благой Д. Д. «Руслан и Людмила» Пушкина.— Учен. зап. МГУ, вып. 127, М., 1948, с. 23—58; Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX веков. М., 1955, с. 410—444; Куканов А. М. К проблеме традиций и новаторства в «Руслане и Людмиле» Пушкина и роль радищевского начала.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 125—146; Гроссман Л. П. Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила».— Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та, т. 48, вып. 5, М., 1955, с. 143—191; Стенник Ю. В. О роли национальных поэтических традиций XVIII века в поэме Пушкина «Руслан и Людмила».— Русская литература, 1968, № 1, с. 107—122 и др.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

позволяющий выявить ее жанровую специфику. С этой точки зрения проблема соотношения арзамасского мировоззрения и арзамасской теории поэмы и «Руслана и Людмилы» заслуживает самого пристального внимания.

«Арзамас» в 1810-е годы становится средоточием важнейших проблем идеологического, культурного и литературного процесса [10]. В сфере его внимания оказываются основные дискуссии и эксперименты в жанре поэмы, а в его творческой практике накапливается опыт по освоению различных традиций и созданию оригинальных произведений: пародийно-сатирических поэм, стихотворных сказок, производятся поиски модели «русской поэмы», эксперименты с гекзаметром.

Но «Арзамас» интересен не только конкретным освоением жанра поэмы. Он стал уникальным литературным объединением начала XIX века, породив особую дружескую атмосферу и сформировав особое духовное единство. И если нельзя с полной определенностью говорить об идеологической и эстетической целостности общества [11], то можно выделить ряд черт, характеризующих духовный облик общества, основные направления его деятельности. Многостильность была признаком не только литературного процесса, но и исторического отрезка начала XIX века. Это качество обусловливает двойственный характер деятельности «Арзамаса» — его единый разрушительно-созидательный пафос. «Единство и разнообразие — вот девиз Арзамаса...» — так записано в одном из арзамасских протоколов [12].

Культ дружбы, общее оптимистическое мировосприятие, универсальное приятие мира, поскольку общественное и культурное развитие представлялось арзамасцам прогрессивным, наконец, осознание своих богатых эстетических возможностей для усовершенствования ми-

---

[10] Об этом подробнее см.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; Краснокутский В. С. «Арзамас» и его значение в истории русской литературы. Автореф. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1974.

[11] «Итак, можно утверждать, что не существовало единой литературной платформы «Арзамаса»».— Гиллельсон М. И. Указ. соч., с. 103; «Но где искать некую общность арзамасской литературы, остается еще проблематичным».— Краснокутский В. С. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев.— Вестник МГУ, 1973, № 6, с. 16.

[12] «Арзамас» и арзамасские протоколы. Л., 1933, с. 221.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ра — вот общие черты коллективного арзамасского мировоззрения. В гекзаметрическом переложении Жуковским речи Блудова (Кассандры) на 20-м ординарном заседании, утверждаются арзамасские цели и идеалы: «Вместе, друзья! Чтоб потомству наш голос был слышен!», «Труд с бескорыстною целью — для пользы; С ним и великий Гений — Отечество»[13].

Не случайно именно поэма должна была стать высшим воплощением арзамасского служения Отечеству, наиболее полным выражением арзамасского мировоззрения. В начале XIX века, во многом под влиянием ранних романтических тенденций, роста национального самосознания и самоопределения в ряду других национальных культур, поэма как наиболее емкий в силу своего многовекового развития жанр, связанный с категорией воспевания[14], перестает быть узко понимаемой жанровой формой. Она становится формой времени, воплощая в себе концепцию национального прошлого с определенной позиции настоящего.

Поздняя русская эпопея, «Россиада» Хераскова, ее оценка А. Ф. Мерзляковым, и особенно П. М. Строевым, выявили несоответствие свойственной эпохе классицизма модели поэмы новому содержанию эпохи предромантизма.

В понимании арзамасцев, более определенно выраженном в эстетике, поэма становится художественным осмыслением времени Киевской Руси. При этом историческое совмещалось с легендарным, и волшебный элемент приобретал статус временно́го колорита. Такое понимание жанра, соотносимое с интересом к волшебно-богатырским поэмам и к историческому прошлому, оказывалось подвижным и вариативным. Концепция славного прошлого России в целом была лишена резкого противопоставления прошлого и настоящего, свойственного зрелому романтизму. «Русская поэма» арзамасцев искала способы соотношения истори-

---

[13] Жуковский В. А. Собрание сочинений в трех томах, т. 1, М., 1980, с. 365, с. 364.

[14] Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, М., 1955; Мелихова Л. С. Человек в поэме.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ческого и волшебного, способы организации повествования. Поиски арзамасцев, в практическом плане оставшиеся на уровне замыслов («Владимир» Жуковского, «Рурик», «Русалка», «Бова» Батюшкова), дают представление об общем направлении их экспериментов.

Более плодотворными были эстетические размышления арзамасцев об эпопее, определяющие жанр как универсальную концепцию бытия, воплощаемую универсальной личностью.

В «Арзамасе» наблюдается пристальный интерес к проблеме личности творца в широком смысле и творца поэмы конкретно. В центре внимания стоит задача нравственного соотношения личности творца и его жизни, обстоятельств жизни и их воздействия на творческий процесс, соотнесение личности автора и произведения. Характерно обращение к статьям-персоналиям, посвященным личности и творчеству таких поэтов, как Гомер, Ломоносов, Мильтон, Клопшток, Камоэнс, Тассо, Ариосто и др. Так, Батюшков пишет и задумывает ряд статей: «Ариост и Тасс», «О характере Ломоносова», «Петрарка», «Данте», «Боккаччио».

Еще более интересны попытки дать художественную интерпретацию образа автора-творца в различных жанровых формах: «Умирающий Тасс» Батюшкова (историческая элегия), «Рождение Гомера» Гнедича (поэма).

Говоря об Ариосто, Батюшков выдвигает его в качестве идеального творца эпопеи: «...взор сего чудесного Протея обнимает все мироздание... все живет, все дышит под его пером. Переходя из тона в тон, от картины к картине, он изображает звук оружия, треск щитов, свист пращей. Он рассказывает, и рассказ его имеет живость необыкновенную... Он шутит, и шутки его, легкие, игривые, и часто незлобные, растворены аттическим остроумием. Часто он предается движению души и удивляет вас, как оратор... Он трогает, убеждает, он невольно исторгает у вас слезы; сам плачет с вами и смеется над вами и над собою...»[15]. В центре внимания Батюшкова — способность Ариосто освоить, одухотворить весь мир, пользуясь многообразными способами

[15] Батюшков К. Н. Ариост и Тасс.— В кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 138.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и оттенками авторской организации повествования. Батюшков выделяет сюжетное, публицистическое, комическое (в арзамасском «горацианском» понимании) начала повествования; указывает на степень воздействия произведения на читателя, на неоднозначность авторской позиции («сам плачет с вами и смеется над вами и над собою»). Подобная трактовка образа автора-творца эпопеи оказалась очень плодотворной и в качественно новом виде воплотилась в художественной организации «Руслана и Людмилы» Пушкина.

II

Поэма Пушкина стала итоговым произведением русского предромантизма и определенным этапом творческой эволюции Пушкина. Принципиально новым становится способ организации повествования. Как справедливо заметил Ю. В. Стенник, «...принцип авторского самовыражения ... Пушкин превращает в организующее начало всей композиционной структуры поэмы»[16]. Мир поэмы включается в богатый творческий мир автора как одна из реализованных возможностей, творится по правилам арзамасской игры. Не случайно Пушкин принципиально настаивает на праздничной легкости творчества. Это «труд игривый», который поэт сочинял «в часы досугов золотых».

Постоянные обращения к читателям включают их в дружескую атмосферу («друзья», «моя Людмила», «наш Руслан»), родственную арзамасской стихии. Происходит приобщение читателя к творческому процессу: читатель становится сотворцом автора. Следуя течению игрового повествования, читатель сам испытывает радость творчества. Следует отметить, что именно в «Арзамасе» был распространен опыт коллективного творчества, взаимного обогащения. Плодом коллективного творчества являются арзамасские протоколы, «арзамасским полилогом» можно назвать дружескую переписку членов общества[17], послания-диалоги и многое другое.

[16] Стенник Ю. В. О роли национальных поэтических традиций XVIII века в поэме Пушкина «Руслан и Людмила».— Русская литература, 1968, № 1, с. 111.

[17] Об этом см.: Todd W. M. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pyshkin. Princeton, 1976.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Такие отношения автора и читателя отличаются от романтической поэмы с ее трагической отъединенностью героя-автора от мира.

В «Руслане и Людмиле» преобладает стремление к приятию мира. Жизнеутверждающий пафос поэмы выявляется в целостности ее фабулы, в концепции победы добрых сил над злыми. В этом смысле определение «Руслана и Людмилы» как поэмы-сказки не вызывает сомнения, но требует уточнения и дополнения. Представляется, что «Руслан и Людмила» по типу повествования связана с жанром стихотворной сказки [18]. С литературной сказкой поэму Пушкина сближает фабула, характеры персонажей, особое качество волшебного, соотносимое с волшебно-рыцарской поэмой [19]. Наконец, близость народной сказки и «Руслана и Людмилы» заключается в общем жизнеутверждающем мировосприятии [20]. Этот пафос — творческое прозрение молодого Пушкина и осуществление арзамасских поисков. «Настанет мир, погибнет злоба», «Любви и чести верен будь», «Со смехом ужас несовместен» — вот нравственные заповеди, которыми руководствуются герои поэмы Пушкина.

Мир поэмы погружен в обрамление оссиановых строк «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Временно́й («киевский») колорит локализован также в обрамлении фабулы: пир Владимира, поиски Русланом Людмилы, пир Владимира. На этом фоне в бесконечную цепь эпических деяний и преданий старины включается один эпизод — обретение Людмилы, победа над Черномором. Остросюжетная схема нейтрализуется, погружаясь в целостное повествование, становясь одним из равноправных его фрагментов.

Взаимодействие эпического и новеллистического типов повествования составляет одну из специфических особенностей поэмы Пушкина. В планах поэм «Влади-

---

[18] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 59—69.

[19] Об этом см.: Томашевский Б. В. Пушкин и Лафонтен.— В его кн.: Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 231—243.

[20] См.: Волков Р. М. Народные истоки поэмы-сказки «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина.— Учен. зап. Черновицкого ун-та, т. I, вып. 2, Львов, 1955, с. 3—74.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мир» Жуковского и «Русалка» Батюшкова[21] мы обнаруживаем стремление к включению новеллистического эпизода (эпизодов) в широкую канву исторического стилизованного прошлого. Трудно судить о возможном способе организации ненаписанных поэм, но, исходя из замечаний Жуковского[22], композиционно связующим центром «Владимира» должен был стать сам образ киевского великого князя. В плане Батюшкова преобладает сюжетное повествование. То, что в замыслах двух наиболее крупных поэтов «Арзамаса» выразилось как тенденция, было осуществлено Пушкиным в его поэме.

III

Утверждение о том, что мир поэмы включается в более широкий авторский мир, требует конкретизации. Действительно, одна из творческих возможностей автора объективируется в фабульном повествовании. В этом выражается истинно арзамасское всемогущество власти над словом, жизнеутверждающий пафос веселой победы над злом. «Со смехом ужас несовместен» — эти слова могут быть эпиграфом ко всей оппозиции «Арзамаса» и «Беседы», нового и старого. Веселость и творчество становятся близкими понятиями. Смех обладает у арзамасцев самыми широкими возможностями, в конечном итоге выражая радость мировосприятия, множественность оттенков и настроений[23].

В «Руслане и Людмиле» создается многомерный авторский образ с богатыми потенциальными возможностями, каждая из которых при реализации может воплотиться в определенную образную систему.

Посвящение к поэме 1820 года ориентируется прежде всего на карамзинское начало, создает портрет автора, пишущего «для дам», акцентирует понимание поэтического труда как второстепенного, отступающего на второй план перед наслаждениями жизни.

---

[21] Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895, с. 66; Батюшков К. Н. Сочинения, т. III, Спб., 1886, с. 453—454.

[22] Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895, с. 61.

[23] Об этом см.: Краснокутский В. С. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев.— Вестник МГУ, 1973, № 6, с. 16—28.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Эпилог 1820 года рисует душевную эволюцию, реакцию на ход жизненных событий, являясь переходом к «южным поэмам». Уже первая строка и разрушает, и дополняет образ автора. «Так, мира житель равнодушный» — это переходное звено между «горацианским мудрецом» и «разочарованным» героем романтической поэмы. Характерно, что в эпилоге вычленяются стилевые реминисценции поэзии Батюшкова и Жуковского:

Я пел — и забывал обиды
Слепого счастья и врагов,
. . . . . .
На крыльях вымысла носимый,
Ум улетал за край земной... [24]

Понятие дружбы-спасителя, основы арзамасского братства, становится композиционным центром эпилога. В заключительных строках Пушкин подводит итог периоду создания «Руслана и Людмилы»:

Она прошла, пора стихов,
Пора любви, веселых снов,
Пора сердечных вдохновений!
Восторгов краткий день протек —
И скрылась от меня навек
Богиня тихих песнопений... (IV, 87)

Утверждение радости творчества предшествующего периода объективируется кризисным сознанием его исчерпанности. И вместе с тем возникает потенциальное предчувствие иных творческих путей, поскольку бесконечен духовный процесс: «Душа, как прежде, каждый час Полна томительною думой» (IV, 87).

Эпилог является подтверждением того, что мир «Руслана и Людмилы» творится автором, но не тождествен авторскому миру.

IV

Пушкин заканчивает свою поэму ощущением исчерпанности определенного периода творчества («но огнь поэзии погас»), Жуковский открывает поэму «Двенадцать спящих дев» возвращением творчества («Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»). Правда, последо-

[24] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, М.-Л., 1937—49, т. 4, с. 86. (Далее все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте статьи).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вательность нами нарушена: хронологически эпилог к «Руслану и Людмиле» создается позднее вступления к «Двенадцати спящим девам», написанного в 1817 году [25].

«Двенадцать спящих дев» (1810—1817), романтическая поэма Жуковского, жанр которой он определяет как «старинную повесть в двух балладах», была частичным осуществлением арзамасского замысла «русской поэмы». Ее оценка выразилась в рецензии Д. Н. Блудова на «Двенадцать спящих дев», опубликованной в газете «Conservateur Impartial», где он называет поэму «народной эпопеей» [26], видя ее основное завоевание в поэтизации прошлого Руси.

Воскресителем творчества и исторического колорита прошедших веков становятся для Жуковского Мечта, Фантазия. В послании к Воейкову «мечта» призвана служить историческим путеводителем; во вступлении к поэме «мечта», сливаясь с романтической тоской, вызывает к жизни поэтические картины прошлого:

И снова в томном сердце воскресает
Стремленье в оный таинственный свет;
Давнишний глас на лире оживает,
Чуть слышимый, как гения полет;
И душу хладную разогревает
Опять тоска по благам прежних лет:
Все близкое мне зрится отдаленным,
Отжившее, как прежде, оживленным. [27]

В отличие от игрового начала в поэме Пушкина, Жуковский видит в прошлом особый мир, проникнуть в который можно лишь с помощью воображения. Творческая фантазия прозревает в веках. И Жуковский, и Пушкин идут от субъекта, но разными путями. Пушкин открыто творит, наслаждаясь и осознавая творимость своего мира. Жуковский прослеживает диалектику творческого процесса, фиксируя тончайшие оттенки, атмосферу творчества, воображения. Поэтому вступление к поэме наполнено романтической символикой тоски, стремления поэта слиться со временем, им воскрешаемым.

---

[25] Вступление («Опять ты здесь, мой благодарный гений...») является переводом посвящения первой части «Фауста» Гете. Оно было напечатано и отдельно под названием «Мечта» в «Сыне Отечества», 1817, ч. 29, № 32.

[26] Conservateur Impartial, 1817, № 63, p. 325—326.

[27] Жуковский В. А. Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., 1980, с. 84.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Сходные мотивы звучат в письмах Жуковского. Так, он делится с И. И. Дмитриевым впечатлением от «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина: «Эту историю можно назвать воскресителем прошедших веков бытия нашего народа» [28]. А следом Жуковский поясняет эту же мысль на арзамасском «наречии», вводя игру контрастами, взаимообращаемостью живого и мертвого, балладной символикой. «По сию пору они были для нас только мертвыми мумиями, и все истории русского народа, доселе известные, можно назвать только гробами, в которых мы видели лежащими эти безобразные мумии. Теперь все оживятся, подымутся и получат величественный, привлекательный образ» [29].

В «Послании к Воейкову» Жуковский набрасывает конспект «русской поэмы», одновременно комментируя свой метод проникновения в мир Древней Руси. Воейков предлагает:

Напиши поэму славную,
В русском вкусе повесть древнюю:
Будь наш Виланд, Ариост, Баян! [30]

Жуковский развивает мотивы одухотворения прошлого в арзамасском ключе снов, видений, пробуждений, заключая их в общую концепцию радостного восприятия мира, связанности прошедшего и грядущего:

И ты, мой друг, чтобы мечтою
Грядущее развеселить,
Спешишь волшебных струн игрою
В нем спящий гений пробудить;
И очарованный тобою,
Как за прозрачной пеленою,
Я вижу древни чудеса... [31]

«Русские картины» в «Послании к Воейкову» отличаются многосюжетностью и многостильностью. Они представляют собой контаминацию исторических мотивов с образами и сюжетами волшебно-богатырских поэм, фольклора, «Слова о полку Игореве». Цепь картин «пронизывается» полетом рыцаря-богатыря.

---

[28] Письмо В. А. Жуковского к И. И. Дмитриеву от 18 февраля 1816 г.— Жуковский В. А. Собрание сочинений в трех томах, т. 3. М., 1980, с. 483.

[29] Там же.

[30] Вестник Европы, 1813, № 5 и 6, с. 28.

[31] Жуковский В. А. Собрание сочинений в трех томах, т. 1. М., 1980, с. 193.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Исследователи с полным основанием рассматривают «Послание к Воейкову» как поэтический пролог к «Руслану и Людмиле», соотносят замысел «Владимира», «Послание к Воейкову» и поэму Пушкина [32]. Жуковский, как известно, не написал задуманной им поэмы, но, может быть, в «Послании к Воейкову» наиболее близко подошел к решению проблемы, хотя не сумел найти в дальнейшем организующее начало. А ведь именно в «Арзамасе» складывались все предпосылки для этого. Жуковский более тяготел к жанру лирической поэмы романтизма. Поэтому закономерно заключение послания:

Я на крылах воображенья,
Веселый здесь, в тот мир летал [33]

В этой формуле выражается арзамасское и собственно романтическое в понимании Жуковского, не вступающее в конфликт: «там» и «здесь», объединяемые «воображением», и «веселость», характерная для арзамасского мировосприятия.

Если обратиться к пушкинскому прологу к «Руслану и Людмиле» 1828 года, можно отметить повторяемость слова «там». В какой-то мере «там» организует повествование. Создается множество картин-сюжетов, не превышающих объемом 1—5 строк. Это не связанные между собой картины, как в «Послании к Воейкову» Жуковского. Напротив, каждая из них — суверенный мир, они существуют объективно, развиваясь по своим внутренним законам. Поэтому, чтобы воспроизвести этот художественный мир, надо войти в него и познать его законы, принять их, заговорить на языке народных сказок:

И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил.
Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету... (IV, 6)

В прологе происходит смена направленности: не от «я» к миру и его пересозданию, но мир диктует свои за-

[32] Назарова Л. Н. К истории создания поэмы Пушкина «Руслан и Людмила».— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 1. М.-Л., 1956, с. 216—221.

[33] Жуковский В. А. Собрание сочинений в трех томах, т. 1. М., 1980, с. 195.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

коны, и, познавая эти законы, Пушкин приходит к художественному воплощению мира русской сказки.

V

Пролог 1828 года, создающий синтетический образ русской сказки, дал образец нового понимания народности. Однако пролог органически связан с самой поэмой. Б. В. Томашевский отметил такое качество «Руслана и Людмилы», как энциклопедизм [34]. Действительно, компаративисты находили в «Руслане и Людмиле» влияний и традиций намного больше, чем их существует. В поэме всего несколько действующих лиц, довольно простая линейная композиция. Но создается иллюзия огромного эпического полотна, с запутанной фабулой и множеством персонажей.

Многомерность и многослойность произведения объясняются, как говорилось выше, динамичным образом автора-творца поэмы, «организатора повествования».

Но необходимо иметь в виду реальную основу поэмы, тот материал, на который опирался Пушкин. Не случайно «Руслан и Людмила» — художественный итог споров о поэме. И с этой точки зрения определение двойственной природы жанра (поэма-пародия) [35] нуждается в уточнении.

Каждый эпизод является самостоятельным этапом развития сюжета и в то же время обобщает типологически и предлагает в художественном образе решение какой-либо эстетической проблемы литературной эпохи начала XIX века. В этом смысле «Руслана и Людмилу» можно назвать живой энциклопедией и непосредственным предшественником «Евгения Онегина».

Эпизод с Финном приобретает смысл не только очередной вариации на оссианическую и скандинавскую тему, но становится современной эстетической проблемой, художественно отраженной Пушкиным.

С этой позиции могут быть подвергнуты рассмотрению все сцены поэмы: исторические картины в соотношении с проблемой восприятия «Истории Государства

---

[34] Томашевский Б. В. Пушкин, кн. 1. М., 1956, с. 305.

[35] Куканов А. М. К проблеме традиций и новаторства в «Руслане и Людмиле» и роль радищевского начала.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 137.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Российского» Карамзина и формирования историзма; идиллические сцены на широком фоне споров об идиллии. Вопросы о жанрах баллады, поэмы, проблема своеобразия национальных культур (Восток и Запад) — все это представлено в «Руслане и Людмиле» под определенным углом зрения.

С этой позиции осмысляются в поэме Пушкина «Двенадцать спящих дев» Жуковского. В первой части пародии Пушкин создает стилизованный образ поэмы Жуковского, сложившийся в коллективном восприятии его современников. Пародия, следующая за этим отрывком, стилистически переключает сюжет в иной план-мир «русского Востока» и открывает иную тему.

Пародия на «Двенадцать спящих дев» опирается на арзамасский опыт. Сам «Арзамас» был пародией на балладу Жуковского, в протоколах неоднократно перепеваются сюжеты и мотивы баллад Жуковского и «Двенадцати спящих дев»[36]. Роль пародии Пушкина была творческой, направленной на овладение стилями, способами мышления. Стилизация, пародия, концепция — таков путь Пушкина в работе над поэмой.

VI

«Руслан и Людмила» создавалась в русле предромантических споров о поэме, что обусловило такие ее «арзамасские» качества, как выдвижение образа автора в роли организующего начала и включение мира поэмы в более широкий и многогранный авторский мир.

Диапазон арзамасских поисков в жанре поэмы, внимание к различным жанровым основам способствовали появлению пушкинской поэмы. Пушкин, находясь в эпицентре споров о поэме, ввел эти споры в художественную структуру своей поэмы.

«Руслан и Людмила» явилась переходным этапом от поэмы классицизма к лирической поэме романтизма, к свободному авторскому повествованию романа в стихах.

---

[36] См.: «Арзамас» и арзамасские протоколы. Л.: 1933, с. 156—158.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Э. М. ЖИЛЯКОВА

К ПРОБЛЕМЕ «ПУШКИН И В. СКОТТ»

В 1829 году в «Романе в письмах» словами одной из своих героинь Пушкин заметил: «Я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы»[1]. Высокая оценка В. Скотта сочетается с явным намеком на растянутость старой романной манеры повествования, недопустимой с точки зрения читателя пушкинской поры (Саша пишет Лизе о Ричардсоне: «Прочитать его не надеюсь с моим нетерпением; я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы»). Замечание это важно, если учесть, что Пушкин был накануне открытий в прозе: осенью 1830 года будут написаны «Повести Белкина».

В истории изучения «Повестей Белкина» широко освещена традиция, связывающая Пушкина с В. Скоттом-романистом. В работах советских исследователей и прежде всего Д. П. Якубовича раскрыт сложный процесс пушкинского восприятия художественного творчества В. Скотта. Собран и систематизирован материал о реминисценциях отдельных образов, мотивов, сюжетов из романов «шотландского чародея» в «Повестях Белкина». Поставлена проблема усвоения Пушкиным эстетики чудесного и реального, трагического и комического («веселые гробокопатели» у В. Скотта). Раскрыта роль повествовательной манеры В. Скотта («формула отречения», «прием лестницы», эпиграфы, примечания, «рассказ-рама») в процессе выработки Пушкиным объективного повествования: «только в произведениях В. Скотта мы находим всю совокупность прихотливых

[1] Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10-ти т. М., 1974, т. V, с. 408. В дальнейшем сноски в тексте будут даваться по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

приемов, связанных с образом фиктивного автора, у других писателей никогда не встречающихся вместе... Через Скотта сполна они были усвоены Пушкиным»[2]. В исследованиях показано, что освоение манеры объективного повествования сочеталось с пересмотром романтических принципов, что, в частности, проявилось у Пушкина в «могучем конденсирующем синтезе»[3], в тенденции к сжатому, лаконичному письму, к новеллизации прозы.

В этом жанровом движении от сентиментального и романтического романа к новелле и повести отразился сдвиг в эстетическом сознании эпохи по пути к овладению реальностью. Романтическая новелла, строящаяся на принципе двоемирия, воссоздавала эту реальность в трагическом и комическом свете одновременно, раскрывая драматизм бытия и сознания. И тем не менее в рамках романтизма шло постижение реальности, ее значимости. Приметой эстетического движения стали новые критерии, как «простота», «безыскусственность». Не случайно в одной из первых рецензий на «Повести Белкина» их сравнивали с новеллами В. Ирвинга под углом зрения «простоты»: «Кажется, Сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге, и никакого романизма в содержании (принимаем здесь слово романизм, как умоизвитие, в чем, по утверждению наших риторов, заключается сущность романа). Дарования Ирвинга, в наше время, кажется, решили уже этот вопрос. <...> В этом-то отсутствии шумихи со-

---

[2] Якубович Д. П. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтера Скотта.— Пушкин в мировой литературе, ГИ, 1926, с. 160—178; Он же. Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина».— Пушкин и его современники, Л., 1928, вып. XXXVII, с. 100—118; Он же. Из заметок о Пушкине и Вальтер Скотте.— Пушкин и его современники, Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 122—140; Он же. «Повести Белкина». Послесловие к изд.: А. С. Пушкин «Повести Белкина», ГИХ, 1936, с. 119—148; Варнеке Г. Построение «Повестей Белкина».— Пушкин и его современники, Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 162—168; Гиппиус В. В. «Повести Белкина».— В его кн.: От Пушкина до Блока, М.-Л., 1966, с. 7—45.

[3] Якубович Д. П. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта.— Пушкин в мировой литературе, ГИ, 1926, с. 165.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

держания и слога заключается высокое искусство. Всего более показал сию степень, если можно так сказать — безыскусственного искусства В. Ирвинг в тех рассказах, где вовсе нет у него никакой завязки. И. П. Белкину явно хотелось попасть в колею В. Ирвинга»[4]. Рецензент «Московского Телеграфа» упрекал создателя «Повестей Белкина» в подражании англичанам и французам («И у нас стали делать то же: являются беспрестанно а н о н и м ы и п с е в д о н и м ы»)[5], не проводя различия между романтическими и реалистическими новеллами. Но в этой «непроницательности» рецензента запечатлелся интерес критики к новым художественным тенденциям, проявление которых отмечено в романтической литературе на пути магистрального движения к реализму, «простоте» и «безыскусственности».

В уяснении этого движения исключительный интерес представляет произведение В. Скотта «Letters on demonology and witchcraft» («Письма о демонологии и колдовстве»), опубликованное в 1830 году[6]. Включение его в пушкинский контекст позволяет несколько скорректировать представление о линии Пушкин — В. Скотт по вопросу о «лишних страницах» в В. Скотте. «Письма о демонологии» дают материал и для уяснения вопроса о жанровом движении в творчестве английского писателя.

«Письма о демонологии» знакомили русского читателя с В. Скоттом-новеллистом. В этой книге В. Скотт предстал одновременно как ученый-исследователь, историк, литератор, лингвист, общественный деятель. Тема «Писем о демонологии» — история колдовства и демонологии в европейских странах. Изучение этого вопроса требовало от автора сбора самого материала, дающего представление о бесах и призраках. Этот огромный по объему материал был почерпнут из самых разнообразных источников: народные легенды, поверья, анекдоты, летописи, древняя и современная поэзия, исследования философов по демонологии, отчеты судов,

---

[4] Повести покойного Ивана Петровича Белкина.— Московский Телеграф, 1831, ч. 42, № 22, с. 255.

[5] Там же, с. 254.

[6] S c o t t W. Letters on demonology and witchcraft, London, 1830. В дальнейшем цитирование текста в нашем переводе будет даваться по этому изданию с указанием в скобках страницы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

указы, государственные документы, записи в церковных книгах. Каждый раз В. Скотт обязательно указывает источник информации и тщательно подчеркивает предельную объективность в передаче фактов. «Письма о демонологии» воссоздают различные типы сознания людей разных стран и эпох. Практически В. Скотт создал хрестоматию по демонологии, где «истории» отличаются богатством и жанровым многообразием.

Собранные «истории» прокомментированы В. Скоттом и скомпанованы в 10 писем. Особенность художественного мышления В. Скотта-романиста — историзм, так высоко ценимый в нем поколением русских писателей 20—30-х годов XIX века, проявилась и в «Письмах о демонологии». Комментарий представляет собой историческое изучение нравов, обычаев Англии, Шотландии, Франции, Германии и Италии от средних веков до нового времени. В. Скотт объяснил характер представлений (вера в чудесное, гонение на ведьм) историей, обстоятельствами, тем самым история народов представала в живых лицах и красках.

В решении вопроса о чудесном (призраки, ведьмы, бесы и пр.) В. Скотт занимал двойственную позицию. Источником этой двойственности была особенность философских воззрений писателя[7]. По определению Н. Я. Дьяконовой, «творчество Скотта теснейшим образом связано с достижениями просветительской мысли и культуры, с материалистическими и рационалистическими тенденциями литературы и науки XVIII века»[8]. Сочетание идеализма с материалистическими тенденциями сказалось в «Письмах о демонологии».

Допуская существование «божественной природы» в видениях, В. Скотт тем не менее пафосом книги сделал объяснение реальных источников веры в чудесное и оправдание людей, невинно гонимых церковью и молвой. Потому такое принципиальное значение в книге имеет фактическая, документальная сторона. В. Скотт всякий раз ищет причинной связи между сознанием (воображением видений) и реальностью, поскольку причинная связь обнаруживается только путем наблюдения фактов. Так, содержанием I письма становится исследова-

[7] Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.-Л., 1965, с. 300—305, 445—450.

[8] Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. М., 1978, с. 86.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ние телесных (физических) причин (аномалии зрения, слуха, осязания, кровяного давления) как источника фантастических видений. В VII, VIII и IX письмах В. Скотт подробно исследует причины гонения на людей, связанных якобы с магией, и находит объяснение в исторических особенностях развития европейских государств: отношение язычества и христианства, исключительная роль церкви и инквизиции, политическая борьба Англии и Шотландии. Таким образом, объективность изучения, подачи фактов, устремленность к документу, материалистические тенденции в объяснении мышления человека — все это прокладывало путь к детерминизму, пока еще на почве романтизма.

Объективный тон философа и историка, добросовестного издателя собранных материалов органично сочетался с живым сочувствием В. Скотта к невинным жертвам инквизиции и темных заблуждений, предрассудков, невежества и необразованности. Гуманная, просветительская позиция В. Скотта проявилась в утверждении ценности человеческой личности, разума, победы его над безрассудством и темнотой сознания. Эта установка определила содержание эстетического критерия в отборе материала — разного типа историй. В основе большинства их лежит конфликт новеллистического характера: кажущееся (заблуждение как вера в бесовство, сверхъестественное) противостоит реальному как воплощению истинности и света. На почве романтизма В. Скотт вплотную подходит к эстетическим проблемам реализма и готовит его художественные открытия.

Что было известно о «Письмах о демонологии и колдовстве» в 1830 году?

Русские газеты и журналы в июле 1830 года поместили объявления о скором выходе «Писем о демонологии»: «12 июля «Бабочка», 15 июля — «Русский инвалид». В 12 номере «Вестника Европы» было напечатано: «В скором времени должно выйти в свет новое сочинение Валтера-Скотта, под заглавием «История демонологии и чернокнижества». Объявляют, наверное, что знаменитый романист издавна собирал для того материалы из всех стран света (Валтер-Скотт знает пословицу: Куй железо, пока горячо)»[9]. «Северный Мерку-

[9] Вестник Европы, 1830, № 12, с. 315.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рий», назвав ожидаемую книгу «Историей Демонологии и Чародейства», добавлял: «Все с особенным любопытством ожидают появление этой книги, которая, как полагают, будет одним из примечательнейших сочинений В. Скотта»[10]. В октябре 1830 года «Московский Телеграф», начиная публикацию из В. Скотта, в примечании отмечал: «Во всех журналах и газетах писали, что В. Скотт издал сочинение о демонах и ведьмах. Его перевели уже на французский и немецкий языки, и присовокупили к полным изданиям сочинений В. Скотта. Предлагаем оное нашим читателям, с некоторыми сокращениями. Кроме любопытного самого по себе предмета, все любопытно, что пишет человек столь знаменитый, как В. Скотт. Были слухи, что В. Скотт писал о земледелии, лесоводстве и садоводстве. Все это большие, подобные сей *статьи, которые помещает В. Скотт в разных английских журналах*»[11]. Характерно название публикуемого материала: «статья». Содержание публикации наводит на мысль, что перевод сделан не на основании книги, а журнальной статьи, которая могла войти в «Письма о демонологии». Статья в «Московском Телеграфе» оформлена как рецензия В. Скотта на книгу о демонологии Конрада Горста, о котором нет специального и подробного разговора в книге, тогда как далее идут материалы, включенные в «Письма о демонологии». По всей вероятности, эта статья, как и другие, появлялись в журналах, а затем, собранные и обработанные, образовали книгу. Так, в первых строках своей книги В. Скотт обращается к Локкарту: «Вы просили меня, мой дорогой друг, чтобы я помог «Семейной библиотеке» историей о темной стороне человеческой жизни» (с. 2). По инициативе Локкарта (Lockhart John Gibson, 1794—1834) была создана «Myrray's Family Library» в 1829 году и в которой под № XVI вышли «Письма о демонологии и колдовстве». Сам же Локкарт активно сотрудничал в «Edinburgh Review», «Quarterly Review» и других журналах, где первоначально могли публиковаться материалы будущих «Писем о демонологии». На мысль о возможности журнальной публикации наводит перевод, помещенный в «Сыне

[10] Северный Меркурий, 1830, № 88, с. 40.
[11] Московский Телеграф, 1830, ч. 35, № 19, с. 398. Выделено нами.— *Э. Ж.*

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Отечества» в ноябре 1830 года: «Отрывок Фома Рифмач». Отрывок из неизданного романа Вальтера Скотта: Рифмач Фома[12]. Вторая часть этой публикации представляет довольно точный перевод отрывка из VI «Письма о демонологии».

Интерес Пушкина к В. Скотту был велик. Так, в 1830 году он сделал набросок «Шумит кустарник» по мотивам «Девы озера»[13]. Трижды в «Литературной газете» он пишет о В. Скотте в статьях, посвященных русской истории и литературе. Так, в статье об «Истории русского народа» Н. Полевого Пушкин указал на огромное значение его романов для развития истории: «Действие В. Скотта ощутимо во всех отраслях ему современной словесности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста. Он указал им источники совершенно новые, неподозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете (VI, 132). Рецензия «Юрий Милославский, или русские в 1612 году» открывается рассуждением о роли В. Скотта в развитии современного романа: «В наше время под словом роман разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они далеки от шотландского чародея!» И далее Пушкин прибегает к сравнению: «Подобно ученику Агриппы они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости» (VI, 36). Д. П. Якубович называет VI письмо из «Letters on demonology and witchcraft» среди возможных источников образа Агриппы, о котором идет речь в статье Пушкина[14]. Заметка «Англия есть отечество карикатуры и пародии» (VI, 55) свидетельствует о том, как Пушкин до мельчайших подробностей знает все, что касается личности и творчества В. Скотта. Трудно представить, что Пушкин мог пропустить известие о новой книге, публикации, связанные с переводами из нее. В библиотеке В. А. Жу-

---

[12] Сын Отечества, 1830, т. XV, № 42, с. 65—81.

[13] Якубович Д. П. Из заметок о Пушкине и Вальтер Скотте.— Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. XXXVIII—XXXIX, с. 122—125.

[14] Там же, с. 134—138.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ковского, хранящейся в Научной библиотеке Томского университета, находится экземпляр «Letters on demonology and witchcraft» (Myrray's Family library, London, 1830) с многочисленными отчеркиваниями Жуковского, что является косвенным свидетельством интереса к этой книге людей пушкинского круга.

Книга В. Скотта вышла в свет 21 сентября 1830 года — в том сентябре Болдинской осени, когда были созданы «Повести Белкина». Совпадение тем, аспектов изображения, жанровой формы является фактом, в высшей степени знаменательным для осмысления процессов развития литературы.

Болдинская осень 1830 года открывается «Бесами». Стихотворение дает интересный материал для сравнения с книгой В. Скотта. Прежде всего любопытно содержание материала — целое собрание рассказов на тему, волнующую романтиков и реалистов,— бесы, колдовство, призраки, ведьмы. Собранные воедино эти истории выводили *бесконечную* вереницу бесов в самых *безобразных* видах. В книге В. Скотта призраки и ведьмы являлись в виде скелетов, волков, зайцев, швейцаров, духов умерших, зеленых танцующих призраков и пр.

Необычным был угол зрения автора: книга, написанная романтиком, содержала не совсем обычную для романтиков концепцию. Допуская существование иной, призрачной жизни, В. Скотт логикой исследования, подбором материала ставил под сомнение истинность и веру в нее, а потому освещал весь вводимый материал юмором, иронией, ставя каждый раз вопрос. Благодаря такой организации в книге создавалась эстетическая многомерность в изображении жизненных явлений, в том числе и бесовской стихии. С одной стороны, народные поверья, рассказы «очевидцев» отражали трагическую, ужасную сторону бесовства: ведьмы и колдуны были воплощением зла, причиной человеческих несчастий. Ведьмы и бесы, безобразно резвясь, разбирали могилы, из трупов младенцев делали мази, отравляли молоко, воровали детей, топили корабли, заливали море кровью, хоронили живых вместо мертвых, вовлекали честных людей в бесовские дела, лишали покоя, жизни и пр.

Но в отношении к бесам В. Скотт выявил и другую сторону: неуважительное, насмешливое отношение про-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

стых людей к бесам. В рассказах, почерпнутых из самых разнообразных источников, бесы очень напоминают смертных, а потому нередко выводятся в бытовом, сниженном плане: они, как люди, женятся, рожают детей, умирают, нередко занимаются «низким делом» — воровством, имеют слабости. В книге разливается стихия иронического насмешливого изображения нечистой силы, при этом образы не теряют художественной конкретности. К этому прибавляется ирония авторских комментариев. Так возникает и оформляется стихия юмора-шалости. Подобным движением отмечен и пушкинский юмор в изображении «бесов», даже в подзаголовке стихотворения он написал: «Шалость»[15], а через неделю, 13 сентября, закончил сказку-шалость о попе и его работнике Балде, где мужик одерживает победу над бесами и хозяином. Можно заметить, что в IV и V письмах В. Скотт обращается к легенде, почерпнутой из каледонского эпоса, о Фоме Рифмаче (Thomas Rhymer) — поэте, предвещателе, народном герое, сильном, ловком, удачливом, побывавшем в бесовском царстве и вышедшем оттуда целым и невредимым, даже одаренным любовью бесовской королевы. Обладая силой магии, простой парень-рифмач наказывал глупых и надменных богатых молодых людей за их неуважение к нему.

Стихия иронии и юмора осложняется в книге В. Скотта сочувственным отношением автора к несчастным «ведьмам» и «бесам», обвиненным в связях с нечистой силой. Таким образом, авторская позиция в книге В. Скотта характеризуется разнообразием освещения материала при постоянстве двойной доминанты — смешного с ужасным, комического с трагическим.

Эстетическая многогранность присуща пушкинскому изображению бесов. Драматический нерв стихотворения во многом реализуется через двойное освещение бесовской стихии. Характерно, что этот двойной план выявился отчетливо в строфах (4—8), написанных осенью 1830 года. В четвертой строфе определяется эта двойственность:

Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк? (II, 228).

---

[15] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1949, т. III(2), с. 834.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Начало пятой строфы продолжает:

Вьюга *злится,* вьюга *плачет* (II, 228).

В шестой строфе словом «жалобно» выявляется сложность эмоциональной тональности:

Сколько их? *куда их гонят?*
Что так *жалобно* поют?

И далее трагикомическое завершение:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают? (II, 229).

Финальные строки заключительной строфы закрепляют окончательно драматическое звучание:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне... (II, 229).

Две тональности в эмоциональном переживании создают тревожную и напряженную атмосферу: «надрывая сердце *визгом* и *воем,* но надрывая сердце *жалобным* визгом» [16].

Сравнение «Писем о демонологии» и «Бесов» оттеняет своеобразие синтеза комического и трагического в творчестве Пушкина. У В. Скотта трагический и комический планы можно развести, размежевать в характере самого материала, что обусловлено содержанием романтической антитезы. У Пушкина же — органическое единство комического и трагического. В этой одновременности и слитности реализуется сложная диалектика пушкинского мироощущения, которая определяет глубину и многогранность содержания стихотворения, не сводимого ни к символике, ни к конкретности предметного мира, но вбирающего в себя и то, и другое.

«Письма о демонологии» В. Скотта представляли пример художественной разработки «фантастического» материала, при которой конкретность образа сочеталась с его философским смыслом. Так, рисуя бесовское «общество», В. Скотт сохраняет отдельные детали времени, места, внешнего вида, повадок. Но при этом не случайно фон носит характер всеобщности, «штампа» при

[16] См.: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1977, с. 3—59; Викторович В. А., Живолупова Н. В. Литературная судьба «Бесов».— Болдинские чтения, Горький, 1977, с. 119—134.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

описании колдунов и ведьм. Вот, например, как передается признание Изабеллы Ловди (1662 года): «Ведьмы, после странствия по стране в виде котов, зайцев, после опустошения домов, еды и добра соседей, в чьи дома они проникали, пришли, наконец, на холмы, где горы расступились; они вошли в большую пещеру, где было светло, как днем. У входа мычал большой *бык*. В пещере эльфы делали *наконечники стрел,* которыми ведьмы и приносили много зла. Они затачивали *кремни* для стрел. Затем начался шабаш. Ведьмы сели на *солому от пшеницы* и *бобовые стебли* и призвали: «Лошадь, во имя дьявола!» — это было сигналом для сбора» (161—163).

У Пушкина деталь и конкретность постоянно разрешаются во множественность, неопределенность, что выводило образы к более общему смыслу. Такого художественного эффекта Пушкин достигал благодаря тому, что господствующей стихией в образной системе «Бесов» было народное творческое сознание. Обращение к фольклору, воссоздание мышления простых людей, сознательная установка на рассказанное и пережитое другими — в высшей степени характерно для «Писем о демонологии» В. Скотта. Объективности повествования В. Скотта в творчестве Пушкина соответствовала сознательная установка на демократизацию, что и проявилось в максимальном сближении точки зрения лирического героя (путника) и ямщика. От первого отстраненного варианта:

Путник едет в чистом поле...
Путник? едет в темном поле...
Путник едет в белом поле

Пушкин находит новую форму:

Едем, едем в чистом поле,

которая окончательно заменяется:

Еду, еду в чистом поле... [17]

Отказавшись от нераздельного «едем», Пушкин выдвинул проблему драматического мироощущения «я» героя, но художественное разрешение этой проблемы оказалось в постоянном сопряжении «я» и общего мира

[17] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1949, т. III(2), с. 830—834.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

(ямщика). Пушкин находит самые разнообразные формы выражения этого сопряжения:

неопределенно-личные конструкции:

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Ямщик часто употребляет множественное число:

Сбились *мы*. Что делать *нам!*
В поле бес *нас* водит, видно

Ему вторит путник:

Сил *нам* нет кружиться доле.

Поэт вводит повторы картин, увиденных путником и ямщиком:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня:
Вот теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Вьюга злится, вьюга плачет:
Кони чуткие храпят;
Вон уж он далече скачет;
Лишь глаза во тьме горят;
Кони снова понеслися;
Колокольчик дин-дин-дин...
Вижу: духи собралися
Средь белеющих равнин
(II, 227—229).

В последних строках стихотворения

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

драматизм достигает кульминации, и в этом «мне» (а не «нам») особенно остро чувствуется одиночество, тоска, безысходность; восприятие же ямщика выводится за пределы этого душевного надрыва.

От достигнутого в поэзии Пушкина синтеза комического и трагического, конкретности и философичности, ярко выраженной тенденции к объективности повествования до открытий в прозе был один шаг, а вернее через два дня после «Бесов» Пушкин написал «Гробовщика» (9 сентября).

«Гробовщиком» началось создание «Повестей Белкина». В этой первой повести был найден образец новеллистического повествования Пушкина. «Гробовщик» не только «грациозная, милая шутка», но исключительно важный, начальный момент в истории развития рус-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ской реалистической новеллы [18]. В работах о «Повестях Белкина» исследуется всесторонне вопрос о характере проявления эстетики «странных сближений» на уровне стиля, композиции, проблемы повествования, указывается на «органическую двойственность всей структуры повествования» [19]. В связи с этим специальным предметом анализа становится такая особенность поэтики прозы Пушкина, как сжатость, контрастность, анекдотичное разрешение фабулы. Своеобразным итогом изучения может быть понимание того, что, по словам С. Г. Бочарова, «белкинская интенция не покрывает пушкинского значения повестей» [20]. На пути к этим открытиям в прозе был В. Скотт. Его «Письма о демонологии» представляют опыт новеллистического повествования.

В самом начале повести «Гробовщик» Пушкин вспоминает В. Скотта: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представляли своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (V, 65). Как справедливо отметил С. Г. Бочаров, «Пушкин хорошо знал этот шекспировский эффект, развитый в поэтике романтического контраста» [21]. В прозаической повести он демонстративно отталкивался от эстетики романтиков, в том числе и В. Скотта-романиста. Пушкин смещает реалистический контраст в сторону выявления «остроумия» жизненных конфликтов: «Пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен рассказ о нем и повествователь, ведущий рассказ» [22].

Учитывая факт отталкивания Пушкина от романтических приемов В. Скотта, тем не менее следует подчеркнуть, что он помнит, цепко держит в памяти образы

---

[18] Якубович Д. П. Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина».— Пушкин и его современники. Л., 1928, вып. XXXVII, с. 117.

[19] Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». (К проблеме интерпретации произведения).— Контекст, 1973, с. 220.

[20] Там же,

[21] Там же, с. 211.

[22] Там же, с. 212.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В. Скотта и, безусловно, интересуется и следит за его творчеством. К этому нужно добавить, что в «Письмах о демонологии» гробокопателей нет, ни грустных, ни веселых, но зато есть множество героев самых обыкновенных, заурядных людей, наподобие пушкинского гробовщика, станционного смотрителя, героев «Метели» и «Выстрела». Особенно интересно в этом отношении X письмо.

В этом заключительном письме В. Скотт обратился к исследованию (разоблачению) самых разнообразных обманов — сознательных или непроизвольных — о привидениях. То есть на своем специфическом материале В. Скотт буквально вышел к вопросу, принципиальному для русского общественного и художественного сознания 30-х годов: выработка нового, реального представления о человеке и мире. Утверждение истины, правды о действительности шло в борьбе с разными типами ложных идей, в том числе и романтических преувеличений, заблуждений, фантасмагорий. Симптоматично замечание В. Скотта, предваряющее одну из историй, поведанную ему другом, мистером Клерком, который, в свою очередь, слышал ее от попутчика моряка, сидя в почтовой карете. Увидев ворону, моряк суеверно стал опасаться беды, потому что, как он объяснил, «одна ворона предвещает несчастье, две — это не так плохо, но три — это уже дьявол». И в подтверждение своей правоты он рассказал о привидении, являвшемся капитану-убийце на корабле.

Перед изложением этой жуткой истории В. Скотт замечает: «Следующая история была рассказана мне около 30 лет назад. <...> Я дал эту историю бедному Мату Льюису, он опубликовал ее с *балладами о призраках,* которые собирал в то время. Но повествование более рассчитано на *прозу*, чем на стихи. Я хочу сохранить *точность* этой истории (362) [23]. Материал истории содержал интерес для романтической интерпретации (ужасы убийства, призрак-жертва, знамение и раскаяние) и балладного воссоздания. Но теперь, через 30 лет, В. Скотта привлекает «точность» прозы, понимаемая как фактическая достоверность, истинность обстоятельств и поведения. Заключая рассказ, В. Скотт сету-

[23] Подчеркнуто здесь и далее нами.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ет, что «было бы желательно иметь возможность установить, насколько эта *история основывается на фактах*» (362). Затем он дает возможные объяснения видения — и все причины — в природе вещей: горячий нрав капитана, чувство вины и раскаяния. В. Скотт подводит итог: «Если бы спутник мистера Клерка не принял этих доводов, то, вероятно, он должен обладать незаурядным талантом выдумывания ужасов в воображении. Эта история могла бы быть находкой для сочинителя средневековых романов» (367). Таким образом, В. Скотт дает эстетическое обоснование поворота к новой прозе — точной и сжатой, обернувшейся к фактам действительности. Пересказав еще несколько «ужасных» историй и показав, как вера в ведьм и бесов иногда питается «искусством автора», В. Скотт прерывает рассказ о призраке старой женщины из Майнхида на самом интригующем «жутком» месте и замечает: Дантон, повествователь и, возможно, изобретатель этой истории продолжает рассказывать нам о поручениях, которые видение дало жене сына и позволило бы спасти грешного и несчастного человека, погибшего от руки палача, но *эта часть темы слишком скучна*» (396). Нескучными оказались иные истории, рассказанные от начала до конца. Вот одна из них.

«Фермер ехал на лошади с ярмарки, на которой он предавался удовольствиям с Джоном Барлейкорном, но не до такой степени, чтоб бросать вызов домовому, которого вдохновлял Том О'Шантер. Он с тревогой думал об опасности путешествия в одиночку, когда увидел перед собой в лунном свете бледную женщину ,стоявшую на стене, окружающей кладбище. Дорога была очень узкой, лишь тропинка, которая вела в дом фермера. Он решил, несмотря на риск, проехать мимо видения. Он ехал так медленно, как только было возможно; фигура оставалась неподвижной и молчаливой. Когда фермер подъехал ближе, он пришпорил лошадь и бросил ее в галоп, но призрак не упустил этого удобного случая. Как только он миновал угол, на котором она сидела, она ухитрилась прыгнуть, сесть позади всадника, схватить его за талию. Этот маневр изрядно увеличил скорость лошади и ужас всадника. Рука ее была холодна, как у трупа. Наконец, он подъехал к своему дому и приказал слугам, встречавшим его: «Сбросьте покойни-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

цу!» Они сняли женщину в белом, а самого фермера отнесли в кровать, где он лежал в нервном потрясении. Эта женщина оказалась сумасшедшей, она потеряла мужа и на этой почве лишилась рассудка. Иногда она приходила в церковный двор оплакивать его могилу и садилась на стену кладбища и принимала любого всадника за своего потерянного мужа» (387—388). История построена на открытом контрасте воображаемого и реального, невелика по объему, лишена описательности, авторская концепция выявляется как результат повествования в ходе разрешения конфликта неожиданной быстрой концовкой, снимающей юмористически весь ужас воображаемого нападения призрака. Эта история не единственная, несколько рассказов с ней структурно схожи. Содержание их различно:

капитан безуспешно стреляет в поющие и танцующие призраки, заболевает от потрясения — оказывается, что это танцуют дамы, но в соседней комнате, а капитан мог их видеть благодаря эффекту зеркала;

влюбленная и мечтательная девушка видит в сумерках за окном светящуюся голову — оказывается, это соседка по вечерам собирает на огороде капусту: нагнется — выпрямится с фонарем в руке, который освещает ее лицо;

молодой человек сообщает своим друзьям о часе своей смерти и в точно назначенное время умирает, друзья в шоке — оказывается, это была жестокая шутка: молодой человек предварительно выпил яд;

во дворце Вудстока по ночам во время гроз призраки пугали комиссионеров — оказалось, что это проделки дерзкого и лихого Джозефа Коллинза из Оксфорда, который хорошо знал здание и с помощью слуг имитировал беспорядки бесов, чтобы обратить в бегство комиссионеров.

Список подобных историй можно продолжить. Различные по содержанию, они в своей структурной повторяемости обнаруживают единую тенденцию утверждения правды действительности перед самыми невероятными созданиями воображения.

В связи с изображением визита мертвецов к гробовщику Адриану Прохорову во сне перед Пушкиным стояла проблема художественного воплощения чудесного на материале «низкой» действительности. Д. П. Якубо-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вич в своем анализе «Гробовщика» писал, что Пушкин не забывал рецепта В. Скотта «по поводу изображения ужасного и, конечно, прекрасно знал статью В. Скотта «О чудесном в романе»[24], переведенную и напечатанную в «Сыне Отечества» в 1829 году[25]. В этой статье В. Скотт, признавая писательское право на привлечение чудесного, говорил о необходимости соблюдения художественной меры и, в частности, рекомендует сверхъестественное выводить редко, неотчетливо, чтобы описываемое было непостижимо, неуловимо, таинственно. Знание этого урока Пушкин блестяще продемонстрировал в «Бесах». Теперь же, в «Гробовщике», задача несколько изменилась. Весь механизм новеллы у Пушкина, как и В. Скотта, строился на том, что чудесное, при всей экстравагантности, было похоже на явь, наделено деталями и атрибутами реальности. В «Письмах о демонологии» у В. Скотта в рассуждении о чудесном есть важное замечание по поводу воплощения образа Сатаны. С точки зрения В. Скотта, никому — ни Гуидо Рени, ни Рафаэлю, ни Тассо — никому, кроме Мильтона, не удалось художественно решить эту задачу: «Тассо не очень удачно изобразил Сатану, бога зла, в заколдованном лесу как царя тьмы с огромным хвостом и копытами и со всеми обычными деталями популярной чертовщины. Один гений Мильтона смог отбросить это ребячество и приписал Сатане — творцу зла — огромные страшные достоинства, так что он казался не менее чем испорченный архангел» (116). В самой антитезе была выражена установка на подобие: сатана — архангел, только испорченный.

Принцип подобия открывал возможности трагикомического истолкования не только фантастического, но и реального мира. Так, у В. Скотта при очевидном комическом ракурсе обнаружения материальной природы фантастических видений объективно в повествование вводится мотив моральной ответственности человека за свои поступки, мотив возмездия за преступления. Опи-

---

[24] Якубович Д. П. Реминисценции из Вальтер Скотта в «Повестях Белкина».— Пушкин и его современники. Л., 1928, вып. XXXVII, с. 118.

[25] О чудесном в романе. Соч. Вальтера Скотта.— Сын Отечества, 1829, т. VII, № 44, с. 229—245, № 45, с. 288—309, № 46, с. 355—365.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сывая появление на рее невольничьего корабля призрака убитого капитаном моряка, В. Скотт объясняет факт видения процессом раскаяния капитана, начавшимся пробуждением совести. Видение призрака юного барабанщика — «мальчика в красных панталонах» (367—370) перед взором убийцы — военного казначея В. Скотт связывает с мучениями совести убийцы, тем самым вводя читателя в мир истинно драматических происшествий.

У Пушкина органический синтез фантастического и реального был выражением его историзма. Черновики «Гробовщика» показывают, как тщательно отрабатывал Пушкин психологическое и бытовое подобие в фантастическом, стремясь к углублению трагикомического содержания повести. Уточняется достоверность в одежде, манере разговора, форме общения людей, разных по чину и занятиям. Так детализирует Пушкин описание внешнего вида призрака отставного сержанта гвардии Курилкина, создавая полную иллюзию его реальности. В черновике было: «Клочки зеленого сукна», затем Пушкин уточняет: «Клочки светло-зеленого красного сукна и ветхой холстины»[26], что соответствовало цвету сержантского мундира и свидетельствовало о прошедшем времени с момента похорон. Или, например, первоначально бригадир обращался к гробовщику: «Видишь ли, Адриян Симеонович» (635), но такой уважительный тон явно не соответствовал чиновничьей иерархии, и Пушкин меняет тон доброжелательства на высокомерно-покровительственный тон обращения старшего по положению: «Видишь ли, Прохоров». Характер работы Пушкина над «реализацией» фантастики был связан прежде всего с углублением социального детерминизма и психологического анализа: «социальный признак есть в существе самого изображения <...> определяет всю атмосферу мира людей и отношения, обосновывает и объясняет психику людей, героев произведения, их характер»[27].

---

[26] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1949, т. VIII(2), с. 635. Далее цитирование черновых материалов дается по этому изданию с указанием в скобках страницы.

[27] Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, с. 294.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Синтез бытового и фантастического предопределил в «Гробовщике» сложную диалектику трагического и комического. Трагическое выступает прежде всего как бедность сознания маленького человека — бытовой, реальный план делает этот аспект достоверным: все меряется Адрияном Прохоровым даже во сне выгодой, чином, практической удачей [28].

Но трагическое имеет и другой план: как указание на возможность иных чувств, как нереализованная нравственная субстанция, связанная с пробуждением сознания маленького человека. Пушкин вводит мотив нравственной ответственности, возмездия за зло, но вводит пока еще как намек. Эта тема найдет дальнейшее развитие в «Каменном госте», «Пиковой даме», «Медном всаднике». Ст. Б. Рассадин в книге «Драматург Пушкин», указывая на неслучайность великого сходства сюжетов «Гробовщика» и «Каменного гостя», замечает: «Пародия опередила оригинал» [29] («Каменный гость» закончен был 4 ноября, спустя два месяца после «Гробовщика»). Дело же обстоит сложнее. Черновики «Гробовщика» показывают, что замысел трагического поворота сюжета возник тогда же, рядом с комическим — высокая трагедия. Необычайно важны две правки. Первоначально отставной сержант гвардии Курилкин, которому Прохоров продал свой первый гроб — «и еще сосновый за дубовый», обращался к гробовщику довольно дружески: «Ты не узнаешь меня, Симеоныч» (635). Эта фраза была изменена: «Ты не узнал меня, Прохоров» — теперь в ней слышалась угроза, укоризна, враждебность. Далее, в черновике, отставной сержант гвардии просто рекомендовал себя: «а. Я о<тставной> б. отставного капрала гвардии Петра Петровича Курилкина». В окончательном варианте Курилкин требовательно и угрожающе взывает к совести и памяти гробовщика: «Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина».

Исключительно важной представляется и другая правка. В черновике описание сна заканчивалось фразой

---

[28] Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина».— В его кн.: Статьи о литературе. М.-Л., с. 303—323; Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин.— В кн.: История русской литературы в 4-х т. Л., 1981, т. II, с. 289—290.

[29] Рассадин Ст. Б. Драматург Пушкин. М., 1977, с. 233—237.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

на итальянском языке. После слов: «и бедный гробовщик, оглушенный их криком и почти ими задавленный, потерял присутствие духа, лишился чувств и сам упал на кости П. П. Курилкина» — следовало: «come corpo morto cade» (636).

«E caddi come corpo morto cade» —

финальная строка пятой песни «Ада» «Божественной комедии» Данте[30]. Пушкин, читавший Данте в подлиннике[31], вспомнил пятую песню, которая заканчивается описанием гибели и страданий двух влюбленных: Франчески да Римини и Паоло Малатеста. Глава обрывается на высокой трагической ноте сочувствия и сострадания:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец[32].

E caddi come corpo morto cade

Введенная в контекст «Гробовщика» поэтическая фраза на итальянском языке, с ее торжественным и печальным строем, задавала высокий тон трагического напряжения — и через два месяца в «Каменном госте», в «Пире во время чумы», «Скупом рыцаре» она зазвучит во всю мощь: оживут образы и великие антитезы «Божественной комедии» Данте, трагического и комического в их высшем выражении. Сейчас же Пушкин снял этот вариант. Соединение такой мощи трагического с комическим нарушило бы меру реальности бытия Адрияна Прохорова и мироощущения Белкина, обращенного более к созиданию, чем драматическому восприятию жизни. В «Повестях Белкина» Пушкину был близок вальтер-скоттовский ракурс. Комическое как стихия бытового не только углубляло трагическое, но одновременно оттесняло его: комическое в «Гробовщике» направлено было и в сторону фантастического, пародировало романтический «высокий» тон ужасного: «череп ласково улыбался», мертвецы «вступались за честь товарища», «какая дьявольщина!». Комическое несло установ-

[30] Dante A. La divina commèdia, Milano, 1909, p. 20.
[31] См.: Благой Д. Д. Il gran' Padre (Пушкин и Данте).— В его кн.: Душа в заветной лире. М., 1979, с. 113—176.
[32] Данте Алигьери. Божественная комедия, 1967, с. 99. Перевод М. Лозинского.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ку на иные, невыдуманные, реальные ценности, а именно Пушкин утверждал значимость и право маленького человека на радость и осмысленность существования, поэзию этого прозаического бытия. Потому принципиально важной для «Гробовщика» оказалась неожиданная развязка, прервавшая дьявольский сон. Развязка контрастом своим («Солнце давно уже освещало постелю») выражала концепцию пушкинского жизнеутверждения[33].

Таким образом, философская и художественная установка В. Скотта на утверждение разума и смысла человеческого существования, реализованная в коротких рассказах — анекдотах и побасенках,— удивительным образом оказалась близкой по духу и форме прозе Пушкина. Постановка вопроса о сближении В. Скотта и Пушкина на новеллистической основе, возможно, позволит уточнить особенности жанрового движения в процессе взаимодействия реализма и романтизма.

---

[33] Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика».— Контекст, 1973, с. 230.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Т. Т. УРАЗАЕВА

О РОЛИ МОТИВОВ «ПУТЕШЕСТВИЯ», «СТРАНСТВИЯ» В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Исследователи неоднократно отмечали в качестве одного из важнейших структурообразующих моментов романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» мотив «путешествия», «дороги». Так, в повести «Бэла», отличающейся сложной повествовательной структурой, остросюжетная драматическая новелла оказывается входящей в «путешествие»[1]. В работах, посвященных «литературе путешествий», были высказаны замечания о влиянии жанра путешествия на построение лермонтовского романа[2]. Поэтический мотив пути, столь характерный для творчества Лермонтова, в романе «Герой нашего времени» преображается, по замечанию одного из авторов Лермонтовской энциклопедии, в специфически романный хронотоп дороги[3].

Идейно-эстетическая сущность мотивов путешествия, странничества в романе «Герой нашего времени», не являвшаяся предметом специального внимания лермонтоведов, до сих пор полностью не раскрыта, несмотря на ряд плодотворных в этом плане замечаний исследователей. Остановимся на наиболее важных, с нашей точки зрения, аспектах поставленной проблемы.

---

[1] Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени».— В кн.: История русского романа в двух томах. Изд. АН СССР, М.-Л., 1962, с. 312.

[2] Роболи Т. А. Литература путешествий.— Русская проза. Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., «Academia», 1926; Михельсон В. А. Путешествие в русской литературе. Ростов: Изд. Ростовского ун-та, 1974; Ивашина Е. С. Жанр литературного путешествия в России конца XVIII — первой трети XIX века. М., 1980.

[3] ЛЭ, М., 1981, с. 306 («Мотивы»).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Тема странствий, имевшая в русской литературе длительную традицию, приобрела особую значимость в лермонтовскую эпоху. После поражения декабристов перед поколением Лермонтова остро и напряженно встал вопрос о выборе, о поисках новых «путей», новых «дорог». Тема странствий воплощала идею нравственных исканий личности, отражала судьбу «заблудившегося в мире» поколения, его духовное скитальчество и неприкаянность. Мотив странничества, противопоставленного застою и мертвенной неподвижности николаевского режима, становится идеологически значимым. Странничество, являвшееся выходом за пределы конкретной социальной данности, было связано с отчуждением личности от норм и идеалов окружающей среды, ее конфликтом с обществом и одновременно страстным устремлением к идеалам внутренней, духовной свободы.

Так, в письме Лермонтова к С. А. Бахметевой 1832 г. мотив путешествия — «мне необходимо путешествовать; я цыган» — возникает вследствие остро переживаемого драматического конфликта со средой: «Наконец, я догадался, что не гожусь для общества, и теперь больше, чем когда-нибудь; вчера я был в одном доме NN, где, просидев 4 часа, я не сказал ни одного путного слова; у меня нет ключа от их умов... Я почти совсем лишился сна, ... тайное сознание, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит»[4].

Одинокое странничество нашло отражение во многих образах лермонтовской лирики[5]. Это и «лист, грозой оборванный», «плывущий по произволу странствующих вод», и «тучки небесные, вечные странники», и странник «дубовый листок...»

Мотив странничества в творчестве Лермонтова тесно связан с темой изгнания («гонимого миром странника», «изгнанника, судьбой осужденного»), когда странничество становится предопределенным «гонением», «решением судьбы».

Для передовых людей лермонтовской эпохи было характерно, по словам Герцена, «глубокое чувство отчуждения от официальной России, от среды, их окру-

[4] Лермонтов М. Ю. Собр. соч., т. 4. М., Правда, 1969, с. 363. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

[5] См.: ЛЭ, «Мотивы», с. 295—296.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жавшей»[6], трагическое осознание своего изгнанничества на родине.

Странствия Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, писателей-декабристов были странствиями изгнанников. Записки и мемуары декабристов были изгнаннической литературой, записками узников и ссыльных — «путешественников поневоле»[7].

Идея внутренней, духовной свободы человека, идеологически значимое противопоставление свободы и узничества нашли отражение в эстетике одного из характерных жанров первой трети XIX века — путешествии»[8]. В истории развития «литературы путешествий» особое место занимают «изгнаннические» путевые записки, генетически связанные с радищевской традицией сюжета об изгнаннике, нашедшей своеобразное отражение в «Путешествии в Арзрум» Пушкина, очерках Бестужева-Марлинского «Письма из Дагестана», «Прощание с Каспием», «Путь до города Кубы» и др., позднее, в 40—50-е гг., в «Письмах из Италии и Франции Герцена». В «Герое нашего времени» эта традиция нашла выражение в образе автора, политического изгнанника, сторонника передовых демократических воззрений; приеме политических и литературных аллюзий, характеризующем своеобразную зашифрованность текста[9], лирической атмосфере грусти, тоски по родине.

Повествователь в «Бэле» — изгнанник «с милого севера в сторону южную». Странствия в изгнании рождают у него тоску по родным местам. И звезды на темном небе, и метель, и долина, заваленная снеговыми сугробами, напоминают автору о России. «На темном небе начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере» (IV, 200). В горах, ночью «среди... мертвого сна природы» «весело

---

[6] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. т. IX, М., Изд. АН СССР, 1956, с. 36.

[7] О жанре «путешествий» в декабристской прозе см.: Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. М., ГИХЛ, 1953, с. 13—58; Петрунина Н. Н. Декабристская проза и пути развития повествовательных жанров.— Русская литература, 1978, № 1, с. 27—29, 39—43.

[8] См. указ. работу Е. С. Ивашиной.

[9] См.: Эйхенбаум Б. М. О смысловой основе «Героя нашего времени».— Русская литература, 1959, № 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

было слышать ... фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякиванье русского колокольчика (IV, 200).

Эти мотивы странствия в изгнании и тоски по родным местам были характерны для декабристской прозы — для путевого очерка «изгнания». «Грустно, о как грустно глядеть не званному на роскошный пир природы и ехать мимо, все ехать, все странствовать бездомному на чужбине»[10]. Эти странствия автора в очерке Бестужева-Марлинского «Путь до города Кубы» постоянно связаны с думами о родине, с тоской по родным местам. «Я бы отдал все грозды в мире за кисть рябины, склонившейся над зеркальным потоком моей родины. Однако ж пора в путь в дорогу» (II, 182).

Мотив изгнания находит свое выражение в упоминании «Саратова, Тамбова и прочих м и л ы х мест нашего отечества» (IV, 219). По замечанию В. С. Виноградова, авторский курсив в данном случае носил оттенок горькой иронии[11]. «Милые места», Саратов и Тамбов были местом ссылок. Атмосферу глубокой грусти и тоски изгнанника по родине передают печальные и заунывные напевы метели. К метели, которая «гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная» (IV, 220), автор обращается: «И ты, изгнанница, ... плачешь о своих широких, раздольных степях» (IV, 220). Политические мотивы изгнания, заточения находят свое законченное, концентрированное выражение в сравнении метели с орлом,— в образе «орла, который с криком бьется о решетку железной своей клетки» (IV, 220). Этот прием, когда в пейзажную зарисовку врывается политический мотив, характерен и для путевых очерков Бестужева-Марлинского. Так же, как метель в «Бэле», которой на чужбине «душно и тесно» и негде «развернуть холодные крылья», напомнила автору о его печальной судьбе изгнанника, так и в «Прощании с Каспием» Бестужева-Марлинского автор видит сходство своей судьбы с судьбой моря. «Меня влекло к тебе сходство твоей судьбы с моею судьбою... Заключено в песчаную

---

[10] Бестужев-Марлинский А. А. Соч., в 2-х т., т. 2, М., ГИХЛ, 1958, с. 191. В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

[11] Виноградов Б. С. Образ повествователя в романе Лермонтова «Герой нашего времени».— Литература в школе, 1956, № 1, с. 23.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тюрьму диких берегов, ты одинокое стонешь, не сливая волн твоих ни с кем» (II, 176). Именно в этом произведении возникает образ («Как обломок кораблекрушения, выброшен был я бурею на пустынный берег»), близкий известным словам Печорина, сравнивающего себя с «выброшенным на берег» матросом, «рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига» (IV, 326).

Политические намеки в «Бэле» очень важны для понимания образа автора. Повествователь в «Бэле» — это профессиональный писатель, представитель передового, демократического мировоззрения. Об этом свидетельствует его живой интерес к народной жизни, к быту, нравам и обрядам горцев, описание грузинской сакли. Образ повествователя в «Бэле» тесно связан с традициями жанра путешествия в творчестве Радищева, Пушкина, писателей-декабристов, традициями, восходящими к жанру «хождений» в древнерусской литературе. Традиционным типом повествователя-путешественника в древнерусских «хождениях» была личность волевая, с широкими взглядами на культуру и быт других народов, с ярко выраженным патриотическим чувством и гражданским темпераментом [12]. Описание нищей грузинской сакли в «Бэле», похожей на русскую крестьянскую избу, имело социальный и политический подтекст и было связано с определенной тенденцией в русской литературе, нашедшей выражение в «Отрывке из путешествия в И. Т.» Н. И. Новикова, «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкина, «Поездке в Ревель» Бестужева-Марлинского — в произведениях, в которых описание жилища крестьянина выступало в качестве социально-политической характеристики его положения [13].

Лермонтова сближали с Пушкиным в «Путешествии в Арзрум» и Бестужевым-Марлинским в его путевых очерках размышления над «столкновениями» природы и цивилизации, природы и общества. Слияние с природой, ощущение гармонии, чистоты и ясности, которые переживает автор «Писем из Дагестана» Бестужева-Марлинского, поднявшись высоко в горы, очень близки чувст-

[12] См.: Прокофьев Н. И. Хождения как жанр древнерусской литературы.— Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, № 288, 1968.

[13] См.: Виноградов Б. С. Кавказ в русской литературе 30-х годов XIX века. Грозный, 1966, с. 155—158.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вам и размышлениям автора «Бэлы», поднимающегося «по извилистой дороге на Гуд-гору», его «отрадному чувству», «детскому» («удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми»).

И Бестужев-Марлинский и Лермонтов описывают горы в «девственных снегах», «таинственные пропасти» в «туманах»... Описание гор и «девственного снега» у Бестужева-Марлинского содержит характерное для романтического мироощущения противопоставление земли и неба, «земного» и «небесного» в человеке. «Я был так далек от земли, ... сам я в эту минуту был так близок к небу, словно достоин его! Луч солнца играл, как поцелуй ангела, на лице моем, будто никогда не кропленном ни каплею пота, ни каплею слез, ни каплею крови!» (II, 48).

Для лермонтовского описания гор в «девственных снегах», включающего в себя элементы романтического стиля, характерно конкретно-историческое понимание социальной природы человека, утратившего гармонию под влиянием общества, трагических противоречий социальной действительности. «...Казалось, дорога вела на небо, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она все поднималась и, наконец, пропадала в облаке... ...Какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять» (IV, 217).

Использование Лермонтовым мотива «путешествия» было теснейшим образом связано с поисками «законов» построения романа.

Как композиционный и сюжетный принцип мотив «путешествия», «странствий» был широко распространен в европейских рыцарских и плутовских романах. Свободная сюжетная схема «похождений», «приключений» или «странствований» характерна была для английского просветительского романа-путешествия[14].

---

[14] См.: Елистратова А. А. Английский роман эпохи просвещения. М., 1966.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Большое влияние она оказала и на построение русского романа. «Наиболее распространенной схемой сюжетного построения русского романа вплоть до начала 30-х годов XIX века оставалась схема авантюрного (или любовно-авантюрного) романа. Такой роман состоял из ряда новеллистических эпизодов, внешне соединенных между собою похождениями главного героя или двух главных героев-любовников»[15].

Путешествие, предполагавшее, как правило, изображение жизни автора или героя в ее пространственной и временной протяженности, в некоторых важных своих моментах предвосхищало и подготавливало роман.

Важным фактором формирования зрелых форм романа нового времени было радикальное изменение пространственно-временной картины мира. Одна из вершин художественного видения исторического времени в мировой литературе была достигнута Гёте. Характерно, что важнейшим этапом на пути освоения Гёте реального исторического времени в жанре романа были автобиографические произведения, среди которых, по наблюдениям М. М. Бахтина[16], исключительную роль сыграло произведение, написанное в жанре путешествия — «Путешествие в Италию»[17].

В «Герое нашего времени» Лермонтов использует поэтику сюжета странствий и приключений на новой идейно-эстетической основе[18].

Характерно, что Бестужев-Марлинский, характеризуя роман как «разложение души, историю сердца»[19],

---

[15] История русского романа в двух томах, с. 252.

[16] См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, с. 204—236. («Время и пространство в произведениях Гете»).

[17] «Путешествие в Италию», которое еще в 1817 году собирался переводить на русский язык В. А. Жуковский, было хорошо известно русским людям 30-х годов. Цитаты и реминисценции из «Итальянского путешествия» неоднократно повторяются на страницах переписки Станкевича, писем, литературных произведений и критических статей Герцена.— См.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., Наука, 1982, с. 179, 259.

[18] Об эстетическом значении приключенческой стихии в романе Лермонтова см. нашу статью «О новеллистической природе художественной прозы М. Ю. Лермонтова».— Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1977, вып. 5, с. 35—36.

[19] Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения в двух томах, т. 11, с. 572.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

важную роль в выявлении человеческой сущности отводил сюжету «дороги». «Дорога лучше женитьбы открывает характеры»[20].

Отступления от нормального биографического хода жизни, интерес к исключительным событиям, характерные для сюжетной схемы странствований, способствовали наиболее интенсивному выявлению внутренней сущности человека, реализовали идею «испытания» человеческой личности. По мысли автора «Путешествия в Италию» Гёте, прожившего наиболее яркие, «примечательные» дни в «начисто чуждых» ему «условиях, среди совершенно чуждых людей», т. е. в условиях «дороги», «путешествия», «жизнь в замкнутом кругу... досконально знакомых и близких ... ставит нас в положение достаточно ненатуральное. Взаимная терпимость, интерес к судьбам близких часто заставляют нас пренебрегать собственными интересами; отсюда возникает некая безропотная покорность, привычка, взаимно уничтожающая боль и радость, досаду и удовольствие,— словом, среднее арифметическое, безусловно, снижающее характер отдельных результатов...[21].

В «Герое нашего времени» Лермонтов отказывается от семейно-бытового сюжета, используя поэтику сюжета странствий и приключений, позволявшего ставить героя в исключительные, катастрофические обстоятельства, выявляющие глубинный смысл его устремлений, побуждающие героя к действенному раскрытию своего характера, обнаружению его тайных и скрытых сторон.

Роман Лермонтова, так же, как и романы Стендаля и Бальзака, романы Достоевского, по основному типу построения — роман испытания.

Мотив путешествия, странствия подчеркивал непрерывную подвижность Печорина, не только внешнюю, но и духовную. Приключенчество героя, исполненное «бурь душевных», было противопоставлено серости и однообразию светской жизни. Обращение Лермонтова к «экзотическому» материалу, мотивировавшему «авантюры» Печорина, к поэтическому миру дикой свободы и ярких, волевых характеров выражало неприятие мира социальной данности, тоску по высоким идеалам.

---

[20] Там же, с. 190.
[21] Гете И. В. Собр. соч. Том девятый. М.: Худ. лит., 1980, с. 190.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Построение сюжета на исключительных событиях и положениях обусловило предельную сжатость социально-бытового материала романа, позволило соединить острую авантюрность с напряженной философичностью и углубленным психологизмом.

Использованный Лермонтовым в «Бэле» и «Максиме Максимыче» мотив путешествия, странствия повествователя стал содержательной структурой жанра.

Эпическое торможение сюжета в «Бэле», мотивированное фактом обращения повествователя к жанру путевых записок («Я пишу не повесть, а «путевые записки»), связано с вовлечением в сферу повествования многообразия подробностей и деталей окружающего мира. Процесс восприятия мира во всей его целостности оказывается не менее значим, чем интерес события, чем приключения главного героя романа, «подлежащего включению во всеобщий мир»[22]. «На протяжении истории изучения романа преимущественное внимание привлекал его герой Печорин,— по справедливому замечанию одного из авторов Лермонтовской энциклопедии,— и значительно меньше — противостоящий ему в романе мир, взятый как целое»[23]. В «Бэле» и «Максиме Максимыче» повествователем задан мир, в который включена судьба героя, изображенная в «Журнале Печорина».

Во второй части романа, в исповедальном слове героя абсолютная данность мира осложняется рефлексией, таит в себе множество неразрешимых проблем и вопросов. Сознание героя в этом мире оказывается не соответствующим его поведению, сущность — не соответствующей явлению. Но этот мир дает себя знать уже в «Бэле» и «Максиме Максимыче» в эпически-отстраненном слове повествователя. В замечании автора «Бэлы» о кресте на вершине Крестовой горы содержатся размышления об этом мире, полном неожиданностей и непредвиденных обстоятельств, в котором сущность не совпадает с явлением: «Кстати, об этом кресте существует странное, но всеобщее предание, будто его поставил император Петр I, проезжая через Кавказ; но, во-пер-

---

[22] Веденяпина Э. А. Автор. Повествователь. Герой. М.; ЛЭ, 1981, с. 25.

[23] Мелихова Л. С. Стиль.— ЛЭ, с. 539.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вых, Петр был только в Дагестане, и, во-вторых, на кресте написано крупными буквами, что он поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году. Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь чему верить, тем более, что мы не привыкли верить надписям» (IV, 219—220).

Хронотоп дороги и дорожных встреч позволил автору расширить пространственные и временные границы действия, вывести его за пределы замкнутых в себе социальных «кругов» русского общества, «столкнуть» и сопоставить разные точки зрения, жизненные «правды», различные судьбы и жизненные пути людей, разъединенных в обычной жизни социальными дистанциями и пространственной далью. Таким образом, судьба Печорина оказалась включенной в этот эпический мир романа, связанной с судьбами многих людей, даже не знакомых с ним. Это и судьба повествователя, изгнанника, и Максима Максимыча, и обитателей «в лохмотьях» «дымной сакли», и осетин, живущих на дне пропасти, и «русского ярославского мужика», «беспечного русака...»

Если для «Журнала Печорина» характерна прямая связь повествовательной формы, новеллистической в своей основе, с характером героя и его действием, то в «Бэле» и «Максиме Максимыче» Лермонтов развивает иные повествовательные принципы. Для авторского повествования с его очерковой стихией характерна свобода переходов от одного предмета к другому, эпическое восприятие жизни во всех подробностях ее звуков, красок. Повествователь постоянно обращается к читателю. Своеобразным центром, организующим целостность авторского повествования очеркового типа, является стремление разрушить в читательском восприятии устаревшие художественные представления, романтическому мировосприятию противопоставить новые формы отношения к миру.

Таким образом, торможение сюжета в «Бэле» было связано со стремлением Лермонтова утвердить новые повествовательные перспективы, открытые пушкинским «Путешествием в Арзрум», утвердить эстетическую значимость самого процесса восприятия жизни, столь новую и необычную с точки зрения художественных представлений романтического читателя. В этом смысле Лермонтов подготавливал эстетику натуральной школы,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

повествовательные принципы физиологических очерков 40-х годов, в которых внутреннее движение будет связано не с развитием интриги, а представлять собой «как бы самопроизвольное набухание жизненного материала»[24]. Это доверие логике самой жизни было завоеванием нового этапа художественного сознания — реалистического миросозерцания.

Для западно-европейского романа XIX века была характерна драматическая форма. «Как бы ни было велико количество аксессуаров и множество образов,— писал Бальзак,— современный романист должен ... сгруппировать их согласно их значению, подчинить их солнцу своей системы — интриге или герою — и вести их, как сверкающее созвездие, в определенном порядке»[25].

Построение первой части лермонтовского романа, главный интерес которой заключался в картине мира, ее эпический колорит является одним из примеров «такого отступления от европейской формы»[26], о которых писал Л. Толстой в своей заметке «Несколько слов по поводу книги «Война и мир».

Русский классический роман создавался на иной социально-исторической основе, чем западно-европейский роман, в том числе роман Бальзака 30-х годов. Важнейшим противоречием, отраженным в романе Лермонтова, было противоречие общественных форм русской жизни с устремлением передовой личности к идеалам свободы. В первой части романа это находит выражение в образе повествователя, политического изгнанника; в противопоставлении узничества — свободе; душной и тесной клетки, о железную решетку которой с криком бьется орел,— «широким раздольным степям», о которых плачет метель-изгнанница; это находит выражение в мотиве странничества, являющегося единственным реальным воплощением свободы, содержащего в себе предчувствие иной жизни. В образной структуре «Журнала Печорина» социальной данности противостоит образ «ночною бурею взволнованного моря», образ паруса

---

[24] Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе.— Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., Изд. АН СССР, 1962, с. 256.

[25] Бальзак О. Собр. соч., т. 15. М.: Гослитиздат, 1955, с. 280—281.

[26] Толстой Л. Н. Собр. соч., т. VII, М.: Худ. лит., 1981, с. 356.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

(«Тамань»), излюбленного символа лермонтовского романтизма, который воплощает в себе странничество лирического героя Лермонтова, мотив свободы.

Авторское повествование в «Бэле» и «Максиме Максимыче» постоянно соотносится с той или иной литературной традицией, перекликаясь с ней или вступая в спор. Это романтическая кавказская новелла с трагической развязкой, в полемике с которой развивается рассказ Максима Максимыча о Бэле, это «Путешествие в Арзрум» Пушкина, сходство с которым отдельных описаний в «Бэле» «становится настолько разительным, почти цитатным»[27]. В этом ряду — и следы полемики Лермонтова с традициями «литературы путешествий».

Необыкновенная популярность жанра «путешествия» в литературном процессе первой трети XIX в. обусловила споры вокруг «литературы путешествий», многочисленные критические выступления на страницах периодической печати. «Форма «путешествия»,— по справедливому замечанию А. С. Скафтымова,— оказалась пригодной для всех целей. «Путешествие», как стержень, могло дать внешнее объединение какому угодно содержанию»[28]. Путешествие было не только жанром, к которому обращались крупные художники, но и пробой пера. Это вызвало к жизни в 30-е годы много произведений шаблонного характера, эпигонских, малохудожественных.

Особое внимание литературе путешествий уделял Белинский в своих критических статьях и рецензиях, среди которых «Путевые записки Вадима <В. В. Пассека>», «Всеобщее путешествие вокруг света, составленное Дюмон-Дюрвилем», «Повести и путешествие в Маймай-Чень А. П. Степанова», «Действительное путешествие в Воронеж. Соч. Ивана Раевича», «Путешествие в Смоленск, или Воспоминания 1812 года. Соч. Никифора Бороградского», «Письма русского из Персии, Н. М. Н. Ф. Масальского...», «Путевые записки по России, в двадцати губерниях... Михаила Жданова», «Записки русского путешественника А. Глаголева» и др.

---

[27] Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени».— История русского романа в двух томах, т. I, с. 313.

[28] Скафтымов А. П. О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.— В его кн.: Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 80.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Белинский, подчеркивая занимательность жанра путешествия, ценя в нем голос очевидца, свидетеля или участника событий, ставя перед путешествием задачу познания страны, отмечает вместе с тем недостатки произведений, написанных в этом жанре, особенно произведений малохудожественных или носящих эпигонский характер. Это риторика, отвлеченные рассуждения, незначительность содержания, авторский субъективизм. О «Путевых записках Вадима» критик писал: «Путевые записки Вадима» — истинное диво дивное! Чего-то в них нет! И юношеские рассуждения, и археологические мечты, и исторические чувствования — все это так и рябит в глазах читателя. А риторика, риторика — о! да тут разливанное море риторики!» (I, 152).

В «Максиме Максимыче» замечание повествователя, пишущего путевые записки: «Избавлю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которые решительно никто читать не станет» (IV, 232), имеет полемический характер, содержит авторскую иронию над «канонами» литературы путешествий, носящей эпигонский характер, в которой, подобно «Путевым запискам Вадима», чего только нет: и «возгласов», и «статистических замечаний». В «Бэле» повествователь, сообщив читателю о том, что его чемодан «был набит путевыми записками о Грузии», иронически замечает: «Большая часть из них, к счастию для вас, потеряна, а чемодан с остальными вещами, к счастию для меня, остался цел» (IV, 197).

Связи повествователя с миром в романе Лермонтова организованы как встречи на «большой дороге». Таким образом, в художественном целом романа крепости (действие начинается в крепости («Бэла») и в ней же завершается («Фаталист») как форме художественного пространства, подчеркивающей обреченность героя, ограниченность его возможностей [29], противостоит пространственно-распахнутый, незавершенный образ пути, дороги.

---

[29] См.: Удодов Б. Г. «Герой нашего времени».— ЛЭ, с. 107.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А. Э. ЕРЕМЕЕВ

ФУНКЦИИ ЭПИГРАФОВ В ПРОЗЕ А. И. ГЕРЦЕНА 1830-х ГОДОВ. (К ВОПРОСУ О МЕСТЕ АФОРИСТИКИ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ)

В. Г. Белинский первым отметил ту черту специфической новой художественной прозы Герцена, которую современное литературоведение определяет как философичность или интеллектуализм, назвав автора «Кто виноват?» больше философом и только немножко поэтом»[1]. Великий критик так определяет характер дарования Герцена: «...главная сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта»[2]. Далее Белинский замечает о художниках подобного типа: «Автор (Герцен.— *А. Е)* может изображать верно только те стороны жизни, которые особенно почему бы то ни было поразили их мысль и особенно знакомы им. Для них важен не предмет, а *смысл предмета* <...> Поэтому доступный их таланту мир жизни определяется их задушевною мыслью, *их взглядом на жизнь*»[3] (подчеркнуто мною.— *А. Е.)*. Это написано в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» по поводу романа «Кто виноват?»

Подробно эту же мысль Белинский развил еще раньше в письме к А. И. Герцену 6 апреля 1846 года: «У художественных натур ум уходит в талант, в творческую фантазию и потому в своих творениях, как поэты, они страшно, огромно умны, а как люди — ограничены и чуть не глупы (Пушкин, Гоголь). У тебя, как у натуры, по преимуществу мыслящей и сознательной, наоборот — талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, так сказать осердеченный гуманистическими направле-

[1] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. III, М., 1948, с. 813.
[2] Там же, с. 804—805.
[3] Там же, с. 805—806.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ниями, не привитым и не вычитанным, а присущим твоей натуре <...> И такие таланты необходимы и полезны не менее художественных»[4].

За исключением спорного, полемически заостренного утверждения об ограниченности художественных натур как личностей, в этих высказываниях Белинского дана необычайно точная характеристика своеобразия художественного мышления Герцена, ярко обнаружившего себя в его зрелых произведениях 1840-х годов. Однако и в ранних прозаических опытах писателя 30-х годов зримо прослеживаются жанровые истоки и путь становления той «мыслительности», философичности прозы Герцена, которая создает свой художественный способ познания действительности, отличный от собственно логического или научного.

Вопрос об интеллектуализме прозы Герцена в ее жанровом аспекте потребовал бы внимательного изучения характера исторической действительности, закономерно сформировавшей потребность именно в таком способе познания мира, а также особой направленности авторского сознания, рождающей новые способы видения и изображения, присущие данному жанру. Подобное исследование, вероятно, дело недалекого будущего, предметом же настоящей работы выбран частный аспект этой проблемы. Необходимо изучить, как характер и смысловые функции эпиграфов в ранней прозе Герцена связаны с афористичностью его повествования. Причем стремление к афористическому способу высказывания и является первоначальной формой выражения философской ориентации прозы молодого Герцена.

Любопытно, что афористичность как особый способ развертывания мысли в прозе Герцена, впервые была указана тоже Белинским. В статье 1846 года «Петербургский сборник» критик замечает: «Капризы и раздумья» Искандера — есть род заметок и афористических размышлений (разрядка моя.— *А. Е.*) о жизни, исполненных ума и оригинальности во взгляде и изложении»[5]. Интересно, что Белинский в этом высказывании подчеркивает, что афористичность является родовым качеством прозы Герцена, и акцентирует та-

[4] Цит. по изданию: Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. III, М., 1948, с. 904.

[5] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. III, М., 1948, с. 96.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кие ее черты, как краткость, фрагментарность, а также ориентацию на мыслительное, интеллектуальное начало.

Неоднократно отмечалось исследователями творчества Герцена необыкновенно частое использование им в своих произведениях цитат, крылатых выражений, апофегм, сентенций, анекдотов, парабол, носящих, главным образом, книжный характер индивидуально-авторского происхождения. Нас будет интересовать эта черта поэтики Герцена не столько как свидетельство образности, выразительности, емкости речи писателя, его высокой книжной культуры и литературного мастерства, а скорее как глубоко содержательная тенденция его жанрового мышления, дающая ключ к пониманию своеобразного синтеза образности и мысли, составляющего основу философичности его прозы. Задачей данной работы будет стремление раскрыть смысл обращения писателя к литературным цитатам в эпиграфах его произведений 1830-х годов, выявить место и функции подобных эпиграфов в жанровом целом.

Достаточно сказать, что из семнадцати более или менее самостоятельных и завершенных произведений А. И. Герцена периода 1829—1841 годов в девяти есть эпиграфы. Неслучайным представляется тот факт, что лишены эпиграфов только краткие прозаические фрагменты, в которых автобиографический материал не получил необходимой художественной обработки. Это статья о Воробьевых горах («День был душный»), аллегория «3 августа 1833»; фантазия ко дню рождения Н. А. Захарьиной («Это было 22 октября 1817 года»); отрывок «О себе», физиологический очерк «Письмо из провинции», драматические сцены («Вильям Пен» и «Из римских сцен»); статья «Развитие человечества, как и одного человека».

Даже первым ученым статьям молодого Герцена («О месте человека в природе»; «Двадцать осьмое января», кандидатское сочинение «Аналитическое изложение солнечной системы Коперника») предпослано по два эпиграфа. Интересно, что и в ученых статьях Герцена эпиграфы никогда не выполняют только интеллектуальной функции выделения мысли, идеи, высказывания позиции автора. Характер завершающей и исчерпывающей однозначности используемой цитаты чужд поэтике Герцена; его эпиграфы всегда создают определенный

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

эмоциональный фон, на котором возникает диалектическое противоречие, требующее осмысления и разрешения. Чаще всего подобные эпиграфы рассчитаны на то, чтобы развернуть перед читателем процесс рождения мысли из переживания действительности, эта «осердеченность» идеи придает явный или скрытый лиризм и поэтичность даже самым строгим и прозаическим изречениям в контексте его статей. Так, например, юношеская статья Герцена «Двадцать осьмое января» о значении деятельности Петра Первого имеет следующие два эпиграфа: «Рекла: сей человек предел мой нарушил» (Ломоносов); «И революция воплотилась в человеке» (В. Кузен).

В научной статье автор использует прием художественного повествования при выборе эпиграфа, как бы сталкивает эмоциональный отзыв современника-поэта и трезвую оценку французского историка начала XIX века. Этим сопоставлением двух высказываний, принадлежащих разным странам и разным культурно-историческим эпохам, воссоздается взгляд на событие петровских реформ как изнутри (с позиции единомышленника,— почти современника), так и извне (с далекой исторической перспективы, из будущего, глазами иностранного историка). Таким образом, в самом взаимодействии эпиграфов осуществляется художественная материализация процесса культурного развития России, сталкиваются два разных способа мышления, обнаруживая перед читателем свое внутреннее единство. Кроме того, для эпиграфов ученых статей Герцена характерно соединение художественной по своей природе цитаты со строго научной (например: цитата из сочинения Н. Коперника и цитата из «Фауста» Гете). Один тип сознания бросает отсвет на другой, осуществляется взаимопроникновение смыслов и их взаимное обогащение. В этом взаимодействии художественного и логического зримо рождается новое содержательное качество философской прозы Герцена. О подобном процессе Белинский писал: «Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны» [6].

[6] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. III, М., 1948, с. 805.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Что касается крупных художественных произведений Герцена 1830-х годов, то все они обладают своеобразно организованной системой эпиграфов. В биографическом очерке «Гофман» у каждой из трех глав свой эпиграф; неоконченная повесть «Елена» тоже имеет эпиграфы для первых двух частей. Цикл очерков «Встречи» открывается общим эпиграфом, кроме того, каждому очерку предпослано отдельное изречение.

Повесть «Легенда», в основу которой положено жизнеописание св. Феодоры, открывается общим эпиграфом из Данте, а далее каждой части предшествует одна или несколько библейских цитат. И наконец самое совершенное художественное произведение раннего Герцена «Записки одного молодого человека» перед каждой частью имеет по два эпиграфа.

По своему составу все эпиграфы Герцена являются литературными цитатами и в контексте отдельного произведения сохраняют свое смысловое качество. Литературная цитата, будучи афористически краткой и емкой по форме, вызывает представление о том целом, из которого она извлечена, и, по словам В. Виноградова, «как бы замещает или концентрирует сложный образ, воплощенный в художественном произведении» [7].

Использование литературной цитаты оживляет «старую эмоциональность» ее контекста, активизирует в памяти читателя весь комплекс связанных с ней культурно-исторических ассоциаций, через нее в сознание читателя входит предшествующий литературный (в том числе и жанровый) опыт.

Необходимо отметить, что характер смысловой связи эпиграфа с целым произведением зависит прежде всего от его жанровой формы. Иначе говоря, эпиграф у Герцена дает установку на определенные условия общения субъекта рассказа и читателя, предопределяет реакцию последнего, а также обусловливает тип разработки темы и композиционные способы ее жанрового завершения. То есть эпиграф в поэтике Герцена является своеобразным зерном, из которого прорастает, развертывается художественное жанровое целое, в нем прослеживаются закономерности развития специфической философской образности писателя. Представляется плодо-

[7] Цит. по: Краткая Литературная Энциклопедия, т. 8, М., 1975, с. 402.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

творным рассмотреть функции эпиграфа в очерковом цикле Герцена «Встречи» и в повести «Записки одного молодого человека».

Незаконченный очерковый цикл А. И. Герцена «Встречи» (1834—1836), из которого до нас дошли всего два очерка, открывается небольшим предисловием, которому предшествует довольно своеобразный математический эпиграф: «Точкою пересечения называется место встречи двух линий» (Франкёр. Курс чистой математики, т. 1. «Прямолинейная геометрия»). Здесь перед нами довольно редкий в поэтике Герцена случай, когда строго научный, информативный эпиграф создает ясную установку на факт сам по себе, обещая, казалось бы, подлинно научную точность, четкость, беспристрастность изложения. В цитате из Франкёра повторяется ключевое для данного цикла слово «встречи», как бы ориентируя читателя на объективный и точный рассказ о происшедшем. Далее обобщенно-безличный тон повествования с невыраженным субъектом в предисловии лишь усиливает впечатление обращенности речи ко всем и каждому и ее общезначимости.

Необходимо заметить, что эпиграф не просто настраивает на предмет рассказа (мгновения, когда существования людей «пересеклись, опять раздвоились, но слились в точке пересечения») [8], но создает более сложную жанровую установку у читателя, а именно: эпиграф кладет начало сложному самоопределению субъекта рассказа по отношению к событию («встречи»), начинает создавать особый уровень общения читателя и автора, читателя и героя, присущий этому жанру.

Первоначально в рукописи после первого эпиграфа шел второй, позже зачеркнутый Герценом: «Правда и поэзия» (заглавие Гётевой аутографии). Он должен был указывать на самый способ художественного отражения действительности как соединение правды факта и поэтического обобщения (вымысла). Из этого видно, какие многообразные и сложные художественные задачи должны были решаться в прозе Герцена с помощью эпиграфа. Однако специфическая для очерка проблема

---

[8] Здесь и в дальнейшем цитируется с указанием страниц по изданию: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. I, М., 1954, с. 107.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

выбора угла зрения на события, выработки нового способа видения мира должна была осуществляться постепенно по мере развертывания повествования.

И, конечно, предполагаемый второй эпиграф должен был не просто ввести тему Гёте, столь важную для «Встреч», но также установить внутреннюю, так сказать, генетическую связь очеркового цикла Герцена и автобиографии поэта. Ведь именно Герцен был ближайшим преемником Гёте в своем стремлении «изобразить человека в его соотношении с временем»[9]. Недаром предисловие к «Встречам» пронизано желанием постичь («узнать», «открыть», «увидеть») сущность, а не видимость, поверхность явлений. Именно это качество душевной зоркости объединяет словно «храмовых рыцарей» не просто единомышленников, а людей, сходно чувствующих и видящих мир. Повествователь называет их «близкими родственниками души». Итак, и эпиграф, и предисловие к очерковому циклу подчеркивают значимость проблемы правильного видения, создающей, по словам П. Н. Медведева, «внутреннюю, тематическую определенность жанра»[10], ибо и эпиграф, и предисловие не просто реализуют, но и объясняют читателю «средства видения и понимания действительности»[11], доступные очерку.

«Каждый новый предмет, зорко увиденный, порождает в нас новый орган для его восприятия»,— писал Гёте. Можно сказать, что центральным предметом, занимавшим Герцена на протяжении всего его творческого пути, было «отражение истории в человеке» (сравн. у Гёте: «человек в его соотношении с временем»), но познание этого предмета осуществлялось им с помощью разных жанров. Иначе говоря, новый аспект, угол зрения на этот предмет порождал своеобразную структуру авторского высказывания, то есть жанра, в его творчестве.

Что касается проблематики цикла, то, казалось бы, судя по предисловию, речь пойдет о внутреннем мире человеческой души. Однако эпиграф к очерку «Первая встреча» (первоначально он назывался «Германский

[9] Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда. М., 1969, с. 38.
[10] Медведев П. Н. Проблема жанра.— В кн.: Из истории советской эстетической мысли — 1917—1932. М., 1980, с. 420.
[11] Там же, с. 421.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

путешественник») обращает мысли читателя к исторической реальности, точнее к тому странному, узкому способу восприятия истории, который возможен у обывателя. В качестве эпиграфа Герцен дает реплику Луизы из пьесы Гёте «Мятежные» (она вяжет чулки, а так как ее дядя, возбужденный событиями во Франции, стал поздно возвращаться домой, то она, дожидаясь его до поздней ночи, успевает связать больше, чем прежде). Слова Луизы, служащие эпиграфом к первому очерку, отражают ее искаженное, безучастное видение великого исторического события с точки зрения доступной ей сферы деятельности, она говорит следующее: «Я не могу судить, что хорошо и что плохо в том, что делает французская революция. Я знаю только, что благодаря ей у меня этой зимой на несколько пар чулок больше» (Гёте. Мятежные, действие I, сцена I).

Перед нами опять эпиграф, который внушает читателю мысль, что любое великое событие может быть увидено по-разному. Эпиграф к первому очерку словно продолжает апофегму о дидеротовой кухарке, удивившейся, услышав, что ее господин — великий человек. «Сколько Дидеротовых кухарок!» — замечает повествователь, этим его возгласом завершается предисловие. Таким образом, эпиграф к первому очерку настраивает читателя на раздумья о различных мировосприятиях. Далее в очерке перед читателем развернутся разные точки зрения на событие («отражение истории в человеке»). Это будет и видение основного субъекта повествования, и точки зрения германского путешественника, Гёте, гостей, генерала и т. д.

Афористический способ высказывания, основанный «на целостном духовном опыте, истина которого может быть пережита, но не доказана»[12], отвечал главной задаче жанра очерка, которая осознавалась Герценом как воспитание у читателя нового взгляда на мир с помощью очищения ума от предрассудков и односторонности. Благодаря внутренней смысловой связи разных типов афористических высказываний в тексте (апофегм, цитат, реминисценций) с эпиграфом обеспечивается его многосторонняя действенность, определяющая взаимо-

---

[12] Эпштейн М. Н. Афористика.— Краткая Литературная Энциклопедия, т. 9., М., 1978, с. 83.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

отношения автора и предмета высказывания, читателя и автора в художественном произведении. Кроме названного эпиграфа к первому очерку в рукописи был еще один, впоследствии зачеркнутый автором: «Среди наций, выступающих теперь на европейской арене, нет ни одной, которая постигала бы дух нашего века». (Император Наполеон) (с. 465). Почему Герцен отказался от этого второго эпиграфа? Быть может, потому, что он таил в себе опасность излишне прямолинейного и однозначного истолкования одной из главных мыслей произведения — мысли о месте России в европейском развитии и об ее особом пути и культурно-творческой миссии.

К переживанию огромности и величия будущего России автор очерка «Первая встреча» подводит читателя постепенно, видя залог этого будущего в способности русского человека глубоко и серьезно откликаться на все события, выражающие «дух нашего века». Для достижения этого сложного художественного эффекта Герцену не нужна была ни полемика с односторонне заостренной мыслью Наполеона, ни невольно возникающее сопоставление французского императора и великого немецкого поэта, ни внешний диссонанс точки зрения мещанки Луизы и прославленного полководца, тогда как отрицание чужого и непонятного внутренне сближает их, обнаруживая общую эгоистически буржуазную основу того и другого способа видения.

Все это, однако, не было необходимо Герцену в том виде, в котором эту проблематику бы создавало контекстное соединение подобных двух высказываний. Эта творческая требовательность писателя в выборе целенаправленного эпиграфа более всего говорит в пользу сложной художественности его прозы; ведь для научной и публицистической системы высказывания характерно простое предвосхищение, формирование главной мысли статьи. Смысловые функции эпиграфов Герцена явно намного сложнее и многообразнее.

Последний очерк цикла «Вторая встреча» открывается тоже гетевским эпиграфом. Цитата из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» звучит здесь высоким поэтическим пафосом: «Кто никогда не ел *со слезами свой хлеб,* кто не просиживал, *плача, горестные ночи* на своей постели, тот не знает вас, *силы небесные*» (с. 123).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

(Подчеркнуто мною.— *А. Е.*). Это высказывание является своеобразной точкой концентрации смысловой энергии, с которой будут соотноситься ключевые слова-образы в дальнейшем повествовании. Так, автор, говоря о дне, когда «переломилось его сосуществование», о «прощальном поцелуе, облитом слезами, запечатлевшем небесной печатью воспоминания», будет оживлять в сознании читателя гетевские строки, измеряя свою жизнь и свои переживания мерой высокой гуманности, свойственной великому поэту. Выявление такого качества переживания героев, как общечеловечность, объединяющего всех людей, будет совершаться напоминанием о ключевых понятиях, заданных строками из «Вильгельма Мейстера». Недаром рассказчик узнает в человеке в венгерке «близкого родственника души» по тому, как тот воспринимает его воспоминание о прощании с родным домом («и крупная с л е з а тихо катилась по щеке» (с. 124), по тому опыту духовного роста, который дается только страданием. Человек в венгерке тоже осмысляет свою жизнь в вековечных человеческих категориях, настрой на которые был дан словами из Гёте, он говорит: «И вот я заброшен сюда и без куска х л е б а, <...> душа осталась. Теперь я без куска х л е б а, но душа стала выше этих предрассудков» (с. 128). И далее он вопрошает: «Когда Дант был в раю — торжествуя ли в своей Firenze или будучи в ссылке, испытывая горечь чужого х л е б а и крутизну чужих лестниц?» <...> Но его иного поражает несчастие, и душа вспорхнет, отрясет прах земной, возлетит к н е б у» (с. 129).

По-иному, с другой жанровой направленностью намечают эпиграфы организацию художественного целого в повести А. И. Герцена «Записки одного молодого человека» (1838—1840 гг.).

При всем своеобразии и оригинальности этого произведения раннего Герцена «Записки» представляют собой наиболее типичную форму повести биографического характера, несмотря на то, что в ней существуют и другие жанровые тенденции. Система эпиграфов в «Записках одного молодого человека» (трем частям предшествуют шесть эпиграфов) с редкой для молодого писателя целеустремленностью и четкостью определяет угол зрения на события, овладение эпохой в том аспекте, который связан «со способами изображения, то есть с

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

основными возможностями жанрового построения»[13] повести. Можно сказать, что внутренним лейтмотивом, объединяющим все эпиграфы, является тема перехода от молодости к зрелости, то есть естественного процесса течения жизни, становления человека по мере соприкосновения с миром. Это вполне отвечает эстетическому заданию повести. Как справедливо замечает В. Кожинов, «основное развитие художественного смысла повести совершается не в собственно сюжетном движении, а в развертывании, расширении многообразия мира по мере простого течения жизни в времени»[14] (разрядка моя.— *А. Е*). Кажется, что автор первым эпиграфом как бы определяет предмет повести, настраивает читателя на внимание к «простому течению жизни».

Вместе с тем все эпиграфы в системе развертывают перед читателем смену разных точек зрения на события по мере обретения рассказчиком зрелости, материализуют сложное взаимодействие разных субъектов повествования: издателя, рассказчика — молодого человека в пору непосредственного переживания, впечатлений и рассказчика, оглядывающего прошедшее с высоты сегодняшнего опыта.

В первом эпиграфе из Гёте («Высший дар, полученный нами от бога и природы,— жизнь») к главе «Ребячество» словно бы звучит голос взрослого человека, пережившего молодость и подводящего итоги. Он намечает угол зрения рассказчика, вымышленного автора «Записок»: сегодня он, умудренный опытом, пишет записки о годах молодости, потом, все более погружаясь в эти забытые впечатления, рассказчик все более перевоплощается в восторженного юношу, каким был тогда. Об этом свидетельствует второй эпиграф к этой главе из Шиллера: «Смягчающей сахарной влагой укротите терпкую жгучую силу» (с. 270). Сам выбор авторов значим для Герцена: Гёте его герою и рассказчику, пишущему «Записки», открывается лишь в зрелости, а Шиллеру он «обязан святыми минутами начальной юности» (с. 278).

---

[13] Медведев П. Н. Проблема жанра.— В кн.: Из истории советской эстетической мысли — 1917—1932, М., 1980, с. 423.

[14] Кожинов В. Голос автора и голоса персонажей.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма в 2-х т., т. 2, М., 1971, с. 225.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В «Записках» это сопоставление «тогда» и «теперь» служит не столько для характеристики упоминаемых писателей, сколько выявляет этапы духовного роста молодого человека: «Долго ставил я Гёте ниже его (Шиллера). Для того, чтоб уметь понимать Гёте и Шекспира, надобно, чтоб все способности развернулись, надобно познакомиться с жизнью, надобны грозные опыты; <...> стремленье к добродетели, горячая симпатия к высокому достаточны, чтоб сочувствовать Шиллеру <...> Гораздо после мощный Гёте увлек меня; я тогда еще не вполне понял его, но почувствовал его Морскую волну, его глубину, его пространство и (болезнь юности — никогда не знать веса и меры!) на Шиллера взглянул иначе <...> (с. 278).

Можно сказать, что развитие художественного смысла в эпиграфах отражает ход общей динамики повествования как направленности авторского сознания, организующей жанровое целое. Первый эпиграф — взгляд с позиций сегодняшнего всеведения, второй — как бы изнутри той эпохи «начальной юности». Третий эпиграф из Шиллера («Уважай мечты своей юности») словно голос из той далекой поры молодости, обращенный к повзрослевшему молодому человеку, впоследствии забывшему и идеалы юности, и даже тетрадь своих «Записок». С этим высказыванием как бы сталкивается второй эпиграф к главе «Юность», первая строчка студенческого гимна «Gaudiamus igitur»... («Так будем веселиться, пока мы молоды!»). Это звучит как реплика из эпохи юности, как общее всем в юности ощущение радости и веселья. И наконец третья часть «Записок», названная совсем по-гетевски («Годы странствования»), имеет два эпиграфа: первый — слова из «Фауста» («Так пусть солнце остается за моей спиною... В красочном отблеске открывается нам жизнь»; второй — цитата из «Ада» Данте («Через меня идут в город скорби»). Казалось бы, все эти эпиграфы о состояниях, эпохах духовного роста молодого человека (субъекта и объекта повествования одновременно). Однако при внимательном рассмотрении обнаруживается двойной ток смысла, столь характерный для повести,— это процесс развертывания бытия, совершающийся по мере осмысления его молодым человеком. Это сопряжение саморазвития жизни, ее течения с судьбой молодого челове-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ка, точнее отражения бытия в ней создает герценовскую концепцию жизни.

По мере обретения самосознания молодой человек начинает понимать глубинный, истинный ритм бытия, но как только «солнце разума» остается за его спиной, жизнь предстает ему как миражный отблеск богатого и полного в прошлом бытия.

Не случайно эпиграф из «Фауста» соотносится с лирическим монологом юноши: «Разум восходит, но, проходя через облака фантазий, он окрашивает, как восходящее солнце, пурпуром весь мир. Освещенье истинное, которое исчезает, должно исчезнуть, но прелестное, как летнее утро на берегу моря. О юность, юность!..» (с. 275). Два заключительных эпиграфа вносят горестную ноту, мотив отрезвления, утраты идеалов молодости. Диалектика авторского сознания, проявляющаяся и в эпиграфах, такова, что он в завершающих двух цитатах сводит два взаимодействующих процесса: с одной стороны, утрату надежд и идеалов молодым человеком, благодаря потери света истины, из-за неумения увидеть внутренние возможности жизни при крушении романтических иллюзий, с другой стороны это обнаружение неистинного, калечащего личность в самом течении русской провинциальной жизни той эпохи, которое делает ее «городом скорби». Таким образом, ущербность молодого человека и ущербность жизни города Малинова взаимообусловлены и образуют сложную цепь смысловых взаимодействий.

Рассмотрев систему эпиграфов в двух произведениях А. И. Герцена 1830-х годов, мы установили следующее. Во-первых, эпиграфы в своей совокупности дают установку на жанр, то есть определяют смысловую ситуацию высказывания, взаимоотношения автора, вымышленных рассказчиков, героя и читателя, обнаруживают присущие этому жанру способы видения и понимания действительности. Во-вторых, создают необходимый жанровый и общекультурный контекст для развертывания проблематики произведения. И, в-третьих, афористическая природа таких цитат подготавливает читателя к восприятию специфической художественности философской прозы, основанной на диалектическом взаимодействии мысли в форме суждения и переживания целостного духовного опыта.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Последнее необходимо разъяснить. Философская проза Герцена часто, как и афористика, выявляет общее и типическое в действительности вне связи с особенным или индивидуальным (или связь эта не прямая, а косвенная) и поэтому опирается не на изображение или выражение, а на суждение, работает не с образом, а с мыслью. Суждение же основано не на аналитической самоочевидности и не на систематической аргументации, а на целостном духовном опыте, «истина которого может быть только пережита, но не доказана» [15].

Таким образом, философская проза Герцена тяготеет не к развертыванию самодовлеющего смысла в форме изображения мира (что является чертой собственно художественной прозы), а стремится дать некий итог, вывод на основе осознания бытия. Поэтому «Записки одного молодого человека» не просто история развития героя, но само движение русской жизни рубежа 30—40-х годов с его стремлением к обновлению, воплотившееся в философском повествовании с пересекающимся прямым и иносказательным смыслом. Молодость героя не только его индивидуально-возрастная черта, но и своеобразное преломление в судьбе юноши процесса исторического взросления молодой страны, делающей первые решительные шаги в своем развитии.

---

[15] Эпштейн М. Н. Афористика.— Краткая Литературная Энциклопедия, т. 9, М., 1978, с. 83.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Е. Г. НОВИКОВА

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «РУССКИЙ ЭПОС» В ЭСТЕТИКЕ И. С. ТУРГЕНЕВА 1850-х ГОДОВ

В современном литературоведении идет активное изучение эстетики середины XIX века во всей полноте ее различных направлений и школ. Однако теоретические концепции родов и жанров критиков и писателей этого времени до сих пор редко становились предметом специального изучения, поскольку советское литературоведение решало задачи освоения ведущих эстетических проблем середины века. Жанрово-родовые процессы, в частности теория эпоса в данный период не находилась в центре внимания русской эстетической мысли, потому что обозначившийся в критике этого времени преимущественный интерес к содержанию художественного произведения в некоторой мере оттеснил их на второй план; но, с другой стороны, он не отменил и не мог отменить их как реальный, значимый фактор развития литературы. Сам характер русского реализма середины века с его необыкновенным богатством и разнообразием форм стимулировал движение национальной концепции родов и жанров, и она объективно заняла важное место в общей системе реалистической эстетики.

Причем, по-видимому, при изучении данных проблем равный интерес представляют как взгляды теоретиков, так и самих писателей, которые с наибольшей силой испытывали потребность в самом современном осмыслении жанров и жанровых форм. Поэтому предметом нашего исследования стала эстетика эпического рода Тургенева.

Тургеневедение к проблемам родов и жанров обращается достаточно давно. Но пока, насколько нам известно, нет ни одной специальной работы, посвященной

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тургеневскому восприятию эпоса как рода, его теоретическим представлениям об эпическом роде и его отдельных жанрах. Однако постановка данной проблемы представляется закономерной. Писатель, чье творчество стало качественно новым шагом в развитии русского реализма и его жанров, серьезный мыслитель, глубоко овладевший как западноевропейской философией и эстетикой, так и эстетикой Белинского, он стал одним из тех, кто в середине XIX века продолжил, вслед за великим критиком, теоретическое осмысление проблем эпоса и эпических жанров.

Предметом данной статьи является формирующееся в сознании Тургенева в 50-е годы понятие «русского эпоса» как особой категории, выявление которой помогает уяснить важные, в чем-то основополагающие моменты всей тургеневской концепции эпического рода и его жанров.

К раздумьям над общими проблемами эпоса Тургенев обращается в первой половине 50-х годов в контексте поисков «новой манеры».

В 1852 году впервые отдельным изданием выходят в свет его «Записки охотника». Появление этой книги сам Тургенев воспринял как подведение итогов недавней, но уже уходящей в прошлое литературной эпохи 40-х годов. Поэтому в 1852—1853 годах перед ним встает проблема «новой манеры», которая фактически явилась поисками новых жанров внутри эпического рода и которая разрешилась движением тургеневской прозы от произведений малого жанра («Записки охотника») к более крупным эпическим формам — повестям и романам. Эти жанровые процессы его творчества соответствовали генеральным путям развития русской литературы от 40-х к 50-м годам, от аналитического пафоса «натуральной школы» с господствующими в ней малыми и средними жанрами к художественному синтезу, к романным формам 50-х годов. И «Записки охотника», соединив аналитичность с изображением единых и вечных национальных и природных стихий, малую форму — с циклизацией, стали характернейшим произведением этого этапа русского реализма, выразили именно момент перехода от анализа к синтезу, сам порыв к обобщению жизни. Так художественная структура цикла уже толкала на поиски «новой манеры», на поиски синтезирую-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

щих жанровых форм, что, в свою очередь, определило и направление теоретических интересов писателя в это время: внимание к общим проблемам эпоса.

Обращение к ним Тургенева в первой половине 50-х годов было обусловлено задачами, вставшими перед русским реализмом данного времени,— задачами создания полной и широкоохватной картины российской действительности, определения целостной художественной концепции русской национальной жизни и русского национального характера.

Общетеоретические вопросы эпоса стали одной из главных тем активной переписки Тургенева с Аксаковыми, завязавшейся в начале 50-х годов. Навсегда оставаясь «коренным, неисправимым западником» и считая «славянофильское учение ложным и бесплодным» [1], Тургенев тем не менее внимательно его изучает и делает это по нескольким причинам. Прежде всего он стремится знать доктрины своих идейных противников, чтобы успешнее полемизировать с ними. Его письма к Аксаковым показывают, какие подробные и аргументированные споры он развертывает по каждому пункту идейных расхождений. Кроме того, Тургенев с его стремлением улавливать «то, что Шекспир называет «the body and pressure of time» [2], изучает славянофильство как серьезное явление общественной и идейной жизни России середины XIX века. Апогей этого интереса приходится именно на 50-е годы, пронизанные пафосом национального и посвященного поискам «русской сути», когда Тургенев поставил перед собой задачу создания крупного и целостного произведения о русской жизни.

В этом смысле характерной представляется статья Тургенева 1852 г. о «Записках ружейного охотника» С. Т. Аксакова [3]. Симптоматичен сам выбор материала

[1] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в тридцати томах. Сочинения: в двенадцати томах. Т. XI, М., 1983, с. 88—90. Далее сноски на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы. Письма с указанием в скобках буквы П., тома и страницы цитируются по следующему изданию: Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в двадцати восьми томах. Письма: в тринадцати томах. М.; Л., 1961—1968.

[2] «самый образ и давление времени» (IX, 390) — перевод Тургенева.

[3] «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». С. А-ва. (IV, 509—522).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

для анализа: это «Записки ружейного охотника» Аксакова, которые своим литературным происхождением в значительной мере обязаны тургеневским «Запискам охотника». Так выросшая из самой структуры цикла потребность «новой манеры» обусловила и первое направление поисков: теоретическое освоение типологически сходного с ними материала.

Статья Тургенева свидетельствует прежде всего о том, что в основе его теоретических представлений об эпосе лежит гегелевская эстетика родов и жанров. Первые научные и систематизированные представления об эпосе молодой Тургенев получил в берлинский период своей жизни в рамках гегелевской философии и эстетики.

Теория эпоса немецкого философа, выстроенная на материале поэм Гомера, включающая в себя принципы объективности, национальности, гармоничности формы и др., в свое время захватила Тургенева и отпечаталась в его сознании на всю жизнь. Но в конце 30 — начале 40-х годов его интерес к концепции эпического рода носил в основном абстрактно-научный, иначе говоря, вторичный характер: она была важна для молодого Тургенева как одна из составляющих всей гегелевской философии, особо интересная во многом только потому, что в ней, в силу ее эстетической специфики, с большей полнотой и наглядностью реализовывались диалектика объективного и субъективного — тот важный принцип философии Гегеля, который в значительной степени определит и специфику философии будущего русского писателя. Таким же вторичным, прикладным по отношению к философии было тургеневское восприятие всего комплекса проблем теории эпического: национального и объективного начал, принципов гармоничности, замкнутой в самой себе полноты.

Наконец, во всех материалах Тургенева 30—40-х годов не удается обнаружить ни одного упоминания об эпосе на русском материале; об эпосе он в это время говорит только в связи с Гомером [4]. Теперь же, в нача-

[4] В этом смысле показательно письмо Тургенева 1840 г. к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову — первое и наиболее развернутое рассуждение будущего писателя об эпосе периода 30—40-х годов: «Мне очень досадно, что я с собой не взял Гомера. Как было бы мне отрадно скитаться в сосновом лесу и читать о битвах

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ле 50-х годов, и категория объективного, и эстетика эпического рода привлекают внимание Тургенева во имя максимально глубокого освоения национальных русских начал.

Так, говоря о «Записках ружейного охотника» Аксакова, о произведении, посвященном русской природе, Тургенев привлекает весь тот сложный комплекс философско-эстетических проблем, основанный на диалектике объективного и субъективного, частного и общего, который писатель во многом заимствовал у Гегеля: «бесспорно, вся она (природа — *Е. Н.*) составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена с другими,— но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной <...> Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя — как выходит именно та общая, бесконечная гармония, <...> и все жизни сливаются в одну мировую жизнь — это одна из тех «открытых» тайн, которые мы все видим и не видим» (IV, 516—517). Здесь выражена коренная идея миросозерцания Тургенева — идея непреходящего и абсолютного господства объективной «мировой жизни» над отдельными «точками», «единицами» — субъектами.

Но в данном случае для нас важен прежде всего сам факт включения этих философских размышлений в контекст статьи о «Записках ружейного охотника»: он свидетельствует о том, что проблемы эпоса воспринимаются Тургеневым в свете философской диалектики «объективное — субъективное», воспринятой у Гегеля и глубоко осмысленной писателем самостоятельно, а также о том, что эти философско-эстетические вопросы эпического рода перенесены теперь на русскую почву и используются им для углубленного изучения национальных стихий.

---

der lanzenkunigen Männer (искусных в копьеметании мужей.— *Е. Н.*)! Душа желает поплавать в эпическом море. Das erste Kunstwerk eines Volks, das Wiederleben im Gesange seiner Vergangenheit. (Первое произведение народа, его самовоскрешение в песнях прошлого.— *Е. Н.*) И какой народ — какие образы! А у меня был же и сиротеет теперь на полке милый Фосс!» (П., I, 194).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Это двойное — философско-гегельянское и в то же время национально-русское освещение предмета характерно, в частности, для размышлений Тургенева об отношении человека к природе и к охоте. Свои рассуждения писатель начинает с «древних»: «Древние греки <...> просто взирали на природу; можно бы привести множество доказательств этому <...> В их счастливых устах поэзия впервые заговорила звучным и сладким языком о человеке и природе. (Признаюсь, я не умею сочувствовать литературам, предшествовавшим греческой.) Оттого ничего не может сравниться с бессмертной молодостью, с свежестью и силой первых впечатлений, которыми веет нам от песней Гомера» (IV, 520). В данном отрывке гегелевская теория эпического «просвечивает» и в изначальной ориентации Тургенева на восприятие природы древними греками, героями Гомера, и в мимоходом брошенном писателем признании о том, что он «не умеет сочувствовать литературам, предшествующим греческой», и в подчеркивании гармонических, «простых» отношений древних греков с природою. Не случайно в статье упоминаются «объективные» Шекспир, Гете, Пушкин.

Но далее Тургенев переходит к анализу отношений русского человека с природой. Он показывает, что охота — исконное национально-русское занятие, «корни» которого следует «искать в <...> происхождении» (IV, 515) русского народа и которое выявляет гармоничность, целостность, естественность его натуры: «Русские люди с незапамятных времен любили охоту. <...> Вообще охота свойственна русскому человеку: дайте мужику ружье, хоть веревками связанное, да горсточку пороху, и пойдет он бродить, в одних лаптишках, по болотам да по лесам, с утра до вечера. И не думайте, чтобы он стрелял из него одних уток: с этим же ружьем пойдет он караулить медведя на «овсах» <...> А не убьет, так даст медведю себя поцарапать, отлежится, полуживой дотащится до дому и коли выздоровеет, опять пойдет на того же медведя с тем же ружьем. <...> Ведь русским же человеком сложена пословица, что зверя бояться — в лес не ходить» (IV, 515). Разговор об охоте приводит Тургенева к размышлениям о русском человеке, о мужике, то есть в целом — к проблеме русского национального характера. Так категория

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

национального, наряду с категорией объективного, выходит на первый план в тургеневской концепции эпического рода.

В этом смысле еще более определенно Тургенев высказывается по поводу «Семейной хроники» С. Т. Аксакова. В одном из писем к автору он говорит: «Семейная хроника» вещь положительно эпическая» (П., II, 356), а в другом — разъясняет, что он под этим подразумевает: «Вот он настоящий тон и стиль — вот русская жизнь, вот зачатки будущего русского романа» (П., II, 335). Несомненно, данное высказывание Тургенева многозначно, но сейчас нам хотелось бы подчеркнуть один, по-видимому, самый существенный момент: «Семейная хроника» — «эпическая вещь», потому что в ней изображена «русская жизнь».

Активное подключение произведений Аксакова к размышлениям Тургенева об эпосе представляется вполне закономерным. Во-первых, как отмечалось выше, на данном этапе писатель отчасти прислушивается к славянофилам, ценя их знание русской жизни, и, в частности, чутко реагирует на их литературно-художественные интерпретации национальной темы. Вторая причина связана с тургеневскими представлениями об истоках философии и эстетики славянофилов. Как показывает начало очерка <Семейство Аксаковых и славянофилы>, Тургенев видел в них прежде всего приверженцев немецкой идеалистической философии[5]. И, в частности, он ощущал шеллингианско-гегелевские истоки славянофильской концепции эпоса. В письме к К. С. Аксакову писатель отмечает, что тот видит в эпосе только «успокоение и прибежище» (П., II, 72); несомненно, он был хорошо знаком с полемикой, развернувшейся между Белинским и К. С. Аксаковым о типе эпоса «Мертвых душ», и с концепцией последнего об «эпосе в положительном смысле», в смысле Гомера. Так в сознании Тургенева теория эпического Гегеля, славянофильство, произведения С. Т. Аксакова сливаются в достаточно целостную картину, и он подходит к «Запискам ружей-

[5] См. отрывок очерка <Семейство Аксаковых и славянофилы>: «около полутора или двух часов [старался] [потщился] я разъяснить — частью Х<омяков>у, частью самому себе, каким образом дух (Geist) посредством понятия (Begriff) самого себя ставит или сажает (setzt sich) как природу (Nature)» (XI, 286).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ного охотника» и «Семейной хронике» с гегелевскими критериями эпоса, находя здесь, по-видимому, определенное соответствие теоретических положений и художественного творчества.

Но для самого Тургенева после 40-х годов — эпохи Белинского и «натуральной школы» — остановиться на уровне «классического» понимания эпоса было уже невозможно. В переписке с К. С. Аксаковым он по-своему продолжает спор, начатый великим критиком, потому что сам овладевает пониманием усложненной природы эпоса нового времени. Любопытно, что толчком для выявления принципиальных идеологических и эстетических разногласий между Тургеневым и К. С. Аксаковым послужили все те же «Записки охотника». В одном из своих писем 1852 года Аксаков высказал ряд замечаний в их адрес. В частности, его не удовлетворял выбор героев, русских типов; некоторых он называет «людьми-обезьянами» и находит недостойными художественного изображения, закрепления в литературе[6]. Тургенев отвечает на это: «Я не могу разделять Вашего мнения насчет «людей-обезьян», которые не годятся в дело для искусства <...> Обезьяны добровольные и главное — самодовольные — да <...> Но я не могу отрицать ни истории, ни *собственного права* (выделено Тургеневым.— *Е. Н.*) жить; претензия отвратительна — но страданию я сочувствую. Трудно объяснить все это в коротком письме... Но я знаю, что здесь именно та точка, на которой мы расходимся с Вами в нашем воззрении на русскую жизнь и на русское искусство — я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, где Вы находите успокоение и прибежище эпоса» (П., II, 72).

Как отмечает В. И. Кулешов, в последних словах Тургенева «чувствуется отголосок полемики Белинского с Аксаковым по поводу «Мертвых душ»[7]. Писатель в осмыслении проблем эпоса с помощью Белинского пошел несравненно дальше славянофилов. Они остановились на поэмах Гомера, преломленных в категориях идеалистической эстетики, что обусловило, в частности, та-

---

[6] Русское обозрение, 1894, кн. 8, с. 482—483.

[7] Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976, с. 225.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кой серьезный методологический просчет Аксакова, как «подтягивание» Гоголя к Гомеру. Славянофилы не только разрывали — они категорично противопоставляли эпос и «критическое начало». Тургенев же сумел увидеть и понять, как из гармоничного эпоса древности вырастает современный эпос дисгармонии. Причем если славянофилам именно их идеализация русского народа помешала приблизиться к пониманию природы современного эпоса, то у Тургенева та же народная, национальная тема обусловила выход к нему.

В русской жизни писатель увидел «трагическую судьбу племени, великую общественную драму», и это стало принципиальной «точкой» его расхождения со славянофилами. Как свидетельствует сам Тургенев, такая концепция «русской жизни» обусловила и его понимание «русского искусства».

Поэтому для нас особое значение приобретает тургеневское сравнение классического «успокоенного эпоса» и эпоса «трагических судеб», «великих общественных драм». Его понимание современной России самым непосредственным образом влияло на теорию эпоса, внося в него «трагедийное», «драматическое» начало. Это выразилось в особом взгляде писателя на современного русского человека. Аксаков, хорошо почувствовав эпический заряд «Записок охотника», ожидал увидеть среди тургеневских мужиков только цельных, спокойно-уравновешенных героев эпоса, находящихся в полной гармонии с окружающим миром великой русской природы. С этих позиций он резко выступал против того, что писатель изобразил здесь и непростых, несчастных, неблагополучных русских людей, увидев в них «претензию» «людей-обезьян» и считая, что они «не годятся <...> для искусства». Тургенев отвечает на это: «...я не могу отрицать ни истории, ни *собственного права* жить; претензия отвратительна — но страданию я сочувствую». Там, где Аксаков разглядел только «претензию», Тургенев увидел «страдание» реального русского человека современной России («я не могу отрицать истории»), русского, который самим фактом своего существования уже завоевал себе «право жить» и быть изображенным в искусстве.

Именно в контексте этой полемики мы впервые встречаем у Тургенева понятие «русский эпос». В пер-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вой половине 1850-х годов писатель активно изучает сборники русских народных песен и былин, сборники трудов славянофилов, монографии русских историков А. В. Терещенко, И. П. Сахарова, И. М. Снегирева[8] и т. д., и в письмах к Аксаковым делится своими размышлениями по поводу этих трудов. В частности, в одном из писем 1852 года он отмечает: «В особенный восторг привел меня Кирша Данилов. Ваську Буслаева считаю я эпосом русским» (П., II, 59).

В данном письме «русский эпос» только назван, а в следующем письме к К. С. Аксакову 1853 года Тургенев раскрывает смысл этого понятия, причем раскрывает на примере той же былины о Ваське Буслаеве. «По моему мнению,— пишет он,— трагическая сторона народной жизни <...> ускользает от Вас, между тем как самые наши песни громко говорят о ней! Мы обращаемся с Западом, как Васька Буслаев (в Кирше Данилове) с мертвой головой,— подбрасываем его ногой — а сами... Вы помните, Васька Буслаев взошел на гору, да и сломил себе шею» (П., II, 108).

Это письмо еще яснее, чем анализированное выше, показывает, насколько взаимосвязаны были размышления Тургенева о реальной судьбе народа и о «русском эпосе» как роде. Здесь выстраивается два ряда проблем: ряд «общественно-исторический» и ряд «эстетический», которые сливаются воедино мыслью о господстве «трагической стороны» и в жизни народа, и в жизни отдельного человека и, отсюда, в русском искусстве, во всех его родах, даже в народом эпосе: «наши песни громко говорят о ней!» И в былине о Ваське Буслаеве писатель выделяет именно драматические эпизоды предсказания смерти и самой смерти героя. Так Тургенев уже в момент постановки вопроса о «русском эпосе» воспринимает его как эпос дисгармонии. А возможно, наоборот, вызванные былиной о Буслаеве размышления о жизни и смерти, о трагическом господстве рока и бесшабашной русской игре с ним заставили писа-

[8] Письма Тургенева этого периода свидетельствуют о том, что он знакомился, в частности, со следующими изданиями: Московский сборник. Т. I. М., 1852; Древние российские стихотворения. М., 1804; 2 изд. М., 1818; Терещенко А. В. Быт русского народа. Части 1—7. Спб., 1848; Сахаров И. П. Сказания русского народа. Т. 1. Спб., 1841; Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. I—IV. Спб., 1837—1839.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

теля не какую-нибудь, а именно эту былину назвать «русским эпосом». Если в предыдущем письме драматизм русского эпоса Тургенев объяснял в основном давлением «истории», сложной российской современностью, то теперь он связывает это эстетическое качество с исконными особенностями русского национального характера, как он его понимает: чисто русская безудержная жажда испытать полной мерой все радости жизни, неизбывная вера в себя, в свои силы Васьки Буслаева уравновешивается в былине опять-таки чисто русской народной мудростью «мертвой головы».

Эпизод разговора Буслаева с «пустой головой» Тургенев введет в «Дым», причем введет его в монологи Потугина о судьбах России и Запада. Как видим, и в 60-е годы комплекс проблем останется прежним. В частности, упоминание о Ваське Буслаеве в романе свидетельствует о том, что былина надолго останется для писателя емким философско-образным воплощением концепции русского человека, которая занимает важное место в контексте тургеневских размышлений о природе «русского эпоса».

Итак, Тургенев, глубоко овладев в 30 — начале 40-х годов гегелевской теорией эпического, опираясь на нее, в 50-е годы приходит к представлению об особом характере современного русского эпоса: к представлению о том, что в нем заложено «драматическое» начало.

В данной небольшой статье мы попытались показать только процесс формирования в эстетике Тургенева понятия «русский эпос». Думается, что специальное его изучение поможет выйти, в частности, к тургеневской концепции эпических жанров, определить его принципы жанровой дифференциации внутри эпического рода, а также поставить целый ряд проблем, так или иначе касающихся специфики реализма и жанровой природы произведений писателя.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А. А. ЖУК

РОМАНТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО (ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА)

Углубленное исследование в 1960—1970-е годы вопросов теории и истории русского романтизма (коллективные монографии ИРЛИ, ИМЛИ, Калининского университета, книги Ю. В. Манна, Е. А. Маймина и др.) обогатило современное литературоведение новым представлением о действенности романтических начал в литературе за пределами «века романтизма» (А. Бестужев-Марлинский), в эпоху расцвета русского классического реализма. Однако в последнее время наметилась и негативная тенденция: ставить и решать проблему «синтеза романтизма и реализма» в творчестве крупнейших русских реалистов суммарно и приблизительно, заметно размывая при этом терминологический смысл понятия «романтизм», превращая его едва ли не в синоним эмоциональности, духовности.

Между тем очевидно, что у русских реалистов второй половины XIX века не было единой дороги к «обогащению достижений реализма возможностями романтизма» (как обычно формулируется). Те из них, кто действительно испытал потребность обращения к романтическим началам, пришли к этому индивидуальным путем, в силу совершенно конкретных причин, каждому из них в романтизме оказалось необходимо что-то строго определенное. Какое значение имел романтизм для творческого самоопределения молодого Достоевского? Какие причины заставили в конце сороковых годов самого яркого участника натуральной школы изучать и опробовать современные возможности этого метода? Такой вопрос был неоднократно затронут в исследованиях последних лет, но к нему целесообразно возвратиться.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В работах, посвященных раннему творчеству Достоевского, не раз высказывалось мнение о «противоречивом сочетании» в нем «разнородных элементов»[1], даже о присущем ему «стилевом разнобое»[2]. Или — о двух самостоятельных, параллельных направлениях, по которым оно расходится после «Бедных людей»: «Ряд повестей о бедном чиновнике... и ряд повестей о мечтателях»[3]. Исследователи, обосновывающие реализм раннего Достоевского, и те, кто связывает молодого писателя с романтической традицией, порою и оперируют разными «циклами» текстов.

Тем не менее то, что характеризуется иногда как несведенность противоречивых начал, гораздо вернее было бы определять как целенаправленный, внутренне организованный поиск. С самого дебюта Достоевского в творчестве его, как верно установил еще В. Н. Майков, определяющей явилась проблема характера — ею и направлялись кажущиеся столь разнородными искания.

Достоевский приходит в литературу в эпоху безусловного ниспровержения субъективно-романтического миросозерцания и массового, фронтального утверждения в литературе определенного типа реализма — реализма натуральной школы. Мы знаем, что Достоевский первым вышел за пределы ее «единой художественной философии и поэтики» (Ю. В. Манн) — в этом отношении он оказался предтечей, предварил литературные дискуссии середины 1850-х гг. Но в каком направлении уходил он от принципов натуральной школы?

Довольно распространенное, к сожалению, в современном литературоведении заблуждение нередко приписывает натуральной школе интерес к самоцельному бытописанию, в котором якобы совершенно оказался потерян человек,— на этом фоне Достоевскому отдается заслуга его возвращения в поле зрения литературы[4].

---

[1] Шульман Р. Е. Творчество раннего Достоевского.— Учен. зап. Волгоградского пединститута, 1939, т. 1, с. 44.

[2] Порошенков Е. П. Проблема освоения и преодоления романтизма в творчестве молодого Ф. М. Достоевского. Автореф. ... учен. степ. канд. филол. наук. М., 1968, с. 5.

[3] Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979, с. 152.

[4] «Достоевский не поддался наметившемуся в первую половину 40-х годов течению в сторону изображения главным образом вещной обстановки, бытовой интерпретации... В «Бедных людях»

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Но ни в каком из своих жанров — не только в позднейших повести и романе, но даже в раннем физиологическом очерке («сценах», «картинах», «отрывках») — натуральная школа не была ориентирована на создание «словесных натюрмортов». Она занималась скорее «жанровой живописью». Описание быта всецело подчинено у «натуралистов» 1840-х годов задаче изучения современника, аналитическому разбору природы современных характеров. Дело не в том, что предметная описательность как будто бы вытеснила в натуральной школе человека, а в том, как понят ею человек, как трактован современный литературный герой.

В этом отношении, конечно, основополагающими оказались суждения Белинского в обзоре «Русская литература в 1843 году»: современные литературные герои — «люди обыкновенные, каких больше всего на свете — ни злые, ни добрые, ни умные, ни глупые, по большей части положительно необразованные, положительно невежды, но отнюдь не дураки ... они говорят все как один: следовательно, этот «один» или эти «все» есть общество»[5]. Позже критик, как известно, много раз с удовлетворением отмечал важную заслугу натуральной школы: ее обращение к «людям обыкновенным», представителям «толпы», «массы».

Важно учесть: эта установка на обыкновенного человека была не личным пристрастием Белинского, но выражением уровня эстетического сознания эпохи. Аналогичные рассуждения мы обнаружим у Ю. Ф. Самарина: не в «сильных и резко отмеченных личностях», но в людях среднего, массового типа «родовые свойства целого поколения выражаются ... яснее и доступнее: всякий видит, что это не исключения, а люди, каких много»[6]. Того же требуют от литературы С. П. Шевырев и В. Н. Майков, А. П. Галахов и А. В. Никитенко. В рецензии Никитенко на «Петербургский сборник» категорически заключается, что «резкие особенности, исклю-

---

тщательно описан вещный мир, но при психологической функции он теряет самодовлеющую значимость» (Порошенков Е. П. Указ. соч., с. 6—7).

[5] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 тт., т. VIII, М., 1955, с. 85. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте.

[6] М... З... К... <Самарин Ю. Ф.>. Тарантас. Путевые впечатления. Соч. гр. В. А Соллогуба.— В кн.: Московский литературный и ученый сборник. М., 1846, с. 553, 558.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чения» вообще «не заслуживают чести быть предметом искусства», «странную неверность наблюдений» демонстрируют образы «с такой централизацией сил в одной идее», какую не допускают житейские возможности,— подобные лица «не могут и образоваться среди обыкновенных отношений общественных, которые наклонностям дают другое направление, не позволяют им никогда развиться с односторонностью всепожирающей силы, умеряют одни другими и делают из человека в половину, в десятую, в сотую часть не то, чем он хотел бы, или то, чем он не хотел бы быть»[7]. Это звучит как принципиальное отрицание самой возможности того, что впоследствии читающая Россия узнала под именем «человек Достоевского» в литературе.

Необходимо подчеркнуть, что широкое завоевание сферы обыкновенной жизни обыкновенного человека действительно было крупным литературным открытием натуральной школы. Этот плодотворный опыт Достоевский не обошел, но, напротив, сразу же глубоко вобрал («Бедные люди»)[8]. И все же канонический для сороковых годов тип человека «массовидного», в котором стерта или ослаблена индивидуальность, изображение которого требовало поэтому строго жизнеподобных форм, изначально оказался тесен для Достоевского. От «канона» он уходил двумя путями. Пути эти были сами по себе различны, но не автономны, а внутренне глубоко сопряжены единым заданием, единой целью.

Во-первых, Достоевский ищет выхода за данный временем художественный предел на путях комизма и сатиры («Господин Прохарчин», «Ползунков», «Роман в девяти письмах», «Чужая жена», «Муж под кроватью», «Как опасно предаваться честолюбивым снам», «Елка и свадьба»). В силу самой эстетической природы сатиры здесь легче было обострить характерологию, прорвать границы жизнеподобия и овладеть художест-

[7] Никитенко А. «Петербургский сборник», изданный Н. Некрасовым.— Библиотека для чтения, 1846, т. 75, № 3—4, с. 19, 24.

[8] «Бедные люди» вполне могут и даже должны быть рассмотрены как некое двуединство: это, в самом деле, эстетическое «коперниково открытие» Достоевского, явившего не фигуру «бедного человека», но его «самосознание» (М. М. Бахтин). И в то же время «Бедные люди» — безусловно, вершинное явление натуральной школы, синтезировавшее едва ли не все ее художественные идеи и принципы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

венной условностью в изображении «живого человека», на что обычно натуральная школа не отваживалась[9]. Благодаря этому реализм Достоевского (вне всяких методологически инородных воздействий) уже становился не равен реализму натуральной школы.

Но и дорога комического, сатирического автора также оказалась узка для молодого писателя, которому, как мы знаем, важно было возвратить своему герою права на большие страсти, открытые душевные бури, высокую патетику и резкую моральную светотень. Методом комико-сатирической разработки характеров таких задач решить было нельзя.

Достоевский справляется с ними (что уже многократно отмечалось в научной литературе, особенно в последние годы) за счет внимательного творческого изучения некоторых романтических принципов[10].

Представление о том, что синтез романтических и реалистических начал специфичен для его метода в сороковые годы, сейчас входит в число общепринятых. Но здесь есть два сложных момента. Во-первых, понятие «романтизм» в чистом методологическом значении прилагать к Достоевскому следует с большой осторожностью[11]. Речь должна скорее идти о том, что в комментариях к 1 и 2 томам Полного собрания сочинений Достоевского, вслед за его собственными высказываниями, определяется — более осторожно, но и более точно — как новая «творческая манера»[12]. В построении этой манеры, очевидно, участвовал и художественный опыт, накопленный романтической литературой. Во-вторых, обычно, когда заходит речь о «синтезе методов» у молодого Достоевского, недостаточно уточняется качественное определение самого его реализма.

---

[9] Подробно об этом: Жук А. А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979.

[10] Кроме указанных выше работ см.: Назиров Р. Г. Достоевский и романтизм.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 346—356; Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Воронеж, 1973, с. 654—661; Русский романтизм. М., 1974, с. 243—247 (раздел написан И. В. Карташевой); Пшенная Ф. А. Роль романтических «начал» в творчестве писателей натуральной школы. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1975.

[11] Справедливые предупреждения на этот счет см. в кн.: Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1964, с. 89—90.

[12] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт., т. 1. Л., 1972, с. 507. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Следует совершенно четко уяснить: соединение канонического реализма натуральной школы с романтической тенденцией — вещь принципиально невозможная. Художественная, эстетическая несовместимость между ними такова, что эффект подобного «синтеза» мог быть только резко пародийным — что и демонстрируют блестяще многие эпизоды «Обыкновенной истории», где этот эффект сознательно рассчитан Гончаровым. Прежде чем с иным результатом вступить в реакцию такого соединения, реализму натуральной школы уже надлежало быть внутренне перестроенным в своих основаниях. Именно опыты в комико-сатирическом роде как раз и позволяли Достоевскому обратиться к романтизму, делали допустимым такой поворот. (По времени сатирические «пробы» лишь слегка опережают романтические искания Достоевского, в основном они идут параллельно, писатель одновременно испытывает обе возможности).

Обычно отчетливое, конкретное соприкосновение Достоевского с романтизмом находят в «Двойнике». Но есть тенденция отодвигать веху еще к «Бедным людям». В этом случае как раз терминологический смысл понятия «романтизм» оказывается совершенно размыт. Однако и относительно якобы романтической природы «Двойника» возможны, по-моему, серьезные сомнения. Вполне вероятно, что к впечатлениям, вынесенным из чтения романтиков, восходит само основание образа Голядкина — тема индивидуалистического бунта личности и вытекающий отсюда сюжетообразующий мотив двойничества. Но конкретная художественная разработка темы бунта такова, что во внутреннем мире Голядкина романтического содержания мы не находим. Художественная трактовка двойничества также ощутимых примет романтизма не обнаруживает: автор не дает читателю никаких лазеек в сторону «запредельного».

Наличие элементов фантастики не служит окончательным аргументом в пользу романтического характера «Двойника». Фантастика сама по себе за обязательную принадлежность только романтической поэтики признана быть не может[13]; в «Двойнике» она не заключает

[13] Глубокие соображения о природе реалистической фантастики в творчестве Гоголя и его последователей высказал еще Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя», М.-Л., 1959, с. 268—300.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

иррационального смысла и везде ориентирована не «по ту», а исключительно «по эту» сторону действительности. И еще: печать «массовидности» на герое, стоящем в центре повествования,— момент, романтизму в общем противопоказанный. Романтический человек стремится к уникальности. Между тем о Голядкине Белинский пока имеет право сказать: это «один из тех ... людей, которые так часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества» (IX, 563). К Голядкину такая характеристика еще применима [14], а вот к героям последующих произведений Достоевского, от «Хозяйки» до «Неточки Незвановой»,— нет.

Безусловно, с «Хозяйки» начинается тот поворот к «новой манере», который констатировал сам писатель и стремятся постичь его исследователи.

Победы такой быстрой, убедительной (как в «Бедных людях») на этом новом пути писатель, мы знаем, не одержал. Наоборот.

Если рассматривать «Хозяйку» в ее имманентной художественной ценности, на фоне всего, что написано Достоевским в 1840-е годы, это неудача. Если взглянуть на нее в перспективе движения писателя,— это важнейший для его литературного будущего художественный эксперимент.

Обычно считается, что романтизм помогал психологическому обогащению раннего русского реализма, учил его одухотворению героя. Видимо, общая картина именно такой и была. Но для Достоевского это не совсем так. Еще в «Бедных людях» он уже обнаружил возможности своего психологизма — на почве реалистической, не уходя и от эстетики натуральной школы [15]. Достоевскому романтизм нужен не столько в целях психологизации, сколько для укрупнения масштабности героя. Ему оказалась необходима «родовая», методологически присущая романтизму особая интенсивность характерологии.

Впервые попытавшись средствами романтической поэтики охватить современный «человеческий мате-

[14] В «Двойнике» Достоевский предстает на распутье: он уже явственно отрывается от круга художественных идей, продиктовавших первое его произведение, и как бы колеблется между возможностями своей ранней сатиры и «новой манеры»; все эти начала еще не расчленены в «петербургской поэме».

[15] См.: Фридлендер Г. М. Указ. работа, с. 56—57.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

риал», писатель оказался несвободен в обращении с романтической традицией.

Прежде всего Достоевский довольно робок с романтическим героем — отсюда все традиционное, восходящее к устойчивым литературным клише в Мурине и Катерине. Что касается Ордынова, то если Достоевский твердо знал, чем, каким содержанием заполнить изнутри мир своего петербургского чиновника (и в «Бедных людях», и при последующем повороте к комико-сатирической трактовке этого персонажа), то для своего нового героя — мечтателя он пока такого заполняющего материала на находит. Пропустить фольклорный стержень и через этот образ (как через образы Мурина и Катерины) было невозможно. Внутренний мир Ордынова эмоционально очень интенсивен, как будто перенапряжен и в то же время заметно пустоват, а главное явно недостаточно современен.

В «Хозяйке» Достоевский пытается решительно, почти отчаянно оторваться от своего прежнего героя. Вопреки литературным теориям и практике своего времени он ищет героя иного — такого, который имел бы внутреннее право на безграничную, всепоглощающую страсть и на самое интенсивное ее выражение[16].

Но в «Хозяйке» наметилась опасная перспектива утраты ранее завоеванного. Уже освоенное Достоевским огромное художественное содержание здесь оказалось ненужным, несвязуемым с новыми героями. Опыт «Хозяйки» выяснил для Достоевского, что приемы «цветущего» романтизма в чистом виде применить к современному материалу нельзя. Достоверность, социальная и бытовая правда, к которым уже приучила читателя современная литература, предъявляли свои права.

Обратившись вновь к фигуре мечтателя («Белые ночи»), Достоевский уже начинает распоряжаться романтическими мотивами и принципами, и теперь ему уда-

[16] Таким же поиском направлялся и замысел «Господина Прохарчина», но запечатленная там «страсть» поддавалась комико-сатирической интерпретации: герою свойственна «одна особенность, одна господствующая черта в характере» — свои скопидомские странные прихоти» он осуществляет, «не боясь стыда и людских пересудов» (I, 242), в своем странном, уродливом бунте против действительности он также способен идти до конца: «Семену Ивановичу удалось отработать... свою голову... на самый безвозвратный манер».

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ется использовать их для углубления образа современника. Достаточно обратиться к любому из устойчивых романтических мотивов (любви, одиночества, «другого мира», который творит себе герой) и проследить самое обращение с ним писателя в «Хозяйке» и в «Белых ночах».

Одиночество, как известно, родовой признак романтического героя, некий человеческий вакуум обязательно должен его окружать. Но показать это применительно к человеку, живущему в точно обозначенном месте и в настоящем времени,— задача новая и сложная.

В «Хозяйке» Достоевский просто опустошил жизнь героя, изъял из нее все контакты («он как будто заперся в монастырь, как будто отрешился от света ...одичал совершенно», «Родителей он не знал», «всегда ... все оставляли и обходил его», «Долго и бессознательно бродил он по ... людным и безлюдным переулкам», «Ты один-одинешенек; нет у тебя родичей? — Нет никого; я один...» — I, 265—276 и др.).

В «Белых ночах» герой столь же одинок посреди огромного многолюдного «имперского» города. Но Достоевский сумел заполнить одинокий мир героя странными, условными, чуть «трансцендентными» и в то же время чуть комическими пересечениями с конкретной петербургской ежедневностью.

За отсутствием (и невозможностью для себя) человеческих связей герой сводит странное личное знакомство с петербургскими домами, вступая с ними в «отношения», которые кажутся двусторонними (2, 103). Характерно, что общения с людьми, с постоянными уличными встречными писатель герою не дает: это неизбежно повлекло бы мечтателя в колею обыденных контактов — типичных контактов (они уже показаны в эпизоде со знакомым, явившимся к герою с павловского гуляния), из которой Достоевскому важно его выбить. «Общение» с домами — другое дело. Так, в мир героя неизбежно врезается реальное и обыденное, но совершенно необыденным образом. От романтизма здесь острая, обнаженная впечатлительность героя, которая абсолютизирует все («Злодеи! варвары! они не пощадили ничего...» — по поводу перекрашенного дома), гиперболизирует каждое житейское впечатление («воза и лодки удесятерялись, усотерялись в глазах моих ... все

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

поднялось ... весь Петербург грозил обратиться в пустыню..» 2, 104).

То же можно было бы проследить, обратившись к мотиву любви. Собственно, герою оставлена грандиозность «пламенных страстей», но, будучи литературно опосредована, она естественно входит в современный образ, а то обстоятельство, что романтически трактованную «одну, но пламенную страсть» герой в воображении переживает многократно и по-разному, неизбежно окрашивает все это в тона легкого комизма.

Если подытожить, то в «Белых ночах» налицо первый удавшийся Достоевскому опыт свободного творческого распоряжения романтическими мотивами, которое неизбежно преображает их.

По отношению к натуральной школе (этот контекст мы не имеем права упускать) «Белые ночи» обнаруживают отличие в одном существенном пункте, но тесную связь, даже прямую зависимость, в ряде других.

Проблему анализа романтического мироощущения, образ мечтателя Достоевский, в отличие от абсолютного большинства своих литературных современников (Гончаров, Тургенев, Салтыков, Некрасов, Панаев), решает не в комическом, но в трагическом аспекте. Эта грань очень важна. Комическая трактовка романтического характера «закрывала» его как проблему; трагическая, напротив, открывала возможность дальнейшему углублению в его сложность. Таково и было движение Достоевского от «Хозяйки» к «Неточке Незвановой».

Но одновременно «Белые ночи» прямо связаны с решением проблемы романтизма в натуральной школе, во-первых, «качеством» самого героя, во-вторых, соотношением ведущих образов.

Мечтатель «Белых ночей» это действительно «тип» романтически настроенной личности, представитель определенного склада сознания более, чем личность, индивидуальность . Он так и рекомендует сам себя: как человека особой породы — но именно породы. Само это стремление подвести явление под общую категорию (2, III) признак, знаменательный для натуральной школы.

Кроме того, в «Белых ночах» налицо обычная для натуральной школы расстановка героев: столкновение оторванного от жизни романтика и естественного человека, «натуры действительной» (Герцен). С таким же

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сочетанием мы встречаемся в «Кто виноват?», «Обыкновенной истории», «Родственниках», «Противоречиях». Само соотношение характеров предопределяет итог, кризисный для героя — носителя романтического сознания.

В «Неточке Незвановой» все оказывается совершенно иным. Почти все центральные персонажи незавершенного романа Достоевского — люди романтического склада: Неточка, ее мать, Ефимов, Катя, Александра Михайловна. Они брошены в мечтательство различными жизненными причинами. Но каждый важный для повествования герой прежде всего не вполне, не целиком возводим к какой-то типичной психологии, к общему для определенного человеческого круга «социальному самочувствию». В беднейших из «бедных людей» романа, в членах семьи князя Х-го одинаково выступает на первый план то, что принадлежит только данному характеру. Каждый человек несет черту непредсказуемой странности, скрывает нелогичный, осложненный внутренний мир — это уже «невозможный человек» Достоевского.

Качество романтизма героев (если можно так сказать) заметно меняется: из мечтателя вырастает нечто другое — бунтующая индивидуалистическая душа (Неточка, Ефимов, Катя).

Дорогих или интересных себе героев Достоевский сталкивает с миром зла не только социального, но и принадлежащего самой человеческой природе. Как известно, это также традиционно романтический мотив. Он уже присутствовал в «Хозяйке». Но там он увлек писателя в русло литературной «вторичности» (не случайно столь обильны и почти всегда убедительны возможные параллели к сюжетной линии Мурин — Катерина). В «Белых ночах», очевидно, опасаясь опять попасть в подчинение этому мотиву, Достоевский от него почти совершенно отказался. В «Неточке Незвановой» писатель снова заставляет героев пройти многообразное испытание нравственным грехом, открывает лабиринт человеческого сознания, иногда безвыходный (Ефимов, Неточка, Катя, Александра Михайловна, Петр Александрович). И вот здесь-то те опыты критической, сатирической анатомии души человеческой, которые Достоевский предпринимает параллельно, очень ему пригодились. «Нелестные», неутешительные наблюдения над

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

современным человеком в его сатире 1840-х годов питают собой многое в характерах героев «Неточки Незвановой», хотя входят сюда, конечно, либо в «снятом виде», либо на ограниченных правах — в подчинении более сложной задаче («безобразная трагедия» Ефимова, нетерпеливое ожидание Неточкой смерти матери ради собственного освобождения из плена убогого быта и т. д.).

Поскольку в «Неточке Незвановой» приведены в столкновение натуры одинаково необычные, здесь зарождается очень важная для Достоевского, постоянная у него в дальнейшем нравственная тема: борьба самолюбивого утверждения личности и братского сочувствия ее другому человеку [17]. В сущности, многие герои расположены именно так по отношению друг к другу: мать Неточки и Ефимов, Неточка и Катя, Александра Михайловна и Петр Александрович. Героев связывает стремление завоевать и удержать внутреннее первенство, попытка поработить себе другую душу или сопротивление таким стремлениям, часто тоже эгоцентрически ослепляющее человека, делающее его глухим к чужому страданию. В зависимости от того, как решится противостояние натур: сможет ли один отступить от своей гордыни, а другой оценить эту жертву, один — дать, а другой — принять прошение, отношения героев становятся неразрешимо катастрофичными, либо возникает желанная гармония. В истории взрослых героев побеждает разъединяющая людей гордость, и только дети сумели нащупать путь к гармоничным отношениям.

В «Неточке Незвановой» романтическое как бы уходит вглубь, внешние стилевые признаки его ослабляются (они заметно сохраняются пока только в изображении особо интенсивных душевных движений).

Практические уроки романтизма для Достоевского, по-видимому, закончились. Достоевский, очевидно, сам вполне сознавал структурно-преобразующее значение романтических начал для «переходной и неготовой формы» своего творчества в сороковые годы. Во всяком случае, именно в таком контексте упомянут и горячо взят под защиту романтизм в последнем из его ранних произведений — «Маленький герой». Явно оставив в стороне и сюжет рассказа, и характер ребенка, Досто-

[17] Эта тема глубоко раскрыта в работах А. П. Скафтымова.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

евский не удержался здесь от прощального возражения своим критикам, сурово оценившим его «новую манеру», возникавшую в соприкосновении с романтическим опытом: «Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такая самая правильная и оправданная рассудком филантропия, и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы. Но грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают все, что еще не поспело, не устоялось и бродит» (2, 276—277); в рукописи следовало настойчивое добавление: «что еще не совершенно готово!» (2, 459).

Таким образом, оба пути: углубление в сатиру и разведка современных возможностей романтизма — позволяли Достоевскому уйти от типологии характера, утверждаемой натуральной школой, и впервые нащупать собственную меру вещей в исследовании человека.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И. А. ЮРТАЕВА

К ВОПРОСУ О СЮЖЕТНОМ ЕДИНСТВЕ ПОВЕСТЕЙ Л. Н. ТОЛСТОГО 1880—1890-х ГОДОВ

В работах исследователей, посвященных творчеству Л. Н. Толстого 1880—1890-х годов, отмечается сходство композиций, жанровое и идейно-тематическое единство произведений, написанных в этот период [1]. Причем некоторые авторы считают возможным рассматривать повести «Холстомер», «Записки сумасшедшего», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол», «Крейцерова соната», «Хозяин и работник», «Отец Сергий» и роман «Воскресение» как цикл повестей [2], «объединенных не заранее продуманным планом, но фактическим идейно-художественным звучанием и значением, которое придавал им Л. Н. Толстой [3].

Проблема большой эпической формы в «кризисный период» творческой деятельности писателя, когда определились новые грани в его мировоззрении и эстетике, имеет особое содержательное значение.

Тяготение Л. Н. Толстого к созданию художественного синтеза в конце XIX века обусловлено общими тен-

---

[1] Азарова Н. О некоторых особенностях повествования Толстого 80—90 гг.— В кн.: Толстой-художник. М., 1960. Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Л. Толстого.— В кн.: В мире Толстого. М., 1978; Майорова И. Идейный перелом и особенности прозы Л. Н. Толстого 80-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Ташкент, 1963. Опульская Л. Д. Особенности реализма Л. Толстого в поздний период творчества. 1880—1890 гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1950, с. 11.

[2] Кадинский А. Б. Проблематика цикла повестей Л. Н. Толстого 80-х годов.— В кн.: О творчестве русских писателей XIX века. Горький, 1961; Рукавицын М. М. Повести Л. Н. Толстого 80-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, М., 1963.

[3] Кадинский А. Б. От «Записок сумасшедшего» к «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого.— В кн.: Л. Н. Толстой. Горький, 1968.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

денциями развития историко-литературного процесса в «переходное время», когда поиски «новой веры», в русле которых протекали религиозные искания писателя, были вызваны потребностью в создании «общего мировоззрения» и, таким образом, определения дальнейшего пути человечества, что стало актуальной задачей литературы на новом этапе художественных исканий и общественного развития.

Интенсивность художественных исканий, сложность и многообразие жанровых форм, отразивших этот процесс, определялись и тем, что в 1880—1890-х гг., в эпоху кризисного перелома, обусловившую перестройку художественного творчества Л. Н. Толстого, в русском обществе усилилась тенденция к наиболее четкому размежеванию, разграничению различных социальных и идеологических течений.

Л. Н. Толстой в это время стремился к созданию своей концепции личности, модели пути к нравственному совершенствованию каждого человека, необходимому для достижения всеобщей гармонии; к концепции, которая отражала бы поиски самого писателя — поиски удовлетворившего бы его «смысла жизни, не разрушаемого смертью» [4].

Для эстетического отражения возможностей воплощения этого универсального рецепта писатель искал адекватную художественную форму.

О своем стремлении создать большое эпическое полотно в 1891 г. Л. Н. Толстой писал в Дневнике: «...как бы хорошо писать роман de longue haleine, освещая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я бы мог соединить в нем все мои замыслы, о неисполнении которых я жалею, все за исключением Александра I; и солдата, и разбойника и Коневскую и Отца Сергия, и даже переселенцев и Крейцерову сонату, воспитание и Миташу и записки сумасшедшего и нигилистов». И далее, 26 января он продолжил: «Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу.— Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С Анны Карениной, кажет-

[4] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90-х т. М., 1937, т. 24, с. 9. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ся, больше 10 лет, я расчленял, разделял, анализировал, теперь я знаю, что могу все смешать и опять работать в этом смешанном» (52, 6). Эти записи отражают два возможных пути в осуществлении замысла писателя о создании большого эпического произведения, которое он представлял себе как роман или как собрание повестей, тяготеющее к циклу.

В 80—90-е годы к циклу обращаются Чехов, Салтыков-Щедрин. Параллельно с рассматриваемым рядом повестей Л. Н. Толстой создал цикл, объединенный под названием «Народные рассказы». Знаменательно, что стремление писателя к созданию большой эпической формы, где бы он мог «все смешать, чтобы опять работать в этом смешанном», соотносится с этой тенденцией, хотя в строгом смысле рассматриваемый ряд повестей циклом назвать нельзя.

Единство данного ряда произведений обусловлено общностью сюжетной модели, сложившейся в процессе мировоззренческих и художественных исканий писателя, которую можно выразить в схеме «путь» — «прозрение» — «путь» и ее варьированием, отражающим процесс поиска истины, обретения смысла жизни и затем дальнейшего самосовершенствования на пути к осуществлению открывшегося идеала в жизни[5].

Эта сюжетная модель наиболее соответствует для Толстого жанру жития, что обусловлено особым интересом писателя к христианству и, в частности, его работой над «Соединением и переводом четырех Евангелий». О том, что традиции жития проявились в рассматриваемой модели, свидетельствует переписка Л. Н. Толстого. В 1887 г. в письме к В. Г. Черткову он писал, что следует издать в «Посреднике» выдержки из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя и краткую его биографию. Это удивительное житие» (86, 90). В 1888 г. Л. Н. Толстой начал статью о Гоголе (предисловие к брошюре А. И. Орлова), само назва-

[5] Ю. В. Шатин выделяет в творчестве Л. Н. Толстого подобное единство, представляющее собой «промежуточный тип между циклами и разрозненными произведениями одного и того же писателя», называя его «инфраструктурной общностью». (Шатин Ю. В. К проблеме межтекстовой целостности (на материале произведений Л. Н. Толстого 90-х гг.).— В кн.: Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980, с. 47).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ние которой показательно: «Николай Васильевич Гоголь как учитель жизни».

Возникновение такой модели, концентрирующей эпическое содержание рассматриваемого ряда повестей, определено эстетикой творчества писателя в этот период, так как для ее создания Л. Н. Толстой синтезировал вечные этические законы, выраженные в величайших религиях мира, и философские учения; масштабом демократической ориентации писателя, проявляющимся в поисках истины для всех; особенностями его философских воззрений, отразившимися в анализируемых повестях в соотнесенности открытой в результате прозрения героя истины с идеалом как представлением об итоговом совершенстве человечества — достижении всеобщей гармонии. Такое понимание идеала и учительность позиции Л. Н. Толстого в «кризисный» период его творчества вызвали стремление писателя создать всеобщий универсальный рецепт одного возможного пути для каждого человека к идеалу, который он стремился воплотить в повестях 80—90-х годов и в романе «Воскресение».

В ряде работ, посвященных рассматриваемому периоду творчества писателя, исследователи говорят о том, что прозрение героя является центральной темой этих произведений[6]. В «Соединении и переводе четырех Евангелий» писатель так сформулировал определение прозрения: «Откровением я называю то, что открывается перед разумом до последних своих пределов, созерцание божественной, т. е. выше разума стоящей истины... что дает ответ на... неразрешимый разумом вопрос... какой смысл имеет моя жизнь» (24, 14).

Процесс прозрения, духовного пробуждения человека заурядного занимал важное место в эстетике «переходного времени». «Человек еще не сформировался у нас, в человека надо выделаться»,— писал Ф. М. Достоевский, предопределяя роль этого процесса в 80—90-х гг.

---

[6] Кадинский А. Б. Повести Л. Н. Толстого восьмидесятых годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1963. Опульская Л. Д. Особенности реализма Л. Толстого в поздний период творчества 1880—1890 гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1963.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

XIX века[7]. Мучительный процесс формирования человека отражен в ситуации прозрения.

В. Г. Короленко в одном из писем к Н. И. Михайловскому пишет о том, что в 60—70-х гг. «все искали героев и Г. Г. Омулевский и Засодимский нам этих героев давали. К сожалению, герои оказались все «аплике», не настоящие, головные. Теперь поэтому мы прежде всего ищем уже не героя, а настоящего человека, не подвига, а душевного движения...»[8].

Различные варианты, возможности осознания истины, выделенные самим писателем, прослеживаются в рассматриваемых повестях. Л. Н. Толстой в Дневнике 1889 г. описал первую часть модели «путь» — «прозрение», где сформулировал два понимания ситуации прозрения — прозрение как акт и как процесс: «Все люди могут относиться к истине только так: 1) рассудком познавая благо истины и 2) всем существом познавая его, 3) рассудком познавая погибельность всех путей кроме истинного и 4) всем существом познаваая это. И потому в действительности каждый человек если знает истину, то только этими четырьмя способами в разных их степенях (50, 162).

Внезапно, «всем существом» познает истину купец Брехунов. Узнав, что его работник Никита замерзает, Василий Андреич неожиданно для себя без колебаний и сомнений спешит на помощь своему работнику и спасает его ценой своей жизни. В одно мгновение он осознал бессмысленность всего того, что наполняло его жизнь, являлось предметом его гордости. «Роща, валухи, аренда, лавка, кабаки, железом крытый дом и амбар, наследник,— подумал он,— как же все останется? Что ж это такое? Не может быть!» — мелькнуло у него в голове» (29, 39).

Другой тип прозрения изображен в «Смерти Ивана Ильича». Герой этой повести «рассудком познает благо истины». Мучительная внутренняя работа, переосмысление всей прожитой жизни, закончившееся осознанием ее как ложной, неправильно прожитой, предшествуют

---

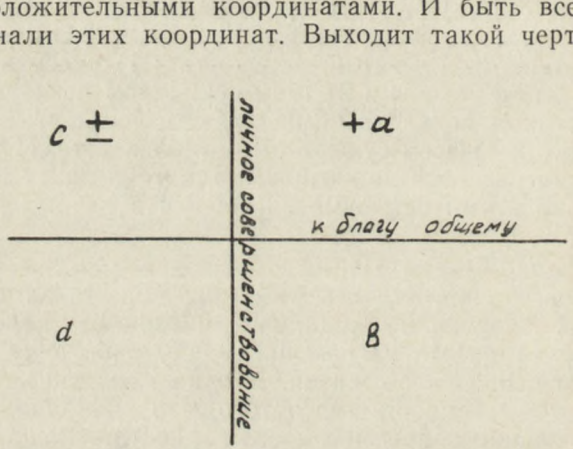
[7] Цит. по ст. Мазель Р. Реализм Достоевского в рассказе «Кроткая» — В кн.: Традиции и новаторство в русской литературе. М., 1973, с. 139.

[8] Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., М., 1956, т. 10, с. 81.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

окончательному восприятию идеи всеобщего единения в любви.

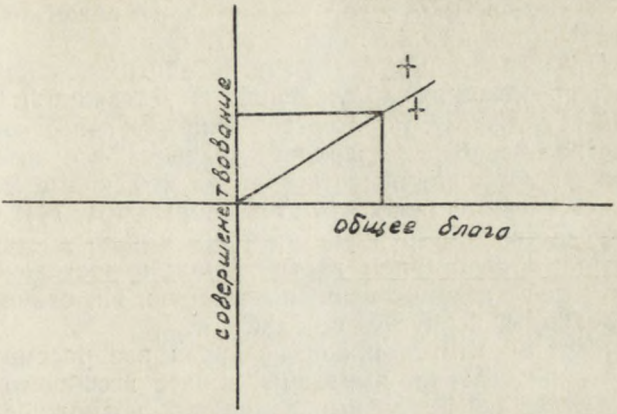
В «Отце Сергии» и «Записках сумасшедшего» прозрение — итог длительного процесса становления человека и осознания им истины. Отец Сергий «рассудком познает погибельность всех путей кроме истинного», проходя при этом несколько этапов, что можно проиллюстрировать с помощью схемы, приведенной в Дневнике писателя. «Для того чтобы поступок был нравственным,— писал Л. Н. Толстой,— нужно, чтобы он удовлетворял двум условиям: чтобы он был направлен к благу людей и к личному совершенствованию. Поступок, чтобы быть нравственным, должен быть определен двумя положительными координатами. И быть всегда на диагонали этих координат. Выходит такой чертеж.



Так что если поступок определен стремлением к общему благу и личным совершенствованием, то он будет всегда в поле *a* на диагонали +
Если же обратное, то будет в поле *d*. И будет совсем дурной. Если же в поле В, то хотя и будет стремиться к общему благу, будет лишен личного совершенствования...

Если же поступок будет в поле С, то хотя он и будет стремиться к совершенствованию, он будет лишен стремления к общему благу. Таковы все аскетические поступки — стояние на столбу и т. п.» (52, 158). Эта запись была сделана в 1894 г., когда Л. Н. Толстой работал над повестью «Отец Сергий». Герой этого произведения —

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета



блестящий молодой офицер с огромным честолюбием. Оскорбленный, «он стал монахом, чтобы стать выше тех, которые хотели показать ему, что они стоят выше его» (31, 11). Честолюбие в этой ситуации прежде всего движет героем, но автору важно подчеркнуть, что в князе Касатском было «истинно религиозное чувство», и отчаяние привело его «к богу, к вере детской, которая никогда не нарушалась в нем» (31, 11).

В монастыре тяготение к внешнему совершенству сочетается с духовным совершенствованием, однако на первом плане для героя остается стремление достичь своего превосходства над другими. Жизнь в келье затворника Иллариона стала дальнейшим этапом становления героя. В Дневнике в 1890 г. Л. Н. Толстой писал: «К Отцу Сергию. Он предался гордости святости в монастыре и пал с губернатором и игумном. В затворе он кается и высок в то время, как приезжает блудница» (51, 74). На схеме этот этап жизни героя располагается в области, обозначенной на рис. 2 буквой С.

Поэтому у Отца Сергия нет ощущения гармонии внутреннего мира. «Жизнь его была трудная. Не трудами поста и молитвы, а внутренней борьбой, которой он никак не ожидал. Источников борьбы было два: сомнение и плотская похоть» (31, 19).

Следующий этап жизни героя на схеме можно расположить в области В: «...он чувствовал, как внутреннее переходило во внешнее... он делал все большее и

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

большее для людей, а не для бога» (31, 29). Поэтому Отец Сергий и чувствует «потухание божеского света истины, горящего в нем» (31, 29).

Прозрение героя стало итогом долгих исканий, падений и преодоления заблуждений. В Дневнике Л. Н. Толстой писал: «К Отцу Сергию. Описать новое состояние счастия — свободы, твердости человека, все потерявшего и не могущего опереться ни на что, кроме Бога. Он узнает впервые твердость этой опоры» (51, 74). Состояния счастья, внутренней гармонии можно достичь равномерным сочетанием в стремлении к достижению общего блага и самосовершенствованию. На схеме такое состояние фиксируется в области *а*.

Главная мысль, пронизывающая все рассматриваемые произведения, выражена в идее всеобщего единения в любви. Различные варианты возможности осуществления евангельского завета прослеживаются в рассматриваемых повестях, влияя на своеобразие их жанровой структуры.

В «Хозяине и работнике» осознанная истина полностью воплощается в жизнь. Сюжетом этого произведения является непосредственно акт прозрения. Концентрация повествования относительно одного этого события способствует тому, что по сравнению с другими повестями рассматриваемого ряда это произведение в большей мере сохраняет свою жанровую структуру.

В «Смерти Ивана Ильича» прозрение героя изображено как процесс. Включение в сюжет мотива становления, пути героя до момента смерти в сочетании с темой испытания открытой истины смертью способствует в этом случае романизации жанра повести.

В «Дьяволе» и «Крейцеровой сонате» изображен драматизм незавершенного пути героев этих произведений к прозрению и познанию истины. Иртенев и Позднышев не смогли прийти к итоговому утверждению идеала в своем сознании, оставаясь в состоянии крайне обостренной борьбы внутренних противоречий.

Основной конфликт этого произведения, выявляющий философскую и этическую проблематику «Крейцеровой сонаты», заключается в трагизме соотношения недостижимого идеала и бесконечности пути к нему и, с другой стороны, потребности в осуществлении обычной жизни в соответствии с этим идеалом. Однако этот

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

конфликт в повести остается неразрешимым, что обусловлено объективной необратимостью случившегося убийства и стремлением писателя показать несоизмеримость идеала и обычного способа нравственного руководства — способа соблюдения «внешних определений и правил», принижающего и опошляющего высокий идеал. «В том-то и беда,— писал в Послесловии к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстой,— что, позволив себе принижать идеал по своей слабости, нельзя найти того предела, на котором надо остановиться» (27, 89).

Эта мысль художественно раскрывается в повести «Дьявол». В 1890 г. Л. Н. Толстой записал в Дневнике: «К повести Фридрихса. Перед самоубийством раздвоение: хочу я или не хочу? Не хочу, вижу весь ужас, и вдруг она в красной паневе, и все забыто. Кто хочет, кто не хочет? Где я? страдание в раздвоении и от этого отчаяние и самоубийство» (51, 39).

Напряженность мучительной внутренней борьбы вызвана столкновением стремления героя этого произведения Иртенева жить, выполняя свой нравственный долг перед окружающими, и эгоистических начал, противоборством «души и тела». Сила столкновения этих противоречий настолько велика, что противоположности взаимоуничтожаются, приводя героя к самоубийству.

Столкновение таких противоречий в «Дьяволе» и в «Крейцеровой сонате», вследствие которого сформировалась незавершенность сюжетного повествования, предопределенная тем, что путь героев этих произведений более связан с конкретностью современной действительности, способствует формированию открытого финала в повестях Л. Н. Толстого 80—90-х гг., в отличие от традиционно монологически замкнутых, обрамленных завершающим авторским словом повестей «Хозяин и работник», «Смерть Ивана Ильича», «Холстомер».

В «Крейцеровой сонате» принципиально меняется жанровый характер завершения художественного целого. Герой этой повести получает нравственное оправдание в диалоге с рассказчиком, ставшее возможным потому, что после убийства жены Позднышев обрел возможность увидеть в ней человека. Это открывает перспективу его возрождения. Закономерно, что именно в Послесловии к «Крейцеровой сонате» писатель говорит о непостижимом характере идеала: «А идеал только

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тогда идеал, когда его осуществление возможно только в идее, в мысли, когда он представляется достижимым только в бесконечности. Весь смысл человеческой жизни заключается в движении по направлению к этому идеалу» (27, 84). Открытый финал, более характерный для романа, начал формироваться в повестях «Дьявол» и особенно в «Крейцеровой сонате» и ознаменовал перестройку в понимании писателем проблемы идеала и характера его воплощения в жизнь, что проявилось в дальнейшем в изменении наметившейся модели сюжета «путь» — «прозрение» — «путь» в романе «Воскресение».

Итак, в повестях «Хозяин и работник», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол», «Крейцерова соната» воплощена первая часть сюжетной модели «путь» — «прозрение».

Вторая часть рассматриваемой модели была принципиально важна для писателя. Он стремился к художественному воплощению модели «прозрение» — «путь» во многих произведениях рассматриваемого ряда. Так, в неосуществленном замысле романа «Декабристы» одной из сюжетных линий стал уход в мир вернувшегося из ссылки декабриста Ушинского, увидевшего современное общество с позиций идеалов его времени, 1825 года.

Структура сюжета повести «Записки сумасшедшего» полностью соответствует рассматриваемой модели. Но работа над этим произведением не была завершена. Финал повести, когда герой уходит в мир, чтобы осуществить вновь познанные им истины, остался открытым.

В «Смерти Ивана Ильича», в черновых вариантах этого произведения, предполагавшийся сначала главный герой этой повести Михаил Петрович Творогов должен был под влиянием прочитанных дневников своего умершего товарища изменить свою жизнь. Однако этот замысел также остался неосуществленным.

В «Отце Сергии» показан не только путь героя к прозрению, изображен сам момент прозрения, но и намечен его дальнейший жизненный путь в свете обретенного идеала.

Однако в этих произведениях стремление продолжить, воплотить в художественном творчестве изображение пути героя после прозрения осталось неосуществленным или было намечено только схематично. В ка-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кой-то мере этот факт объясняется, вероятно, тем, что рамки жанра повести были слишком узки для реализации всей модели сюжета. Записи Л. Н. Толстого в Дневнике свидетельствуют о том, что реализация второй части сюжетной модели, как представлялось писателю, предполагает и обращение к другому жанру: «Думал: 1) К роману или драме «Духовное рождение». Ему открылась ложь его жизни и истина... и он избирает первый попавшийся путь: отдавать нищим, проповедовать и ошибаться. И вот все в восторге нападают на него и на истину» (50, 92).

Тем не менее и в этом случае стремление писателя изобразить вторую часть пути жизни героя после прозрения не было реализовано. И в приведенной записи уже видны возможные варианты изменения наметившейся сюжетной схемы. В первой части записи сконцентрирована непосредственно структура романной схемы сюжета «прозрение» — «путь»; во второй содержится другая возможность развития сюжета, характерная для драмы. Динамика сюжета в «Воскресении», а процитированная запись является одним из первых черновых набросков к этому произведению, проявляется в столкновении этих двух начал.

Сюжет этого романа рассматривается как изображение развернутой ситуации прозрения. Е. Н. Купреянова говорит о принципиальной новизне «Воскресения» по сравнению с предшествовавшими романами Л. Н. Толстого, потому что герой этого произведения переживает нравственный переворот в самом начале повествования, и «на этом внутреннее развитие образа Нехлюдова и заканчивается»[9]. О статичности образа главного героя этого произведения писал и В. Шкловский[10].

Быстрое переформирование «Коневской повести» в роман произошло из-за изменения модели пути, что привело к трансформации наметившейся схемы сюжета романа. В статье «Неделание» писатель так охарактеризовал специфику этой трансформации: «С первых слов своей проповеди Христос не говорил людям: ...любите друг друга (это уже он говорил после своим ученикам,

---

[9] Купреянова Е. Н. Л. Толстой. «Воскресение».— В кн.: История русского романа, т. II, М.-Л., 1961, с. 531.

[10] Шкловский В. Л. Н. Толстой.— В кн.: Шкловский В. Заметки о прозе русских классников. Изд. 2-е. М., 1953, с. 404.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

людям, понявшим его учение); но он говорил всем людям то же, что говорил его предшественник Иоанн Креститель: покайтесь, то есть одумайтесь, измените свое понимание жизни... иначе все погибните, говорил он» (29, 196). Эта запись очень важна для понимания структуры романа.

Писателю важно было показать путь героя после открытия им истины и воплощение идеала в жизнь. Но в центре романа оказалась ситуация прозрения, в которой сочетаются понимание этого этапа жизни как акта и как процесса. Такое сочетание способствовало формированию особого типа динамики сюжета, которая была определена, во-первых, стремлением Л. Н. Толстого показать, «как рождается в человеческих душах новый мир» [11]. Во-вторых, как уже отмечалось выше, ситуация прозрения имела большое значение в эстетике «переходного времени». Прозрение, представляющее мучительный и сложный процесс формирования личности, «душевное движение» человека заурядного, «не героя», стало явлением всеобщим, потому что воскресала вся Россия. Время действия, «развивающееся в романе, это время кризиса, обновления, перехода, открытого в обе стороны» [12]. Писатель был этим неудовлетворен и неоднократно возвращался к этому произведению, стремясь реализовать наметившуюся сюжетную модель, изобразить заключительный этап пути человека. В Дневнике Л. Н. Толстой неоднократно писал о своем желании продолжить работу над романом и особый интерес для него представляло именно будущее Нехлюдова. В 1900 году он записал: «Ужасно хочется писать художественное и не драматическое, а эпическое продолжение «Воскресения», крестьянской жизни Нехлюдова» (54, 27). И далее, четыре года спустя: «...вспомнил сюжет Робинзона — семью общества переселяющегося. И захотелось написать вторую часть Нехлюдова. Его работа, усталость, просыпающееся барство, соблазн женский, падение, ошибки и все на фоне робинзоновской общины» (55, 65).

---

[11] Тамарченко Н. Д. «Воскресение» Л. Н. Толстого как художественное целое.— В кн.: Тамарченко Н. Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века, Кемерово, 1977, с. 77.

[12] Там же, с. 73.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Структура сюжета романа «Воскресение» формировалась и в процессе работы Л. Н. Толстого над трактатом «Так что же нам делать?», где он анализирует свою деятельность по оказанию помощи нищим, бродягам, обездоленным людям. Эта часть трактата близка намечавшемуся в повестях романному продолжению сюжета — пути героя после прозрения. Но по ходу работы над трактатом, в результате переосмысления встреч с этими людьми писатель пришел к выводу о том, что помочь им можно, только изменив их миросозерцание. «А чтобы переменить миросозерцание другого человека, надо самому иметь свое лучшее миросозерцание и жить сообразно с ним» (25, 207). Поэтому в основе сюжета романа — процесс прозрения главного героя и влияние этого процесса на изменение миросозерцания другого человека. Освещение истины, идея пророчества становятся главными в структуре сюжета «Воскресения». Само конкретное доброе дело не является сюжетообразующим, дело может быть «первым попавшимся...: отдавать нищим, проповедовать и ошибаться» (50, 92).

Перестройка наметившейся сюжетной модели объясняется и сложной природой идеала. Писатель считал, что идеал недостижим и путь к нему бесконечен. Итогом прозрения Нехлюдова становится осознание им заветов Евангелия. Такая формулировка идеала свидетельствует о переносе возможности его осуществления в бесконечно далекое будущее и подчеркивает его непостижимый характер.

Но в то же время писателю было важно показать в романе и возможность обретения высокого идеала в настоящем, завершая, таким образом, сложившуюся сюжетную модель (потому что смысл жизни человека писатель видел в устремленности к этому идеалу).

В таком понимании смысла жизни писатель видел одну из возможностей преодоления противоречия между конечным существованием личности и бесконечным существованием мира: «...бесконечность пространства и времени кажутся непонятными и заключающими в себе противоречия, когда они... думаются сами по себе, независимо от жизни своей и ее смысле и деле. Но стоит познать жизнь и ее смысл — совершенствование и приближение к благу и тогда бесконечность пространства и времени не только не понятны, не противоречивы, но

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

эта бесконечность есть необходимое условие или скорее последствие смысла жизни» (51, 123).

Трагическая несоотносимость представлений об идеале, сложившемся в течение многих веков, и необходимостью земного практического руководства была показана в «Крейцеровой сонате». В повестях «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник» постижение и осуществление идеала происходит в момент смерти, но в этих произведениях утверждается самоценность жизни, поскольку сам евангельский завет здесь ориентирован на идеальное земное бытие человечества, а для писателя жизнь ложная равнозначна смерти. То есть в повестях идеал представлен в его наиболее бескомпромиссном варианте, хотя он был воспринят и осознан героями повестей, но осуществление его стало возможным только в экстремальной ситуации.

В романе представление о недостижимости идеала углубляется. Для выражения такого представления писателю и был необходим романный тип контакта с изображаемой действительностью [13]. В отличие от повестей анализируемой группы, традиционно монологически замкнутых, образы героев которых включены в «твердый монологический кругозор» автора [14], в «Воскресении» завершение дано с помощью «общего» слова, слова Евангелия, которое фиксирует финал важнейшего этапа жизни человека и оставляет открытой перспективу бесконечного совершенствования героя на пути к идеалу, то есть того «эпического продолжения «Воскресения», которое так и не было создано писателем. В работах [15] исследователей говорится об условности такого финала, что остро почувствовали современники писателя. А. П. Чехов так писал о финале «Воскресения»: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст

---

[13] «Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности». Бахтин М. М. Эпос и роман.— В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 451.

[14] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 96.

[15] Бабаев Э. Заметки о поэтической структуре «Воскресения».— В кн.: В мире Толстого. М., 1978.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

из евангелия — это уж очень по-богословски»[16]. Формирование такого специфически романного завершения «Воскресения» было подготовлено трансформацией жанра повести, процессом ее романизации, проявившемся, в частности, в возникновении открытого финала в предшествовавших роману произведениях рассматриваемого ряда. В повестях «Записки сумасшедшего» и «Отец Сергий» и был намечен переход к изображению пути героя после прозрения. Но финал этих повестей остался открытым, потому что писатель не смог реализовать наметившейся сюжетной модели. Сложность художественного воплощения задуманного типа сюжета, вероятно, во многом объясняется тем, что этот период развития историко-литературного процесса, как показал И. А. Дергачев, характеризуется «известной неподвижностью концепции человека»[17]. Реализация сюжетной модели, особенно второй части «прозрение» — «путь», должна была стать итогом этических, философских исканий писателя в «кризисный» период его творческой деятельности, однако, как писал В. И. Ленин, «именно синтеза ни в философских основах своего миросозерцания, ни в своем общественно-политическом учении Толстой не сумел, вернее, не мог найти»[18].

Но необходимость отражения процесса осуществления идеала в действительности была не только следствием стремления писателя концептуально завершить сложившуюся этическую программу в художественном творчестве, но и выражением потребности эпохи в создании «общего мировоззрения», «новой веры», так как современники воспринимали писателя как пророка, учителя жизни.

Своеобразие и сложность позиции Л. Н. Толстого в 80—90-е гг. XIX века сумел понять и тонко передать в письме к нему И. Н. Крамской. «Если вы хотите возбудить в человеческом сердце «милосердие», не доказывайте, что оно нужно, и что без него худо.., а просто приказывайте, если Вы учитель. Если же Вы не учитель,

---

[16] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем.: В 30-ти т., т. 18, М., 1949, с. 313.

[17] Дергачев А. И. Динамика повествовательных жанров русской прозы 70—90-х годов XIX века.— В кн.: Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976, с. 7.

[18] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 91.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

а человек, занятый и глубоко волнуемый личными нерешенными нравственными вопросами, подождите, пока отстоится, и после формулируйте в образах. Поэт тот же деятель божий»[19]. Поэтому путь героя и процесс осуществления им идеала всеобщей гармонии, выраженного в «Воскресении» заветами Евангелия, что подчеркивает его недостижимость, становится более реальным.

Обращение к жанру романа обусловлено и изменением эстетической позиции писателя. В 1880—1890-е гг. Л. Н. Толстой неоднократно писал о том, что жанр романа на данном этапе художественных исканий его не удовлетворял. «Я давно уже думал, что эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостиную, закат солнца и т. п.»[20].

Но записи в Дневнике также свидетельствуют о том, что несмотря на то, что форма романа не удовлетворяла писателя, тем не менее он стремился написать роман. Но долгое время ему не удавалось осуществить это намерение. Так, не был закончен роман «Декабристы». 25 марта 1879 г. Л. Н. Толстой сообщал А. А. Толстой, что его «теперь интересуют не «Декабристы», а XVII век, его начало». 2 апреля писатель приступил к написанию предварительных заметок к роману из эпохи XVII века. В этом же году Л. Н. Толстым были написаны незавершенные начала романов из времен XVIII в., озаглавленные «Сто лет» («Князь Федор Щетинин»), «Нуждающиеся и обремененные». В 1884 г. он записал: «Думал о своих неудачных попытках романа из народного быта» (49, 131).

Можно сказать, что возникновение романа «Воскресение» стало художественным итогом разрешения этого противоречия. «Воскресение» явилось результатом необычайно быстрого превращения «Коневской повести» в роман. Сначала писатель предполагал включить «Коневскую повесть» в один ряд с «Записками сумасшедшего», «Смертью Ивана Ильича», «Крейцеровой сонатой», «Дьяволом», «Хозяином и работником» и «Отцом Сергием» , так как их объединение могло стать основой большого эпического полотна, близкого по своей струк-

[19] Крамской И. Н. Письма. 1876—1887. Т. 2, 1937, с. 328.
[20] Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 582.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

туре и принципам объединения к циклу, потому что Л. Н. Толстой стремился показать на примере судеб разных людей единственно возможный путь ко всеобщей гармонии.

Вследствие такой установки писателя возникали возможности для сочетания произведений рассматриваемого ряда, структура сюжета которых идентична, на равных началах. Но следует отметить, что именно глубокая идейно-тематическая взаимосвязь этих повестей стала одной из причин, из-за которой наметившийся путь к созданию цикла не был реализован. В 1898 г. в письме к В. Г. Черткову Л. Н. Толстой высказал свое мнение о том, что повесть «Дьявол» не следует печатать в одном издании с «Отцом Сергием» и «Воскресением», «потому что мотив один и тот же, что в «Отце Сергии» (88, 107). Интересно, что в этом письме роман «Воскресение» был назван повестью.

В 1893 г. Л. Н. Толстой написал в статье «Неделание»: «Я лично сожалел уже о том, что был сектантом, желающим в искусстве держаться только что доказанных истин» (27, 179). Эта запись свидетельствует об изменении эстетической позиции, что открыло перспективы для изображения в художественных произведениях разных типов путей ко всеобщему единению в любви. Различие этих путей обусловило и возникновение особого притяжения, способствовавшего их слиянию в рамках одного произведения. Такой принцип создания большого эпического произведения был воплощен в романе «Воскресение» [21].

Противоречие между стремлением писателя к созданию романа и его неудовлетворенностью этой жанровой формой отразилось на структуре повестей 1880—1890-х гг. Изменение специфической жанровой структуры анализируемых произведений вызвано и тем, что к работе над этими повестями Л. Н. Толстой обратился, используя свой опыт над романом. Романизация повестей рассматриваемого ряда проявилась прежде всего в формировании открытого типа финала и во включении

[21] В работе В. Б. Ремизова рассмотрены различные пути, которыми идут герои «Воскресения» ко всеобщей гармонии. См.: Ремизов В. Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» (Проблематика и принципы композиции). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мотивов становления и испытания в структуру сюжетов этих произведений. Процесс романизации стал важнейшей причиной, воспрепятствовавшей объединению «Холстомера», «Записок сумасшедшего», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонаты», «Дьявола», «Отца Сергия» в цикл, поскольку сюжет каждой из них, подобно сюжету «Коневской повести», потенциально мог бы стать сюжетом романа. В связи с этим следует отметить, что повести «Записки сумасшедшего», «Дьявол», «Отец Сергий» остались незаконченными.

Процесс формирования жанра романа в рамках задуманного и не реализованного Л. Н. Толстым замысла о создании эпического произведения, тяготеющего к циклу,— явление сложное, многомерное, вызванное сочетанием влияния ряда факторов. Задача данной работы ограничена рассмотрением специфики этого процесса только на уровне единой сюжетной модели, сложившейся в повестях Л. Н. Толстого 1880—1890-х гг. и романе «Воскресение», и ее варьирования.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И. Ф. САЛМАНОВА

К ПРОБЛЕМЕ ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО 1890—1900-х годов (Динамика повествовательных и драматургических жанров)

В современном литературоведении определилась тенденция целостного, многоаспектного изучения драматургической системы Л. Н. Толстого в контексте эпического творчества писателя. Об этом свидетельствуют работы В. В. Основина, Е. И. Поляковой, Л. М. Лотман[1]. Выделенные и отчасти исследованные общие для драматургии Толстого проблемы (эстетика драмы, своеобразие конфликта, проблема героя, новаторство поэтики и др.) требуют в настоящее время более углубленного и целенаправленного изучения.

Настойчивое обращение Л. Н. Толстого в 1890—1900-е годы к жанру драмы обусловлено поисками писателем новых художественных форм для постижения кризисности эпохи, характера современного человека. Для того, чтобы двигаться в эпосе, писателю необходимым оказалось «сделать опыт» в драме.

Динамика жанровых форм в творчестве Толстого этого периода (цикл повестей 1880—1890-х годов — большая эпическая форма (роман «Воскресение») — драма — повесть) в полной мере отражает сложность развития и изменения мироощущения писателя, кризисность которого связана с трагическим несоответствием, «кричащим разногласием своей жизни со своими верованиями, со своей совестью»[2]. Готовность к страданию,

[1] Основин В. В. Драматургическое искусство Льва Толстого. Ярославль, 1972; Полякова Е. И. Театр Льва Толстого. М., 1978; Лотман Л. М. Эстетические принципы драматургии Толстого.— В кн.: Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979, с. 239—271.

[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт., т. 84, с. 288—289. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

к несению «креста» ради незамедлительного «осуществления требований любви» сталкивалась с жизнью обыденной в семье, среди народа, «насилу доживающего до нови» (52, 108). Л. Н. Толстой, прошедший путь восхождения к истине и вплотную, вместе со своими эпическими героями, подошедший к проблеме «прозрения», занявший позицию «оракула», «духовного лекаря»[3], способного указать выход, оказался в некоем житейском круге семьи, знакомых, крестьян, круге каждодневных забот, чувств, мыслей, проблем, требующих мгновенной реакции и незамедлительного разрешения. Характерна в этом плане дневниковая запись Толстого от 28 октября 1889 года, свидетельствующая о том, что в сугубо толстовский ход мыслей врывается поток жизни, не подчиняющийся высоким устремлениям писателя. С одной стороны, структура дневниковой записи отражает логику развития мыслей Толстого, стремящегося скрепить все единой идеей моралистически «ясного христианского идеала», в лоне которого он нашел точку опоры, долженствующей указать конкретные пути деятельности. С другой стороны, перед нами дневниковая миниатюра, запечатлевшая внутреннюю растерянность и взволнованность художника перед лицом ворвавшейся в его рассуждения стихии обыденного течения жизни. «Подхожу к дому после прогулки и думаю о предшествующем, о том, что сознание истины охватывает людей, что даже в наше время (с нашей точки зрения) совершается как бы подъем на ступень и..,— монологичность авторских дум прерывается возникающим вне зависимости от авторского хода мыслей голосом самой жизни,— слышу в тумане осеннего дня крики, голоса мужиков, кроющих нашу конюшню, топоры плотников, строющих нам сарай, мальчишки по грязи скачут с лошадьми, люди идут обедать. Жена делает корректуры. Дитрихс что-то пишет ненужное, дети мои учатся латыни. Что это? Зачем это?» (50, 167). Признание «данности» мира в обыденном, вечном движении (об этом свидетельствует непосредственное участие автора в этом движении: «Подхожу к дому после прогул-

[3] Как указывает Н. И. Тимковский, в это время «часть общества ринулась из мрачного склепа оцепенелой действительности к просвету, к Толстому».— См. в кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников в 2-х т., т. 1. М., 1978, с. 429.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ки...», «слышу в тумане осеннего дня...») завершается и, вместе с тем, прерывается вопросами, стимулирующими авторскую объясняющую мысль.

Эти вопросы возвращают Толстого на прежний уровень монологической речи, «цементом» которой является «самобытное нравственное отношение» (30, 18) автора к происходящему: «Они все делают не то, что хотят, и не то, что нужно, а делают то, что вытекает из того случайного сцепления, в котором они застали себя. Сцепление же случайно и надо не затягивать его, а, напротив, растянуть и стремиться каждому только к вечному делу общего роста и только во имя его соединиться» (50, 167). Эта дневниковая запись весьма симптоматична. В ней, во-первых, отразился сам метод художественного мышления Толстого. Во-вторых, скрытая пока диалогичность двух голосов (голоса автора и голоса самой жизни) свидетельствует о глубоко внутреннем разладе, раздвоенности авторского восприятия мира, с одной стороны, казалось бы, постигшего смысл бытия и стремящегося объяснить его другим, с другой — натолкнувшегося на самодвижущуюся жизненную стихию, строющуюся на «случайных сцеплениях».

Внутренний разлад подвигает автора к тому, чтобы уйти, вырваться за пределы житейского обыденного круга, кажущегося тесным, замкнутым. Но эта же раздвоенность является той болевой точкой, той содержательной структурной доминантой, которая служит стимулом для дальнейших творческих исканий писателя.

Исконная для Толстого проблема «человек и мир» развивается в 1890—1900-е годы на новом уровне. Постижение глубины и своеобразия взаимосвязей современного человека с окружающей его средой определило новаторство творческих исканий писателя, ощутившего потребность решать проблему в адекватных времени художественных формах. В системе жанров художника этого периода драматургия заняла место связующего звена в общем развитии эпоса: от романа «Воскресение» к повести «Хаджи-Мурат». Драма явилась тем жанром, который позволил художнику через непосредственное столкновение личности человека с окружающим обыденным миром прийти к пониманию истинного смысла существования, к осознанию необходимости активного жизнеутверждающего начала в человеческом характере.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В 1890—1900-е годы Л. Н. Толстой как никогда ранее испытывает потребность писать в драматургическом роде. «Думал: 1) К роману или к драме: «Духовное рождение...» (50, 166). «Хочется писать и драму и изложение христианского учения...» (67, 45). «Нет, нет и обдумываю драму. Нынче всю ночь бредил о ней» (53, 75). «Перечел «Хаджи-Мурата», не то. За «Воскресение» я взяться не могу. Драма занимает». (53, 115). «Все вожусь с Шекспиром и решил перестать писать его по утрам, а начать новое или драму» (54, 199). «Совсем кончил Конец века и примеряюсь к новой работе. Не знаю что: учение или драму?» (55, 163). Дневниковые записи и отрывки из писем разных лет (с 1889 по 1905 год) свидетельствуют о том, что неотступное желание писать драму и работа над ней не сопровождает, не сопутствует эпическому в основе творческому процессу художника, но пронизывает, стимулирует, питает его развитие.

Для Толстого драма в этот период стала поистине «опытом в лаборатории» (52, 78), позволявшим не только ставить, но и решать жизненные и творческие проблемы. «Произведение драматического искусства, очевиднее всего показывающего сущность всякого искусства, состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, не решенного еще людьми вопроса и заставить действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос» (52, 78). Сам Л. Н. Толстой, с открывшейся ему нравственной истиной любви и добра, с его «божеским» оказался в истинно драматическом положении, обусловленном кризисностью эпохи, противоречивостью его собственной позиции. Художника «преследует» в эти годы замысел «высокой», очищающей, способной донести истину, драмы: «Трудно очень написать такую драму, которая в наше время была бы то же, что были драмы Софокла и Еврипида для греков. А это-то и нужно» [4]. Центром драмы, «из которого бы все исходило и к которому все сходилось бы» [5], должна была стать

[4] Толстой Л. Н. Письмо Л. Л. Толстому от 19 января 1904 г.— Цит. по кн.: Ломунов К. Н. Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956, с. 14.

[5] Елпатьевский С. Я. Литературные воспоминания. М., 1916, с. 41.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

фигура толстовского автобиографического героя, постигшего истину и столкнувшегося с невозможностью осуществления ее в мире.

Само понятие «мир» сложно, но едино в творчестве Л. Н. Толстого. Оно «разворачивается как многозначная художественная идея»[6], объединяющая все творчество писателя в единое целое. В процессе поиска Толстым и его героем истины и гармонии в окружающем происходит дифференциация единого понятия «мир» на значения: «в миру», «в мире», «миром»[7]. Обусловленность психологии и поведения человека прежде всего его бытием, каждодневным обыденным течением жизни приводит к тому, что значение «в миру» в творчестве писателя 1890—1900-х годов становится, на наш взгляд, исходным и определяющим в формировании и развитии характера человека.

В «миру» — все «соблазн», все «грех», все «суета»: «пища, похоть, тщеславие, усиливаемое разумом...» (53, 92). 21 июля 1897 года Толстой записывает: «Окружающая жизнь очень мизерна» (53, 149). «Ужаснее всего: пьянства, вина, игры, корысти, политики, искусства, влюбленья» (53, 157). «Нужно усилие, чтобы победить лень, жадность, похоть, гнев, уныние» (53, 93). «...Кто живет вполне духовной жизнью, тому жизнь здесь становится так не интересна и тяжела, что легко расстаться с нею»,— записано в дневнике писателя от 28 мая 1896 года.

С другой стороны, именно в «миру» толстовский гений открывает высоту и поэзию явлений, объединяющих людей общим чувством жизни, «единством радостей и горестей житейских» (30, 159). 13 июня 1894 года Толстой записывает: «Смотрел, подходя к Овсянникову, на прелестный солнечный закат. В нагроможденных облаках просвет, и там, как красный неправильный уголь, солнце. Все это над лесом, рожью. Радостно. И подумал: Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и ра-

---

[6] Бочаров С. Г. «Мир» в «Войне и мире».— В кн.: Толстой и наше время. М., 1978, с. 87.

[7] Там же, с. 104.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

достнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем» (52, 120—121).

Всем существом своим связанный с жизнью, ее хаосом, дробностью, неразберихой обыденного, толстовский личностный романный герой, озабоченный прежде всего самоусовершенствованием, осмыслением себя и своего назначения, пребывает в сложных, противоречивых отношениях с этим «миром». В «миру» трудно быть прекрасным человеком, и в своем развитии герой Толстого стихийно отталкивается, приподнимается над беспредельным, разомкнутым течением жизни. Он ищет для себя тот или иной «монастырь», «конструирует» ту или иную нравственно упорядоченную, закругленную модель мироздания, где хаосу и произволу земной жизни противостоит особая целесообразная связь, гармония, где собственное «исправление» и «очищение» может происходить независимо от всех жизненных обстоятельств [8]. Но всегда, стихийно отрываясь в своих внутренних исканиях от обыденного мира, герой вновь вынужден возвращаться «на землю» к иррациональной жизненной стихии. Поиск истины, всеобщего нравственного закона прежде всего направлен на то, чтобы открыть путь к реальному жизненному благу. Действительное содержание нравственной истины, как пишет Е. Н. Купреянова, должно вести «к практическому осуществлению человеческого блага, помочь людям освободиться от противоречий их личной и общественной жизни, преодолеть, снять все ее антагонизмы» [9]. Все же доминантой в психологическом развитии романного героя является сам процесс исканий истины и его духовных борений, аккумулируемых личным опытом писателя. Открытость финалов толстовских романов обусловлена бесконечностью самого процесса поиска.

В духовном развитии Л. Н. Толстого и его романного автобиографического героя наступает момент обретения нравственной истины. В результате длительного процесса поисков была найдена точка отсчета: русский крестьянский мир, мирное братское согласное общество, новая положительная реальность, как кажется Толстому

[8] Бочаров С. Г. «Мир» в «Войне и мире».— В кн.: Толстой и наше время. М., 1978, с. 94.

[9] Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.-Л., 1966, с. 109.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

(конец 70 — начало 80-х годов). В творчестве писателя начинается сложный процесс идейно-эстетической переориентации, подводившей художника к необходимости поиска новых художественных форм. С середины 80-х годов и в 90-е годы в процессе творчества у Толстого возникает потребность в реализации открытой им нравственной истины добра и любви в обыденном течении жизни. В связи с этим возникает интерес исследования, испытания характера своего романного героя «в миру». Герой должен был столкнуться лицом к лицу с самой жизнью, вступить с нею в диалог, самоопределиться и в конце концов разрешить «в миру» собственную судьбу. Драма, ее диалогическая природа, требующая разрешения конфликта без помощи всеведающего голоса автора, как нельзя лучше отвечала в это время творческим устремлениям художника. Толстого «преследует» в 90-е годы замысел драмы, но он не отказывается от возможности разрешить проблему в эпосе, вместе со своим романным героем. В 80—90-е годы создается цикл повестей о «прозрении», который «выводит» писателя к большой эпической форме — роману «Воскресение» (1889—1899).

«Прозревший» герой романа «Воскресение» оказывается перед лицом множества жизненных ситуаций и проблем. Толстой вводит Дмитрия Нехлюдова в жизненную стихию, наделяет остротой видения и способностью анализировать происходящее вокруг. Происходит переключение с сосредоточенности только на себе, с внутреннего самоанализа («Прежде надо было продумать что делать, и интерес дела был всегда один и тот же — Дмитрий Иванович Нехлюдов...».— 32, 310) на размышления, анализ, обобщения жизненных впечатлений, чужих дел, судеб, трагедий («Теперь все дела касались других людей, а не Дмитрия Ивановича, и все дела были интересны и увлекательны, и дел этих было пропасть».— 32, 310). Не переставая думать над протекающим вокруг жизненным процессом, герой постигает «истинную и ужасную сущность узаконенных порядков и нравственных норм современного ему общества» [10].

«Положительная истина», которую Нехлюдов обре-

---

[10] Купреянова Е. Н. Примечания в кн.: Л. Н. Толстой «Воскресение». Тула, 1980, с. 450.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тает только на самых последних страницах романа, имеет значение уже не личной истины, подобной той, которую обретают Левин или Пьер Безухов, а истины всеобщей, она говорит не только о том, как дальше жить герою, сколько отвечает на вопрос, как уничтожить открывшееся зло общественной жизни»[11]. Будучи втянутым в жизненную стихию, Нехлюдов не может остановиться, чтобы до конца осмыслить себя, свое положение, несмотря на то, что потребность в этом не только не исчезает, но внутренне возрастает. «Я жить хочу, хочу семью, хочу детей, хочу человеческой жизни» (32, 431),— «мелькнуло» в голове Нехлюдова перед последним объяснением с Катюшей. Оказавшись «в миру», Нехлюдов тем не менее движется рядом или, точнее, на поверхности жизненного потока, не погружаясь в него. Он скорее анализирующий и глубоко переживающий наблюдатель, но не активный участник происходящего вокруг. «Прозрение» героя затеняется трагизмом мирососостояния, драматизмом духовного «воскресения» Катюши Масловой, представительницы открывшегося Нехлюдову «мира». Драматического противостояния героя и мира, столкновения в романе не получилось. «...Самое неинтересное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, и самое интересное — князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители...»[12],— писал А. П. Чехов.

Параллельно с романом «Воскресение» в 1896—1897 годы Толстой работает над драмой «И свет во тьме светит», которую называет «своей», а позднее «большой» драмой христианского воскресения» (53, 170; 54, 39). Драма должна была содержать в себе, по словам Толстого, его «собственные испытания», его «борьбу», его «веру», его «страдания»[13]. Автобиографический герой пьесы, испытавший восторг познания истины, должен был внести ее «свет в мрак с надеждой, уверенностью освещения этого мрака» (51, 17), «заразить» и объединить ею всех окружающих.

Драматическая форма давала возможность Толсто-

---

[11] Купреянова Е. Н. Примечания в кн.: Л. Н. Толстой «Воскресение». Тула, 1980, с. 451.

[12] Чехов А. П. Собр. соч., т. 12. М., 1957, с. 396.

[13] Блюменталь О. Встреча с Львом Толстым.— В кн.: Сборник воспоминаний о Л. Н. Толстом. М., 1911, с. 70.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

му пронаблюдать своего автобиографического героя как бы со стороны, в прямом столкновении с «миром». Она давала возможность проверить в действии жизнеспособность открывшейся нравственной всеобщей истины.

Автобиографический герой драмы «И свет во тьме светит» Николай Иванович Сарынцев, носитель положительной идеи-истины, долженствующей сыграть очистительную функцию, появляется в пьесе с «фиксированной» актуальной установкой: «...теперь я поверил Христову закону, что все мы братья, и мне стыдно так жить» (31, 155); «...но только что я понял, что жизнь моя не моя, но что я послан в мир, чтобы сделать дело божье»; «я жил и не понимал, как я живу, не понимал того, что я сын бога, что все мы сыны бога и братья. Но когда я понял это, понял, что все имеют равные права на жизнь, вся жизнь моя перевернулась...» (31, 144). Актуальная установка порождает, в свою очередь, моралистические, проповеднические сентенции в речи героя: «И нельзя жить так, как мы живем»; «И нельзя ничем владеть»; «надо все отдать»; «Надо все силы употребить, чтобы отдать себя» (31, 129). «Нам каждому надо спасать душу, делать каждому дело божие, а мы озабочены о том, чтобы спасать, учить детей...» (31, 132) и т. д.

Герой раскрывает выстраданную им идею людям самым близким, но погрязшим, по его мнению, в болоте обыденного, в мелочах: пьют, едят, слушают музыку, играют в теннис, собираются замуж, воспитывают детей,— словом, живут теми «случайными сцеплениями», в которых они застали себя. Сарынцев, озабоченный прежде всего спасением своей души, тем не менее ждет результата воздействия своего откровения.

Развитие действия в драме должно было заряжаться самим моментом восприятия, освоения окружающими идей Сарынцева. Но герой не находит отклика. Люди равнодушны, глухи к самой сути его проповедей. «Степа... учение это для жизни не годится» (31, 129). Они продолжают жить теми «случайными сцеплениями», если и возникает реакция со стороны окружающих, то суть ее в противодействии позиции героя, а не в действенном восприятии ее. Вступая в диалог с окружающими, герой не вступает в круг их жизни: «Я пытался участвовать в вашей жизни, внести в нее то, что состав-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ляет для меня всю жизнь. Но это невозможно» (31, 178). Сарынцев одинок, структура его речи в основе монологична, он слишком сосредоточен на себе, движим внутренним самосозерцанием, а не желанием войти в действительный контакт с людьми и жизнью. Для него «...дорого не то, что сделалось в мире, а то, что сделалось в душе» (31, 169). На вопросы: «что делать? чем помочь? куда идти?» — Сарынцев бессилен ответить. Наблюдая ужас деревенской жизни, Николай Иванович говорит Борису Черемшанову, единственному человеку, воспринявшему его учение: «Полезным тут ничем нельзя быть другим. Зло слишком застарело. Полезным быть можно только себе, чтобы видеть то, на чем мы строим свое счастье...» (31, 148). Так что же все-таки делать?: «Не участвовать в этом зле, не владеть землей, не есть их трудов. А как это устроить, я не знаю...» (31, 144).

Герой драмы статичен, так как неподвижна его идея, отрицающая в основе действие, активность, борьбу. Герой «был слеп...», теперь «глаза открылись», но прозрение ничего не дает людям. Автобиографический герой, продолжающий исповедальную линию, трансформируясь в драматического, все же сохраняет в основе романную природу. Внутреннее самочувствие, познание себя и смысла своей жизни, забота о своей душе остается доминантой в развитии характера. Драма есть борьба, движение к цели. Столкновение Сарынцева со средой ограничивается лишь спором, дискуссией, внушениями со стороны героя, а не поступками, и заканчивается духовным тупиком, «разочарованием» и «отчаянием». «И вдруг мрак еще темнее» (51, 17).

Вместе с тем Толстой воссоздает в пьесе стихию обыденного течения жизни, которая развивается независимо от внутреннего самочувствия героя. Именно здесь, «в миру», который изначально воспринимается Сарынцевым со знаком «—» («жизнь здесь все развращенная».— 31, 1791), скрывается не только застой, болезнь, но присутствуют живые силы, именно здесь все — движение и борьба. Обыденная, каждодневная жизнь пошла, мелка, затягивает и вытравливает все лучшее в человеке, но она же порождает неудовлетворенность, поиск, борьбу. Выживает только то, что порождено самой жизнью и ею же апробировано. Порождая те или иные идеи, жизнь такая, какая она есть, яв-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ляется удивительным «индикатором» на выживаемость, жизнеспособность.

Монологичности героя противостоит движение, саморазвитие обыденного течения жизни, врывающейся неожиданно в спор Сарынцева с окружающими. Контрастная движущаяся панорама жизни запечатлена в драме на уровне отдельных реплик (мастер-столяр смеется, отвечая Сарынцеву на его откровения: «Нет, что ж, господа известное дело. Всего хотят доходить. Вот теперь шерхебелем пройдите.— 31, 155); ремарок: *«Вбегает* Ваня в красной рубахе, с собаками, с телеграммой»; «Степа *въезжает* на велосипеде»; «Люба и Лизанька *собираются* за грибами»; *«Проходят* мужики с косами и бабы с граблями»; целых небольших явлений: голоса играющих в теннис, музыка прерывают и заглушают проповедующий голос Сарынцева.

Вторым уровнем, отражающим движение самой жизни, являются действия, вызванные реакцией окружающих на речи главного героя. Марья Ивановна, в отличие от мужа, так и не решившегося на какой-либо поступок, переводит имение на свое имя; Александра Ивановна привозит отца Герасима, чтобы переубедить, наставить на путь истины Николая Ивановича, и заодно нотариуса. «Заразившийся» идеями Сарынцева Борис Черемшанов отказывается принять военную присягу, попадает в психиатрическую больницу, затем в дисциплинарный батальон, то есть по сути погибает. Люба, дочь Сарынцева, полюбившая Бориса, выходит замуж за другого. «Я слишком хочу жить» (31, 175),— говорит она. Мать Бориса, княгиня Черемшанова, потеряв сына, решается убить Сарынцева: «Врывается княгиня, убивает его» (31, 184).

В противодействии окружающих позиции героя зарождается собственно развитие действия драмы, вырисовываются сюжетные линии (Борис — Люба — Старковский). Но драма обрывается, по сути только начавшись. Толстой, не видя дальнейшего пути для своего героя, пьесу так и не заканчивает.

Симптоматично, что исповедальная, монологическая линия автобиографического героя разрушается изнутри продолжающимся самоанализом, обусловленным развитием окружающей жизни. Чувство обреченности не покидает Сарынцева.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Николай Иванович. Василий Никанорович вернулся, Бориса я погубил, Люба выходит замуж. Неужели я заблуждаюсь, заблуждаюсь в том, что верю Тебе? Нет. Отец, помоги мне (31, 189).

Документальность психологического состояния автобиографического героя, «разногласие своей жизни со своими верованиями, своей совестью» сочетается с документальностью, в основе которой — факты самой реальной действительности 1890—1900-х годов. «Утро я провожу в Ржановом доме,— говорит Сарынцев,— среди золоторотцев, вижу, как там прямо от голода умер ребенок, как мальчик стал алкоголиком, как прачка чахоточная едет полоскать белье...» (31, 179). Факт, документ действительности как никогда ранее становятся отправным моментом в творчестве писателя. Структура речи героя драмы изначально противоречива: способность трезво, объективно констатировать жизненные обстоятельства

Николай Иванович... Вот семья: 5 детей, жена брюхатая и больной муж, и есть нечего, кроме картофеля, и сейчас решается вопрос, быть ли сытым будущий год или нет... (31, 143).

сочетается с субъективностью выводов, оценок

Николай Иванович. Ждать разрешения вопроса общими мерами некогда. Каждый из нас нынче, завтра умрет. Как прожить мне, не страдая от внутреннего разлада? (31, 147).

Противоречивость дневниковых рассуждений самого Толстого этих лет идентична монологическому строю речей автобиографического героя драмы. 19 июля 1896 года Толстой записывает в дневнике: «Вчера шел в Батурино и невольно (скорее избегал, чем искал) встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой в дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить, и морит ребенка, и Трофим, и Халявка, и муж и жена умирали, и дети их. А мы Бетховена разбираем, и молимся, чтобы Он избавил меня от этой жизни. И опять молюсь, кричу от боли. Запутался, завяз, сам не могу, но ненавижу себя и свою жизнь» (53, 102).

Толстому казалось, что «выставление перед обществом ясного христианского идеала жизни заставить

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

людей, почувствовав неправду своей жизни, искать точек опоры» (51, 166).

Оказалось, что между открывшимися, найденными умозрительными формулами всеобщей любви и гармонии, идеалом крестьянского миросозерцания и их практической реализацией в обыденном течении жизни — целая пропасть. Казалось, «познание истины охватывает людей» (51, 166), но в результате апробации, проверки самой жизнью открывшегося, проповедуемого оказалось невозможным осуществление не только истины, найденной в патриархальном крестьянстве, но и той, которая к концу 90-х годов «отрывается от своего социального источника» и превращается в христианскую «абсолютную общечеловеческую истину, открывающую выход из реальных противоречий жизни не только господствующим, но и угнетенным классам...» [14]

В конце концов высшим критерием оценки жизнеспособности толстовских заповедей явилась сама реальная действительность, которая с необходимостью, вторично, отражается в толстовском «зеркале» такой, как она есть. Как справедливо замечает Г. Д. Гачев, «Толстой уже не верит себе как мере вещей, но ищет объективно удостоверенной справки (свидетельства), выданной самими вещами, их порядком, вновь прислушивается к их голосу» [15].

Драма «И свет во тьме светит» явилась интереснейшим «опытом» в творческой лаборатории Л. Н. Толстого. Она выявила несостоятельность углубленного в осмысление своей «духовной жизни» героя, показала его оторванность от мира, неспособность претворить в действительности выстраданный нравственный закон любви и добра. Пьеса явилась своеобразным пределом романного автобиографического героя. Но работа над драмой открывала художнику драматизм самой окружающей среды, самого течения жизни и подводила к необходимости поиска героя «в миру».

Мысль о завершении «своей» драмы не покидает Толстого до конца дней. Но в это же время, с 1896 года писателя занимает замысел новой прозы, повести «Хад-

[14] Купреянова Е. Н. Л. Н. Толстой. «Воскресение».— В кн.: История русского романа в 2-х т., т. 2. М.-Л., 1964, с. 534.

[15] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 52.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жи-Мурат». Художника вновь и вновь волнует загадка человеческого характера. 1 ноября 1896 года Толстой записывает в дневнике: «Сейчас сидел один и думал о том, как удивительно, что живут отдельно люди: подумал о Стасове, как он сейчас живет, что думает, чувствует? О Количке тоже. И так странно, ново стало знание того, что они, все они, люди, живут, а я не живу в них, что они закрыты от меня» (53, 116). Сами жизненные факты, проявляющие особенности характера современного человека, удивляют художника, одновременно ужасают и восторгают его: иеромонах Чудова монастыря оказывается одновременно врачом-хирургом и принимает роды, спасая женщине жизнь; «одно богатое лицо» советуется с Толстым о том, «...как устроить за границей печатный орган, в котором печатались бы все дурные дела, совершаемые правительством»; получив анонимное письмо члена подпольного общества «Вторых крестоносцев» с угрозой убить его 3 апреля 1898 года, Толстой записывает: «и жутко и хорошо»[16]. В то же время, 21 марта 1898 года писатель записывает в дневнике: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека: то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» (53, 187).

Итак, с 1896 года Толстого, параллельно с романом «Воскресение», драмой «И свет во тьме», занимает замысел повести. Писатель добросовестно готовит материалы, уясняет подробности для «Хаджи-Мурата», но не находит «тона», удовлетворяющую форму, по ходу записывая в дневнике: «Есть такая игрушка... под стеклышком показывается то одно, то другое. Вот так-то показать надо человека Хаджи-Мурата: мужа, фанатика и т. п.» (53, 188).

Но осуществление новой прозы оказалось возможным только после создания Толстым драмы «Живой труп», которую автор писал тайком: «...не было сознания, что это — дело Божие» (54, 35). Знаменательно, что периферийный любовный треугольник (Борис — Люба — Старковский), только наметившийся в драме «И

---

[16] Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891—1910. М., 1960, с. 262, 261, 275.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

свет во тьме светит», трансформируется и становится центром новой драмы. Фанатичного Бориса, последователя идей Толстого-Сарынцева заменяет «живой труп» — Федя Протасов, Старковский, мало изменившись, превращается в Викто́ра Каренина, на место честной Любы Сарынцевой становится не менее честная и нравственная Лиза.

Образ Федора Протасова, с одной стороны, продолжает и заканчивает плеяду личностных, романных героев Толстого. В отличие от Сарынцева, Протасов — «труп», так как совершенно приземлен, лишен той нравственной высокой идеи, питавшей внутренние борения его предшественника. Но одновременно Протасов живой человек. В нем сохраняется тот внутренний эпицентр характера, та неудовлетворенность и душевная тонкость, которые роднят его с истинно толстовскими героями.

С другой стороны, драматический герой Толстого, контрастность его характера («...он и алкоголик, и беспутный, и в то же время отличной души человек») [17] порождена, обусловлена самой действительностью, поражающей парадоксами, изменчивостью, причудливыми сочетаниями обыденного каждодневного течения. Федя Протасов — это «чисто русский тип» [18], отразивший современное миросостояние. Неудовлетворенность жизнью, желание «не свободы, а воли» сочетаются в характере героя с неспособностью что-либо предпринять для достижения этой «воли». Самоустраняясь в драме (голоса автора в «Живом трупе» не слышно), Толстой все же наделяет героя своим новым концептуальным видением обыденного течения жизни. На рубеже веков Толстой приближается к пониманию того, что к искомой им всю жизнь гармонии человека и бытия в обществе, раздираемом противоречиями, контрастами, не может привести ни нравственная жизнь в добре, ни всеобщая абстрактная истина, ни отвлеченные умствования. Протасов наделен глубоко гуманным, мудрым пониманием жизни, признающим за каждым человеком ценность, за каждой судьбой социальную обусловленность, множество людских интересов, множество жизненных ситуаций, то сопрягающихся, но чаще сталкивающихся.

[17] Литературное наследство, т. 37—38. М., 1939, с. 548.
[18] Там же, с. 548.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Федор Протасов способен видеть, понимать и принимать диалектическую противоречивость бытия, питающую движение, развитие жизни. Он видит плюсы и минусы, черное и белое, выражаясь по-толстовски, сочетание «смело накладываемых теней в человеке» (54, 97). «Федя (цыганам о Маше). Вот и разберись тут. Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что ты сама делаешь» (34, 27).

Тонкость и глубина понимания Протасовым жизни и людей обусловлены не особыми качествами его психологии, а, как это ни парадоксально, есть результат того, что он сам — порождение противоречивого, контрастного мира. Философская глубина тютчевского. «Всё во мне и я во всём»,— с особой силой воспринимается Толстым в этот период. В драме «Живой труп» философская формула Тютчева нашла, на наш взгляд, своеобразное драматическое преломление. Федор Протасов живет в окружающем мире, среди людей, «ему жутко и хорошо», но он одновременно и вне течения обыденной жизни, так как наделен концептуальностью мировидения. Высота, мудрость мировосприятия не спасает, но губит Протасова. Она дает возможность герою трезво осознавать и оценивать запрограммированность путей человеческого существования социальной действительностью, с другой стороны — не менее трезво оценивать свои возможности, свое место в жизни. «...Всем нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть не умел, но, главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал. И вот допелся» (34, 75—76). Самоуничтожение Протасова — это не смирение и не трусость, это скорее результат той трезвой оценки кризисности, тупиковости жизни и своей личной неспособности противостоять всей «мерзости» социальной действительности.

Все это удивительным образом отражается в построении пьесы. Фигура Федора Протасова располагается в центре окружающего его, движущегося житейского мира. Недаром Л. Н. Толстой был так заинтересован в теат-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ральном нововведении, в «движущейся сцене»[19]. Построение, архитектоника пьесы решена на контрасте: статичная, почти не действующая, пассивная фигура Протасова, находится в центре движущихся вокруг нее отдельных картин единого жизненного потока. Такое сочетание движения и статики создает определенный ритм и своеобразие драматическому действию, развивающемуся не за счет активности центрального героя, а за счет самодвижения, саморазвития окружающей среды, тех житейских случайностей, которые или затормаживают, приостанавливают, или убыстряют единственное намерение героя — не мешать людям жить, как они могут, как умеют, самоустраниться. Между Протасовым и участниками движущихся вокруг него сцен идет диалог, выяснение отношений, который в целом воспринимается как диалог о смысле жизни. Протасов показан с разных точек зрения движущегося вокруг него мира. Контрастность точек зрения (точки зрения Лизы, Виктора Каренина, Саши, Анны Павловны, цыганки Маши, князя Абрезкова) в их совокупности составляет характеристику главного героя. Эта же контрастность обусловливает самодвижение окружающего героя мира. С другой стороны, всякий, кто вступает в диалог с Федором Протасовым, удивительным образом «высвечивается» сквозь его немногословные, порой обрывочные реплики, скупые движения и жесты. Фигура Протасова, стоящая в центре, обладает для участников движущихся сцен притягательной силой, каждый пытается самоопределиться через отношение к этому человеку. Федор Протасов, наблюдая притягательное для него движение жизни, понимает, что остановить его невозможно. Он «падает», круг жизни продолжает вращаться.

Таким образом, в драме «Живой труп» на новой эстетической основе, философском проникновении в обыденный ход жизни разрешается судьба личностного героя Л. Н. Толстого. Проникновение в характер современного человека, отразившего драматизм самого мирососотояния, явилось основой для создания нового типа героя в повести «Хаджи-Мурат».

---

[19] Литературное наследство, т. 37—38. М., 1939, с. 547.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

А. С. СОБЕННИКОВ

К ПРОБЛЕМЕ «ЧЕХОВ И МЕТЕРЛИНК»

(О функциональной роли пьесы Треплева в характере конфликта «Чайки»)

Чехов не оставил нам критических статей и эссе, но его письма содержат богатый материал, который проясняет его отношение ко многим литературным явлениям его времени. Значительное место в суждениях Чехова о литературе занимает творчество создателей «новой драмы» на Западе: Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка. Суждения Чехова, писателя и критика, лапидарны, подчас противоречивы, но они позволяют многое понять в собственном творчестве писателя, так как за ними встает, как справедливо отмечала Т. Шах-Азизова, «объективное отношение не Чехова как личности, а чеховского типа новеллы или драмы к аналогичным явлениям, к другим типам и направлениям европейской прозы и драматургии»[1]. Тип чеховской драмы складывался постепенно, и мы не сможем понять и правильно оценить новаторство Чехова-драматурга, не учитывая того, что было сделано его современниками, и что входило в круг сознания Чехова.

Литературные контакты Чехова с европейскими драматургами изучены далеко не в полной мере. Пожалуй, наиболее загадочным (и наименее изученным) является отношение Чехова к Метерлинку. Пьесы бельгийского драматурга с их абстрактно-философской тематикой, сказочным антуражем кажутся далекими от земных пьес Чехова, в которых все происходит «как в жизни». Но еще современники Чехова, не ставя перед собой исследовательских задач, как говорится «на слух», отметили определенные черты общности в художественных

[1] Шах-Азизова Т. Ибсен, Чехов, МХТ.— В кн.: Вопросы театра. М., 1965, с. 228.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

системах двух драматургов. «Совершенно бессознательно, лучшими своими сторонами Чехов примыкает к Метерлинку. Чехов тоже поэт «повседневной трагедии»,— писал, например, рецензент «Мира искусства»[2]. Е. А. Зноско-Боровский в своей книге «Русский театр начала XX века» заметил: «Они (герои Чехова) реальные, могли бы войти в духовный метерлинковский мир и не показаться в нем чужими»[3].

В советском литературоведении тема «Чехов и Метерлинк» предметом специального исследования не становилась. В широко известной монографии Т. Шах-Азизовой[4] «Чехов и западно-европейская драма его времени» рассмотрены только некоторые аспекты данной проблемы. О влиянии Метерлинка на Чехова как о само собой разумеющемся, не утруждая себя аргументацией, говорят многие зарубежные исследователи. «Чехов охотно усваивал уроки Метерлинка»,— пишет, например, Морис Вэлэнси[5]. «Чехов в это время интересовался символистским движением и особенно Метерлинком: такие качества «Чайки», как лиризм и символизм, в большей степени унаследованы от Метерлинка, чем от Ибсена»,— вторит ему Стайн[6]. О глубоком интересе Чехова к творчеству Метерлинка свидетельствуют письма писателя, воспоминания его современников. В 1897 г. Чехов писал А. С. Суворину: «Читаю Метерлинка. Прочел его «Les aveugles», «L'intruse», «Aglavaine et Selysette». Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил «Les aveugles». Тут, кстати же, великолепная декорация с маяком вдали. Публика наполовину идиотская, но провала пьесы можно избежать, написав на афише содержание пьесы, вкратце, конечно, пьеса — dicor Метерлинка, бельгийского писателя, декадента, и содержание ее в том, что старик про-

---

[2] Гулливер. Путевые заметки. Опозоренный Метерлинк.— Мир искусства, 1903, № 10, с. 163.

[3] Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925, с. 140.

[4] Шах-Азизова Т. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

[5] Valency M. The breaking string. The plays of Anton Chekhov. N. Y. Ox. un. Press, 1966, p. 36.

[6] Styen J. Chekhov in Performance. Cambridge, 1971, p. 17.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

водник слепцов бесшумно умер, и слепые, не зная об этом, сидят и ждут его возвращения»[7].

Комментируя это письмо, обычно говорят о том, что Чехов, не приемля символистских абстракций, предлагает бытовое истолкование смысла «декадентских» пьес Метерлинка[8]. Но вдумаемся, так ли это? Бытовое толкование Чехов предлагает «идиотской публике», воспитанной на бытовом репертуаре русских театров. Сам же он за естественным течением сюжета, несомненно, видел подводное течение, которое ставило перед читателем коренные вопросы бытия. Не учитывать этого нельзя. И нам кажется, что без осмысления отношения Чехова к Метерлинку не могут быть глубоко поняты и история создания «еретически-гениальной» «Чайки», и функциональное место «декадентской» пьесы Треплева в ее сюжете.

Вопрос о том, когда Чехов прочел Метерлинка, нуждается в уточнении. Если судить по приведенному выше высказыванию,— после написания «Чайки» в 1897 г. Но самое интересное то, что Чехов советовал Суворину ставить Метерлинка за два года до этого письма. Второго ноября 1895 г. Чехов, в разгар работы над «Чайкой», писал своему постоянному корреспонденту: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским или старался бы сделать. Театр, может быть, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию» (П., VI, 89).

Следовательно, Чехов был знаком со «странным» театром бельгийского драматурга раньше, чем принято думать. И в этом контексте хрестоматийно известная фраза из письма к Суворину от 5 мая 1895 г. «Я напишу что-нибудь странное» (П., VI, 85) заставляет нас обратить на себя особое внимание. Намерение писать пьесу возникает у Чехова в 1892 г. Он сообщает о нем в письме к Суворину 31 марта: «Когда буду писать пьесу, мне понадобится Берне» (П., IV, 42). Любопытна также эволюция замысла героя пьесы.

---

[7] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма, т. 7. М., 1979, с. 24. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы. При цитировании писем перед цифрой тома ставится буква П.

[8] См., например: Сурков Е. Чехов и театр. М., 1961, с. 17.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В письме к Суворину 16 февраля 1894 г. в соответствии с первоначальным намерением Чехов говорит о том, что в центре пьесы будет стоять господин, который «постоянно ссылается на Гейне и Людвига Берне. Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в «Накануне»: «Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!» Оставаясь на сцене solo или с женщиной, он ломается, корчит из себя Лассаля, будущего президента республики» (П., V, 272). Но постепенно замысел пьесы о манерном господине уступает место иному.

В записных книжках у Чехова среди намеченных героев пьесы появляется фигура молодого писателя-новатора, который считает, что «надо изображать жизнь не такою, какая она есть, и не такою, какая она должна быть, а такою, какая она в мечтах» (XVII, 39). В первоначальных записях к пьесе Чехов уделяет ему очень большое внимание, тщательно «прорисовывая» своего героя, придавая ему прежде всего облик новатора-«декадента» и ставя в центр проблематики пьесы спор между старым и новым искусством [9]. Несомненно, что Чехов, создавая психологический портрет творца «нового искусства», прежде всего использовал опыт русской жизни. Но нельзя забывать, что русский символизм в генезисе своем связан с западноевропейским, и все литературные дебаты с участием символистов не обходились без упоминания их европейских учителей.

В годы, непосредственно предшествующие созданию «Чайки», русская периодическая печать знакомила своих читателей с эстетикой европейского «декаданса», творчеством «декадентов», в том числе и с Метерлинком [10]. Две пьесы Метерлинка были опубликованы в журнале «Северный вестник», сотрудником которого был и А. П. Чехов. В апрельском номере журнала за

---

[9] См. об этом: Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976, с. 159.

[10] Имя Метерлинка встречается в данный период в основном в литературных обзорах. По нашим данным, первая статья о его творчестве была написана критиком И. Ивановым и опубликована в журнале «Артист» в 1893 г. (Иванов И. Метерлинк и его драмы.— Артист, 1893, № 28). По-настоящему широкий интерес к Метерлинку возникнет на рубеже веков, когда его творчество будет усиленно пропагандироваться символистами. А. П. Чехов был один из первых, кто оценил оригинальную манеру бельгийского драматурга.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

1893 г. появилась пьеса-сказка «Семь принцесс», а в майском за 1894 г.— «Слепые» в переводе Н. Минского. У нас нет точных данных о том, читал Чехов эти номера или нет. В его переписке за 1893—1894 гг. ни «Семь принцесс», ни «Слепые» не упоминаются. Не упоминается в ней и «Непрошенная», опубликованная под названием «Втируша» в журнале «Артист», № 28 за 1893 г.

Единственным произведением Метерлинка, о котором с большой долей уверенности можно сказать, что Чехов знал и читал его, является одноактная драма «Там, внутри», изданная под названием «Тайны души» в типографии А. С. Суворина в 1895 г. Экземпляр этой книги с дарственной надписью Суворина, под которой стоит дата «26 мая 1895 г.», хранится в библиотеке Чехова в Таганроге [11]. В предисловии к пьесе Суворин писал: «И по форме, и по содержанию драмы эти свидетельствуют, что Метерлинк поэт оригинальный, один из той молодежи, которая известна под именем декадентов и символистов и которая ищет нового. Она отрицает старые литературные формы, старую эстетику, старый стих с его правильными формами» [12]. Суворин не только первым в России выпустил Метерлинка отдельным изданием, но и первым дал сценическую интерпретацию его пьесы. Воспользовавшись советом Чехова, 8 декабря 1895 г. он поставил «Тайны души» в театре литературно-артистического кружка. В Москве «Тайны души» были сыграны двумя днями позже в театре Солодовникова труппой под управлением М. В. Лентовского. Чехов сообщал об этой постановке А. С. Суворину. «У нас в Москве шли «Тайны души» и, по-видимому, имели успех, хотя местные рецензенты как-то и почему-то стыдятся сознаться в этом. А один хвалит и оправдывается, точно хвалит черта. Вас в одной газете назвали покровителем декаденства» (II, VI, 108). Суворин часто бывал в Париже, где, по его признанию, «прочитывал все то декадентское и символическое, что являлось в книжках и в маленьких журнальцах» [13]. В личных контактах с Чеховым он, возможно, делился этой информа-

[11] См.: Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927, с. 176.

[12] Суворин А. С. Предисловие.— В кн.: Метерлинк М. Тайны души. Спб., 1895, с. 3.

[13] Там же, с. 4.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

цией. Исходя из всего сказанного, можно утверждать, что к моменту создания «Чайки» у Чехова сложилось довольно определенное представление о творцах «нового искусства» , о сущности их новаций в целом и о творчестве Метерлинка в частности.

В глазах современников «странность» «Чайки» и «странность» пьесы Чехова подчас совмещались. Аркадина говорит о пьесе сына: «Это что-то декадентское» (XII—XIII, 13). После представления «Чайки» 17 октября 1896 г. рецензент писал: «...пьеса г. Чехова болезненная, действующие лица бродят не то в экстазе, не то в полусне, и во всем чувствуется какая-то декадентская усталость жизни» [14]. Было произнесено и имя Метерлинк. «Антракт. Вы понимаете в чем дело? — Видите ли, Чайка, она летит, и он ее убивает. Затем Комиссаржевская влюбляется в Сазонова. Она тоже летит. И вот все летят, а потом садятся. Это просто, как я не знаю что... C'est du Maeterlinc. Вы знаете, этот бельгиец. Он пишет в символах» [15]. Сейчас нам понятно, «что писали в символах» не одни символисты, что символика Чехова отлична от символики Метерлинка, что метод Чехова в «Чайке» реалистический, но понимание всего этого породило в литературоведении версию о пародировании Чеховым символистов, и тем самым суть литературных контактов Чехова оказалась затемненной [16]. «Качественно новое возникает в сопряжении разного»,— отмечал А. Бушмин [17]. Тип новой пьесы рождался не столько в полемике с иными формами драмы, сколько в «сопряжении разного», в синтезировании опыта, включения ряда элементов другой системы в структуру своего мирообраза.

То, что герой-новатор у Чехова — начинающий драматург, не случайность. Хотя в России символизм начинал не с театра, а с малых лирических и эпических форм, но самыми горячими будут в начале нового века дискуссии о путях развития театра, о том, какой долж-

[14] Кугель А. (Homo novus). Чайка.— Петербургская газета, 1896, № 289, с. 3.

[15] Там же.

[16] См., например: Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М., 1948; Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958.

[17] Бушмин А. Наука о литературе. М., 1980, с. 151.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

на быть «драма будущего». «В новаторских планах Треплева видны стремления к тем самым изменениям в области драмы, которые нашли себе яркое выражение гораздо позже среди критиков, желавших создать новый театр на усиленном культе Метерлинка и символистской драмы-литургии»,— писал современник Чехова, исследователь театра Б. В. Варнеке[18].

Персонажи «Чайки» оценивают пьесу Треплева поразному. Для Аркадиной это «декадентский бред», Тригорин признает право каждого художника на оригинальность («каждый пишет так, как хочет и как может»), Нина говорит в основном о том, чего в пьесе «нет», а нет в ней «живых лиц», любви, мало действия («одна только читка»). Нетрудно заметить, что героиня судит о пьесе молодого драматурга по законам старой театральной эстетики. Если все ее характеристики «перевернуть», то получим пьесу с характерными героями, любовной интригой, динамическим действием, острым диалогом, т. е. образец «хорошо сделанной пьесы». Не надо забывать, что во внутренней полемике с традицией «хорошо сделанной пьесы» рождалась вся «новая драма», в том числе пьесы Метерлинка и «Чайка» Чехова, и что самому Чехову придется выслушать немало упреков в отсутствии действия, в пренебрежении законами сцены и т. д.

На «достоинства» пьесы обращает внимание Дорн. На него монолог Мировой души произвел большое впечатление, о котором Дорн скажет словами, почти полностью совпадающими с характеристикой Чеховым пьес Метерлинка «Странная она какая-то... и все-таки впечатление сильное». Дорн отметит также авторскую оригинальность («свежо, наивно») и философскую напряженность сюжета (интерес держится не на фабуле, а на идее): «Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно» (XII, XIII, 18). Об авторской позиции в «споре» героев пьесы со всей определенностью мы можем судить, лишь

---

[18] Варнеке Б. В. На рубеже XX века.— В кн.: История русского театра, изд. 2-е. Спб., 1913, с. 565.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

усвоив функциональную роль монолога о Мировой душе в структуре «Чайки».

Нам хочется напомнить, что из «области отвлеченных идей» взяты сюжеты многих пьес Метерлинка, для которого характерно тяготение к абстрагированию действительности, к переводу мира реальных отношений на язык образных понятий — формул. За повседневным «просвечивает» у Метерлинка иррациональная субстанция мира, она-то и обладает для художника подлинной ценностью. Разобществляя героя, лишая его национальной, сословной, профессиональной, личностно-индивидуальной определенности, Метерлинк строит свой образ мира, в котором человеку отведена роль жертвы, а единственным активно действующим лицом становится всесильный «невидимый персонаж». В пьесах бельгийского драматурга происходит суд над человечеством, с точки зрения вечности, философичность им придает изначальное авторское стремление концептуировать мироздание. Тоска по «отвлеченным идеям», «концепции мира» была порождением времени.

В письмах Чехова начала 90-х годов встречаются нелицеприятные отзывы о современном искусстве, не имеющем, по его мнению, высоких целей. «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... (II, V, 134). В известном письме к А. С. Суворину Чехов писал: «Кто искренне думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать, или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука» (II, V, 138).

В этом контексте становится понятным, что в Метерлинке и других представителях «нового искусства» Чехова могло привлечь стремление говорить о «высших и отдаленных целях», смелость в постановке универсальных проблем, философская глубина и значительность. И для Чехова изображение повседневности не было самоцелью. В случайном, повседневном, как и Метерлинк, он стремился выявить внутренние закономерности, определяющие жизнь человека. «Чехов неисчерпаем, потому что несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Человеческом с большой буквы»,— отмечал К. С. Станиславский [19].

Но в отличие от Метерлинка и символистов абсолютной ценностью для Чехова обладала реальность, и вне ее он никогда ничего не искал.

Было бы наивным отыскивать в монологе о Мировой душе следы прямого влияния «Там, внутри», пьесы Метерлинка, которую читал Чехов до того, как приступил к работе над «Чайкой». Будучи небольшим по объему, он очень емок с точки зрения конденсации модных во времена Чехова философских идей и литературных течений. В нем можно найти отголоски учения Шопенгауэра о «мировой воле», Вл. Соловьева о «Софии». По Соловьему София есть осуществленное всеединство, т. е. единство вечного божественного космоса... Душа мира дает возможность Духу Святому осуществляться во всем. Она содержит в единстве все элементы мира»,— отмечал Е. Трубецкой [20]. Отдаленная полемика Чехова с Соловьевым видна в записи, сделанной Сувориным в своем дневнике 23 июля 1897 г. «Несколько мыслей Чехова. Смерть — жестокость, отвратительная казнь. Если после смерти уничтожается индивидуальность, то жизни нет. Я не могу утешиться тем, что сольюсь с вздохами и муками в мировой жизни, которая имеет цель. Я даже цели этой не знаю. Смерть возбуждает нечто большее, чем ужас» [21]. Сравним в «Чайке»: «общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (XII—XIII, 13). По грандиозности конфликта пьесу Треплева можно сравнить с музыкальными драмами Вагнера.

Литературоведческая традиция, которая долгое время «разводила» пьесу Треплева и «Чайку», не учитывала того, что монолог о Мировой душе связан с различными уровнями структуры чеховской пьесы. Монолог является, на наш взгляд, определяющим, синтезирую-

---

[19] Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 221.

[20] Трубецкой Е. Миросозерцание Вл. Соловьева. М., 1913, с. 348, с. 375.

[21] Дневник А. С. Суворина. М.-Пг., 1923, с. 165.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

щим все смысловым узлом конфликта. Конфликт Мировой души и Дьявола, высокого духовного начала и материального проходит через всю пьесу Чехова, многообразно варьируясь в сюжетных линиях, в раскрытии разных судеб героев. «Если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно и уносился бы от земли подальше в высоту»,— говорит Дорн (XII—XIII, 19). В «Чайке» по одну сторону находятся высшие проявления духовного в человеке — любовь и творчество, по другую — «грубая жизнь», которая не дает осуществиться лучшим человеческим мечтам. Упорная и жестокая борьба с «дьяволом» происходит в душе каждого персонажа «Чайки». Об Аркадиной сказано: «...способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел». Имя Некрасова часто выступает у Чехова в значении характеристики эпохи высоких идеалов. «Идеальное» в Аркадиной ее прошлое, позволившее ей стать известной актрисой. Ее настоящее — игра в «La dame aux camelias», «Чад жизни». О «некрасовском» напоминает Аркадиной сын: «...у нас во дворе была драка, сильно побили жилицу прачку» Помнишь? Ее подняли без чувств... ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей. Неужели не помнишь? Аркадина отвечает: «Нет» (XII—XIII, 38). «Нет» Аркадиной соответствует «не помню» Тригорина, когда Шамраев напоминает ему о чучеле чайки. Тригорин не знал в своей жизни любви. Об этом он говорит Аркадиной: «Любовь иная; прелестная, поэтическая, уносящая в мир грез,— на земле только она одна может дать счастье! Такой любви я не испытывал еще... В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла наконец, манит...» (XII—XIII, 41). Но свои отношения с Ниной он построит по схеме сюжета для небольшого рассказа «пришел... увидел... и от нечего делать погубил», от «поэтической» любви вернется к вполне прозаическим отношениям с Аркадиной. «Человеческая комедия» персонажей «Чайки» яснее видна на фоне пьесы Треплева, ибо она вводит главный философский мотив смысла человеческой жизни, вековечной борьбы добра и зла и т. д.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Вопрос о возможной победе Мировой души, казалось бы проецированный в «длинный, длинный ряд тысячелетий», получает конкретный отзвук в судьбах разных героев, но прежде всего в судьбе Треплева. Треплев — взыскующий бунтарь, человек, нетерпеливо жаждущий осуществления высоких устремлений, «гармонии прекрасной» в исполненной драматизма жизни, и трагический разрыв между должным и сущим приводит его к самоубийству.

Своеобразно преломляется данный вопрос в судьбе Нины. Можно сказать, что в отличие от других героев, Нина начинает свой жизненный путь с «материального», с суетной мечты о славе, с «предательства» Треплева и его пьесы, с увлечения Тригориным, в котором ее привлекает прежде всего ореол известного писателя, а не человек со своими слабостями и сомнениями. Недаром она не может «расслышать» Тригорина в момент его исповеди и прямо говорит: «...я отказываюсь понимать вас» (XII—XIII, 30). Но от любви «провинциальной девочки» она приходит к выстраданной, трудной, женской любви, от мечты об успехе к пониманию, что «главное не слава, не блеск..., а уменье терпеть», обретает мужество и стойкость перед лицом «грубой жизни». Поэтому в системе персонажей Нина занимает особое место. За два года, прошедшие между третьим и четвертым действиями, произошли значительные изменения в индивидуальных судьбах многих героев, но мироотношение их осталось прежним. Только Нине Чехов дает право на изменение. В сложном символико-образном строе пьесы она не только Чайка, но и Мировая Душа, воплощение духовного в драматической борьбе.

В заключение отметим, что прием «пьесы в пьесе» нужен был Чехову для отстраненного взгляда на чужой опыт, для выявления свойственных ему противоречий. Чехов выделил в художественно-эстетической системе метерлинковского типа рациональное зерно, в «снятом» виде ввел элементы данной системы в структуру собственного мирообраза, но судьбой своего героя подчеркнул опасность изображать жизнь «такою, как она представляется в мечтах». В отличие от Метерлинка и его последователей Чехов не разводил «область отвлеченных идей» и область быта, но давал их в сложном диалектическом единстве.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

М. В. ГРИЦАНОВА

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ПОВЕСТИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Одним из аспектов проблемы специфики литературы для детей и подростков является рассмотрение генезиса определенного жанра. Такой подход позволяет, прослеживая общие пути развития литературы, выявить причины «отпочкования» литературных произведений для детей, выделить периоды наиболее плодотворного развития собственно детской литературы, отметить общественно-педагогические и эстетические закономерности формирования отдельных жанров. В качестве предмета для такого рассмотрения нами взята повесть для подростков, как жанр, наиболее распространенный в детском чтении всех времен, наиболее отвечающий потребности подростков познать окружающий их мир.

Современные исследования по истории русской детской литературы расширяют наши представления о зарождении и распространении в детском чтении эпических жанров. От «грамматических бесед» XV—XVI вв., «учительных прописей» XVII в. идет традиция приспособить повествовательные произведения для обучения и воспитания детей, сделав их доступными, простыми, занимательными. Довольно интенсивный процесс жанровой дифференциации в детской литературе начинается со второй половины XVII века, когда, в силу успехов просвещения, книгопечатания, роста культуры, литература для детей, приобретая все более самостоятельное значение, стремится выполнить не только познавательные задачи, но и удовлетворить эстетические потребности юных читателей.

Хотя прообразом будущих детских повестей были своеобразные переработки выдающихся произведений русской и переводной литературы, интерес представля-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ют сами принципы такой «переработки», соединение законов жанра с требованиями специфики детского художественного восприятия. Это видно на примере переработки «Повести об Азовском осадном сидении», «Сказания о Мамаевом побоище» и «Повести о Петре и Февронии»[1]. В ходе переделки две первые, «воинские», повести и сказочно-бытовая «Повесть о Петре и Февронии», несмотря на существенные сокращения, сохраняли свой эпический строй, оставались произведениями о героических военных подвигах народа, о героической личности, о мудрости и нравственном достоинстве простого человека.

В произведениях, переделанных для детей, особо подчеркивалась идея борьбы, противоборства, что являлось главной пружиной действия в повестях: «противоборствующие стороны и герои обрисованы резкими, ярко выраженными красками, только черными и белыми»[2] («Повесть об Азовском осадном сидении»). Приближая повести к эстетическому сознанию подростков, авторы «переработок» учитывали характер сюжета древнерусской повести. «В основе сюжета (первой из анализируемых повестей — *М. Г.*) лежит ход сражения»[3],— отмечает исследователь. Сюжет повести о «Петре и Февронии» состоит «из последовательно развивающихся, друг из друга вытекающих эпизодов, образующих единую линию»[4]. Динамичность, стремление к одноплановости как признаки сюжета русской повести изначально становились одними из ведущих признаков специфики повествовательных произведений для детей. Детским произведениям был близок сам дух «учительности», присущий русской литературе, ее высокий нравственно-этический пафос.

К концу XVII века относится созданная Карионом Истоминым и долгое время популярная среди детей «Повесть об Иване Воине», продолжавшая традиции житийной литературы, но видоизмененная в силу ее обращенности к особому читателю. Наряду с традиционными в детской литературе авторскими рассуждениями

---

[1] Подробный анализ переработки этих повестей дан в работе: Сетин Ф. И. Возникновение русской детской литературы. М., 1978.
[2] Там же, с. 47.
[3] Там же, с. 48.
[4] Там же, с. 50.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и нравоучениями, здесь нарисован характер взрослого героя, рассказано о его переживаниях, автор увлекал детей яркими приключениями.

Необычайно многообразны жанровые искания детской литературы XVIII века. В детское чтение входили религиозные книги, пьесы, аллегорические сказки, нравоучительные рассказы, дидактическая литература (наставления, моралистические рассуждения в форме писем, бесед «детских советников», «путеводителей юношества» и т. п.), энциклопедии, стихи. На этом пестром жанровом фоне неизменной привилегией повести была емкость ее формы, возможность включить значительный познавательный и воспитательный материал. Преимущественную роль играли переведенные и переделанные для детей произведения зарубежных авторов.

Решающим этапом формирования русской национальной детской литературы исследователи считают период появления первого детского журнала и деятельности просветителя, педагога и писателя Н. И. Новикова (1744—1818). Ведущая свое начало из глубокой древности, повесть как жанр приобретает в это время качественно новые черты, наполняется новым содержанием. Отличительной чертой произведений детской литературы была апелляция к уму и сердцу ребенка (вспомним название журнала Н. И. Новикова — «Детское чтение для сердца и разума»).

Просветительские тенденции конца XVIII — начала XIX века в ходе развития детской литературы органично сливались с художественными исканиями сентименталистов, стремившихся показать внутренний мир обыкновенного человека, жизнь его сердца.

Немалая заслуга в утверждении сентименталистских принципов в детской литературе принадлежала Н. М. Карамзину, который переводил произведения зарубежных авторов для детей (например, повести Жанлис) и создавал для них оригинальные произведения, в том числе повесть «Евгений и Юлия». Однако сильные стороны эстетики Карамзина: изображение «жизни сердца и страстей посреди обыкновенного быта»[5], поэтизация природы и жизни простых людей — были отвергнуты эпигонами сентиментализма в детской литературе в уго-

[5] Белинский В. Г. Полное собр. соч., т. V, М.: Изд. АН СССР, 1955, с. 45.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ду охранительно-официальной педагогике того времени.

Следует подчеркнуть, что идейно-художественные искания детской литературы, в том числе и изменения в жанровых формах, невозможно рассматривать вне той ожесточенной классовой борьбы, которая всегда шла в России,— борьбы за души подрастающих поколений. Первая четверть XIX века была отмечена усилением реакционного курса в постановке народного просвещения, в чем немалую роль сыграл министр А. С. Шишков, уделявший серьезное внимание детской литературе и сам писавший для детей («Сборник детских повестей»). Его произведения, так же, как и повести других детских писателей верноподданической ориентации (Б. Федорова, В. Бурьянова, П. Фурмана), были лишены демократического гуманистического пафоса сентименталистской литературы и превращены в назойливо-дидактические нравоучительные сентенции. «Чувствительные», «слезливые», внешне напоминавшие повести сентименталистов и кажущиеся доступными детскому сердцу, эти произведения были далеки от подлинного жанрового содержания повести (хотя назывались «повестями») именно в силу того, что в них не было изображения жизни, поступков и характеров живых людей.

Необычайной плодовитостью этих писателей (особенно Б. Федорова, В. Бурьянова) и упорным внедрением их творений в детское чтение официальной педагогикой отчасти объясняется зафиксированный в истории детской литературы факт, что «сентиментализм занимал господствующее положение в детской литературе значительно дольше, чем во взрослой»[6]. На путях пересечения и слияния сентименталистских эстетических традиций и рождающихся в детской литературе 20—30-х гг. романтических и реалистических тенденций следует искать начала новой подростковой повести.

Трудность исследования повестей начала XIX века состоит в крайней неопределенности термина «повесть», что отмечают и историки русской литературы: «Все наиболее интересные и значительные произведения малой повествовательной формы, как правило, названы их создателями «повестями» и вошли в историю литера-

[6] Русская детская литература. / Под ред. Ф. И. Сетина. М.: Просвещение, 1974, с. 53.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

туры как повести»[7]. Если таким было положение с жанровой дифференциацией во всей литературе, то еще более сложно внести терминологическую ясность в определение жанра детских прозаических произведений.

В критике 20—30-х гг. прошлого века, как указывают исследователи, легко смешивались понятия «роман» и «повесть», в критике детской литературы нечетким было разграничение понятий «повесть», «рассказ», «сказка». Даже в статьях Белинского 30-х гг. легко заменяются жанровые обозначения: сказки называются «повестями», встречаются термины «пьеса» или «повестца» (в данном случае имелись в виду или малый объем, или низкое качество произведения). Однако все определеннее в теории детской литературы, которую создает критик, утверждается термин «повесть» за всеми основательными, высоко художественными прозаическими произведениями для детей и юношества.

Белинский не дал точного определения специфики жанра детской повести, но в его критике бездарной повести Бурьянова «Новый кавказский пленник» («...в этой повести нет ни характеров, ни лиц, ни природы кавказской, ни красок, ни теплоты душевной, ни умения рассказывать»...)[8], в отнесении сказки В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» к жанру «фантастической повести», в постоянном и настойчивом отрицании в любом детском произведении «истертых сентенций», «холодных нравоучений» и требовании создания «повествований и картин, полных жизни и движения, проникнутых одушевлением, согретых теплотою чувства»[9], можно увидеть косвенную характеристику жанра повести в его возрастной специфике. В нее включаются требования: изображения жизни, не исключающего фантастики, изображения характеров и лиц, «движения», «одушевления», особого авторского участия («теплоты чувства»). Так как эти требования родились в борьбе с реакционными сентиментально-нравоучительными повестями для детей, в ходе анализа лучших произведений детских пи-

[7] Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Томск: изд. ТГУ, 1967, с. 27.

[8] Белинский В. Г. Библиотека детских повестей и рассказов.— В кн.: В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов о детской литературе. М.: Гос. изд. дет. лит., 1954, с. 50.

[9] Там же, с. 84.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сателей того времени, они могут быть отнесены к некоторым конкретным детским произведениям конца 20 — начала 30-х гг. — времени, с которого исследователи ведут историю повести в новой русской литературе.

В детской литературе первой трети XIX в., испытавшей на себе многообразные влияния (фольклорных традиций, древнерусского эпоса, переводных произведений различных жанров, нравоучительных книг), вполне закономерными были явления жанрового синтеза. Среди произведений для подростков обращает на себя внимание волшебная повесть А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1829). Следует разъяснить разночтения в определении жанра этого произведения.

Автор назвал ее «волшебной повестью», но до сих пор в истории и критике детской литературы она называется сказкой. Так, в сборнике «Русская повесть XIX века», где Погорельского признают родоначальником русской романтической фантастической повести, «Черная курица» названа «детской сказкой, имеющей определенное морально-дидактическое значение»[10]. Объяснение этого разночтения непременно приводит к самой сути явления специфики детской повести, к определению детской литературы как «сплава педагогики и искусства» (Горький).

Во-первых, обращает на себя внимание личность автора и четкое читательское назначение этого произведения. Антоний Погорельский, широкообразованный человек, автор известных в ту пору романтических повестей, принятый в прогрессивных литературных кругах своего времени, написал эту повесть для своего 12-летнего племянника. Установка на поучение, воспитание добрых чувств и мудрых мыслей связывает это произведение с предшествующей ему детской литературой: с аллегорическими сказками, нравоучительными рассказами, в какой-то степени сентиментальными повестями (мысль о сострадании к слабым, особая чувствительность главного героя).

В то же время автор увидел воспитательные возможности детской литературы не столько в насыщении ее уныло-дидактическими сентенциями, сколько в эсте-

[10] Русская повесть XIX в. М., 1973, с. 145.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тическом освоении широкой нравственно-этической программы. И в этом смысле, при всей своей возрастной специфичности, «Черная курица» соотносится полностью с другими романтическими повестями Погорельского и других писателей его времени, вписывается в контекст русской романтической повести. В ней мы видим художественное воплощение философской идеи «двоемирия», соединение фантастического с живой реальностью, свойственное романтикам конца 20-х гг. обращение к современной теме, интерес к бытовым подробностям, даже проявление сатирической тенденции.

Во-вторых, можно говорить о синтетичности жанра «Черной курицы», что тоже связано в данном случае с возрастной спецификой произведения. В нем явно присутствуют элементы сказочного жанра: установка на вымысел, приключенческая сюжетная линия (ночные путешествия героя в мир подземных жителей), мотив борьбы добра со злом, сказочная «сверхпроводимость» пространства, романтический мотив «тайны» (последний утвердился в последующие времена как признак ее специфики). И вместе с тем Погорельский сделал попытку создать характер героя-подростка, предпринял не свойственный сказке глубокий психологический анализ (сюжетная линия роста героя, его эволюции), дал описания бытовых сцен и эпизодов, внес элементы иронии, «теплоту чувства» в тон авторского повествования. Даже таинственному в повести дана психологическая мотивировка: в «мир сказки» вступает герой, наделенный пылкой фантазией, начитавшийся старинных рыцарских романов, умеющий превратить в чудесное самое обыденное (сопоставление: обыкновенная черная курица — и Черный Рыцарь, министр царства подземных жителей). Все это позволяет отнести «Черную курицу» к жанру волшебной повести, а ее традиции проследить вплоть до наших дней.

Рассматривая эволюцию детской литературы в контексте историко-литературного процесса, можно увидеть, что на «стыке» сентименталистских, романтических и реалистических исканий конца 20 — начала 30-х гг. XIX в. органично появление жанра повести с образом героя-подростка и с ориентацией на воспитание детей в духе передовых идей того времени. «...Романтики 20—30-х гг., ставя проблему характера (разрядка

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

автора.— *М. Г.*), вносят в ее решение нечто принципиально новое, заключающееся в стремлении подойти диалектичнее к внутреннему миру человека, к соотношению мысли и чувства»[11]. Не случайно именно в творчестве русских романтиков (А. Погорельского, В. Ф. Одоевского) появляются повести для детей и подростков: романтическая литература с ее интересом к личности, ее свободе и духовному раскрепощению, не могла обойти образ ребенка, не подойти к выявлению духовного богатства растущего человека.

Появление жанра повести в детской литературе в конце 20-х гг. XIX в. не определило его сколько-нибудь устойчивого положения в детском чтении. Так, 40-е гг. отмечены стремлением передовой русской литературы «к неприукрашенному исследованию действительности, ее «деромантизации», «депоэтизации», и отличительной чертой большинства повестей 40-х гг. становится их ярко выраженная социальная направленность»[12].

Передовая русская мысль, прежде всего в лице Белинского, требовала и в книгах для детей реалистического, правдивого изображения жизни: «не искажайте действительности ни клеветами на нее, ни украшениями от себя, но показывайте ее такою, какова она есть в самом деле, во всем ее очаровании и всей ее неумолимой суровости, чтобы сердце детей, научась ее любить, привыкало бы, в борьбе с ее случайностями, находить опору в самом себе»[13]. Но идеи Белинского, Герцена, а позднее Добролюбова, Чернышевского встречались с решительным противодействием реакционной педагогики и критики, стремившихся скрыть от юных читателей все, что могло бы пробудить их общественное сознание, прикрываясь соображениями недостаточной развитости ума детей или нежностью детского сердца.

Взгляды на детское чтение как на систему общественного воспитания будущих граждан лишь формировались, и это отразилось на характере жанровых исканий детской литературы. Если рождение русской сентиментальной и романтической повестей шло параллельно в литературе для взрослых и для детей, то реа-

[11] Канунова Ф. З. Из истории русской повести, с. 181.
[12] Русская советская повесть 20—30-х гг. Л.: Наука, 1976, с. 31.
[13] Белинский В. Г. Полное собр. соч., т. IV, с. 95.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

листическая, социально острая и проблемная повесть не сразу стала жанром, доступным детской литературе. Долгое время в чтение подростков входили сентиментально-нравоучительные произведения (их резко критиковал Н. Г. Чернышевский), детскую литературу связывали путы схематизма, голого дидактизма, ханжеской морали.

Между тем эстетические искания русской литературы 30—50-х гг. не прошли бесследно для формирования жанра подростковой повести в будущем. Прежде всего в это время четко определились жанровые черты повести, она «отпочковалась» от других прозаических жанров и получила свое направление развития: это было гоголевское, реалистическое направление, и вне гоголевских традиций не могло идти дальнейшее развитие литературного процесса, в том числе и развитие детской литературы.

Благодаря выступлениям Белинского, широко пропагандировавшего произведения классической литературы, а также созданию большого количества детских журналов, альманахов, сборников, в 30—40-е гг. значительно расширяется круг детского чтения за счет произведений «взрослых», что не могло не сказаться на постепенном преобразовании и собственно детской литературы. Чтение детьми и подростками исторических повестей М. Загоскина, «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, героической повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба», романов В. Скотта и Ф. Купера определенным образом формировало читательское восприятие крупных повествовательных жанров, поднимало на новый уровень эстетическое сознание растущего поколения.

Нужно указать на чрезвычайно важное художественное явление середины XIX века — развитие жанра «семейных хроник». Это связано с осознанием литературой эстетической и этической ценности темы детства, с художественным освоением детского мироощущения.

В данной статье не ставится задача анализа автобиографических повестей, но исторически подростковая повесть прошла и через воспоминания А. И. Герцена о своем детстве, и через искания молодого Толстого, воскресившего тончайшие психологические нюансы души ребенка, подростка. Без этого пристального интереса к внутреннему миру ребенка и толстовской «диалектики

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

души» невозможны были бы и художественные достижения детской литературы последующих лет. Но если ни Герцен, ни Лев Толстой в автобиографической трилогии не обратились прямо к читателю-ребенку, то повесть С. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» (1858), очень точно названная И. С. Тургеневым «историей ребенка, написанной для детей», позволяет проследить становление и особенности приемов психологизма в книге для юного читателя.

В лаконичном вступительном обращении к читателям С. Аксаков раскрывает суть своего метода: предметом изображения он взял «детский мир, *созидающийся* постепенно под влиянием ежедневных *новых* впечатлений», а рассказ ведет от первого лица, чтобы «передать живость *изустного* повествования»[14] (разрядка моя.— *М. Г.*). Подчеркнутые слова помогают сформулировать некоторые признаки специфики подростковой повести: непрерывно изменяющаяся эпическая картина жизни, цепь постоянных открытий чего-то в мире, непринужденная, свободная манера повествования. Исследователей, как и читателей, всегда влечет «загадка» Аксакова: как при сравнительно спокойном течении событий, без ярких героев, без острого конфликта эта повесть более ста лет вызывает захватывающий интерес юного читателя? Суть психологизма подросткового произведения, очевидно, не в обнажении глубин сознания, а в установлении контакта между рассказчиком и читателем-подростком, в их совместном «созидании» картины мира, который состоит из малого, предметного, осязаемого (игрушка, еда, лекарства, прикосновения чьих-то рук, собака, лошади, дорога, мост и т. д.) и великого (чувство родины, природа, установление отношений с людьми, понятия о правде, справедливости, добре). Все это множество предметов и явлений воспринимается в единстве и цельности благодаря постоянному ощущению новизны происходящего. Автор избирает для этого своеобразный сюжет, который можно назвать «сюжетом открытий». Память детства, активное авторское чувство придают повествованию лирический колорит.

---

[14] Аксаков С. Детские годы Багрова-внука. М.: Сов. Россия, 1977, с. 15.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Исследуя вопрос о взаимодействии голосов автора и персонажей как жанрообразующем элементе повести, В. Кожинов назвал повестями в их классическом виде именно автобиографические трилогии Л. Толстого, М. Горького, «Степь» Чехова [15], что при осмыслении детской литературы позволяет подойти к вопросу об особой художественной значимости присутствия детского сознания в организации повествования. Это станет определяющим признаком специфики детской литературы.

Как отмечают исследователи, существенные изменения в детской литературе произошли в течение 50—60-х гг. прошлого века, когда после ожесточенной идейной борьбы по вопросам педагогики, детской литературы и детского чтения и в результате работы для детей русских классиков (И. С. Тургенев, Л. Толстой, С. Аксаков, Н. Некрасов и др.) детские писатели обратились к темам живой действительности, к изображению характера ребенка и его взаимоотношений с социальной средой. Формирование детской реалистической повести со всей очевидностью происходило постепенно и под воздействием, с одной стороны, жанра рассказа, который получил более широкое распространение, чем повесть. В то время, как русская литература прошла в 50—70-е годы период расцвета крупных, романных форм, детская — характеризуется в эти и последующие годы развитием преимущественно «малого» жанра — рассказа. Детские рассказы вмещали в себя порой сложную проблематику («Вертел», «Кормилец» Д. Мамина-Сибиряка, позднее — «Нянька», «Максимка», «Человек за бортом» К. Д. Станюковича, «Маленький шахтер», «Воробьиная ночь» А. С. Серафимовича, «Ванька» и «Спать хочется» А. П. Чехова), в них типизировались судьбы «детства, лишенного детства», социальные трагедии России.

«Обновление» жанра повести для детей и подростков в 70-е гг. связано с именем Льва Толстого, с периодом его увлеченной работы над «Азбукой» для крестьянских детей. В литературоведении четко определены идейные и эстетические позиции Л. Толстого в 70-е гг.:

[15] См.: Кожинов В. В. Голос автора и голоса персонажей.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М.: Наука, 1971.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

это период духовного кризиса писателя, решительного пересмотра им своих художественных принципов. «Я изменил приемы своего писания и язык...— пишет Толстой,— ...я просто люблю определенное, ясное и красивое и умеренное и все это нахожу в народной поэзии и языке...» [16] «Определенное», «ясное», «красивое» и «умеренное» — слова, которые как нельзя лучше характеризуют эстетический принцип Толстого — автора произведений для детей, в частности, его повести «Кавказский пленник» (1872), включенной в одну из книг для чтения. Эта повесть может быть рассмотрена с точки зрения проявления возрастной специфики в некоторых жанрообразующих компонентах. В произведении для детей Толстой говорит о вещах сложных и «недетских»: несправедливой войне между национальностями, воинской службе, опасностях плена, сословном неравенстве, нравственном долге человека. Эпический размах произведения между тем достигается не пространными описаниями, а специфической организацией художественной структуры повести. Толстой умело сопрягает ряд конфликтных ситуаций: на глазах читателей социально-политический конфликт («На Кавказе тогда война была») переводится в нравственно-этический план (главное — не военные столкновения и не коллизия «пленники — их враги», а полярно противоположное поведение героев в трудных обстоятельствах), а затем в морально-психологический (татарская девочка Дина интуитивно почувствовала правду и красоту Жилина и по-своему выразила неприятие искусственной, навязанной людям разных национальностей вражды).

Прост и безыскуственен сюжет повести Толстого, напоминающий чем-то сюжеты избавления сказочных героев от грозящих им опасностей. Б. Эйхенбаум очень верно уловил момент сходства толстовского сюжета с фольклорной традицией и в то же время его своеобразие: «Кавказский пленник» — чистейшая графика. Это вовсе не подражание фольклору, а этюд, художественная задача которого состоит в чистоте и простоте рисунка, в четкости линий, в ясности и элементарности сюжета...» [17] «Графические» линии сюжета повести необ-

[16] Толстой Л. Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). М.: Гослитиздат, 1953, т. 61, с. 277—278.

[17] Эйхенбаум Б. Лев Толстой: семидесятые годы. Л.: Худож. лит., 1974, с. 72.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ходимо, очевидно, объяснять не просто следованием Толстого народной эстетике, но прежде всего — ориентацией на детскую крестьянскую читательскую аудиторию. Органично слит сюжет повести с авторским повествованием, также передающим простую и ясную народную манеру речи. «В подлинно художественном произведении,— утверждает Б. Сарнов,— способ повествования — всегда единственно возможная форма раскрытия данного сюжета»[18]. Повесть Л. Толстого «Кавказский пленник» внесла в детскую литературу подлинный демократизм, утвердила не только нового героя — простого, честного и доброго человека, но и нового читателя.

Формированию подростковой повести в значительной мере способствовало развитие «взрослой» литературы, обратившейся к теме детства ради утверждения идеи гуманизма и обличения условий российской капиталистической действительности. Не предназначавшиеся специально для детей, некоторые русские повести «пробивают» себе дорогу к читателю-подростку, «стихийно», объективно показывая, в чем специфика детской литературы. Что, например, роднит такие произведения 80-х гг., как «Гуттаперчевый мальчик» Д. Григоровича и повести В. Г. Короленко «В дурном обществе» (в сокращенном варианте «Дети подземелья») и «Слепой музыкант»?

«Гуттаперчевый мальчик»,— говорится в сборнике «Русская повесть XIX в.»,— вошел в русскую классику именно благодаря детям, хотя написан не для детей. И дело здесь не только в специфическом сюжете произведения, но и в «детской» целостности и чистоте авторского морального чувства»[19]. В этом же сборнике о В. Г. Короленко говорится как о властителе дум молодежи 80-х гг., в творчестве которого выразилась «гармония нравственных, политических, научных представлений и идеалов»[20].

Очевидно, в повестях обоих авторов высокое искусство художественного исследования жизни так или иначе соединяется с «педагогическим» аспектом. Это педа-

---

[18] Сарнов Б. Страна нашего детства. М.: Дет. лит., 1965, с. 234.

[19] Русская повесть XIX в. М., 1973, с. 493.

[20] Там же, с. 487.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

гогическое начало — в нравственном пафосе их произведений, во «внутренней ориентации на читателя, которая подсознательно или в осознанном виде проявляется в течение всего творческого процесса»[21] (ориентация на молодое поколение связана с надеждами писателей на духовное возрождение общества); в особенностях сюжетоизложения (основой сюжета является столкновение с трудностями, опасностями или процесс роста, формирования человека); в выборе особого героя, который оказывается сверстником читателя-подростка, наконец в самом тоне повествования, его особой лиричности и эмоциональности.

Исследователи русской повести отмечают, что, начиная с 90-х гг. XIX в., повесть, наряду с рассказом, вновь приобретает господствующее положение в литературе. К этому времени следует отнести и окончательное формирование русской детской реалистической повести. Она была избрана рядом авторов как необходимая для разговора с детьми жанровая форма. Это объясняется рядом причин общественно-политического, педагогического и эстетического порядка.

Прежде всего, жизненный материал (все усиливающиеся классовые противоречия в России, обнищание масс, усиление эксплуатации) требовал более емкой формы для своего художественного воплощения, чем это позволял сделать рассказ. Вот свидетельство одного из русских писателей: «Пишу «Рыжика». Тема разрастается. Вспоминаю свое бесприютное детство, суровую жизнь своих сверстников и строю широкий многоплановый сюжет, где живут, действуют и борются с судьбою малолетние герои, выброшенные из жизни»[22]. Детская повесть 90 — начала 900-х гг. все чаще обращается к темам социальных контрастов, одна из которых была названа «два мира — два детства».

Новое, по сравнению с 50—60-ми годами, развитие получает автобиографическая повесть: острым драматизмом отмечена теперь тема воспитания ребенка, формирования личности в буржуазном обществе («Детство Темы», «Гимназисты» Н. Г. Гарина-Михайловского).

---

[21] Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.: Сов. писатель, 1975, с. 103.

[22] Свирский А. И. История моей жизни. М., ГИХЛ, 1940, с. 690.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Способность авторов, пишущих для детей, посмотреть на воспитание молодого поколения с точки зрения прогрессивных общественных идеалов, а на детскую литературу как на средство воспитния гражданина, а не на предмет развлечения, отдыха, в лучшем случае — познания,— также рождало обращение к повести. Прогрессивная идеологическая позиция писателей (А. Горький, А. С. Серафимович, А. Свирский) обусловливала формирование жанра, способного объективно исследовать действительность и страстно призывать к осуществлению передовых идеалов.

Нельзя не увидеть в истории русской детской литературы и бурного расцвета приключенческой повести в 90-е гг., особенно повестей «ужасов» Лидии Чарской, популярность которых отмечают все исследователи. Русская детская приключенческая повесть также имела свои традиции (одна из вех ее развития — повесть Л. Толстого для младшего возраста «Кавказский пленник»). Сюжет приключения-путешествия героя-подростка все более утверждается в русской повести, что потом найдет свое дальнейшее развитие в советской литературе для детей. Так, в повести А. Свирского «Рыжик» этот сюжет оправдал себя именно тем, что путешествие с приключениями было лишь поводом для изображения противоречивых условий русской жизни, а главное — для создания многогранного характера Саньки Рыжика. Именно его духовная эволюция — подлинный сюжетный стержень повести.

Но реакционная детская литература 90—900-х гг. «спекулировала» на интересе детей к острой сюжетной интриге, обходя сколько-нибудь сложные жизненные противоречия. «Ее (Чарской.— *М. Г.*) повести изобилуют похищениями, тайнами, смертельными опасностями, сплошь надуманными, бесконечно далекими от настоящей жизни»[23]. Реалистическая повесть для подростков развивалась в русле прогрессивной русской литературы, упорно сопротивляясь влиянию морализирующей, дидактической литературы.

Некоторые черты детской повести 90—900-х гг. объясняются общими тенденциями развития жанра в рус-

[23] Русская детская литература / Под ред. Ф. И. Сетина. М., Просвещение, 1974, с. 291.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ской литературе. Так, исследователи отмечают усиление в прозе конца XIX — начала XX века «открытого звучания авторского голоса», «выдвижение на первый план личностного начала», развитие «романтических устремлений, отражавших надежды различных социальных кругов на перемены в общественной жизни», «идеологизм прозы». В детской литературе эти признаки нашли наиболее полное выражение в автобиографических повестях М. Горького.

Художественным открытием Горького в трилогии было «ощущение своей судьбы как судьбы народа, собственного идейного роста как отражения политического и интеллектуального роста народа»[24]. Это свойство художественной автобиографии обычно рассматривается лишь как определившее пути развития автобиографического жанра в советской литературе. Вполне очевидно, что оно может быть замечено и при изучении путей развития детской советской повести, если учесть, что в двух первых книгах трилогии проблема «судьба человеческая — судьба народная» решается путем художественного исследования детского и подросткового сознания. Формирование характера, идейная эволюция маленького героя в тесном взаимодействии с судьбами борющегося народа — вот принцип отражения действительности, завещанный Горьким будущим поколениям детских писателей.

Другое свойство повестей Горького о детстве и отрочестве, унаследованное детской советской литературой,— их глубокий историзм. Повествование о судьбе восьми-, двенадцатилетнего мальчика у Горького подлинно эпично, это — художественная панорама русской жизни 80—90-х гг. XIX века, пронизанная идеей революционного преобразования мира. Вполне естественно, что эпические жанры детской литературы, каким является повесть, после горьковских открытий развивались в русле эстетической традиции воссоздания исторических черт эпохи, независимо от того, было ли это конкретно-историческое описание или условно-романтическое обозначение признаков времени. Внеисторичность произведений сентиментально-нравоучительной детской

[24] Эльсберг Я. О бесспорном и спорном (новаторство социалистического реализма и классическое наследие). М.: Советский писатель, 1959, с. 29.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

литературы (повести Л. Чарской, К. Лукашевич) особенно ярко видна при сравнении с горьковской трилогией. Тот факт, что ребенок является героем повести, дает дополнительную возможность изображения жизни в ее поступательном движении, в ее устремлении в будущее.

М. Горький продолжил и развил традицию Л. Толстого в раскрытии характера подростка, в разработке принципов психологизма. На это указывает исследователь С. Г. Бочаров; «В трилогии Горького в центр поставлен герой, который преимущественно раскрывается не в поступках, а в психологических реакциях на мир» [25]. По мере углубления жанрового содержания подростковой повести, усиления в ней нравственно-психологических исканий эта традиция Горького — «переживание» героем действительности» (С. Бочаров) — будет все более утверждаться в советской литературе.

Проследив отдельные вехи эволюции повести в дореволюционной русской детской литературе, можно убедиться в справедливости утверждения: «Путь детской литературы до Октября был путем исканий и открытий в борьбе за народность и гуманность, реалистичность и подлинное мастерство» [26].

В процессе постоянного взаимодействия и борьбы различных идейно-стилевых потоков в детской литературе магистральным направлением в эволюции дореволюционной подростковой повести было освоение ею тем современности, утверждение реалистического метода художественного отражения действительности. В лучших детских повестях было выполнено «завещание» Н. А. Добролюбова: в них сообщались «положительные сведения о мире и человеке», рассказывалось о действительной жизни, они вели к вопросам, которые «волнуют общество». Это было главное завоевание детской литературы прошлого.

В русской повести для детей и подростков исторически складывались некоторые черты и обнаруживались тенденции ее дальнейшей эволюции. Одна из таких тен-

---

[25] Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве М. Горького.— В сб.: Социалистический реализм и классическое наследие. Проблема характера. М.: ГИХЛ, 1960, с. 150.

[26] Детская литература. Сост.: Е. Е. Зубарева и З. П. Пахомова. М.: Просвещение, 1976, с. 140.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

денций — отказ от дидактизма и бесконфликтности, от приемов прямого морализирования и сентиментально-умилительных описаний. Аналитичность, познание мира путем обнажения конфликтов самой действительности давали жизнь подростковой повести как «крупному» жанру в детской литературе.

Другая тенденция — процесс демократизации детской литературы. Он выражался не только в выборе темы народа (в том числе изображении «маленьких каторжников», «детей, лишенных детства»), в утверждении нравственно-эстетического идеала, близкого идеалу народной жизни, но и в формировании отдельных эстетических признаков подростковой повести. Так, тяготение жанра повести к эпичности при обращении к читателям подросткового возраста, требующего лаконизма, действия, внимания к острым, переломным моментам, вело к принятию особого типа сюжетов (путешествия, «открытия»), особых типов повествования.

В ходе исторической эволюции жанра повести происходило формирование элементов психологизма, специфичных для детской литературы: показ непосредственности детского чувства (Л. Толстой, С. Аксаков), стремительных перемен в настроении подростка (Н. Гарин-Михайловский), способности его мечтать (А. Погорельский), возбуждение у читателей сострадания к героям (В. Г. Короленко, Д. Григорович).

В истории дореволюционной детской литературы не было периодов, когда бы повесть была преобладающим жанром, поэтому можно говорить не о непрерывном формировании ее жанровых черт, а о диалектически сложном взаимодействии, с одной стороны, с другими жанрами детской литературы (сказкой в 20—30-е, рассказом — в 70—90-е гг.), с другой,— с произведениями литературы «взрослой».

Косвенно специфику подростковой повести можно определить путем анализа круга детского чтения: читатели-подростки «завоевывают» те произведения для взрослых, которые обладают высоким нравственным чувством (повести Л. Толстого, В. Г. Короленко, А. М. Горького), содержат элементы героики или романтики (древнерусские повести, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя), богаты эмоционально.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Э. Н. МАКСИМОВ

РОМАНЫ М. ДРЮОНА ИЗ СЕРИИ «ПРОКЛЯТЫЕ КОРОЛИ»

(Проблема исторической достоверности в ее художественном преломлении)

В августе 1965 г. на страницах парижского еженедельника «Ар» был проведен диспут под рубрикой «История против романа»[1]. Здесь, в частности, высказывалось мнение, что сегодняшний читатель предпочтет узнать о той или иной эпохе скорее из труда ученого-историка, нежели из произведения исторического романиста. Суждение — более чем спорное, но одно в нем несомненно: в условиях научно-технической революции требования к достоверности художественного повествования о прошлом неизмеримо выше, чем во времена «Айвенго» и «Собора Парижской богоматери». Б. Г. Реизов, например, замечает, что даже «Хроника времен Карла IX», в которой позднейшие исследователи обнаружили ряд фактических ошибок, в XX веке кое-кому «стала казаться скорее приключенческим романом»[2]. Поэтому неудивительно, что на рубеже 50—60-х гг., когда после «грязных войн» во Вьетнаме и Алжире многие задавали себе вопрос, куда же идет Франция, когда настоятельная необходимость осмыслить настоящее через прошлое привела к возрождению во французской литературе полузабытого жанра, от исторических романистов ждали прежде всего абсолютной научной достоверности в воспроизведении этого прошлого.

«Божьи безумцы» Ж.-П. Шаброля снабжены великолепными историческими комментариями, обнаруживающими доскональное знание документов времен восстания камизаров. В библиографию пенталогии А. Труайя «Свет праведных» входит немало трудов французс-

[1] Arts, 1965, N 1012.

[2] Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, с. 416.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ских и советских историков о декабристском движении. Прежде чем приступить к работе над «Тулузскими тайнами», П. Гамарра изучил не только литературу, касающуюся истории Франции периода Второй Империи, но и внимательнейшим образом проштудировал архивы Тулузы.

«Трепет охватывает при мысли, сколько трудов требуют поиски истины, даже самой малой ее части». Эти слова Стендаля — один из эпиграфов к «Проклятым королям» Мориса Дрюона [3]. Когда в 1949 г. молодой гонкуровский лауреат [4] задумал план создания серии романов, охватывающих правление последних Капетингов (1314—1328) и всей династии Валуа (1328—1589), он понимал, что для реализации подобного замысла необходима солидная научная основа. Писатель осваивает труды историков, хроники, мемуары, работает в архивах Франции, Англии, Италии. Немалую помощь оказывал ему историк Пьер де Лакретель, чье имя значится на титульных листах первых томов серии.

По замыслу автора, все персонажи цикла, не только главные, но и второстепенные и даже просто упоминаемые по ходу повествования лица должны быть подлинными. За редкими исключениями эта задача была выполнена. «Несомненное новаторство «Проклятых королей»,— писала «Леттр франсэз»,— в реабилитации значения старых хроник, использованных здесь зачастую более непосредственным образом, чем у Марло и Шекспира» [5]. Разумеется, речь идет не о масштабах таланта. Автор только что приведенных слов, на наш взгляд, прав в констатации принципиально разного подхода к историческому материалу художника прошлого и писателя наших дней. В самом деле, если Шекспир, например, желал подчеркнуть остроту конфликта между Перси Хотспером и принцем Гарри, он не останавли-

[3] На сегодняшний день из запланированных 18 томов серии вышли следующие: Железный король (Le roi de fer), 1955; Узница Шато-Гайяра (La reine étranglée), 1955; Яд и корона (Les poisons de la couronne), 1957, Неговже лилиям прясть (La loi des mâles), 1957; Французская волчица (La louve de France), 1959; Лилия и лев (Le lis et le lion), 1960; Когда король губит Францию (Quand un roi perd la France), 1977.

[4] Гонкуровской премии писатель был удостоен в 1949 г. за роман «Сильные мира сего».

[5] Lettres fransaises, 1959, 8—14/X.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вался перед тем, чтобы сделать их сверстниками, хотя в действительности первый был на 23 года старше будущего Генриха V. Современный романист, Дрюон, напротив, стремится к строжайшему следованию историческим датам. Если же в самых редких случаях хронологический принцип полностью не соблюдается, автор обязательно оговаривает это в примечаниях.

Папа Иоанн XXII высказывает предположение, что как ад, так и рай могут возникнуть лишь с момента последнего суда, когда тело умершего вновь соединяется с душой. Из средневековых источников писателю было известно, что эту достаточно смелую доктрину Иоанн XXII впервые обнародовал в 1325 г. Однако в романе «Негоже лилиям прясть», действие которого относится к 1316—1317 гг., есть сцена, где упомянутый персонаж (тогда еще кардинал) бьется над разрешением своей крамольной проблемы [6]. В приложениях к тому романист счел нужным мотивировать свой домысел возможностью предположить, что прежде чем выступить с проповедью своих взглядов, Иоанн «..мог предварительно долгое время интересоваться этой проблемой» [7].

«Проклятые короли» сразу же стали пользоваться успехом. Коварные интриги, стремительные погони, неожиданные разоблачения — все это, конечно же, захватывало читательское воображение. Помнится, в те годы Дрюона даже называли «современным Дюма». Да, Дрюон (и это будет отмечено ниже) не пройдет мимо опыта выдающегося романиста. И тем не менее права марксистская критика, которая сразу же отметила, что между Дюма и Дрюоном различий значительно больше, нежели сходства. «Если Дюма в своих книгах,— писал Шарль Добжинский,— разукрашивает, изобретает, забавляется, как сбежавший с уроков школьник», то автор «Проклятых королей» стремится «...исследовать через увеличительное стекло малейшие излучины прошлого» [8].

Когда, обращаясь к читателю, Дюма извиняется за то, что он «против воли вынужден заняться немного ис-

---

[6] Дрюон М. Негоже лилиям прясть. Французская волчица. М., 1966, с. 28—29.

[7] Druon M. La loi des mâles. P., 1957, p. 320.

[8] Lettres fransaises, 1955, 27/X — 3/XI.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

торией»[9], в шутке этой не так уж мало истины. Не секрет, что прославленный романист позволял себе (и нередко!) весьма вольное обращение с историческими фактами и лицами. И тем основным, что, на наш взгляд, разделяет Дюма и Дрюона, как раз и является совершенно разное отношение к историческому материалу.

В одном из интервью Дрюон говорит, что если читателя XIX века интересовала прежде всего захватывающая интрига, то нашего современника характеризует «жажда знания и требовательность к точности»[10]. Это различие особенно очевидно при сопоставлении пьесы Дюма «Нельская башня» и некоторых эпизодов «Железного короля» Дрюона.

В обоих произведениях ряд общих действующих лиц и прежде всего принцессы Бургундские и братья д'Онэ. Однако, если в момент действия (1314) подлинной Маргарите было 23 года, то у Дюма она — сорокалетняя женщина, причем в заключение выясняется, что возлюбленные принцесс, братья д'Онэ, оказываются... детьми одной из них, Маргариты, и знаменитого философа Буридана, превратившегося по велению автора в рыцаря-авантюриста.

Маргарита Дюма — женщина «с лицом ангела и душой демона»[11], погрязшая в «убийствах и усладах»[12]. Своих многочисленных возлюбленных она убивает, после чего трупы их сбрасывает в Сену. Маргарита Дрюона, будучи натурой довольно незаурядной, остается тем не менее вполне земной женщиной «с пухлым чувственным ртом» и «крохотными белыми зубками»[13]. Она никого не убивала и не думала убивать, ибо ничего подобного в изученных писателем архивных документах дома Капетингов не содержалось. Мало того, на страницах «Железного короля» Дрюон высказывает ироническое отношение к бесчисленным легендам (на них-то как раз и опирался Дюма!), приписавшим Маргарите «не одного, а десять, пятьдесят любовников»[14].

---

[9] Дюма А. Виконт де Бражелон. М., 1956, с. 153.
[10] Arts, 1955, 25—31/V.
[11] Дюма А. Пьесы. Л.-М., 1965, с. 308.
[12] Там же, с. 335.
[13] Дрюон М. Железный король. М., 1957, с. 66.
[14] Там же, с. 200.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Таким образом, если романтик XIX века, не задумываясь, приносит в жертву «страшной» драме с узнаванием» проверенные наукой факты прошлого, то реалист наших дней остается в рамках исторической достоверности. Он прекрасно понимает, что, ознакомившись с трудами медиевистов (например, Ж. Фавье или Л. Мирпуа), взыскательный читатель легко уличит его в неправдоподобии. О бережном отношении к прошлому свидетельствует также использование Дрюоном отдельных речевых оборотов, призванных отразить специфику воссоздаваемой эпохи.

Во время суда над тамплиерами архиепископ восклицает: «Двое преступников вторично совершили преступление, вторично впали в ересь»[15]. В оригинале последним шести словам соответствует оборот «déclare relaps»[16]. Таков термин средневековой юстиции, применявшийся к еретикам, вновь впавшим в ересь уже после публичного покаяния. Использование в данной ситуации архаизма вряд ли может оставить впечатление искусственности: ведь говорит знаток церковных законов. К тому же наблюдение над текстом «Проклятых королей» позволяет заметить характерную особенность: авторское повествование от архаизмов практически свободно. Слова и обороты, аналогичные только что процитированному, как правило, содержатся в диалогической речи персонажей.

Перевозчик переправляет братьев д'Онэ через Сену. «Ну и погодка нынче»[17],— сетует старик. В подлиннике это «нынче» звучит как «au'hui», что на нормандском диалекте означает «aujourd'hui», т. е. «сегодня». Употребление этого слова мотивируется тем, что старик — нормандец, а в этом диалекте французского языка особенно (и до сих пор) живы архаические традиции. Далее в речи перевозчика следует выражение «sur tiers»[19] (в буквальном переводе «на третий»). В середине века так обозначалось утро, но не раннее, а начиная с десяти часов. Таким образом, архаические речевые обороты читатель слышит из уст самих персона-

[15] Дрюон М. Железный король. М., 1957, с. 62.
[16] Druon M. Le roi de fer. P., 1955, p. 74.
[17] Железный король, с. 82.
[18] Le roi de fer. p. 101.
[19] Там же, с. 101.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жей, что не может не усилить впечатления подлинности изображаемого.

Однако количество изученных документов отнюдь не является гарантией правдивости в художественном воспроизведении прошлого. Так, в трилогии Р. Маржери «Революция» тщательно выписан фон Франции 1788—1794 г. И тем не менее многотомное повествование Маржери построено на фальшивом фундаменте. Рассматривая Великую Французскую революцию как заговор орлеанистов, писатель в кривом зеркале изображает деятельность левых якобинцев, а Робеспьера превращает в... тайного английского агента, тщившегося сохранить жизнь малолетнему Людовику XVII и тем самым установить во Франции конституционную монархию[20].

В «Проклятых королях» мы обнаружим в целом верное представление о расстановке классовых сил во Франции XIV—XV веков. Создавая образ «железного короля», Дрюон не пошел за историками консервативного толка, всячески пытавшимися преуменьшить роль Филиппа IV в пользу его деда Людовика IX[21]. Вслед за Ж. Мишле, считающим Людовика Святого «королем феодальным»[22], Дрюон связывает начало «новой монархии» с деятельностью его внука. В романе постоянно акцентируется стремление Филиппа Красивого наладить отношения с городами, способствовать развитию ремесел и т. д. Не оправдывая тех средств, к которым прибегли Филипп и его приспешники во время процесса тамплиеров, автор «Железного короля» изображает эту расправу как акт, объективно направленный против реакционных сил эпохи. «В действительности,— писал об этом процессе К. Маркс,— в руках сюзерена в то время были только подобные средства»[23].

Однако порой в произведении Дрюона отмечаются случаи некритического отношения к использованным источникам. Так, общеизвестно, что одной из главных причин знаменитой Столетней войны была борьба Англии и Франции за фландрскую шерсть. Но об экономических предпосылках этой войны в «Проклятых коро-

---

[20] См.: Morgerit R. Un vent d'acier. P., 1963, p. 519.

[21]. См., напр., Bloch M. La France sons les derniers Capétiens. P., 1958, p. 15.

[22] Michelet J. Histoire de France, v. 3. P., 1879, p. 114.

[23] Архив Маркса и Энгельса. М., 1938, т. V, с. 320.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лях» говорится лишь мимоходом, в то время как на первый план выступают факторы сугубо частного порядка.

Прелюбодеяние невесток Филиппа IV породило слухи, согласно которым подлинным отцом Жанны Бургундской был не Людовик Сварливый, а любовник Маргариты. Это поможет Филиппу Пуатье восстановить древний салический закон, согласно которому право на французский престол мог наследовать только мужчина. Через два десятилетия этим же законом вздумает воспользоваться и английский король Эдуард III, который, будучи внуком Филиппа IV, предъявит свои претензии на французскую корону.

«Дорого обошелся Франции адюльтер Маргариты Бургундской»[24]. Многозначительных фраз подобного рода в «Проклятых королях» не так уж мало, и свидетельствуют они о том, что основную причину войны «лилии и льва» автор склонен выводить из интриг отдельных лиц, среди которых первое место отводится графу Роберу д'Артуа. Именно он первым раскрыл тайну принцесс-прелюбодеек, именно он, умело играя на тщеславии юного английского монарха, заставит его произнести клятву над цаплей.

Подходит к концу королевский обед, убраны уже четыре перемены, а место графа Робера продолжает пустовать. И вдруг под звуки лютни в залу входят юные прислужницы, поющие под аккомпанемент двух менестрелей. Позади, на полкорпуса возвышаясь над процессией, шествует сам опоздавший, держа на высоко поднятых руках серебяное блюдо с жареной цаплей.

— Государь! Цапля — самая что ни на есть трусливая птица во всем белом свете, ибо улепетывает она ото всех без разбору... И вам, король Эдуард, приношу ее в дар, ибо он по праву предназначен самому робкому и самому трусливому из всех государей, которого лишили королевства французского — его законного наследства — и которому не хватает мужества отвоевать то, что ему принадлежит по праву.

Воцарившуюся тишину нарушает взволнованный голос Эдуарда: «Даю вам клятву, что еще до конца это-

---

[24] Дрюон М. Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 195.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

го года я переплыву море и брошу вызов тому, кто мнит себя французским королем»[25].

Сцена впечатляющая. Однако на сей раз хроника Фруассара, откуда почерпнут этот эпизод[26], сослужила писателю плохую службу. Певец рыцарства, Фруассар видел в истории лишь семейные ссоры и «подвиги» рыцарей. «Робер Артуа разжег войну на западе Европы, его задача была выполнена»[27],— читаем в конце шестого тома серии. Столь явное преувеличение роли личной инициативы, конечно же, не может не увести от понимания основных причин грандиозного исторического бедствия.

«Я полагаю, что историю делают великие люди, а маленькие люди служат им только помехой»[28]. Эти слова, сказанные Дрюоном в 1973 г. в связи с постановкой его романов по телевидению,— ключ к пониманию того, почему при всем стремлении к исторической правде автор «Проклятых королей» не добился подлинного историзма. Хотя на страницах цикла неоднократно говорится о судьбе народных масс, хотя роскошь королей и междуусобицы феодалов зачастую рассматриваются как главная причина бедствий простых людей, народ в «Проклятых королях» нигде не выступает самостоятельным субъектом действия. В этой связи нельзя не констатировать, что, в отличие от «Проклятых королей», «Божьи безумцы» и «Пушка «Братство» Шаброля, «Полька пушек» и «Красный петух» Лану, «Огни гнева» Оливье-Лакана и «72 солнечных дня» Гамарра — книги, посвященные народным движениям прошлого, отражают более плодотворную тенденцию в развитии исторического романа современной Франции.

И все же черты ограниченности «Проклятых королей» не могут снять со счетов и бесспорных достижений Дрюона — исторического романиста. Нельзя не согласиться с Ф. С. Наркирьером, замечающим, что «Проклятые короли» «стоят у истоков важного литературного феномена — возрождения исторического романа во

---

[25] Дрюон М. Лилия и лев. Когда король губит Францию. М., 1979, с. 255—256.

[26] Oeuvres de Froissart, v. 2, Bruxelles, 1867, p. 530—531.

[27] Лилия и лев. Когда король губит Францию, с. 268.

[28] Цитир. по кн.: Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980, с. 18.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Франции»[29]. В противоположность писателям типа Жана де Ормессона (роман «Слава империи»), исповедующим ностальгию по монархии былых времен, Дрюон изображает нравы средневековых владык без какой бы то ни было идеализации.

На Королевской Ассамблее, прямо перед всем придворным людом, схватились врукопашную Карл Валуа и Ангерран де Мариньи. Руки, вцепившиеся в горло, площадные ругательства, тучи пыли. На первый взгляд, этот колоритный эпизод построен по столь излюбленному романтиками методу контраста. Но романтический контраст — это в первую очередь столкновение вечных, вневременных категорий, в то время как только что упомянутая сцена обнаруживает весьма четкое представление о поляризации социальных сил Франции XIV века. Еще до этого эпизода писатель дал понять, что Мариньи — представитель «партии прогресса», выражавшей устремления молодой буржуазии, в то время как Валуа возглавлял «партию реакции», поддерживавшую все социальные установления феодализма[30]. Нелишне заметить, что именно драчливый феодал первым бросился на сына норманского буржуа.

Порой может показаться, что художественное произведение, оснащенное солидным научным аппаратом, должна отличать плавная эпичность и, может быть, даже известная сухость изложения. Однако только что приведенный эпизод, равно как и ранее цитировавшаяся «клятва цапле», явно отличает тенденция к замене рассказа показом. О стремлении к драматизации повествования свидетельствуют и диалоги анализируемых произведений. Следует отметить, что у Дрюона диалог выполняет не только осведомительную и повествовательную, но нередко и внесюжетную, характеристическую функцию.

Карл Валуа — на смертном одре. Среди прочих при сем присутствуют два заклятых врага — Маго д'Артуа и ее племянник Робер.

— Мой милый племянник, я знаю, какое для тебя это горе: он был тебе настоящим отцом... — проговорила она тихим голосом.

---

[29] Цитир. по кн.: Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980, с. 19.

[30] См. Железный король, с. 76.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

— Да и для вас, любезная тетушка, это большой удар,— ответил Робер так же тихо.— Ведь он приблизительно ваших лет. Немного осталось и вам...»[31]

И перед нами, как живые, встают два феодальных хищника — жестокие, вероломные, эгоистичные.

Диалогов, аналогичных только что приведенному, в «Проклятых королях» немало, и они только укрепляют во мнении, что здесь мы имеем дело со своего рода «театром внутри романа» (В. Д. Днепров)[32]. Кстати, как и в драме, каждому тому серии предпослан перечень действующих лиц с указанием социального положения, родства, возраста. Влияние драматической техники ощутимо и в особенностях развития фабулы рассматриваемых романов.

Фабула «Проклятых королей» развертывается непрерывно, в основном без промежутков между главами-сценами; нередко действие новой главы возобновляется там, где было прервано действие предыдущей. Очевидно, в поисках средств придать повествованию острый, занимательный характер Дрюон не прошел мимо опыта Александра Дюма.

Известно, что Дюма-отец начинал как драматург. Может быть, поэтому и его романы, где описательный момент сведен к минимуму, слагаются из суммы увлекательных сцен. И когда Дрюон приковывает наше внимание к эпизодам, где в ярких красках воссоздаются типические черты средневековья, мы можем говорить об умелом использовании приемов признанного мастера острых сюжетов, но уже на ином уровне историзма и в ином, реалистическом его качестве. Поэтому, не отрицая факта известного влияния Дюма на построение отдельных эпизодов «Проклятых королей», все же отметим, что драматизм фабулы у Дрюона служит по преимуществу иным целям.

Трудно не согласиться с А. А. Бельским, полагающим, что романы Дюма вряд ли можно считать историческими[33]. В самом деле, ведь в книгах Дюма отсутствует важнейший признак интересующего нас жанра, а именно исторический конфликт. Такие события, как

---

[31] Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 422.

[32] Днепров В. Д. Черты романа XX века. М.-Л., 1965, с. 505.

[33] См.: Бельский А. А. Английский роман 1800—1810 гг. Пермь, 1968, с. 138.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

осада Ларошели и гражданская война в Англии, не играют сколько-нибудь существенной роли в развитии сюжета «Трех мушкетеров» или «20-ти лет спустя». Они — не более как фон, так сказать историческое приложение к головокружительным авантюрам великолепной мушкетерской четверки.

В центре «Проклятых королей» — действительно исторический конфликт, приведший, в конечном счете, к Столетней войне. Да, мы видели, что порою писатель выводит этот конфликт из частной инициативы отдельных лиц. И все же именно к этому событию так или иначе тянутся все нити сюжета, именно этот конфликт определяет индивидуальные судьбы как главных, так и второстепенных персонажей. Не секрет, что Дюма всегда готов был пожертвовать историей в пользу увлекательной интриги. Современный реалист, стремясь к драматизации сюжета, отыскивает занимательное в самой действительности прошлого.

Говоря о воздействии драмы на художественный строй исследуемого произведения, недостаточно было бы ограничиться влиянием приемов театра. В наш стремительный, событийный век романиста порой не может удовлетворить даже театральный ритм. В этой связи показательно признание Дрюона, где он говорит о стремлении придать своим «Проклятым королям» «ритм кинематографического повествования»[34]. И действительно, тот же «Железный король» представляет собой монтаж как бы нанизанных одна на другую сцен наподобие впечатляющих киноэпизодов.

В Нельской башне предаются любви братья д'Онэ и принцессы Бургундские. Вдруг в окна врываются крики толпы. «Слышите! Тамплиеров повели на костер!» — восклицает Маргарита. И писательская камера перемещается на Еврейский остров, где «в сплошную ограду огня» слились языки пламени. Вот они уже подкрались к Великому магистру, опалили бороду, подожгли седые волосы. А тем временем авторская камера выхватывает кадр за кадром: женщина, теряющая сознание; люди, бросающиеся к протоке с приступами рвоты; холодное и непроницаемое лицо «железного короля». Мы, как на экране, видим одновременную реакцию многих лю-

[34] Arts, 1955, N 517.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дей на одно и то же событие. И вдруг все перекрывает громовой голос магистра, предающего Капетингов своему легендарному проклятию. Но пламя закрывает ему рот, веревки лопаются. Жак де Молэ падает в костер, а из бушующего огня выступает обуглившаяся рука «в жесте, предающем проклятию»[35].

Приведенный эпизод позволяет заключить, что, прибегая к приемам, отражающим ритм нашего века, художник в то же время не нарушает исторической достоверности. Наоборот, благодаря именно этим приемам современный читатель оказывается как бы лицом к лицу с людьми давно ушедшей эпохи. Нетрудно увидеть, что на создание подобного рода эпизодов благотворное влияние оказало сотрудничество писателя со сценаристом Жоржем Кесселем, имя которого значится на титульном листе первого тома серии.

Констатируя в исследуемом произведении использование приемов театра и кино, не будем, однако, забывать, что роман всегда остается романом, т. е. преимущественно эпической формой отражения действительности. Есть в серии Дрюона и повествовательный материал, который и временно снимает напряжение остродраматических эпизодов, и служит осведомительным целям. При этом художник предпочитает оценивать изображаемое через поступки, мысли, чувства самих персонажей. Современный читатель как бы глядит на действительность глазами людей прошлого.

Бежавший во Францию лорд Мортимер с интересом изучает мало знакомую страну. Везде и во всем он невольно сравнивает ее со своей родиной, и мы (но только вместе с ним!) узнаем и о том, что все население Англии составляло «меньше одной десятой подданных короля Франции»[36], и о развитии торговли и ремесел, и о многом-многом другом. Следует отметить, что все исторические реалии возникают в поле читательского зрения, как правило, только тогда, когда они попадаются на глаза герою.

Исторический романист стремится заставить своих персонажей действовать и думать так, как действовали и думали люди воссоздаваемой им эпохи. С этой сто-

[35] Железный король, с. 93—95.
[36] Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 330.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

роны весьма интересной представляется тема знаменитого «проклятия» Жака де Молэ. Как известно, с высоты костра Великий магистр предрек, что вскоре божья кара постигнет папу Клемента, шевалье Гийома, самого Филиппа Красивого и всех Капетингов вплоть до 13-го колена. И что ж, действительно, многие из этих лиц вскоре умирают.

Тема проклятия Жака де Молэ проходит через все тома серии. Порой даже возникает мысль, а уж не попал ли под власть этого мистического предсказания сам автор. Но, конечно, это не так. Враги де Молэ умирают не из-за вмешательства потусторонних сил: одних отправляют на тот свет тамплиеры, сообщники Великого магистра, другие умирают собственной смертью. Кроме того, достаточно приглядеться к тексту романов, чтобы убедиться, что мистический мотив исходит отнюдь не от автора.

«...И предсказанные кары, проклятия, брошенные с высоты костра Великим магистром ордена тамплиеров, лавиной обрушились на Францию»[37]. Этими словами начинается пролог к «Французской волчице». «Леттр франсэз», очевидно, не напрасно писала о реабилитации Дрюоном средневековых хроник. Только что приведенная фраза по своему смыслу и интонационной окраске весьма близка манере средневековых сочинений. Слова эти как бы выхвачены из документа той поры и, вероятно, именно поэтому им предшествует многоточие. Так одновременно с образом мыслей воссоздается и стиль изображаемой эпохи.

К подобному органическому включению чудесного в художественное повествование о прошлом, когда, по словам Б. Г. Реизова, «сверхъестественное встает в один ряд с естественным»[38], прибегают и некоторые другие авторы современных исторических романов. Так, в «Божьих безумцах» Шаброля с высоты костра, точно в такой же ситуации, как дрюоновский де Молэ, знаменитый еретик Пьер Сегье бросает в толпу пророческие слова: «Скоро место сие бушующими водами снесено будет»[39]. И, действительно, не прошло и года, как река

---

[37] Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 257.
[38] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М., 1955, с. 478.
[39] Шаброль Ж.-П. Божьи безумцы. М., 1963, с. 83.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вышла из берегов и поглотила место казни Сегье. Однако, когда в дальнейшем мы узнаем, что и прежде в этих местах река довольно часто меняла русло, сразу становится ясным естественность происшедшего. И если весьма образованный для своего времени Сегье вполне мог предположить возможность в этом месте паводка, то подверженная суевериям масса должна была все воспринять как проявление божьей кары. Вполне понятно, что приписать этот мистический мотив автору было бы по меньшей мере неразумным. Но вернемся к Дрюону.

«...Не удивительно, что в ту суеверную эпоху люди в первую неделю июня задавали себе вопрос: уж не навек ли проклят род Капетингов?»[40]. В отличие от ранее цитировавшегося отрывка из Дрюона эта фраза, особенно слова «в ту суеверную эпоху», несомненно, имеют смысл прямого авторского высказывания. И окончательно становится ясным, что сам писатель, конечно, далек от того, чтобы навязать нам мысль о чудесном свершении проклятья. Однако, умело вводя чудесное в реалистическое повествование, художник добивается впечатления обреченности, зловещей фатальности погрязшего в предрассудках средневекового мира.

Только что приведенный фрагмент позволяет заметить, что, несмотря на преимущественно объективную манеру «Проклятых королей», порою мы достаточно явственно ощущаем и авторскую позицию. И это не случайно, ибо речь идет о специфике жанра.

Французский писатель Жан Верден безапелляционно заявляет, что в современном историческом романе «совершенно недопустимо» какое бы то ни было присутствие автора. По его мнению, создатель романа должен, «воздержавшись от всякого рода высказываний, полностью исчезнуть из своего произведения»[41]. И действительно, в своем, посвященном молодому Бонапарту романе «Брюмер» Верден устраняет не только автора, но и практически даже повествование как таковое. Перед нами — схема-монтаж вне всякой связи между отдельными эпизодами. Слово предоставлено только персонажам, каждый из которых свидетельствует о том,

---

[40] Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 12.
[41] Le Monde, 1961, 22/XI.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

что он увидел или понял, почувствовал или захотел. Нельзя не согласиться с рецензирующим роман П.-А. Симоном, который считает подобную структуру повествования надуманной и искусственной. Ведь так или иначе, рассуждает рецензент, все эти персонажи (Баррас, Жозеф, Гортензия, Бонапарт) «воссозданы и интерпретированы не кем иным, как самим романистом»[42].

Если сравнить «Проклятых королей» с предшествовавшими им «Сильными мира сего», мы без труда обнаружим, что в исторических романах Дрюона присутствие автора значительно заметнее. И это вполне объяснимо: ведь читатель перенесен в XIV век. В отличие от Вердена Дрюон отдает себе отчет в том, что порой нашему современнику не так-то просто разобраться в обычаях, деталях давно ушедшей эпохи, и иногда ему надо в этом помочь. Вероятно, именно этой цели служат фразы типа «в ту эпоху, когда...», «спешим оговориться...» Или: «Так в войнах, которые вели страны Запада, был сделан первый пушечный выстрел»[43]. В подобных случаях, когда на первый план выступает тема времени, автор как бы перевоплощается в своего рода современного летописца, приобщающего читателя к давно ушедшей эпохе. Интересно, что подобные (и даже еще более прямые типа «читатель позволит нам...») обращения к читателю-современнику можно зафиксировать и в «Тулузских тайнах» П. Гамарра.

Однако в произведении Дрюона авторские комментарии не выступают в столь откровенной форме, как в историческом романе романтизма, хотя бы у Гюго, который постоянно вмешивается в повествование, когда хочет и сколько хочет. «Проклятые короли» — создание реалистической прозы XX века, где авторская позиция нередко выражается в еще более опосредованных формах, нежели в романе прошлого столетия. Так, обратившись к тексту «Проклятых королей», мы нередко обнаружим в нем взаимное проникновение речевых потоков автора и персонажей.

35-летний Эд Бургундский должен быть помолвлен со своей 8-летней родственницей Жанной. «Худенькая девочка, ни хорошенькая, ни дурнушка (вы-

[42] Le Monde, 1961, 22/XI.
[43] Негоже лилиям прясть. Французская волчица, с. 352.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

делено нами.— *Э. М.*) не могла даже подозревать, что сейчас решается ее судьба, неотделимая от судьбы французского престола»[44]. Первая половина фразы (выделенная) — это оценка Эда, впервые увидевшего свою нареченную; во вторую, обобщающую, ощутимо вливается заключение автора, ибо недалекий и эгоистичный Эд в данный момент думает скорее о выгодном браке, сулящем ему Бургундию, нежели о судьбе престола всей Франции. Далее в тексте следует: «Бывает, глядишь на малого ребенка и сразу видишь, каким он станет позже, а тут и видеть-то было нечего»[45]. Это — уже несобственно-прямая речь, имитирующая мысли великовозрастного жениха. И, наконец, резюме: «Эд не видел ничего, кроме Бургундии в сиянии мечты»[46]. В этом «сиянии мечты» без труда угадывается иронический оттенок, определенно исходящий от повествователя. Таким образом, рассмотренный отрывок в целом организуется авторской речью.

Общеизвестно, что исходной точкой любого исторического романа является современность. Недаром Шаброль посвятил своих «Божьих безумцев» деду, который открывал ему «...посредством писаний Иоанна и Иеремии тайные замыслы Гитлера»[47]. И то, что в историческом повествовании о прошлом многие сцены и фразы имеют порой современный подтекст, вполне закономерно.

В романе М. Оливье-Лакана «Огни гнева» юный Жан-Жан, оказавшийся на распутье между католицизмом и протестантством, все-таки приходит к выводу, что «третий путь — это путь слабых, нужно быть сильным и встать на чью-то сторону»[48]. В данном случае устами молодого камизара говорит человек XX века, человек, который, как никогда раньше, поставлен перед необходимостью найти свое место по одну из сторон баррикады.

Наблюдения показывают, что и в «Проклятых королях» авторское начало чаще выражено там, где фак-

---

[44] Там же, с. 115.
[45] Там же, с. 115.
[46] Там же, с. 115.
[47] Божьи безумцы, с. 5.
[48] Olivier-Lacamp M. Les feux de la colère. P., 1969, p. 87.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ту или явлению прошлого дается современная оценка. «Филипп IV желал, чтобы его одновременно боялись и любили. Непомерно большое притязание»[49]. Второе предложение, как бы отметающее смысл первого, несомненно исходит от автора.

Члены Королевского Совета осудили на смерть двух людей. «Но ни на минуту никто не подумал, что речь шла о двух человеческих жизнях; речь шла лишь о двух принципах»[50]. И здесь не может быть сомнений: оценка дана с позиций гуманиста XX века. Этот современный подтекст в подаче прошлого становится особенно заметным в последнем из вышедших на сегодняшний день томов сериала.

Первые шесть книг «Проклятых королей» увидели свет в течение 1955—1960 гг. Однако затем наступил длительный перерыв. В 1971 г. на вопрос автора этих строк, когда же появятся следующие книги цикла, писатель ответил: «Если бы я сам мог это знать...» В те годы Морис Дрюон разрабатывал другие темы и сюжеты, был избран во Французскую Академию, несколько лет выполнял обязанности министра культуры. Но желание вернуться к «Проклятым королям» оставалось всегда. И вот, наконец, в 1977 г. издательство «Плон» выпускает роман «Когда король губит Францию». Главная тема книги — катастрофа при Пуатье.

Уже во второй главе мы читаем о том, что претензия Эдуарда III на французский престол — «лишь предлог», а не «единственная и главная причина» Столетней войны, что куда большее значение имели экономические связи английских феодалов с французской областью Гиенью, споры за фландрскую шерсть и т. д.[51]. Эти рассуждения позволяют судить о более серьезном, нежели прежде, стремлении осмыслить объективные предпосылки исторического события. Признается в этом и сам писатель.

Отвечая на вопрос обозревателя «Пари-матч», почему в новом томе «Проклятых королей» нет захватывающего сюжета, Дрюон ссылается на современного читателя, ждущего от исторического романа прежде всего опоры на документ. «Я постепенно отходил все дальше

[49] Железный король, с. 50.
[50] Там же, с. 82.
[51] Лилия и лев. Когда король губит Францию, с. 326.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и дальше от литературы «плаща и кинжала», чтобы предоставить слово истории»[52],— говорит романист. Признание это весьма показательно. «Под документ» сделаны, например, «Огни гнева» Оливье-Лакана, а также все исторические романы Шаброля, включая и последний — «Козел отпущения» (1975). В этом, весьма распространенном ныне типе романа, который Д. В. Затонский назвал «центростремительным»[53], все происходящее, как правило, видится глазами одного героя. Именно так написан и роман «Когда король губит Францию», представляющий собой непрерывный монолог кардинала Перигорского.

Петрарка назвал его «делателем пап». Действительно, на своем веку кардинал Перигор способствовал избранию трех глав католической церкви. Этот человек был в курсе всех французских дел. На его глазах развертывалась битва при Пуатье. Два месяца спустя, в ноябре 1356 г., он совершает поездку из родного Перигора в Мец. Сопровождаемые эскортом в двести копий, мерно плывут пурпурные носилки и как бы в такт им звучит неторопливый рассказ, предназначенный то племяннику, то папскому аудитору, то еще кому-нибудь из пышной кардинальской свиты. Вчитываясь в повествование, понимаешь, что большинство поднимаемых кардиналом проблем без труда проецируются на нашу современность.

На вопрос, не является ли его произведение «скорее политическим, чем историческим»[54], Дрюон отвечает, что в романе, действительно, немало размышлений, применимых и к нашим дням. В частности, например, когда заходит речь об инфляции, бесчисленных налогах и непрерывном повышении цен на продукты, во всем этом нетрудно усмотреть намеки на те неразрешимые проблемы, что ставит жизнь перед представителями современных капиталистических стран.

«Главная тема «Проклятых королей» — та же, что и «Сильных мира сего»,— власть»[55],— признавался в свое время Дрюон. «Самое страшное бедствие нашего вре-

---

[52] Цитир. по газ.: За рубежом, 1977, № 15, с. 22.
[53] См.: Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 383.
[54] За рубежом, 1977, № 15, с. 23.
[55] Arts, 1955, 25—31/V.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мени в том, что высочайшие престолы подчас занимают люди, недостаточно великие для выполнения возложенных на них задач»[56]. Эти слова Перигора относятся, конечно же, не только к недалеким владыкам прошлого, но и к их сегодняшним наследникам. Особенно актуальными представляются те страницы романа, где проблема власти смыкается с раздумьями о судьбах войны и мира.

«Этот неизменно битый вояка обожал войну»[57],— говорит кардинал о тогдашнем короле Франции Иоанне II. Невольно возникает мысль, что бит-то бездарный правитель был как раз вследствие этого «обожания». Поэтому приведенные слова, равно как и фраза о поражениях, которых «Франция уже достаточно вкусила»[58], вполне могут относиться и к милитаристам времен Седана, и к «могильщикам Республики».

Любимец Иоанна Арно де Серволь составил отряд из «любителей кровавых забав», которые за щедрую плату радовались «возможности сеять ужас, крушить, ломать»[59]. Разве не напоминают эти звероподобные современных ландскнехтов, сеющих смерть где-нибудь на юге Африки? А разве злая шутка, которую сыграло с Серволем им изобретенное и против него же обратившееся смертоносное оружие, не может быть воспринята как предупреждение тем, кто как раз в годы создания романа начал размахивать над миром нейтронной бомбой?

В связи с только что сказанным далеко не случайным представляется то факт, что рассказ об одной из самых трагических страниц французской истории автор «доверил» кардиналу Перигорскому: ведь именно этот человек выполнял миссию, имевшую цель положить конец Столетней войне. Шесть раз в течение одного дня появлялся смельчак в двух враждующих лагерях, предлагая воюющим все новые условия соглашения. Пусть он потерпит неудачу, но столь подвижническое служение идее мира не может не импонировать современному читателю.

---

[56] Лилия и лев. Когда король губит Францию, с. 480.
[57] Там же, с. 485.
[58] Там же, с. 393.
[59] Там же, с. 498.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«Это так увлекательно, читаешь залпом, и потом это правда»[60]. Так написано о первых томах «Проклятых королей» в книге отзывов библиотеки парижского завода «Рено». Сказанное выше, очевидно, убеждает, что занимательность, как правило, не препятствовала Дрюону в правдивом воспроизведении прошлого. Поэтому, отдавая должное интересным рассуждениям кардинала Перигора, временами хочешь не только слышать, но и воочию, в живом действии видеть то, о чем свидетельствует рассказчик. Может быть, истина как раз и лежит посередине между ярким драматизмом предшествующих частей цикла и эпической плавностью последнего романа? Во всяком случае будем ждать появления восьмого тома, где Дрюон собирается предоставить слово Этьену Марселю, руководителю Парижского восстания 1357—1358 гг.

Таким образом, рассмотренные в статье проблемы историзма Дрюона приводят нас к выводу, что при известной его ограниченности этот историзм во многом отвечает эстетической системе современного исторического романа, которая традиционно восходит к его классическим образцам.

---

[60] Цитир. по кн.: Жуков Ю. Без языка. М., 1964, с. 82.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ф. З. Канунова. Жуковский и Руссо. (По материалам библиотеки поэта) 3
А. С. Янушкевич. Баллады В. А. Жуковского 1808—1814 годов как поэтическая система 16
Н. Б. Реморова. В. А. Жуковский — переводчик немецкой «рыцарской» повести (по материалам рукописного фонда) 35
О. Б. Кафанова. Переводы Н. М. Карамзина в «Московском журнале» 58
С. Д. Титаренко. Ф. Петрарка и русский сонет конца XVIII — первой трети XIX вв. 76
Н. Ж. Ветшева. К вопросу об арзамасской традиции в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» 101
Э. М. Жилякова. К проблеме «Пушкин и В. Скотт» 115
Т. Т. Уразаева. О роли мотивов «путешествия», «странствия» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» 136
А. Э. Еремеев. Функции эпиграфов в прозе А. И. Герцена 1830-х годов (К вопросу о месте афористики в системе художественной образности) 149
Е. Г. Новикова. Формирование понятия «русский эпос» в эстетике И. С. Тургенева 1850-х годов 163
А. А. Жук. Романтическая тенденция в раннем творчестве Достоевского (проблема характера) 174
И. А. Юртаева. К вопросу о сюжетном единстве повестей Л. Н. Толстого 1880—1890-х годов 187
И. Ф. Салманова. К проблеме характера в творчестве Л. Н. Толстого 1890—1900-х годов. (Динамика повествовательных и драматургических жанров) 205
А. С. Собенников. К проблеме «Чехов и Метерлинк». (О функциональном значении пьесы Треплева в характере конфликта «Чайки») 222
М. В. Грицанова. Формирование жанра повести для детей и подростков в русской литературе 233
Э. Н. Максимов. Романы М. Дрюона из серии «Проклятые короли» 251

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Вып. 11

ИБ 1386

Редактор *М. И. Сваровская*
Технический редактор *Г. Н. Гридина*
Корректор *Н. Л. Егорова*

Сдано в набор 9.08.83 г. Подписано к печати 29.12.84 г. КЗ 02222
Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. П. л. 8,5; уч.-изд. л. 14; усл. п. л. 14,28.
Тираж 500 экз. Заказ 14015. Цена 2 р. 10 к.

Издательство ТГУ. 634029, Томск, ул Никитина, 4. Кемеровский полиграфкомбинат. 650059, Кемерово, ул. Ноградская, 5.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

2 р. 10 к.

1-980892

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00698027