

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
(ГБОУ ВПО МГПУ)

Литовский эдукологический университет

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Выпуск VII

Книга 2
Литературоведение

Москва
2012

УДК 82
ББК 84.3(0)я43
Р 88

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета ГБОУ ВПО МГПУ*

Ответственный редактор:

М.Б. Лоскутникова (литературоведение, Москва)

Редакционная коллегия:

Е. Белова (Вильнюс), ***И.А. Беляева*** (Москва), ***С. Власова*** (Вильнюс),
Е.Ю. Геймбух (Москва), ***А.В. Громова*** (Москва), ***С.А. Джанумов*** (Москва),
В.В. Кириллов (Москва), ***Е.Ф. Киров*** (отв. редактор, лингвистика, Москва),
Г. Кундротас (отв. редактор, Вильнюс), ***Г. Петкевич*** (Вильнюс),
М. Романенкова (Вильнюс), ***Д. Сабромене*** (Вильнюс),
Л. Сельмистрайтис (Вильнюс)

Рецензенты:

М.В. Михайлова — д-р филол. наук, профессор,
И.Н. Райкова — канд. филол. наук, доцент

Р 88 **Русистика и компаративистика:** сб. науч. ст.: В 2 кн.
Вып. VII / Отв. ред.: М.Б. Лоскутникова (литературоведение). –
Кн. 2: Литературоведение. – М.: МГПУ, 2012. – 168 с. – (Науч-
ное издание.)

Сборник научных статей «Русистика и компаративистика» (Вып. 7. Кн. 2. Литературоведение) является результатом научного сотрудничества Московского городского педагогического университета и Литовского эдукологического университета (Вильнюс). В сборнике принимают участие литературоведы, работающие в других вузах России и Литвы. Книга состоит из пяти разделов: «Вопросы теории компаративистики», «Вопросы поэтики и эстетики», «Вопросы мифопоэтики», «Писатель о писателе», «Рецензии».

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов, студентов, учителей-словесников.

ISBN 978-5-243-00306-3

© ГБОУ ВПО МГПУ, 2012

© Lituovas educatio universitetas, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо введения	7
------------------------------	---

Вопросы теории компаративистики

<i>Эсалнек А.А.</i> Теоретические аспекты современной компаративистики	9
<i>Лоскутникова М.Б.</i> Теория и практика компаративистики в трудах В.М. Жирмунского	18

Вопросы поэтики и эстетики

<i>Алпатова Т.А.</i> Мотив метаморфоз в поэме А. Поупа «Виндзорский лес» и в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина: Проблема функциональных трансформаций перевода в контексте художественного целого	32
<i>Романенкова М.</i> Сатирические традиции русской комедии в перспективе имперской идеологии. Комедия «Встрѣча вновь назначеннаго доводцы (Эпизодъ изъ польскаго мятежа 1863 года)»	44
<i>Дубинина Т.Г.</i> Стихотворение А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» в контексте творчества И.С. Тургенева 1830–1840-х годов	57
<i>Беляева И.А.</i> Фаустовский «сюжет» в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»	65
<i>Линкова Я.С.</i> «Друг друга отражают зеркала»: О.Э. Мандельштам — русский С. Малларме?	81
<i>Михайлова Г.</i> Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: «Полночные стихи»	92
<i>Смирнова А.И., Макарова А.В.</i> Русская новеллистика конца XX века: концепция человека и жанр	105

Вопросы мифопоэтики

<i>Полтавец Е.Ю.</i> Рассказ Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» как художественная экзегеза	116
<i>Громова А.В.</i> Сны Маракулина в романе А.М. Ремизова «Крестовые сестры»: мифопоэтический подтекст	132

Писатель о писателе

- Джанумов С.А.* Творчество Н.В. Гоголя в оценке
А.И. Герцена143

Рецензии

- Мартьянова С.А.* Рецензия на книгу: Беляева И.А. Генезис
русского классического романа («Божественная Комедия»
Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра: В 2 ч. – М.: МГПУ,
2011).....158
- Иваницкий А.И.* Рецензия на книгу: Алпатов Т.А. Проза
Н.М. Карамзина: поэтика повествования. – М.: МГОУ, 2012162

- Коротко об авторах**164

CONTENTS

Introduction	7
---------------------------	---

Problems of Theory of Comparativistics

<i>Esalnek A.Ya.</i> Theoretical Aspects of Modern Comparativistics.....	9
<i>Loskutnikova M.B.</i> Theory and Practice of Comparativistics in the Writings of V.M. Zhirmunsky	18

Problems of Poetics and Aesthetics

<i>Alpatova T.A.</i> The Metamorphoses Motive in A. Pope's "The Windsor Forest" and "Letters of a Russian Traveler" by N.M. Karamzin: The Problem of Functional Transformation of Funds to the Whole Art	32
<i>Romanenkova M.</i> Satirical Traditions of Russian Comedy from the Perspective of Imperial Ideology. Comedy "Vstrecha Vnov' Naznachennago Dovudtsi (Epizod iz Pol'skago Myatezha 1863 Goda)"	44
<i>Dubinina T.G.</i> Pushkin's Poem "Dar Naprasniy, Dar Sluchayniy..." in the Context of I.S. Turgenev's Works of 1830–1840's.....	57
<i>Belyaeva I.A.</i> Faustian "Plot" in the Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment"	65
<i>Linkova Ya.S.</i> "Mirrors Reflect Each Other": O. Mandelstam — the Russian S. Mallarmé?.....	81
<i>Mikhaylova G.A.</i> Akhmatova's Shakespeare Thesaurus: "Midnight Verses"	92
<i>Smirnova A.I., Makarova A.V.</i> Russian Short Story Writing of the End of the 20 th Century: Man's Conception and Genre	105

Problems of Mythopoetics

<i>Poltavets E.</i> Exegetical Method in L. Tolstoy's Story "Master and Man"	116
<i>Gromova A.V.</i> Marakulin's Dreams in the Novel "Sisters of the Cross" by A.M. Remizov: Mythological Subtext.....	132

Writer about Writer

Dzhanumov S.A. The Oeuvre of N.V. Gogol in the Evaluation
of A.I. Gertsen (Herzen).....143

Review

Martyanova S.A. Review: Belyaeva I.A. The Genesis
of Russian Classic Novel (“The Divine Comedy” by Dante
and “Faust” by Goethe as the Origins of Genre). – Moscow:
Moscow City Teacher Training University, 2011.158

Ivanitsky A.I. Review: Alpatova T.A. The Prose
by N.M. Karamzin: the Narrative’s Poetics. – Moscow:
The Moscow State Regional University Press, 2012.162

About Authors164

ВМЕСТЕ ВВЕДЕНИЯ

Литературоведческая книга сборника научных статей «Русистика и компаративистика» (Вып. 7) — результат научного сотрудничества филологов Московского городского педагогического университета и Литовского эдукологического университета. В круг участников сборника входят также ученые и исследователи из других вузов России и Литвы.

Корпус сборника содержит двенадцать статей и две рецензии. Работы представлены в пяти разделах: «Вопросы теории компаративистики», «Вопросы поэтики и эстетики», «Вопросы мифопоэтики», «Писатель о писателе», «Рецензии».

Первый раздел посвящен вопросам теории компаративистики. А.Я. Эсалнек в своей статье указывает на актуальные современные проблемы сравнительного литературоведения. М.Б. Лоскутникова обратилась к трудам В.М. Жирмунского и его компаративистскому вкладу в науку.

Статьи во втором разделе — «Вопросы поэтики и эстетики» — выстроены в соответствии с хронологическим положением объектов изучения. В работе Т.А. Алпатовой проанализированы проблемы «присутствия» в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина поэмы А. Поупа «Виндзорский лес». В статье М. Романенковой представлен и рассмотрен архивный материал — анонимная комедия XIX века, в которой обнаруживается гоголевская интертекстуальность. В статье Т.Г. Дубининой показано влияние пушкинского стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» на поэзию И.С. Тургенева 1830–1840-х годов. И.А. Беляева в своей статье исследовала фаустовский «сюжет» в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В работе Я.С. Линковой проведен сравнительный анализ поэтических миров О.Э. Мандельштама и С. Малларме. Г. Михайлова выявила шекспировский тезаурус в цикле А.А. Ахматовой «Полночные стихи» и прокомментировала его источники. В статье А.И. Смирновой и А.В. Макаровой сквозь призму концепции человека и поэтики жанра рассмотрена русская новеллистика конца XX века.

Сосредоточенность на вопросах мифопоэтики определила содержание третьего раздела. Как художественную экзегезу осветила особенности рассказа Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» в своей статье Е.Ю. Полтавец. А.В. Громова обратилась к проблеме мифопоэтического подтекста в романе А.М. Ремизова «Крестовые сестры».

В разделе «Писатель о писателе» С.А. Джанумов рассмотрел взгляды А.И. Герцена на творчество Н.В. Гоголя.

Раздел «Рецензии» представлен двумя работами: С.А. Мартынова проанализировала двухтомную книгу И.А. Беляевой «Генезис русского классического романа (“Божественная Комедия” Данте и “Фауст” Гете как истоки жанра)», А.И. Иваницкий рассмотрел монографию Т.А. Алпатовой «Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования».

Перевод аннотаций на английский язык осуществили авторы статей.

Редколлегия сборника благодарит всех рецензентов: М.В. Михайлову (Москва) и И.Н. Райкову (Москва) — авторов обобщающих экспертных заключений, В. Брио (Иерусалим), Т.С. Карпачеву (Москва), И.А. Киселеву (Москва), И. Куликову (Вильнюс), И.И. Матвееву (Москва), Ф.Б. Успенского (Москва).

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ КОМПАРАТИВИСТИКИ

А.Я. Эсалнек

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

В статье показано, что компаративистика является важнейшим инструментом типологических исследований; серьезной опорой при анализе произведений в диалогическом аспекте; необходимым средством интерпретации текстов с позиций интертекстуальности; способом оценки возможностей и результатов межнационального общения в ходе переводческой практики и осуществлении мультикультурной политики.

Ключевые слова: компаративистика; диалог; типология; интертекстуальность; перевод.

Движение литературоведческой мысли постоянно рождает новые аспекты в подходе к литературе и вызывает потребность в их осмыслении. К их числу относится и вопрос, вынесенный в заглавие статьи. Постановка данного вопроса в первую очередь предполагает уяснение понятия «современность». Оно было чрезвычайно распространенным в советскую эпоху, когда современность воспринималась как итог и вершина общественного развития и тем самым становилась мерилем истинности и значимости изображаемого или исследуемого. В настоящее время идеологическая окраска данного понятия исчезла, но без ориентации на современность невозможно понимание процессов, происходящих в науке и в жизни. Современностью принято считать период, связанный с активной жизнью того или иного поколения, что составляет примерно около полувека. Однако современное состояние любой проблемы или изучаемого явления неотрывно от его предыстории, которая, как правило, весьма длительна, и от истории, которая начинается с того момента, когда возникает научная рефлексия по поводу того или иного явления и соответствующего понятия.

Научное осознание компаративистики как принципа исследования, а затем и как научной дисциплины, началось во второй поло-

вине XIX века с появлением работ сопоставительного плана, к которым следует отнести труды Брандеса, Бенфея, а еще раньше — Гердера, Гете, Гегеля, вовлекавших в свои исследования материал разных национальных литератур и произведений устного народного творчества. Этому сопутствовали изыскания в области сравнительного языкознания, мифологии, этнографии. Немалую роль играла и реальная переводческая деятельность, в ходе которой осуществлялся перевод произведений с одного языка на другой.

В 60-е годы XIX века такие исследования привлекли внимание А.Н. Веселовского, который, будучи на стажировке в Германии и Италии, активно интересовался работами сравнительного характера, сетовал на их недостаточность и все более погружался в сопоставительное изучение словесности разных народов, приходя к убеждению, что сравнительный принцип исследования — важнейшее средство изучения мировой (всеобщей) литературы и создания исторической поэтики [7].

Как известно, и Веселовский, и западноевропейские ученые, констатируя наличие сходных явлений в разных литературах и стремясь объяснить истоки и причины такого сходства, придавали большое значение процессам влияния и заимствования, порождавшим общность в мотивной, сюжетной, стилистической структуре художественных произведений, принадлежавших разным народам и созданных на разных этапах их развития. Но уже Веселовским была отмечена возможность появления подобных явлений вследствие их возникновения в сходных этнографических условиях, без участия каких бы то ни было контактов — прямых или косвенных.

Высказанная мысль об этнографических или, как сейчас сказали бы, общественно-исторических предпосылках некоей общности, наблюдаемой в жизни отдельных произведений, жанровых образований или целых периодов (если речь идет о литературных направлениях), привела к обоснованию идеи типологических схождений и аналогий, которая была сформулирована В.М. Жирмунским в середине XX века (1967) на V Конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (АИЛК) в Белграде [7: с. 138].

Ориентация на этот принцип способствовала теоретико-литературному изучению многих литературных явлений, в особенности родов, жанров и стилей. Особенно много внимания было уделено роману. При этом если в 60-е годы XX века в центре внимания генологов был вопрос о соотношении романа с другими повествовательными жанрами, чаще всего с героическим эпосом, то в 1970-е годы объектом исследования стали типологические различия внутри жанра романа. Специалистами в этой области было предложено более пятидесяти типологических вариаций или классификаций романного жанра [16: с. 25–27]. Это способствовало разработке и коррекции теории жанров, зародившейся еще в эпоху Гегеля (а точнее Аристотеля), и обоснованию основных контуров и параметров романного и эпопейного жанров. Не меньшего внимания заслужила и теория стилей, обогатившаяся многочисленными работами русских ученых, среди которых особое место занимает серия трудов по теории и типологии стилей, созданная коллективом Института мировой литературы РАН [13]. Признание ведущей роли типологических схождений и аналогий не означало отрицания возможности влияний и заимствований, всегда имевших место в развитии мировой литературы.

На рубеже 1960–1970-х годов формирувавшаяся компаративистика получила научную поддержку в «облике» диалогизма, заявившего о себе еще в 20-е годы XX века в работах таких западноевропейских ученых, как Ф. Розенцвейг [11], М. Бубер [5], Ф. Эбнер [15], О. Розеншток-Хюсси [12], объединившихся в философский кружок под названием «Патмос». Однако серьезное обсуждение и распространение идеи диалогизма состоялось в середине XX века после публикации работ М.М. Бахтина. Введение в научный обиход понятия «большое время», а также акцентирование особой значимости процесса преемственности в развитии мирового искусства [2: с. 333] привело к мысли о диалоге текстов, к которым следует отнести не только жанровые образования, которые имел в виду Бахтин, но и другие художественные, а также научные, теологические и философские тексты. Активное внимание к данной идее и проникновение ее в научные исследова-

ния западноевропейских исследователей произошло в 70-е годы XX века благодаря деятельности французских ученых и более всего Юлии Кристевой, познакомившей своих коллег с идеями и известными ей трудами Бахтина [9]. Вскоре диалогизм как принцип понимания и исследования жизни проник в самые разные сферы науки и продолжает оставаться неотъемлемой гранью научной и общественной мысли в начале XXI века. Рассмотрение же любых текстов в диалогическом аспекте невозможно без опоры на сравнительный принцип изучения, в силу чего компаративистика и диалогизм оказываются взаимосвязанными и способствующими сопоставительному изучению многообразных моментов интеллектуальной и художественной деятельности.

К осмыслению новых задач и аспектов компаративистики подталкивает и такое весьма неоднозначное явление современной жизни, как глобализация. Какое бы отношение ни вызывала глобализация, она существует и означает неизбежность разного типа контактов, которые имеют место в области политики, общественной жизни, экономических отношений и требуют сопоставления и сравнения не только разных укладов жизни, политических систем, религиозных верований, национальных ментальностей, но и художественных текстов. Глобализация породила и такое явление, как мультикультурность, на основе которого вырастает и мультимедийность, заслуживающая внимания компаративистов, работающих в области изучения массмедиа.

Еще одно понятие, тесно связанное с компаративистикой, вошедшее в обиход в 70-е годы XX века, но предельно актуализировавшееся на рубеже XX–XXI веков, — это понятие интертекстуальности. «Именно в этом столетии интертекстуальность становится центральной концепцией определенной картины мира — мира как текста» [10: с. 540]. По мнению Н. Беляевой, интертекстуальность является ведущим конструктивным принципом в романе XX века и «входит в круг обязательных при рассмотрении специфики романного жанра» [4: с. 248]. Основы интертекстуальности так же, как диалогизма, были заложены в трудах Бахтина, а именно в его мысли об ориентации на чужое слово и в идее «ого-

воренного», «двуголосого» слова [1: с. 355]. Однако обоснованию теории интертекстуальности мировая наука обязана работам Кристевой и ее учителя и единомышленника Р. Барта. Позднее в изучение этой проблематики включились многие зарубежные и русские ученые — Ж. Женетт, Л. Жени, М. Риффатер, Р. Лахманн, Н. Пьеге-Гро, Ю. Лотман, В. Топоров, Г. Косиков, И. Ильин, А. Жолковский, И. Шайтанов, С. Валулис, Н. Беляева, Н. Фатеева и др.

Поскольку интертекстуальность — относительно «молодое» понятие, его восприятие особенно неоднозначно и тяготеет к двум полюсам. Одно, предельно широкое толкование, принадлежит Кристевой: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [9: с. 167]. Это толкование разделялось и поддерживалось Бартом, который писал: «Любой текст — это интертекст: на различных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нем присутствуют другие тексты — тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей; любой текст — это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат» [17: р. 1683]. Столь широкое, «безбрежное» понимание интертекстуальности почти с самого начала представлялось недостаточно продуктивным и толкало к поискам более определенных значений. Этому способствовало и продолжает способствовать осмысление разных форм интертекстуальности, таких как цитата, реминисценция, стилизация, пародия, аллюзия и др. Но как бы ни интерпретировалось данное явление, оно обязательно предполагает сопоставление двух и более текстов, при этом самого разного плана — художественных, научных, публицистических, богословских, философских и даже тех, что можно назвать жизненными, если согласиться с известным тезисом: «жизнь как текст» и «мир как текст».

Из сказанного следует, что компаративистика очень тесно соприкасается с интертекстуальностью как областью исследования, а литература дает колоссальный материал для подтверждения этого суждения, предлагая читательскому вниманию бесчисленные примеры художественных произведений разных веков, насыщенных интертекстуальностью, обнаружение которой требует сравнительного

метода изучения. В высшей степени репрезентативна в этом плане литература XX века. «Особенно расцвела интертекстуальность в наш рефлектирующий век, он же — век беспрецедентного преобладания средств коммуникации, знаков, изображений, кодов» [8: с. 17]. Эта-лоном подобного типа произведений считается «Петербург» А. Белого, наполненный «цитатами» из Пушкина, Гоголя, Достоевского, а также аллюзиями, возникающими при сопоставлении текста романа с современными Белому особенностями жизни.

В одних случаях писатели сознательно прибегают к использованию интертекстуальности, в других она оказывается неосознанной и не всегда опознаваемой. Установить какую-либо закономерность в данном процессе вряд ли возможно. Но есть немало случаев, когда тяготение к интертекстуальности свидетельствует о некоей закономерности или хотя бы тенденции. Целесообразно посмотреть с данной точки зрения на романный тип произведений, которые отличаются предельным многообразием, но при этом сохраняют приверженность к изображению такой ситуации, когда в центре внимания оказываются два-три героя, обладающие личностными качествами (т. е. определенным уровнем сознания и самосознания) и способные вступать в интеллектуальный, нравственный или эмоциональный диалог друг с другом, а также с окружающим миром.

При изображении таких героев очень важно воссоздать культурный фон, в атмосфере которого шло формирование их мироощущения. А такой фон можно охарактеризовать упоминанием произведений, читавшихся в то время; имен персонажей, известных читателям, а также философских и научных текстов. Если обратиться к примерам, то нельзя не напомнить о романе Пушкина «Евгений Онегин», в котором названо более тридцати имен поэтов и писателей разного времени, около тридцати имен персонажей — от Федры и Клеопатры (героини опер, ставившихся на петербургской сцене) до Чацкого и Светланы. Не забыты имена Канта и Адама Смита. Присутствуют реминисценции из античности и русского фольклора.

Указанный тип интертекстуальности легко обнаружить во многих русских и зарубежных романах. Например, в произведениях Тургенева апелляция к культурным реалиям постоянна. В жизни героев

и в их общении все время присутствуют мысли о литературе, живописи, музыке, конкретных художниках и писателях. И.А. Беляева устанавливает многочисленные переключки произведений Тургенева, Достоевского, Толстого с произведениями Данте и Гете [4].

Примеры «цитат», подобных тем, которыми насыщен пушкинский и тургеневский романы, большей частью узнаваемы и опознаваемы и сознательно использованы авторами ради воспроизведения внутреннего мира героев. В иных случаях цитаты могут быть скрытыми, завуалированными, имплицитными. Но во всех случаях обнаружение интертекстуальности и оценка ее особенностей немислима без обращения к сравнению, что и создает питательную почву для развития компаративистики и осознания ее возможностей на современном этапе.

Размышляя о роли и значении компаративистики, нельзя еще раз не сказать о такой проблеме, как проблема перевода. Переводческая деятельность осуществлялась во все времена, но предметом научной рефлексии стала в XX веке. В ходе этого и сформировалась мысль о том, что «перевод всегда был и осознавался одной из главных форм межнационального общения, а следовательно, становился объектом сравнительного литературоведения... *Отрефлектированный как компаративная проблема*, перевод меняет набор основных задач не только для переводчика, но и для ученого-компаративиста», — замечает современный исследователь [14: с. 222]. Этой проблеме посвящено немало работ русских и зарубежных ученых.

Обращение к интертекстуальности и тем самым к сопоставительному восприятию художественных произведений существовало во все времена, подчеркивая преемственность и содействуя образованию традиций, благотворных для развития мировой литературы и помогающих читателю в восприятии и осмыслении мира. Данная тенденция нарушилась в последние десятилетия, когда для группы художников, принадлежащих или причастных к течению постмодернизма, интертекстуальность стала не способом углубления в изучение жизни, а средством нарушения традиций и реализации деконструктивных принципов организации текста во имя утверждения идеи хаотичности, децентрализованности мира, его алогич-

ности, абсурдности и т. п. В этом случае «цитатность», проявляющаяся в соединении разных текстов и, казалось бы, подчеркивающая мысль о взаимосвязи прошлого и настоящего, приобретает противоположный смысл и свидетельствует о тотальном отрицании закономерности и разумности в жизни человеческого сообщества и отсутствии потребности его изучения в сопоставительном плане, что, по существу, противоречит вековой практике человеческого бытия, сопровождавшегося наличием диалога.

Итак, компаративистика как научная дисциплина и одно из современных направлений литературоведческой мысли предполагает несколько аспектов, являясь: важнейшим инструментом типологических исследований; серьезной опорой при интерпретации произведений в диалогическом аспекте; необходимым средством анализа текстов с позиций интертекстуальности; способом оценки возможностей и результатов межнационального общения в ходе переводческой практики и в осуществлении мультикультурной политики. Иначе говоря, компаративистика предполагает широкое и многообразное поле деятельности, что и обуславливает осмысление ее статуса и теоретических возможностей в настоящее время.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 328–335.
3. *Беляева И.А.* Генезис русского классического романа / И.А. Беляева. – Ч. I. – М.: МГПУ, 2011. – 280 с.
4. *Беляева Н.* Русский роман XX века: интертекстуальность как конструктивный принцип / Н. Беляева // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: сб. ст. по мат-лам Международной интернет-конференции (15–19 декабря 2006 г.) / Науч. ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. – С. 248–263.
5. *Бубер М.* Я и Ты / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / Пер. В.В. Рынкевич. – М.: Республика, 1995. – С. 16–92.

6. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; вступ. ст. И.К. Горского. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
7. *Жирмунский В.М.* Литературные течения как явление международное / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1979. – С. 137–157.
8. *Жолковский А.К.* «Чужих певцов блуждающие сны» / А.К. Жолковский // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – С. 14–30.
9. *Кристева Ю.* Избранные труды / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
10. *Ржанская Л.П.* Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. / Л.П. Ржанская. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
11. *Розенцвейг Ф.* Новое мышление / Ф. Розенцвейг. – СПб.: Глагол, 1995. – 652 с.
12. *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность / О. Розеншток-Хюсси. – М.: Лабиринт, 1994. – 222 с.
13. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1976, 1977, 1982. – 500 с., 494 с., 437 с.
14. *Шайтанов И.* Перевод как компаративная проблема / И. Шайтанов // Шайтанов И. Компаративистика и/или поэтика. – М.: РГГУ, 2010. – С. 217–275.
15. *Эбнер Ф.* Слово и духовные реальности / Ф. Эбнер // Сборник переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. – Минск, 1997. – С. 30–34.
16. *Эсалнек А.Я.* Типология романа / А.Я. Эсалнек. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – 159 с.
17. *Barthes R.* Texte / R. Barthes // Barthes R. Œuvres complètes. – Т. II. – Paris: Seuil, 1994.

A. Ya. Esalnek

Theoretical Aspects of Modern Comparativistics

It is shown that comparativistics is important instrument of typological investigations; serious base for analysis of works in dialogical aspect; necessary means of interpretation of texts from positions of intertextuality; method of evaluation of possibility and results of international intercourse in way of practice of translations and realization of multicultural politics.

Key words: comparativistics; dialog; typology; intertextuality; translation.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА КОМПАРАТИВИСТИКИ В ТРУДАХ В.М. ЖИРМУНСКОГО

В статье рассмотрены труды В.М. Жирмунского в области сравнительно-исторического литературоведения. Теоретико-методологические основания такой работы ученый видел в факте художественного влияния одного автора на другого (других). Ракурсом исследования им признана телеология и ее стилевое воплощение в тематике, сюжетике, композиционной организации произведения и его стилистике.

Ключевые слова: В.М. Жирмунский, сравнительно-исторический метод в литературоведении, художественная телеология, стилеобразование.

Имя В.М. Жирмунского (1891–1971) связано в отечественной и мировой науке не только с выдающимися достижениями в области лингвистики — общего языкознания, теории грамматики, истории германских языков, немецкой и общей диалектологии, тюркологии, а также литературоведения — истории немецкой и английской литератур, русской литературы, теории литературы, стиховедения и, кроме того, фольклористики. Жирмунский был одним из крупнейших организаторов науки. Однако в данной работе речь пойдет еще об одном направлении как фундаментальной, так и прикладной работы ученого — о его поистине грандиозной, наряду с эпохальными трудами его учителя, основоположника исторической поэтики А.Н. Веселовского, деятельности в области сравнительного литературоведения.

Интерес Жирмунского к сравнительному методу изучения языка и литературы зародился в студенческие годы в Петербургском университете, под влиянием преподававших в то время учеников А.Н. Веселовского (Ф.А. Брауна, В.Ф. Шишмарева и др.). В период подготовки к профессорскому званию Жирмунский в течение полутора лет проходил специализацию по германской и английской филологии в университетах Германии (1912–1913) и слушал лекции таких разноплановых специалистов, как Э. Си-

верс, Э. Шмидт, Г. Пауль (германистика), А. Брандль (английская литература), Г. Зиммель (философия), И. Фолькельт (эстетика).

Первая крупная компаративистская работа Жирмунского — «Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы» — была опубликована им как монография и защищена как докторская диссертация в 1924 году. Обратившись к проблеме литературных связей, Жирмунский актуализировал идею «художественного воздействия» творчества одного поэта на творчество другого [1: с. 21] и разграничил понятия литературной традиции, литературного влияния и литературного заимствования. В понимании традиции ученым позиционированы такие аспекты стилеобразования, как тематика (мотивика), композиция и стилистика. Понятие «влияние» охватывает «более общее воздействие художественной манеры [одного] писателя» на творчество другого или других, тогда как «заимствование» — это «перенесение определенного конкретного мотива», при этом «существенное значение должны иметь и *словесные совпадения*» в творчестве разных авторов [1: с. 223].

Теоретико-методологические позиции такого подхода были выработаны ученым чуть ранее, прежде всего в программной статье «Задачи поэтики» (опубл. в 1919, 1921, 1924 годах). Опираясь на достижения «поэтики исторической и теоретической», ученый разрабатывал идею «телеологических устремлений», «художественной телеологии» автора, когда все элементы формы произведения: язык, «композиционные массы» и жанровые параметры — «подчиняются общему художественному заданию» [3: с. 15, 23, 28, 25]. В основе «задания» лежит содержательный принцип — «художественное развертывание темы» (в терминологии Жирмунского, «содержание» произведения — это его «поэтическая тематика») [3: с. 27]. В результате, избрав в качестве материала стихотворение А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и в качестве доказательной базы анализ этого произведения, Жирмунский сформулировал вывод, что произведение рождается тогда, когда возникает «соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц» [3: с. 27]. Этот вывод подтвержден ученым также в другой его работе — вступительной статье к книге О. Вальцеля

«Проблемы формы в поэзии», названной «К вопросу о “формальном методе”» (1923). В ней Жирмунский подчеркивает, что произведение представляет собой «эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания», или «систему приемов», а это предполагает исследование не только отдельной творческой индивидуальности, но и изменяющегося «мироощущения эпохи» — ее «художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов» [5: с. 97, 100].

В силу такой методологической установки анализ, проведенный ученым в монографии «Байрон и Пушкин», осуществлен сквозь призму стилевой организации романтических поэм двух великих авторов, что, по Жирмунскому, означает сосредоточенность на тематическом, сюжетно-композиционном, жанровом и стилистическом воплощениях. «Южные поэмы» Пушкина, написанные им в период неофициальной ссылки (1820–1824, поэма «Цыганы» закончена в Михайловском), сопоставлены с «восточными поэмами» Байрона, созданными в лондонский период (1812–1816), что предполагает обращение к особенностям «личности Пушкина и Байрона, исторической эпохи, культурной среды и т. п.» [1: с. 222].

Жирмунский пришел к заключению, что поэмы Байрона отмечены «патетической риторикой», и «его эмоционально-лирический стиль» затемняет «конкретные очертания предметов и логически-вещественное содержание слова-понятия ради эмоциональной экспрессивности поэтического целого», тогда как романтические «байронические поэмы» Пушкина характеризует «преобладание предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим; четкость, раздельность, последовательность в осуществлении этого задания; в связи с этим — точность, экономность и сознательность в выборе и соединении слов, в особенности — в употреблении конкретных, живописующих эпитетов и глаголов» [1: с. 199]. В результате Жирмунский делает вывод: стиль Байрона «не находит себе соответствия в индивидуальных особенностях пушкинского стиля» [1: с. 199].

В 1937 году Жирмунский опубликовал другое фундаментальное исследование — «Гете в русской литературе». Появлению этой

монографии предшествовало написание ряда работ, в которых были освещены факты творческой жизни великого писателя и мыслителя, а также освоение идей Гете в русской культуре, — прежде всего работа «Гете в русской поэзии» (1932). «Русская гетеана» проанализирована Жирмунским, начиная со времени знакомства русского общества и русской литературы с немецким гением в 1780–1790-х годах, и хронологически доведена до времени написания монографии — к первым десятилетиям XX века. Исходным пунктом на этом пути была констатация того, что число переводов из Гете «чрезвычайно велико», и это позволяет «осмыслить переводную литературу как органическую часть оригинальной» [2: с. 5].

В изучении переводной литературы как области литературных взаимодействий Жирмунский видел два направления интерпретации — «теоретическое» и «творческое» [2: с. 11, 13], и они исследованы ученым поэтапно. Эпоха XVIII века связана с романом «Страдания молодого Вертера» и «вертерианой». До исхода первого двадцатилетия XIX века, свидетельствовал Жирмунский, творчество Гете, за исключением этого произведения, отечественному читателю почти неизвестно [2: с. 72]. Однако русский романтизм актуализировал позиции великого немецкого автора, что обнаруживается в переводах Д.В. Веневитинова, в интересе к фигуре Гете, с одной стороны, С.П. Шевырева, а с другой — Ф.И. Тютчева и др. Особую страницу литературного процесса в России составляет, по мнению Жирмунского, «борьба за Гете в русской критике». Ученый изучил обращение к Гете в штудиях кружка Н.В. Станкевича, в биографии и судьбе В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского, представителей «эстетической» критики А.В. Дружинина и В.П. Боткина, «органической» — А.А. Григорьева и др. В сфере внимания Жирмунского находится и писательская критика XIX века; в первую очередь интерес к Гете со стороны И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого. Жирмунский солидаризируется, в частности, с М.К. Азадовским в суждении о том, что среди цитируемых Тургеневым авторов «первое место занимает Гете» [2: с. 277]. Действительно, Тургенев, создатель повестей «Ася», «Фауст», «Вешние воды», романа «Рудин» и др., в которых очевиден фаустовский и вертеровский интертекст,

в эссе «Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре» (облеченном в форму письма к П.В. Анненкову) называл себя «заклятым гетеанцем», а о Гете говорил как о «величайшем поэте новейшего времени после Шекспира» [11: с. 298]. Жирмунский рассмотрел также проблему литературного наследия Гете в русской литературе начиная с 1840-х годов: это и переводы К.С. Аксакова, Н.П. Огарева, М.Ю. Лермонтова, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского и др.; и творческая интерпретация мотивов Гете в произведениях А.А. Фета, А.Н. Майкова, А.К. Толстого и др.; и отдельные издания «Фауста»; и выход в свет Собрания сочинений; и проч. В монографии Жирмунского показаны и символистские опыты в осмыслении Гете, предпринятые К.Д. Бальмонтом, Вяч. Ивановым, А. Белым и др.

Параллельно с монографией о Гете Жирмунский работает над монографической статьей «Пушкин и западные литературы» (1938). Ученый показал, как Пушкин осваивал мировое культурное наследие — литературу античного мира, поэзию Востока, итальянскую культуру периода Возрождения, испанскую и западнославянскую художественные традиции, литературу ближайших предшествующих эпох, а также инокультурную современность. Этот исследовательский ракурс позволил проанализировать русскую литературу как часть мировой литературы, поскольку «Пушкин не только учился у западных писателей», но и «вместе со своими западными современниками он участвовал в общеевропейском литературном развитии» [7: с. 380]. Кроме того, как показал Жирмунский, в «сложном взаимодействии Пушкина с литературным прошлым и современностью Запада складываются его индивидуальные черты как поэта и яснее намечается пройденный им путь к созданию литературы национальной, народной и реалистической» [7: с. 360].

В юные годы внимание Пушкина обращено к французской литературе XVII–XVIII веков — к Мольеру, Расину, Буало и особенно к Вольтеру: его имя, указывает Жирмунский, «как учителя особенно часто упоминается в стихах лицейского периода» [7: с. 362]. С периодом Южной ссылки, переломным в творческом мировоззрении Пушкина, связано увлечение поэзией и личностью Байрона. Под влиянием английского поэта «задуман и начат» «Евгений Онегин» —

«стихотворный роман “в роде Дон Жуана”», поскольку в этой поэме Пушкин усматривал, по его словам, «удивительное шекспировское разнообразие» [7: с. 369]. Однако, в итоге, пушкинский роман, «семейный и психологический, с широким общественным фоном русской жизни, в столице и усадьбе, не имеет в своей окончательной форме никаких точек соприкосновения с поэмой Байрона, которая в старинной композиционной форме авантюрного романа со странствующим героем развертывает сатирическое обозрение политического и морального состояния <...> Европы и Англии» [7: с. 370]. «Преодолением байронизма» и сосредоточением на творчестве Шекспира отмечены годы ссылки в Михайловское. В осмыслении «настоящего через историческое прошлое учителями Пушкина становятся Шекспир и Вальтер Скотт» [7: с. 372]. Пушкин ориентируется на «шекспировские методы» изображения человека и действительности, при этом «образцом реалистического романа с исторической в широком смысле и общественной тематикой» для него, как и для «большинства его западных современников», являются произведения Вальтера Скотта, что обнаруживается в «Арапе Петра Великого», «Дубровском» и «Капитанской дочке» [7: с. 374, 376, 378].

В зрелые годы интересы Пушкина особенно широки. Отношение к французским авторам полнокровно отражает позиции Пушкина: он поддерживает взгляды мадам де Сталь, дает высокую оценку роману Бенжамена Констан «Адольф», но «с исключительной резкостью» отторгает романтизм Гюго, равно как и Шатобриана, Ламартина и Виньи, при этом «сочувственно» отмечает Альфреда де Мюссе и указывает на «большую интимность, простоту и искренность поэтического переживания» в поэзии Жозефа Делорма (псевдоним Ш.О. Сент-Бева) [7: с. 383, 384]. «Особенный интерес, — подчеркивал Жирмунский, — представляет отношение Пушкина к тем писателям, <...> которые в дальнейшем явились создателями классического французского реализма и в этом смысле шли по одному пути с русским поэтом — к Бальзаку, Стендалю, Мериме» [7: с. 385]. Анализируя отношение Пушкина в современной ему немецкой литературе, Жирмунский поддерживает мнение Алексея Веселовского, утверждавшего, что «немецкая стихия» [7: с. 387] осталась ему

чуждой, и даже отзывы о Гете «свидетельствуют скорее о холодном уважении, чем о глубоком знакомстве и творческой близости»; иными словами, «в творческом опыте Пушкина соприкосновение с Гете не оставило сколько-нибудь существенных следов» [7: с. 388]. Исключение, по мнению Жирмунского, составляет творчество Гофмана, в котором Пушкина привлекал «реалистический гротеск, показывающий необычное как элемент обыденности» [7: с. 389]. Наконец, произведения английской литературы (взятой вне творчества Шекспира и Вальтера Скотта) являются для Пушкина, по свидетельству ученого, «лишь материалом для творческой переработки» [7: с. 390]. В частности, в традициях «озерной школы» Пушкин, после 1828 года достаточно свободно владевший английским языком, видит, считал Жирмунский, не более чем «материал для переводов» [7: с. 390].

К западным феноменам Жирмунский обращается и в более поздний период своей жизни. Так, в 1958 году он издает замечательный труд — монографическое исследование «История легенды о Фаусте», в котором представлен грандиозный интертекстуальный аппарат «Фауста» Гете. Публикация этой работы сопровождалась текстами первоисточников: это исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте XVI века; «народная» книга И. Шписа «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587); свидетельства о постановке драмы «Доктор Фауст» в народном кукольном театре в XVII–XIX веках; тексты трех «кукольных комедий» («Доктор Иоганн Фауст», «Доктор Фауст, или Великий негромант», «Иоганнес Фауст»), а также литературные произведения — трагедия К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» и критическая статья Г.Э. Лессинга «Фауст».

Изучая легенду о договоре человека с дьяволом, Жирмунский среди необозримого количества приводимых данных обратился к судьбам «искателей запретной мудрости» — к «представителям всех национальностей», среди которых «француз Абельяр, англичанин Роджер Бэкон, немец Альберт Великий [Магнус], итальянец Пьетро д'Альбано, каталонец Раймунд Луллий и др.» [4: с. 267]. Жизнь и репутация этих «прославленных средневековых философов и ученых», обросшая «демонологическими легендами» о них

как о стяжателях славы «великих чародеев» и «чернокнижников», привела Жирмунского к выводу о том, что «Фауст — лицо историческое» [4: с. 268, 271]. При этом исследователь указывал, что «решить невозможно», «был ли Фауст профессором в Эрфурте, Виттенберге, Ингольштадте, Гейдельберге, т.е. получил ли он право читать лекции в тех университетах, с которыми его связывает история и легенда» [4: с. 281], поскольку документальных свидетельств этому не найдено.

Обращаясь к литературным произведениям, предшествующим «Фаусту» Гете, Жирмунский рассмотрел репертуар английских театральных трупп (с 1580-х годов), гастролировавших по континенту, в том числе в Германии, а затем показал, что поиски истины были переосмыслены мятежным героем в эпоху Просвещения. «Оптимизм разума» потребовал трансформаций в сюжете, на что «не решился Марло», и это связано со «спасением Фауста вопреки легенде, несмотря на его договор с дьяволом» [4: с. 356]. «Идейная модернизация» сюжета отмечается в «Фаусте» Лессинга, показавшего «трагедию исканий свободной человеческой мысли»; герой Лессинга — «юноша, лишенный мелких эгоистических человеческих страстей и слабостей, одержимый только одной страстью: неутолимой жаждой знания» [4: с. 356]. В дальнейшем, в 1770-х годах, фаустовская тема получила широкую популярность в немецкой литературе периода «бури и натиска». Наконец, все это многовековое и многоэтапное развитие народного сказания о докторе Фаусте получило развитие в книге Гете, когда «конкретно национальное и исторически ограниченное <...> расширилось в типическое и общечеловеческое» [4: с. 362].

Однако Жирмунский внес выдающийся вклад в сравнительное исследование не только европейских литератур. В годы войны началось новое направление его работы — в качестве тюрколога. Будучи уже членом-корреспондентом АН СССР, избранным в 1939 году по Отделению литературы и языка (по специальности «Германская филология, западноевропейские литературы»), Жирмунский, эвакуированный из блокадного Ленинграда в Ташкент, «сел за парту» — начал изучать узбекский язык, а позже, уже в Ленинграде, он в течение пяти лет (1945–1950) принимал участие в тюркологическом семина-

ре члена-корреспондента АН СССР С.Е. Малова. Свои тюркологические работы Жирмунский печатает с 1943 года. Среди них следует назвать монографию «Узбекский народный героический эпос» (совместно с Х.Т. Зарифовым, 1947), книгу «Введение в изучение “Манаса”» (1948), статьи «Среднеазиатские народные сказители» (1947), «Следы огузов в низовьях Сыр-Дарьи» (1951), «”Китаби Коркут” и огузская эпическая традиция» (1958), а также «Книгу моего деда Коркута: Огузский героический эпос» (совместно с А.Н. Кононовым, 1962). В 1962 году на XXV Международном конгрессе востоковедов Жирмунский выступил с докладом «Сравнительное изучение героического эпоса народов Средней Азии». В итоге, по свидетельству одного из крупнейших тюркологов, А.Н. Кононова, Жирмунский стал ученым, «по-новому осветившим многие сложные проблемы тюркского эпоса, тюркского стиха и тюркской диалектологии» [9: с. 102].

Обретя новые перспективы научного видения, Жирмунский формулирует проблемы сравнительного изучения культур Запада и Востока. Теоретико-методологические вопросы этого аспекта исследовательского зрения были поставлены ученым еще в работах 1940-х годов («Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения», 1946; «К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада», 1947). Этот вектор работы был усилен в 1950-е годы («Эпическое сказание об Алпамыше и “Одиссея” Гомера», 1957; «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур», 1957 и др.). Посмертно были опубликованы статья «Сказание об Идиге», в которой рассматривалась легенда об Идиге (Эдигее), и монография «Эпические сказания о ногайских богатырях в свете исторических источников». Наиболее крупные и концептуально значимые тюркологические труды Жирмунского, под общим названием «Тюркский героический эпос», были изданы в серии «Избранные труды» (1974).

В 1940–1950-е годы Жирмунский особенно много и плодотворно занимается традиционной народной культурой, и еще при жизни он был признан в качестве фольклориста [4]. В сфере его внимания не только среднеазиатский, но и финно-угорский, славянский, германский эпос («“Калевала” и финская буржуазная фольклори-

стика», 1950; «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса», 1958; предисловие к книге А. Хойслера «Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах», 1960). Обобщенным компаративистским результатом работы Жирмунского в этой области становится его книга «Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки» (1962).

Одной из важнейших научных задач Жирмунский полагал проведение в исследовательскую теорию и практику идей А.Н. Веселовского. На этом основаны его статья «К вопросу об эпитете» (1931), в которой Жирмунский ссылается на доказательную базу монографической работы Веселовского «Из истории эпитета», статья «К вопросу о странствующих сюжетах: Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора» (1935), работа «Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний» (1936) и др. В довоенный период Жирмунскому, при поддержке единомышленников М.П. Алексева, В.А. Десницкого, А.А. Смирнова, удалось издать «Избранные статьи» (1939) великого филолога, со своей вступительной статьей и комментариями М.П. Алексева. Значимость собранных трудов ученого-энциклопедиста была определена как факт исторического универсализма. Следующим важным шагом была публикация тома «Исторической поэтики» (1940) со вступительной статьей и комментариями Жирмунского, в которых была пронесена концептуальная мысль Веселовского о единстве и общих закономерностях мировой литературы.

Пострадав в послевоенный сталинский период, в том числе за «веселовщину», Жирмунский тем не менее в конце 1950-х годов добивается выхода в свет «Неизданной главы» из центрального труда А.Н. Веселовского, вновь со своей вступительной статьей и примечаниями (с благодарностью Л.Я. Гинзбург за помощь в подготовке текста). Жирмунский начинает предисловие с указания на «Историческую поэтику» как на «обобщающий, синтетический труд по теории и истории литературного процесса» [6: с. 175] и хронологизирует биографию Веселовского и движение его мысли в свете созидания этого направления в науке. Значимость рукописи Веселовского определяется тем, что, по свидетельству публикатора, «содержит един-

ственное полное изложение всей “книги” Веселовского» [6: с. 176], в связи с чем Жирмунский последовательно комментирует логику великого предшественника, проанализировав все четыре части книги («Определение поэзии», «Исторические условия поэтической продукции», «Личность поэта», «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции») и их «отделы».

Публикуя вводную часть I «Исторической поэтики» Веселовского, Жирмунский указывает на то, что она посвящена «общим вопросам эстетики и теории искусства» [6: с. 177]. Цели Веселовского состояли в том, чтобы «обосновать идею закономерности <...> развития искусства (в частности поэзии [т.е. художественной литературы]) и социально-историческую обусловленность индивидуального художественного творчества» [6: с. 178]. Конкретика задач «новой сравнительно-исторической поэтики» была призвана «заменить старую, нормативную и догматическую» [6: с. 178]. При этом Жирмунский отмечает и крайности в исследовательской направленности работы Веселовского. Так, Жирмунский считал, что Веселовский «чрезвычайно переоценивает роль литературной традиции, поэтических “формул”, сюжетов и образов»: «Развитие поэзии он видит не столько в творчестве новых сюжетов и образов, самостоятельно отражающих новую общественную действительность в изменившемся сознании людей, сколько в новом истолковании старых образов и поэтических формул, как в классических примерах Фауста, Дон Жуана, девы Марии как образа материнской любви в изобразительных искусствах и т. п.» [6: с. 179].

Высказывая подобные критические соображения, Жирмунский писал: «Ошибочность этой теории, сложившейся у Веселовского, по-видимому, на материале народной сказки и средневековой повествовательной литературы с присущей им значительной традиционной связанностью сюжетов и образов, особенно отчетливо выступает на парадоксальных примерах из реалистической литературы нового времени» [6: с. 179]. Одним из аргументов в пользу своего утверждения Жирмунский считал то, что, например, в герое романа Ф. Шпильгагена «Один в поле не воин» (Лео) Веселовский видел «метаморфозу образа Проме-

тея» [6: с. 179]. Иными словами, крайности методологии Веселовского Жирмунский видел в том, что основоположник исторической поэтики «приходит к обоснованию исторической закономерности развития поэзии, устраняя из понятия художественного творчества элемент личного произвола и случайности», отсюда «в его концепции характер механической детерминированности, в которой творческое сознание и активная воля людей не играют сколько-нибудь значительной роли» [6: с. 179].

Следует признать, что эти критические высказывания самого Жирмунского также не лишены крайностей идеологических установок своего времени — в частности, в некоей абсолютизации влияния на труды Веселовского эстетики Н.Г. Чернышевского. Важно тем не менее другое — то, что Жирмунский, как никто иной, внес существенный вклад во внедрение идей Веселовского в сознание советских поколений ученых.

В 1960-е годы Жирмунский публикует свои обобщающие теоретико-методологические работы по вопросам компаративистики: «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур» (1960, 1961), «Литературные течения как явление международное» (1967). Посмертно в Краткой литературной энциклопедии вышла статья «Сравнительно-исторический метод в литературоведении». Сравнительно-историческое литературоведение определено как «раздел истории литературы, изучающий международные литературные связи и отношения в их исторической обусловленности», а его цели — как установление «сходства и различия между литературными явлениями в разных странах» [8: с. 126]. Сходство литературных фактов проявляется в сближениях как типологического характера (основанного «на сходстве общественного и литературного развития народов»), так и контактного (это область «литературных связей и влияний») [8: с. 126]. Ученый указывал, что понятие «мировая литература», выдвинутое во второй половине 1820-х годов И.В. Гете (с опорой на суждения его учителя И.Г. Гердера), предполагает разную историческую интенсивность связей и взаимодействий в сферах художественной словесности. Жирмунский поднял на щит идею А.Н. Веселовского о «встречных течениях» в заимствующей

литературе и развил мысль о том, что «всякое литературное влияние бывает связано с частичной трансформацией заимствованного образца, т. е. с его творческой переработкой и приспособлением к общественным условиям, явившимся предпосылкой взаимодействия, к особенностям национального развития, к национальной литературной традиции, а также к идейно-художественному своеобразию творческой индивидуальности писателя» [8: с. 127].

Заслуги Жирмунского в области компаративистики были по достоинству оценены мировой научной общественностью еще при жизни ученого: в 1967 году он был избран вице-президентом Международной Ассоциации по сравнительному литературоведению (АИЛС).

Литература

1. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: Избранные труды / Отв. ред. М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин; изд. подгот. Н.А. Жирмунской. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1978. – С. 7–356.

2. *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе: Избранные труды / В.М. Жирмунский; отв. ред. М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин; изд. подгот. Н.А. Жирмунской. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1981. – 558 с.

3. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / Отв. ред. Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев, изд. подгот. Н.А. Жирмунской. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. – С. 15–55.

4. *Жирмунский В.М.* История легенды о Фаусте / В.М. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В.М. Жирмунский. – 2-е изд., испр. – М.: Наука, 1978. – С. 257–362.

5. *Жирмунский В.М.* К вопросу о «формальном методе» / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / Отв. ред. Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев, изд. подгот. Н.А. Жирмунской. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. – С. 94–105.

6. *Жирмунский В.М.* Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского [Публ., вступ. ст. и примеч.] / В.М. Жирмунский // Русская литература. – 1959. – № 2–3. [Вступ. ст.: № 2. – С. 175–180].

7. *Жирмунский В.М.* Пушкин и западные литературы / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: Избранные труды / Отв. ред. М.П. Алексеев, Ю.Д. Левин; изд. подгот. Н.А. Жирмунской. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1978. – С. 357–396.

8. *Жирмунский В.М.* Сравнительно-исторический метод в литературоведении / В.М. Жирмунский // Краткая литературная энциклопедия: В 8 тт. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7. – Стлб. 126–130. Сокращенные слова в цитатах восстановлены.

9. *Кононов А.Н.* Виктор Максимович Жирмунский как тюрколог / А.Н. Кононов // Советская тюркология. – 1971. – № 2. – С. 102–107.

10. *Путилов Б.Н.* В.М. Жирмунский как фольклорист (к 70-летию со дня рождения) / Б.Н. Путилов // Советская этнография. – 1962. – № 1. – С. 107–111.

11. *Тургенев И.С.* Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. / Гл. ред. М.П. Алексеев. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1982. – Т. 10. – С. 293–302.

M.B. Loskutnikova

Theory and Practice of Comparativistics in the Writings of V.M. Zhirmunsky

The article deals with the works of V.M. Zhirmunsky in the field of comparative-historical literary criticism. The scientist saw theoretical and methodological basis for the research in fact of the artistic influence of one author to another (others). As a foreshortening for the study he assumed teleology and its style embodied in theme, plot structure, organization of composition, and stylistics of a literary work.

Key words: V.M. Zhirmunsky; comparative-historical method in literary criticism; artistic teleology; style formation.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ И ЭСТЕТИКИ

Т.А. Алпатова

МОТИВ МЕТАМОРФОЗ В ПОЭМЕ А. ПОУПА «ВИНДЗОРСКИЙ ЛЕС» И В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М. КАРАМЗИНА: ПРОБЛЕМА ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПЕРЕВОДА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО

Статья посвящена проблеме восприятия поэмы А. Поупа «Виндзорский лес» в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Автор анализирует трансформацию фрагмента поэмы Поупа, посвященного метаморфозе нимфы Лодоны. Мотив метаморфоз рассматривается в контексте художественного целого поэмы Поупа и книги Карамзина. Сделаны выводы о трансформации мотива при переходе в иной художественный контекст. Метаморфоза Лодоны, описанная у Поупа, входит в контекст философских размышлений о жизни и смерти, развертывающихся в книге Карамзина. Рассматриваются параллели мотива метаморфоз у Поупа и И.-Г. Гердера, также оказавшего влияние на Карамзина в период создания «Писем русского путешественника».

Ключевые слова: Карамзин; Поуп; мотив метаморфоз; Овидий, Гердер.

В «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина отдельную, очень важную линию составляют многообразно включенные в текст размышления о литературе. Наряду с другими сквозными дополнительными «сюжетами» книги Карамзина они способствуют оформлению эстетических принципов автора и, выражая эти принципы, по сути, раскрывают законы формирования повествовательной динамики в «Письмах...». Литературных «линий» в книге столь много, что трудно выделить среди них главные и второстепенные: это и рецепция национальных литератур тех стран, через которые проезжает путешественник (литература немецкая, французская, английская), и осмысление отдельных жанров (романа воспитания, описательной поэмы), творчества отдельных авторов (Шекспира, Шиллера, Дж. Томсона, Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо

и др.) и даже отдельных произведений («Сады» Ж. Делиля, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна и др.). При этом творческое усвоение традиции нередко оказывалось очень сложным — как по степени идейной трансформации текста-источника, так и по структуре. Даже цитируя произведения своих предшественников, Карамзин в «Письмах...» обычно столь разнообразно обыгрывает цитату в самых неожиданных контекстах, что сама она становится частью уже собственно карамзинского дополнительного «сюжета», формируемого многообразными культурными аллюзиями и ассоциациями.

В творческом диалоге с наследием английской поэзии XVIII века, представленном на страницах «Писем русского путешественника», особое место занимает образ Александра Поупа. Он упоминается дважды, оба раза встраиваясь в целый ряд дополнительных сюжетов карамзинской книги, и в первую очередь в ее «философский» сюжет, весьма причудливо и сложно развертываемый.

Строка из «Опыта о критике» (“Drink deep or taste not” — «Пей много или не пей ни капли»)¹ («<123> Париж, Июня...» [3: с. 307]) приводится в связи с историей слуги-самоубийцы, сознание которого было отравлено произведениями новых философов — представителей французского Просвещения. Благодаря этому цитата из Поупа вписывается в линию авторских размышлений о судьбах новейшей философии, и в частности — о необратимости того переворота, который происходил на глазах Карамзина-мыслителя и его героя-путешественника в европейской мысли второй половины XVIII века и выражением которого стала критика «холодной» рационалистической (по преимуществу французской) философии, а также предпочтение философии «новой» — немецкой и английской, более обращенной к чувству и потому не столь опасной для неокрепших умов.

Более значительный по объему фрагмент из поэмы Поупа «Виндзорский лес» включен в «английскую» часть книги, где он выполняет разнообразные функции.

¹ “A little learning is a dangerous thing / Drink deep, or taste not the Pierian spring / There shallow draughts intoxicate the brain, / And drinking largely sobers us again” [16: с. 123] («И полужнаство ложь в себе таит; / Струею упивайся Пиерид: / Один глоток пьянит рассудок твой, / Пьешь много — снова с трезвой головой». Пер. А. Субботина) [8: с. 87].

Характеризуя их, на первое место можно поставить иллюстративную функцию. Создавая в своей книге своеобразный просветительский «справочник», «путеводитель» по достопримечательным местам, связанным с историей и культурной жизнью Европы Нового времени, Карамзин значительное внимание уделяет культуре чтения. Потому обращение к книге в тех местах, которым она посвящена или где была создана, составляет своеобразную идеальную программу «чтения-сотворчества», при котором герой-повествователь представлял «читателем, вспоминающим, глядя на мир, прочитанные строки, и писателем, переживающим жизнь по мере ее описания» [6: с. 528]. Виндзорский парк, таким образом, должен восприниматься в ореоле его поэтического описания — поэмы Поупа. Потому замечание «стихотворец у меня в мыслях и в руках» [3: с. 351] оказывается своеобразной литературно-культурной «подсказкой», обращающей малоискушенного читателя к знакомству с одним из «эталонных» текстов европейской поэзии и притом позволяющей читателю-знающему восстановить в памяти богатый ореол ассоциаций, с этим текстом связанных.

Сам художественный механизм их пробуждения заставляет задуматься о специфической организации книги Карамзина и его своеобразной манере обыгрывать в «Письмах...» разнообразные элементы «чужого слова». Эпистолярная форма, и в особенности декларируемая самим автором фрагментарность произведения, позволяла Карамзину не только объединять многообразный разнородный материал и создавать иллюзию документальности искреннего эмоционального повествования. Фрагментарность эта открыла новые перспективы самой речевой организации текста, в частности, взаимодействия прозаического и поэтического в нем за счет актуализации возможностей единого контекста, перехода от одного к другому и границы между элементами текста. Стих и проза идут в «Письмах...» рядом, постоянно сменяя друг друга, нередко стихотворные строки дополняют то, что описывалось минуту назад, а пришедшие на память стихи поэта «пересказываются» — по сути, пересоздаются в лирически-эмоциональном прозаическом фрагменте. Стих и проза здесь не просто соседствуют, будучи механически поставлены

рядом. В самой их смене, соотнесенности, взаимовлиянии — своего рода «ключ» к живому дыханию карамзинского текста, который благодаря этой формальной речевой динамике не «застывает», существует как бы в постоянном движении, процессе становления. Это не «чувствительность» как таковая (она лишь одна из частных возможностей этой «становящейся», саморазвивающейся системы), а именно динамика повествования. Присутствие поэтических вкраплений в «Письмах...» стало одним из способов создания такого повествовательного принципа.

Определяющим в «Письмах...» остается прозаический контекст, но в силу большей субъективной эмоциональной насыщенности он сразу оказывается смещен к сфере читательских ожиданий, характерных для поэзии. Поэтому стихотворные вставки в книге практически никогда не становятся антитезой «житейской прозе» — они появляются как развитие, дополнение, расширение тех тематических или эмоциональных мотивов, что уже заданы повествованием прозаическим. В результате рождается ощущение подвижности и динамичности самого текста, словно бы складывающегося на глазах читателя из самых разнообразных элементов: собственных авторских описаний и явных или завуалированных цитат, разноязычных фрагментов, поэтических и прозаических строк.

Таков и «механизм» представления читателю поэмы Поупа на страницах «Писем...». От использования буквальная стихотворной цитаты (“Thy forests, Windsor! and thy green retreats, / At once the Monarch’s and the Muse’s seats”) автор переходит к прозаическому переводу одного из фрагментов («Здесь... являются боги во всем своем великолепии; здесь Пан окружен бесчисленными стадами; Помона рассыпает плоды свои, Флора цветит луга, и дары Цереры волнуются как необозримое море» [3: с. 351]), затем — к насыщенному аллюзиями из поуповой поэмы размышлению повествователя («...описание Стихотворца пышно, но справедливо. Мрачные леса, прекрасные лесочки, поля, луга, бесконечные аллеи, зеркальные каналы, реки и речки — все есть в Виндзорском Парке!» [3: с. 351]) и, наконец, — к стихотворному переводу фрагмента поэмы, который и становится главным итогом «встречи» повествователя-путешественника с чудесным миром английского парка.

Вообще садово-парковое искусство представляется в «Письмах...» отдельной сюжетной линией, тесно связанной с общей художественно-философской задачей Карамзина: с энциклопедической полнотой представить европейскую культуру Нового времени в свете ее специфической направленности — от нормативности к свободе авторского самовыражения и эмоционального восприятия аудитории.

Сады привлекают Карамзина как воплощение высокого искусства человека, способного улавливать и органично дополнять гармонию естественной природы. В мире садов скрыта живая аллегория человеческой души со сходными чередованиями «настроений» — света и тени, сменой «времен года» — возрастов. Близко автору «Писем...» и изначально заложенное в культурной идее сада священное начало [5: с. 10–11]. Естественный и вместе преображенный искусством мудреца-садовника сад — священное пространство, в котором царят «чувствующая мысль» и освященное высшей мудростью чувство, живет память о прошлом. Погружаясь в этот мир, человек становится более чуток к красоте природы, душевно открыт и способен постичь бесконечное величие мировой гармонии.

В духе эпохи Карамзин, вслед за Ж. Делилем и Поупом, отдает предпочтение «английскому» — пейзажному садоводству; но величие и красота регулярного парка также не закрыты для него. Карамзин в «Письмах...» словно бы ищет объяснения самому переходу от регулярности к свободе. Если в садах Версаля «зритель, окинув глазами часть несметных богатств и воскликнув в первую минуту: великолепно! умолкнет от изумления и не посмеет более хвалить» [3: с. 295], то в пейзажных парках каждый уголок, каждая мельчайшая деталь равно привлекают взгляд зрителя. Так, в картинах садов, представленных в «Письмах...», Карамзин осмысливает переход от величия Целого к притягательной красоте и одухотворенности Частного, что было одной из важных эстетических задач эпохи. Сад подобен мирозданию; в нем заключено «все велико, все прелестно» [3: с. 304]). Красота природы и величие искусства, естественность и преображающая воля человека должны примириться в нем, они словно бы перетекают друг в друга, преображенное яв-

ляется в новом естестве. Своей огражденностью от всего внешнего сад может быть уподоблен Элизиуму — миру, где живут души умерших возлюбленных и друзей, сохраняются протекшие мгновения (см. письмо «<121> Париж, Июня...»: «Кто ж милых не терял...»). Все в чудесном мире садов готово отозваться меланхолии человека («Оставь холодный свет / И горесть разделяй с унылыми древами, / С кристаллом темных вод и с нежными цветами; / Чувствительный во всем друзей себе найдет...» [3: с. 303]). Это ощущение многократно возникает и в прозаическом повествовании «Писем...», неизменно обращенных к сочувствующим «собеседникам».

Сад одухотворен — как сама гармония божественного создания, как природа, преображенная человеком. Он словно населен голосами поэтов, древними воспоминаниями и легендами. Именно такое предание, приведенное в поэме Поупа, и было выбрано Карамзиным для перевода.

По признанию исследователей, фрагмент этот имел особое значение для Поупа как поэта [14: р. 34–38; 15: р. 44–45]. Этиологическое предание о происхождении реки Лоддон (Лодоны; одного из притоков Темзы) было выстроено Поупом под очевидным влиянием «Метаморфоз» Овидия — истории Аполлона и Дафны, которая в данном случае обыгрывается не только как сюжетная параллель, но, в сущности, оказывается авторской трансформацией мифа, выполненной под влиянием иного фрагмента «Метаморфоз» — истории Алфея и Аретузы [7; I, с. 452–539; V, с. 572–641], перевод которой был также выполнен Поупом [о проблемах атрибуции см.: 10: р. 441–447; 11: р. 38–48]. Ладдон (Лоддон) — река в Аркадии, то же — речной бог, бывший, по одной из версий мифа, отцом Дафны. Таким образом, рассказывая предание о происхождении британской реки Лоддон (Лодоны), Поуп обретает возможность, с одной стороны, уподобить Британию Аркадии как образу воплощенного благоденствия и счастья, с другой же — передать ту особую атмосферу чуда, к которой подготавливает человека сакральное пространство сада, где и происходит метаморфоза.

В духе поэтической традиции превращение нимфы (т. е. сам момент метаморфозы) и у Поупа, и вслед за ним у Карамзина пред-

ставлен развертывающимся во времени, поэтому не случайно исследователи поэмы Поупа сравнивали художественные приемы описания того, каким образом осуществляется превращение Лодоны, со скульптурой Л. Бернини «Аполлон и Дафна» [12: р. 53]. Обостренное ощущение времени оказывалось созвучно и художественным принципам Овидия, для которого метаморфоза «есть действие — и потому она зрима воочию; но она есть действие внезапное и непредвиденное по результату — и потому она остается для читателя... чудом». Определяющим в описании оказывается мотив стремительного движения — бегства нимфы от охваченного страстью Пана («Как горлица летит от хищного орла, / Как яростный орел стремится вслед за нею, / Так Нимфа от него, так он за Нимфой в след...»), которое затем и разрешается чудом преображения: «... и вдруг, как будто бы слезами / Излив тоску свою, она течет струями, / Стеная жалобно в журчании своем...») [3: с. 352].

Таким образом оказывалась в полной мере реализована исходная установка на восприятие метаморфозы в ее архетипическом смысле — как свидетельства вечного, неостановимого круговорота жизни, возвращение к ее неиссякаемому источнику. Превратившаяся в реку нимфа остается вечно жить в парке, а ее судьба будет всякий раз волновать чувствительные сердца:

Приток сей и теперь Лодоной называем,
 Чист, хладен, как она; тот лес им орошаем,
 Где нимфа некогда гуляла и жила <...>
 Пастух, задумавшись, журчанью их внимает;
 Сидя под тению, в них часто созерцает
 Луну у ног своих и горы вниз главою,
 Плывущий ряд дерев, над берегом висящих,
 И воду светлую собою зеленающих.
 Среди прекрасных мест излучистым путем
 Лодона тихая едва, едва стремится;
 Но вдруг, быстрее став в течении своем,
 Спешит с отцем ея навек соединиться...

[3: с. 351–352].

Мотив метаморфозы в этом фрагменте «Писем...» становится одним из характерных атрибутов пространства сада, принципиально важным для эстетической системы Карамзина, неизменно стремив-

шегося максимально очеловечить картины окружающего мира. Результатом этого, по мысли автора, и может быть реализация истинной цели путешествия как движения — приобщения к жизни этого одухотворенного мира: «Путешествие питательно для духа и сердца нашего. Путешествуй, гипохондрик, чтобы исцелиться от своей гипохондрии! Путешествуй, мизантроп, чтобы полюбить человечество! Путешествуй, кто только может!» [3: с. 94]. Это приобщение пробуждает к жизни душу, но лишь в том случае, когда совершается в пределах не менее «пробужденного» пространства — размышления о том, какими путями достигает оно истинной жизни, одушевляется и очеловечивается, определяют целый ряд мотивных линий карамзинской книги. Это и своеобразный сюжет исторических «припоминаний», и руссоистские в своем истоке размышления об одухотворенности «Натуры» и ее «детей», и замечания путешественника об экономике, торговле, других формах человеческого общежития, которые обеспечивают связь всего со всем, способствуют тому, чтобы мир раскрылся перед человеком во всем своем многообразном единстве.

Метаморфоза как специфическое проявление синкретизма мифологического сознания определяла и оформляла самую сущность античного космоса. Разумеется, в сознании поэтов XVIII столетия — и у Поупа, и у Карамзина — мотив этот в значительной мере рационализуется, встраивается в систему логических доказательств и нравственных «уроков». Однако возникающие при этом философские коннотации оказываются очень важны для характеристики авторской картины мира. В поэтическом мироздании — «Виндзорском лесе» Поупа — возможность превращения встраивается в цепочку историософских доказательств тезиса о том, что тернистый и извилистый путь государства все же ведет его к величию и процветанию [9: с. 25–38; 13: р. 121–123; 17: с. 63–64]. В художественной философии Карамзина как автора «Писем...» размышления о метаморфозах оказываются связаны с религиозно-нравственными проблемами, прежде всего смерти и бессмертия.

Тема эта в связи с мотивом метаморфоз впервые возникает в «Письмах...» при включении в текст выполненного Карамзинным перевода фрагмента сочинения И.-Г. Гердера «Бог: Несколько диалогов» (1787) (см. «<33> Веймар, Июля 20») [3: с. 71–72;

2: с. 174–175]. Он представлен как выписка, кстати оказавшаяся в записной книжке героя-путешественника: «...И так нет смерти в творении, или смерть есть не что иное, как удаление того, что не может быть долее, т. е. действие вечно юной, неутомимой силы, которая по своему свойству не может ни минуты быть праздною или покоиться. По изящному закону Премудрости и Благодати, все в быстрейшем течении стремится к новой силе юности и красоты — стремится, и всякую минуту превращается» [3: с. 72].

По мысли Н.Д. Кочетковой, данный фрагмент иллюстрирует историософские воззрения Карамзина периода создания «Писем...». Наряду с обоснованием идеи бессмертия души здесь реализуется также «идея постоянного развития и совершенствования, применяемая им и к физическому, и к духовному миру» [4: с. 135]¹. Именно духовный аспект оказывается более всего значим в связи с темой метаморфоз, благодаря Гердеру и Поупу становящийся одним из сквозных «сюжетов» «Писем...». Превращение как путь достижения бессмертия, как преодоление собственного смертного существа является у Гердера — а вслед за ним интерпретируется у Карамзина — в духе своеобразной инициации. Чтобы обрести бессмертье, смертное существо должно преодолеть самое себя, превратиться в нечто иное, в процессе этого самоуничтожения чудесным образом преображаясь и возрождаясь через смерть к вечной жизни.

Развитие этих философских размышлений в «Письмах...» представлено, однако, не столько в религиозном, сколько в морально-психологическом ключе. Оно происходит как раз в эпизоде посещения путешественником Виндзорского парка, т.е. практически «вырастает» из фрагмента, посвященного метаморфозе настигаемой Паном нимфы. «Сидя под тению дубов Виндзорского парка, слушая пение лесных птичек, шум Темзы и ветвей» («<143> Виндзорский Парк» [3: с. 354]), путешественник предается размышлениям о жизни и смерти, а точнее — о неизбежном превращении человека на пути от юности к старости.

«Жизнь наша делится на две эпохи: первую проводим в будущем, а вторую в прошедшем» [3: с. 354], и главной загадкой,

¹ О возможном влиянии этого фрагмента «Писем русского путешественника» на лицейское стихотворение А.С. Пушкина «Роза» (см.: [1: с. 92–115]).

таким образом, представляется та самая точка перехода — таинственный момент метаморфозы, уловить который, по существу, и значит возвратиться «в Аркадию» — в мир изначального синкретизма, вновь достичь чувства полноты бытия, утраченной человеком. «Где сливаются сии две эпохи? Ни глаз не видит, ни сердце не чувствует. Однажды в Швейцарии вышел я гулять на восходе солнца. Люди, которые мне встречались, говорили: “*доброе утро, господин!*” Что со мною было далее, не помню; но вдруг вывело меня из задумчивости приветствие: “*добрый вечер!*” Я взглянул на небо: солнце садилось. Это поразило меня. Так бывает с нами и в жизни! Сперва говорят об человеке: “как он молод!” и вдруг скажут об нем: “как он стар!”» [З: с. 355].

Таким образом, перевод фрагмента поэмы Поупа «Виндзорский лес» встраивается в систему ассоциативных мотивов «Писем русского путешественника», связанных с различными гранями философских размышлений автора. Происходившее при этом структурно-смысловое изменение текста приводило и к жанровой трансформации: рационализм описательной поэмы сменяли эстетические возможности фрагмента — с его эмоциональной насыщенностью, живой обращенностью к читательскому воображению и сочувствию. Эти трансформации были как нельзя более созвучны художественным принципам самого Карамзина, в данном случае решавшего «судьбу» поэтической традиции Поупа в художественной системе своей книги именно как элемент живого творческого диалога с одним из поэтов-предшественников — того самого диалога, что и был главным открытием карамзинского повествования.

Литература

1. *Алексеев М.П.* Еще раз о стихотворении «Роза» / М.П. Алексеев // Русская литература. – 1969. – № 3. – С. 92–115.
2. *Данилевский Р.Ю.* И.-Г. Гердер и сравнительное изучение литератур / Р.Ю. Данилевский // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы: сб. ст. – Л.: Наука, 1980. – С. 174–217.
3. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Н.М. Карамзин; изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. – Л.: Наука, 1987. – 718 с.

4. *Кочеткова Н.Д.* Формирование исторической концепции Карамзина — писателя и публициста / Н.Д. Кочеткова // XVIII век. Сб. 13. Проблема историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. – Л.: Наука, 1981. – С. 132–155.
5. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – 2-е изд. – СПб.: Наука, 1991. – 372 с.
6. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1987. – С. 525–606.
7. *Овидий.* Метаморфозы / Овидий; пер. С.В. Шервинского. – М.: Художественная литература, 1977. – 430 с.
8. *Поуп А.* Поэмы / А. Поуп; сост. А. Субботина. – М.: Художественная литература, 1988. – 239 с.
9. *Сидорченко Л.В.* Александр Поуп: в поисках идеала / Л.В. Сидорченко. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 184 с.
10. *Ault N.* New Light on Pope / N. Ault // Review of English Studies. – 1942. – Vol. 18. – № 72. Oct. – P. 441–447.
11. *Ault N.* New Light on Pope with some additions to his poetry Hitherto Unknown / N. Ault. – L., 1949. – 384 p.
12. *Battestin M.C.* “The Providence of wit”. Aspects of form in augustan Literature and the arts / M.C. Battestin. – University of Virginia Press, 1974. – 348 p.
13. *Brower R.A.* Alexander Pope: The poetry of allusion / R.A. Brower. – Oxford, 1959. – 368 p.
14. *Brown S.A.* The Metamorphosis of Ovid: From Chaucer to Ted Hughes / S.A. Brown. – L.: Duckworth, 1999. – 246 p.
15. *Damrosch L.J.* The imaginative world of Alexander Pope / L.J. Damrosch. – Berkeley: University of California press, 1987. – 310 p.
16. *Pope A.* Poetical Works / A. Pope; ed. by H. Davis. – L.: Oxford University Press, 1967. – 754 p.
17. *Quintero R.* Literate Culture: Pope’s Rhetorical Art / R. Quintero. – University of Delaware Press, 1992. – 187 p.

T.A. Alpatova

**The Metamorphoses Motive in A. Pope's "The Windsor Forest"
and "Letters of a Russian Traveler" by N.M. Karamzin:
The Problem of Functional Transformation of Funds to the Whole Art**

This article focuses on problems of reflection of "The Windsor Forest" by Alexander Pope in the "Letters of a Russian Traveler" by N.M. Karamzin. The author analyzes the translation of a fragment of the Pope's poem dedicated to the transformation of a nymph Lodony. Motive metamorphosis considered in the context of the artistic whole of the Pope's poem and the book by Karamzin. The conclusions about how the meaning of the motive in the transition to a different artistic context. Metamorphosis Lodony described by Pope, is considered in the general system of philosophy based on the Karamzin's book on reflections on life and death. Draws a parallel with the motive of metamorphosis Pope and Herder, also influenced by Karamzin in the period of work on the "Letters of a Russian Traveler".

Key words: Karamzin; Pope; the motive of metamorphoses; Ovid; Herder.

**САТИРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
РУССКОЙ КОМЕДИИ
В ПЕРСПЕКТИВЕ ИМПЕРСКОЙ ИДЕОЛОГИИ.
КОМЕДИЯ «ВСТРЪЧА ВНОВЬ НАЗНАЧЕННОГО ДОВУДЦЫ
(ЭПИЗОДЪ ИЗЪ ПОЛЬСКАГО МЯТЕЖА 1863 ГОДА)»**

Статья посвящена идеологически ангажированной пьесе о событиях польско-литовского восстания 1863 года. В ней рассматривается историко-литературный контекст пьесы, продиктованной традициями европейской просветительской комедии, а также подробно проанализировано воздействие на художественную форму пьесы разнообразных сатирических приемов русской комедии XVIII–XIX веков (комедии Д.И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», Н.В. Гоголя «Ревизор»).

Ключевые слова: польско-литовское восстание 1863–1864 годов; русская сатирическая комедия; идеологическая функция художественного текста.

Сверхзадачей данной статьи можно считать размышления об идеологической функции художественного произведения, дающей непосредственный и необходимый для своего времени эффект, для которого могут быть хороши все возможные средства и который, тем не менее, в новых исторических обстоятельствах может получить иную интерпретацию. Речь пойдет о пока мало изученном художественном произведении¹, тема которого связана с событиями польско-литовского восстания 1863 года с целью восстановления государственной независимости Речи Посполитой². Пьеса «Встрѣча вновь назначеннаго довудцы. Эпизодъ

¹ См. подробнее: *Romanenkova M.* «Восстание» или «мятеж»? Неизвестная комедия о польских событиях 1863 года // *Žmogus ir žodis. Literatūrologija: Mokslo darbai.* – Т. 13 (2). – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2011. – Р. 46–54. [www.biblioteka.vpu.lt/.../PDF/.../rom46-54.pdf]

² В течение года восстание было жестоко подавлено: «в Царстве Польском это было поручено новому наместнику, графу Бергу, в Литве — Мих. Никол. Муравьеву» [6: с. 758].

изъ польскаго мятежа 1863 года»¹ была напечатана в журнале «Вестник Западной России» за 1865 год² в условиях развернувшейся в Литве политико-идеологической кампании по «упрочению и возвышению русской народности и православия», а также — по устранению из края «враждебного Руси» польского элемента [6: с. 759].

Прежде чем говорить о содержании пьесы, следует пояснить употребление в статье такого концепта народности и национальной принадлежности, как «поляк». По словам литовского историка, кавычки в данном случае необходимы, они «означают, что российские чиновники придавали термину *поляк* совершенно другой смысл, нежели тот, в каком термин понимается в настоящее время: <...> в муравьевском понятии “поляка” самыми важными компонентами были принадлежность к определенной социальной группе (преимущественно к привилегированным слоям — к дворянству, католическому духовенству) и конфессия (то есть католичество). При этом в дефиниции “поляка” происхождение как для Муравьева, так и для большинства чиновников того времени имело не этнический, а территориальный аспект» [8: с. 251, 253–254]. Следовательно, «поляк» — это состоятельный человек, он происходит из Западного края и по определению склонен к неблагонадежности³. В польской историографии коннотативный уровень понятия «поляк» образуют этническая и историческая составляющие принадлежности к Речи Посполитой, то есть принадлежности к народу, что придает этому понятию ценностный

¹ В статье будет употребляться сокращенное название пьесы в современной орфографии — «Встреча». Слово «мятеж» в подзаголовке опознается как ключевое в административно-идеологическом лексиконе генерал-губернатора северо-западных губерний М.Н. Муравьева, чья «усиленная работа <...> над уничтожением польского преобладания» создала ему «репутацию деспота в тех кругах, которые от него терпели» [6: с. 759].

² Экземпляр хранится в секторе старинной периодики библиотеки Литовской академии наук (бывшей библиотеки имени Е. и Э. Врублевских) в Вильнюсе.

³ Об эволюции трактовки этого понятия к концу XIX века говорится в статье: *Долбилов М.* Поляк в имперском политическом лексиконе // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 108. — С. 45–58.

оттенок¹. Итак, содержанием пьесы является сатирическое изображение общества мнимых «польских» патриотов, воспринимающих восстание как некую тяжелую необходимость, но которые на самом деле, как утверждает автор пьесы, погрязли в интригах и спорах о личной наживе из средств пожертвований на вооруженную борьбу. Поглощенные исключительно этой проблемой, они опасаются разоблачения со стороны нового грозного командира, носящего очень выразительную фамилию Уцекайло, но, посулив ему немалые деньги, делают его своим сообщником. В момент своего маленького торжества захваченные врасплох внезапным известием о приближении русских войск под командованием М. Муравьева, они принуждены спасаться бегством.

Внимания исследователей эта пьеса, думается, до сих пор не привлекла по крайней мере по двум причинам. Во-первых, пьеса — произведение анонимное², что исключает ее из контекста русской литературы Литвы³. Во-вторых, поскольку восстание 1863 года было неудачным, оно всегда воспринималось польским и литовским обществом как трагический эпизод истории. А пьеса «Встреча» оказалась апофеозом унижения самой идеи восстания вследствие антипольского пафоса, повлекшего осмеяние национально-исторических ценностей Речи Посполитой. Подавив восстание в 1863 году, Муравьев немедленно приступил к его оцен-

¹ См. подробнее: Nowa encyklopedia powszechna PWN 4. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – P. 950–951; Nowa encyklopedia powszechna PWN 5. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – P. 289–291; Wielka historia Polski, 1848–1885. – Volum 7. – Kraków: PINNEX, 1999. – P. 59–77; Kalendarium dziejów Polski. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. – P. 318–320.

² Возможно, «Встреча» принадлежала перу одного из двух авторов, поставивших свое имя под пьесами, напечатанными в «Вестнике Западной России» в 1866 году: пьеса «Свержение язычества в Вильне. Драматические сцены в 3-х действиях». Сочинение С.Ф. Калугина (кн. VIII. Т. III. Отдел IV) и пьеса Н.Д. Шигарина о ситуации в Юго-Западной России накануне восстания 1863 года «На Юго-Западе. Комедия в 3-х действиях» (Кн. X. Т. IV. Отдел IV). Вторая по стилю очень напоминает «Встречу».

³ В книге П. Лавринца «Русская литература Литвы. XIX – первая половина XX века» (Вильнюс, 1999) об этом специфическом сочинении, разумеется, ничего не говорится.

ке¹. И уже в 1865 году на страницах «Вестника Западной России» появляется идеологически ангажированный «Эпизод из польского мятежа 1863 года», осмысленный анонимным автором в жанре сатирической комедии.

Почему автор посчитал возможным для изображения «вражды с народом» (Ключевский)² выбрать именно такой жанр? Пристальное чтение позволяет уловить во «Встрече», написанной умело, бойко, разнообразные (возможно, лучшие) сатирические традиции западноевропейской и русской просветительской комедии XVIII века. Но особенно ощутима связь «Встречи» с русской сатирической комедией XVIII–XIX веков, в заслуги которой всегда ставилась общественно-обличительная «беспощадность» (комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль», 1782; комедия Н.В. Гоголя «Ревизор», 1836). Переноса ореол патриотов на якобы алчных и распущенных людей, с помощью приемов заострения, гиперболизации, гротеска автор виленской комедии подверг образы поляков³ и их идеалы восстановления независимости по-настоящему беспощадному обличению. Сатирический конфликт строится на соревновательности пороков и низменных страстей польского «элемента», начиная со слуг в помещичьем доме и самих помещиков и заканчивая ксендзами и должностным лицом — доводцей.

Скрывший свое имя автор комедии был очень хорошо осведомлен о перипетиях начала восстания (22 января 1863 года)

¹ Историки учитывают воспоминания Муравьева, его донесения царю и другие написанные им документы, реконструирующие конкретные меры администрации. Это необходимо, чтобы «не поддаться созданному самим Муравьевым мифу» [8: с. 251] о себе как спасителе края, сохранившем его в составе Российской империи.

² «Уничтожение польского государства не избавило нас /Россию/ от борьбы с польским народом: не прошло 70 лет после третьего раздела Польши, а Россия уже три раза воевала с поляками (1812, 1831 и 1863 гг.). Призрак Речи Посполитой, вставая из ее исторической могилы, производил впечатление живой народной силы. Может быть, чтобы избежать вражды с народом, следовало сохранить его государство» [Ключевский В.О. Соч.: В 9 тт. – Т. V. – М.: Мысль, 1989. – С. 56].

³ Сохраняя аутентичность текста пьесы, слово «поляки» в этой части статьи я пишу без кавычек. — М.Р.

и его дальнейшего развития. Ознакомиться с деталями восстания в столь малый срок после завершения событий без обращения к следственным документам было немыслимо. Имеется в виду осведомленность о внутренних противоречиях между «красными», или революционерами, и «белыми», шляхетской партией. По мнению современных польских историков, это обстоятельство было одним из слабых звеньев в организации выступления, не позволившим с самого начала вести согласованные и продолжительные действия. Лишь весной 1863 года «белые» присоединились к восстанию [5: с. 684].

Основными персонажами комедии становятся представители именно шляхетской партии — «белые». Случайно ли это? Автор комедии очень умело акцентирует эти якобы вынужденные действия помещиков. Пани Бутельская на правах жены начальника повета уже в начале пьесы репрезентирует женскую ипостась участия в борьбе, дополняя свой туалет патриотическими «эмблематическими знаками» [3: с. 175] — орлами¹, поломанными крестами, и делится наболевшим: «Каждый день принимай гостей, наряжайся, наряжай дочь, умирай за ойчизну, — и когда все это кончится!.. До смерти, право, надоело!..» [3: с. 177].

В частности, в диалогах помещиков затронут и вопрос о политических требованиях восстания. «Польских патриотов не удовлетворяла административная автономия. Их целью была полная политическая независимость, притом “в границах Польши 1772 г.”, то есть с включением в Польское государство Литвы и западнорусских областей» [7: с. 280]. В сатирических репликах патриотические устремления поляков доведены автором до уровня карикатуры. В патриотическом пылу пан Гвалтовский являет максимальную неприимимость к «москалям»: «Не согласен на снисхождение, <...> я требую, чтобы речь посполитая (в тексте со строчной буквы. — *М.Р.*) была восстановлена в пределах 772 года, тысячу лет долой, вот как!..» Ксендз Закохальский урезонивает: «Не горячись, мой коханный, в 772 году и Польши не было!..» Пан Гвалтовский «(с сердцем): Сам черт вас не разберет!» [3: с. 189–190].

¹ Польский герб: белый орел на красном фоне.

Но более важным представляется тот факт, что благодаря усилиям очень осведомленного автора комедии меркантильность «белых» отеснила их патриотизм¹. Якобы укоренившаяся привычка воровать казенные или общественные деньги (жонда) — вот отличительная черта помещиков-патриотов. Вариации фразы главы повета о своих единомышленниках «Да ведь у них у всех “рыльцо в пушку”» [3: с. 176] являются источником сатирических и комических эффектов пьесы. Денежная тема, представленная в различных репликах, акцентирует одну мысль: восстание — это повод для наживы. Пани Бутельская сокрушается: «все наживаются, а мы только угощаем» [3: с. 177]. В реплике Бутельского сквозит сожаление о том, что прежний довудца пан Загребайло опередил всех: «...забрал деньги в кассе и бежал, подлец! <...> как было не довериться такому патриоту, как п. Загребайло?!» [3: с. 181]. Об ухажере своей дочери: «Пан Уздыхальский... дал ей <Лудовике> на сохранение 50 000 злотых. Сумма эта, вероятно, украдена из числа сборов на повстанье» [3: с. 185]. В ответ на напыщенно патриотические уверения нового довудцы: «Я облечен доверием народного жонда, я оправдаю эту доверенность ...я... докажу!...» звучит идеологически подчеркнутое замечание пана Цыбульского: «То же самое говорил нам и прежний довудца Загребайло, да кончил тем, что подтибрил народные денежки и удрал!...» [3: с. 197].

Возможно, есть и еще одно обстоятельство, на которое намекает автор пьесы. В диалогах вымышленных персонажей несколько раз упомянуты имена действительных исторических личностей, «красных» вождей восстания, причем в точной последовательности их руководства. А вот то, что связано с обстоятельствами их смены и с их нереализованными планами, подвергнуто в пьесе фальсификации. Объявивший войну России в первый же день начала восстания, Мерославский не сумел добиться военного руководства над разрозненными отрядами, что отражено в таком ядовитом замечании пана Бутельского: «...наш великий тактик, стратег и администратор Мерославский начертал гениальный план войны с Россией» [3: с. 187]. Драматичный эпизод девятидневного (с 10 по 19 марта 1863 года)

¹ «Присоединение к восстанию Дирекции <белых> подкрепило кассу повстанцев» [5: с. 685].

диктаторства генерала Лянгевича, закончившийся поражением в бою и сдачей в плен австрийцам, саркастически гиперболизируется автором комедии в образчик польской пропагандистской риторики от лица ксендза Закохальского: «Победы, одержанные нашими непобедимыми войсками под предводительством доблестного генерала Лянгевича» [3: с. 189]. И последнему руководителю восстания от «красных» Ромуальду Траугуту автор пьесы дал убийственную оценку. По словам историка, начиная с октября Траугут «надеялся привлечь к восстанию народ, <...> пытался соединить в одно стройное целое партизанские отряды, действовавшие до того времени вразброд, и сформировать из них регулярную армию. Траугут хотел продержаться зиму и дожидаться европейского вмешательства, но в апреле 1864 г. он был арестован» [5: с. 686]. В пьесе роль и образ мужественного Траугута искусно дискредитированы: сатирический прием актуализации семантики фамилии Уцекайло (от польского *uciekać* и русского просторечного *тикать*) помогает представить майора как стремительно и трусливо убегающего командира.

Поначалу слухи о прямолинейности в действиях нового доводцы пугают помещиков, однако им удается сломить его воинственный дух поступком в духе «белых» — обыкновенным подкупом. Уцекайло позабавил читателей своими пороками, связанными с ценой вопроса, то есть ценой «повстанія»: деньги для него, «храброго вождя» и «кумира» [3: с. 191], оказываются в прямом смысле дороже освободительной идеи, дороже Польши. Вот как обставлено замаскированное вымогательство взятки. Уцекайло притворно сердится на п. Цыбульского за непослушание и грозит ему смертью. Однако выход найден. «П. Гвалтовский (*кидается к майору, обнимает и целует его, приговаривая*). Достоянейший наш доводца <...> Назначьте на него 1000 р. контрибуции, будет с него <...>. Все. Довольно с него 1000 р., просим пана майора!.. М. Уцекайло (*смягчаясь*). Благодарите этих достойных граждан <...>; склоняюсь только на их убедительную просьбу и освобождаю вас от смертного приговора, но вместе с тем <...> вы должны заплатить в пользу восстания 1000 р. контрибуции» [3: с. 197]. В финале пьесы все действительно бегут под предводительством

этого доводцы. Таким образом, если вспомнить слова Аристотеля о назначении комедии, которая «стремится изображать худших <...> людей, нежели ныне существующие» [2: с. 44], то «красные» диктаторы восстания оказываются в устах вымышленных сатирических персонажей людьми едва ли не наихудшими.

Демонстративность аллюзий на знаменитую комедию Н.В. Гоголя «Ревизор» говорит о смелости анонимного автора, не боящегося никакого суда — ни писательского, ни общественного. Повторяющиеся сюжетные единицы из «Ревизора» слегка видоизменены и скомбинированы иначе, но легко опознаются при чтении.

Итак, главное событие — приезд вышестоящего лица с большими полномочиями в общество; некая большая проверка положения дел — вообще очень характерная тема для русской комедии, которая, по мнению современного исследователя, «в проекции, в схеме <...> восходит к той же традиционной, из восемнадцатого века, канве (с которой Гоголь был прочно связан), откуда повелись и Фонвизин, и Грибоедов со своим ревизором Чацким, и множество других ревизоров, прокуроров, резонеров, приезжающих в собрание плутов и дураков, с тем чтобы всех распекать, выводя на чистую воду» [1: с. 52].

Анонимный автор «Встречи» произвел идеологически необходимую замену и вместо ревизора в имение Бутельского привез майора с невероятной в условиях восстания фамилией Уцекайло, который производит смотр польским патриотическим силам. Перенесение сюжетной схемы «Ревизора» (когда чиновники-мошенники во главе с Городничим ждут ревизора) преобразуется в комедии в схему: продажные поляки-патриоты во главе с Бутельским ждут приезда доводцы. Знаменитое начало «Ревизора» («Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор» [4: с. 8]) способствует завязке интриги и в виленской комедии: пан Бутельский обращается к собравшимся: «Панове! Мы собрались для того, чтобы общими силами обсудить некоторые весьма важные вопросы» [3: с. 186]. Похожим на «Ревизора» образом группируются персонажи «Встречи»: в центре глава повета, у него жена и дочь, в окружении — местные помещики и ксенд-

зы. Все со страхом ждут приезда нового «довудцы». Само по себе «проклятое повстанье» [3: с. 172] не изображено, оно даже напрямую не затрагивает персонажей. Изображены алчность и коррупция, лживость и бахвальство поляков с целью достижения пропагандистского эффекта.

Сопоставление с «Ревизором» придает неожиданный смысловой резонанс в сатирическом моделировании характеров. Стиль монолога, который в литературоведении принято считать квинтэссенцией феномена «хлестаковщина» («И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!» [4: с. 46]), очень тонко перенесен в монолог пана Бутельского: «По всей необъятной России рассеяны наши агенты, чиновники на железных дорогах и телеграфных линиях — поляки, чиновники по акцизному управлению в крае — поляки, чиновники во всех присутственных местах в крае — поляки, земская и городская полиция в крае — поляки, наставники и учителя во всех гимназиях и училищах в крае — поляки» [3: с. 188]. Благодаря такому приему от слов главы повета Бутельского создается впечатление бессмысленного вранья.

Сюжетно схожи финалы пьес: в момент всеобщего торжества (чиновников во главе с городничим в «Ревизоре» и помещиков во главе с Уцекайло во «Встрече») появляются соответственно почтмейстер Шпекин и пан Почтарский, приносящие убийственное для собравшихся известие. «Ревизор»: «*Явление VIII*. Те же и почтмейстер впопыхах, с распечатанным письмом в руке. Почтмейстер. Удивительное дело, господи!..» [с. 84]. «Встреча»: «*Явление 14*. П. Почтарский (*суетливо*). Панове, сию минуту из Вильно!.. Несчастье... Ужасное несчастье... погибаем! Назначен новый генерал-губернатор!» [3: с. 200]. И знаменитая сцена шока, парализующего персонажей в «Ревизоре» («*Явление последнее*. Произнесенные слова поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении»), переносится с легкими вариациями в другую комедию. На требование помещиков назвать имя генерал-губернатора («Кто именно, говорите, говорите, мы всех знаем!») пан Почтарский отвечает: «Этого в особенности!.. Вспомните, панове, 1831 год!..

(закрывает лицо руками). Все вскрикивают, у некоторых выпадают бокалы из рук, стоят в недоумении, пораженные страхом» [3: с. 201].

Изображение корыстолюбивых слуг нередко встречается в русской комедии XVIII века. Подобная традиция обнаруживается и в виленской комедии. Под стать польским господам и польские слуги, которые не теряют присутствия духа в момент всеобщего бегства: «Марися замечает на диване знамя <польский двуколор> и берет его. Юзеф. Брось, на что оно тебе? Марися. Как на что, камзельку¹ себе сошью!» [3: с. 201].

Функциональны различия в композиции финалов двух пьес. Немой сцене в «Ревизоре» предшествует итоговый монолог Городничего («Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы вместо лиц; а больше ничего...») [4: с. 87]), который он произносит «под шоком от разносного письма Хлестакова, и потому здесь Городничий вызывает сострадание» [1: с. 73]. Внезапное обращение ко всему человечеству как мыслимому зрителю предлагаемой сцены («Вот смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурачен городничий!» [4: с. 88]) вводит в комедию Гоголя «всеисторический даже охват и разрешается сознанием, что в этом спектакле, как в зеркале, мы, сотрясаясь от хохота, видим свое лицо, и весь свет уже обращается в смех над самим собою» [1: с. 81].

На таком эстетическом фоне идеологическая заданность и узость проблематики комедии «Встреча» становятся наиболее очевидными. После оцепенения, а затем и побега всех действующих лиц на сцене остается пан Цыбульский, лучший из поляков, которому доверено, так сказать, озвучить бессмысленность очередной затеи с мятежом откровенно идеологическим «открытым языком»². Порокам противопоставлен резонер. Так, в «Недоросле» Стародум, указывая на Простакову, произносит знаменитое: «Вот злонравия достойные

¹ Камзелька, камизелька — от польск. *kamizelka* — жилетка, жакетка.

² Политико-лингвистическая парадигма эпохи Модерна характеризуется отсутствием источников семантических помех. Язык политической идеологии, заложенный в это время, Г. Маркузе называет «открытым языком» (см. подробнее: [Кологривова И.В. Парадигматическое измерение политической идеологии: модерн // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 301. – С. 23–25]).

плоды!» [9: с. 72]. Пан Цыбульский произносит нравоучительную, необыкновенно тонко, идеологически нюансированную речь о порицании легкомыслия шляхты, о пороках «красной сволочи», о безнадёжности «этого скверного восстания», о никчемности цели: «И все это совершается во имя свободы и какой-то идеальной ойчизны!» [3: с. 204]. В заключительных фразах патриотические идеи и символы отвергаются перед лицом высшей истины о торжестве России, что, по-видимому, должно являть собой пример для подражания: «(Пан Цыбульский срывает с себя эмблематические знаки, бросает на пол и топчет). Вот этак желал бы я растоптать и тех, кто затеял эту подлую революцию...» [3: с. 204].

Заканчивая анализ этого необычного произведения, следует подчеркнуть: факт появления комедии в 1865 году свидетельствует о степени озабоченности администрации Северо-Западного края России вопросами пропаганды и политической интерпретации восстания после его подавления, а также указывает на необходимость запечатлеть заслуги М.Н. Муравьева. Замысел и воплощение события в комедии неотделимы от официальной имперской идеологии: аллюзии на персонажей Фонвизина и схема расстановки персонажей, их номинации и явная ориентация анонимного автора на сюжет комедии Гоголя «Ревизор» — все невольно способствует исполнению литературно-художественной задачи безымянного автора по дискредитации польских политических сил и как бы усиливает эмоциональную аргументацию в пользу права монархии на расправу с «революционными бандами» и «подлой революцией» [3: с. 204]. Эти «литературные приемы» применяются для утверждения имперских устремлений русского царизма.

Но сама пьеса как интерпретация-фальсификация обладает, тем не менее, своей исторической — неоднозначной — ценностью. То, что анонимный автор прибег к помощи традиций просветительской комедии («Встреча» столь же тенденциозна, как и «Недоросль»), и особенно — «Ревизора», позволило ему ассоциативно внести в проблематику пьесы «нравственно-оценочные» нюансы (В. Турбин), с которыми русский читатель и зритель традиционно связывал полное посрамление социального эгоизма и связанного с ним невежества. Тенденциозность

«Встречи» оказалась иной. Попытка соединить поэтику привычного для русской публики сатирического конфликта с болезненно переживаемой поляками и литовцами исторической конкретностью обернулась тем, что беспощадному осмеянию подверглись совсем иные ценности. Предложенный разбор анонимной пьесы приводит исследователя к размышлениям о неоднозначности политической рецепции знаменитых произведений русской литературы, и сакраментальное «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» невольно приходит на ум и в данном случае.

Литература

1. *Абрам Терц (Андрей Синявский)*. В тени Гоголя / Абрам Терц (Андрей Синявский) // Абрам Терц (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 тт. – Т. 2. – М.: СП «Старт», 1992. – С. 4–336.
2. *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Художественная литература, 1957. – 181 с.
3. Встрѣча вновь назначеннаго доводцы (Комедія въ одномъ действіи). Эпизодъ изъ польскаго мятежа 1863 года // Вѣстникъ Западной России: Историко-литературный журналъ, издаваемый К. Говорскимъ. Февраль. Год третій, том 2. Вильна: Въ типографіи А. Сыркина, 1865.
4. *Гоголь Н.В.* Ревизор / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 тт. – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 7–90.
5. *Грабеньский Вл.* История польского народа / Вл. Грабеньский. – Минск: МФЦП, 2006. – 800 с.
6. *Платонов С.Ф.* Полный курс лекций по русской истории / С.Ф. Платонов. – СПб.: Литера, 1999. – 800 с.
7. *Пушкарев С.Г.* Россия 1801–1917: Власть и общество / С.Г. Пушкарев. – М.: Посев, 2001. – 672 с.
8. *Сталюнас Д.* Этнополитическая ситуация Северо-Западного края в оценке М.Н. Муравьева (1863–1865) / Д. Сталюнас // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. – № VII. – Вильнюс: Русские творческие ресурсы Балтии. *Žvaigždžių miestas*, 2002. – С. 250–271.
9. *Фонвизин Д.И.* Недоросль / Д.И. Фонвизин // Фонвизин Д.И., Грибоедов А.С., Островский А.Н. Избр. соч. / Редколл.: Г. Беленький, П. Николаев, А. Пузиков; сост. и вступ. ст. В. Турбина; сост. раздела «Приложения» и примеч. Ю. Двинской. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 16–72.

M. Romanenkova

**Satirical Traditions of Russian Comedy
from the Perspective of Imperial Ideology.
Comedy “Vstrecha Vnov’ Naznachennago Dovudtsi
(Epizod iz Pol’skago Myatezha 1863 Goda)”**

The article deals with the analysis of a politically committed play about the events of the 1863-1864 Polish and Lithuanian Rebellion. The historical and literary context of the play is taken into account in this article. This context is constituted by the traditions of the European Enlightenment comedy and of the Russian satirical comedy of the XVIII–XIX-th centuries (“Brigadir” and “Nedorosl” by D.I. Fonvizin, “Revizor” by N.V. Gogol’).

Key words: the 1863–1864 Polish and Lithuanian Rebellion; Russian satirical comedy; the ideological function of a literary text.

Т.Г. Дубинина

**СТИХОТВОРЕНИЕ А.С. ПУШКИНА «ДАР НАПРАСНЫЙ,
ДАР СЛУЧАЙНЫЙ...» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА
И.С. ТУРГЕНЕВА 1830–1840-х ГОДОВ**

В статье рассматривается вопрос об особенностях творческого восприятия художественно-философских идей Пушкина в поэзии Тургенева. В качестве материала выбраны следующие тексты: стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» и стихотворения Тургенева «Вечер» и «Цветок», а также поэмы «Параша» и «Андрей». Исследуется творческая полемика молодого Тургенева с его великим предшественником, которая станет важным этапом для продолжения пушкинской традиции в зрелом творчестве Тургенева-романиста.

Ключевые слова: Тургенев; Пушкин; традиция; лирика; поэмы.

Вопрос о пушкинской традиции в творчестве И.С. Тургенева поднимался неоднократно. Еще в XIX веке, откликаясь на только что опубликованную поэму Тургенева «Параша», В.Г. Белинский отмечал: «Многие найдут в поэме следы подражания Пушкину и особенно Лермонтову: это не удивительно, ибо живая историческая последовательность литературных явлений всегда смешивается толпою с холодной и бездушной подражательностью. Но люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров родной литературы, проявляя в своих произведениях упроченное ими литературе и обществу, и рабски подражать — совсем не одно и то же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе — бесталанности» [2: с. 78–79]. Таким образом, проблема «Пушкин — Тургенев» была обозначена еще современниками.

Впоследствии этот вопрос получил разработку в трудах многих исследователей: А.И. Батюто [1], Г.Б. Курляндской [6, 7], В.Н. Фридмана [13], А.Г. Цейтлина [14]. Ученые рассматривали в своих работах различные аспекты пушкинского влияния на произведения Тургенева. Однако проблема эта еще далеко не решена и живо интересует исследователей. Свидетельством тому могут служить появившиеся

ся за последние годы работы А.А. Бельской [3], И.А. Беляевой [4], В.Д. Сквозникова [9].

Необходимо отметить, что в большинстве работ по заявленной проблеме ученые, за редким исключением, делают вывод о том, что Тургенева можно в полной мере считать продолжателем и наследником Пушкина, — о бесспорном следовании им пушкинской традиции, прежде всего эстетическим принципам предшественника, о приятии Тургеневым пушкинской веры в человеческую личность.

Иную и, думается, более продуктивную концепцию предлагает И.А. Беляева [4]. Анализируя поэмы Тургенева в свете пушкинских, в частности «онегинских» традиций, исследователь приходит к выводу о творческом споре Тургенева с Пушкиным. Конечно, авторитет Пушкина для Тургенева оставался, как полагает ученый, и в те годы огромным, но вот пушкинскую картину мира молодой писатель принять не мог. Тургеневское мировидение было более пессимистичным, чем пушкинское (см.: [5]), и это стало основой для художественного спора, в процессе которого Тургенев пришел к принятию пушкинского мироотношения уже в эпоху своей «новой манеры», что во многом и позволило ему создать романы и повести — шедевры русской классической литературы.

Дополним позицию И.А. Беляевой собственными наблюдениями, обратив внимание на один пушкинский текст: стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). Известно, что оно было опубликовано в «Северных цветах» за 1830 год [10: с. 440] и Тургенев, внимательный читатель Пушкина, вероятнее всего, был с ним знаком. В названном произведении лирический герой задается вековыми вопросами о смысле и цели существования, о влиянии на судьбу и бытие человека неких тайных сил: «Кто меня враждебной властью / Из ничтожества воззвал...», приходя к неутешительному выводу: «Цели нет передо мною: / Сердце пусто, празден ум, / И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум» [8: III, с. 59].

Загадка человеческой жизни, влияние на судьбу и бытие человека тайных сил волнуют и лирического героя Тургенева. В стихотворении «Вечер» (1837) звучит его голос: «В моей душе тревожное волненье: / Напрасно вопрошал природу взором я; / Она молчит в глубоком усыпленье — / И грустно стало мне, что ни одно тво-

ренье / Не в силах знать о тайнах бытия» [12: I, с. 12]. Невозможность разгадать загадку жизни, ничтожность отдельной человеческой личности перед силами природы, зачастую враждебными человеку, глубоко волнуют лирических героев обоих произведений.

С пушкинскими строками «Кто меня враждебной властью / Из ничтожества воззвал» напрямую сопрягаются тургеневские: «Здесь ночь и мрак — а там? Что будет там?» [12: I, с. 12]. Герой стихотворения «Вечер» также слышит в своей душе «голос внутренний, святой и неизменный»: это «Грядущего таинственный пророк» [12: I, с. 11]. Очень важно, что обоих героев волнует мысль о конечности жизни, невозможности предугадать, что таится за порогом земного пути. Лирический герой Пушкина размышляет: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана? / Иль зачем судьбою тайной / Ты на казнь осуждена?» [8: III, с. 59]. В стихотворении Тургенева читаем: «Что если этот сон — одно предвозвещанье / Того, что ждет и нас, того, что будет там?» [12: I, с. 12]. Нельзя не отметить, что в обоих произведениях лирические герои не вписываются в круг обычной жизни, чужды ей и страдают от этого. Если пушкинского героя «томит <...> тоскою однозвучный жизни шум», то тургеневский воспринимает жизнь вокруг себя как «ночь и мрак».

Казалось бы, Тургенев прямо следует за своим предшественником. Однако это утверждение представляется поспешным. Ведь у пушкинского героя, наряду с размышлениями о смысле жизни и роли неких таинственных сил в судьбе человека, есть и мысль о духовно-духовном потенциале личности: ведь кто-то таинственный не только «из ничтожества воззвал» лирического героя, но и «Душу <...> наполнил страстью, / Ум сомненьем взволновал» [8: III, с. 59]. Думается, здесь справедливо говорить о бунте лирического героя, сознающего свои духовные и интеллектуальные потенции. Именно в невозможности реализовать эти силы и состоит трагедия героя, ведь перед ним нет цели: «...сердце пусто, празден ум».

Лирический герой тургеневского стихотворения «Вечер» лишен такой перспективы. Он полон «грустных дум и странных мыслей» [12: I, с. 11], но страсть его душе неведома. Он выступает не как бунтарь, стремящийся разгадать тайну жизни, а скорее как созерцатель, эту невозможность констатирующий.

Мысль о краткости и бренности жизни доминирует еще в одном стихотворении Тургенева — «Цветок» (1843) (см. подробнее: [11]). Несмотря на очевидную разность лирических сюжетов произведений, думается, все-таки можно говорить о некоторых параллелях. В тургеневском стихотворении заложена сходная с пушкинским «Дар напрасный, дар случайный...» мысль о тайных силах, управляющих судьбой. И то, что в роли враждебной силы выступает человек, а в роли объекта воздействия этих сил цветок, погубленный человеком, думается, не отменяет высказанного предположения. Гибель цветка трагична: он «...был заеден пылью знойной, / Спален полуденным лучом» [12: I, с. 29]. Таким образом, силой, погубившей цветок, становится не только человек, но и окружающий мир, враждебный цветку и уничтожающий его. Цветок погибает под воздействием внешних сил (человека и природы), которым он не может противостоять. Думается, здесь можно найти отголосок мыслей лирического героя пушкинского стихотворения, ведь жизнь его «судьбою тайной <...> на казнь осуждена», и от этой казни спасения нет. Нельзя не отметить, что бунтарские настроения, заложенные в пушкинском стихотворении, не находят продолжения у Тургенева — ведь цветок просто не в состоянии сопротивляться сорвавшему его человеку и иссушающей природе. Важно, что в нем даже не заложено основы для подобного сопротивления. Думается, здесь можно говорить о мотиве исключительно важном для Тургенева-художника и мыслителя, — о мотиве бренности красоты, которая сама по себе могла бы обладать спасительным потенциалом, но не выдерживает борьбы с теми враждебными силами, которые управляют бытием.

Мысль о случайности, бесцельности человеческого существования будет развиваться и в поэмах Тургенева. Представляется, что наиболее показательны в этом отношении «Параша» (1843) и «Андрей» (1847).

Сюжет «Параша» прост: уездная барышня случайно во время прогулки в саду знакомится с молодым дворянином по имени Виктор, влюбляется в него и, поскольку чувство оказывается взаимным, выходит замуж за своего избранника. Поэма завершается картинами счастливой семейной жизни Параша и Виктора, причем счастье их представлено читателю в комическом ключе. Однако за этим комизмом стоит мысль повествователя о трагичной скоротечности чело-

веческой жизни, о ее бесцельности и пустоте, о невозможности счастья, о власти неких тайных сил над человеческой судьбой, что уже напрямую сопрягается с ключевой идеей пушкинского стихотворения. Интересно, что главная героиня поэмы изначально наделена некоторым чувством, недаром рассказчику казалось, что

...ей суждено

Страданий в жизни испытать немало...

И что ж? Мне <рассказчику> было больно и смешно;

Ведь в наши дни спасительно страданье...

Однажды я, с невольною печалью,

Ее сравнил и с бархатом и с сталью...

[12: I, с. 77].

Однако Параша обманывает ожидания и читателя, и автора — не идет по пути «благодатного страдания». Она успокаивается в семейном быте, и жизнь ее течет, «Как ручеек извилистый, но плавный» [12: I, с. 99]. Тем задаткам, которые у нее были, не суждено было развиваться. Кстати, автор обвиняет в этом не саму героиню, а судьбу, от которой невозможно уйти: «Но рок, так всеми принято, жесток; / А потому и поступает строго» [12: I, с. 100]. Пошлость неумолимо проникает в человеческую жизнь, и ей нечего противопоставить: за молодыми влюбленными, опершись на забор, внимательно наблюдает сам Сатана. Враждебные человеку силы обретают вполне определенные очертания: «Друзья! Я вижу беса... на забор / Он оперся — и смотрит; за четою / Насмешливо следит угрюмый взор» [12: I, с. 98].

Интересно, что мысль о роли бесовских сил в судьбе человека будет иметь продолжение и обобщение, поскольку бес наблюдает не только за молодыми влюбленными:

Мне кажется, он смотрит не на них <Парашу и Виктора> —

Россия вся раскинулась, как поле,

Перед его глазами в этот миг...

И как блестят над тучами зарницы,

Сверкают злобно яркие зеницы;

И страшная улыбка проползла

Медлительно вдоль губ владыки зла

[12: I, с. 99].

Итак, Параша и Виктор лишь случайные жертвы рока, которому не в силах сопротивляться никто (по крайней мере в современной Тургеневу России). Видимо, еще и поэтому повествователь не склонен обвинять Парашу, ведь он не верит в возможность спасения от пошлости: «...в истине своих желаний я / Стал сомневаться, милые друзья» [12: I, с. 99].

Интересно, что лирического героя Пушкина «томит <...> тоскою / Однозвучной жизни шум», и это, возможно, дает право говорить о неприятии пошлости жизни Пушкиным. В таком случае Тургенев — его прямой наследник. Однако здесь необходимо сделать существенную оговорку. Если трагическое мироощущение пушкинского героя обусловлено невозможностью реализовать те духовные возможности, которые заложены в нем высшими силами, то героиня тургеневской поэмы личность явно менее масштабная, она не одарена ни страстной душой, ни умом, взволнованным «сомнением». Ее судьба осмысливается трагически рассказчиком, а сама Параша никакой трагедии не ощущает.

В поэме «Андрей» проводится мысль о хрупкости и бренности важнейшего для Тургенева-художника чувства — любви, что доказывает, с точки зрения автора, бессмысленность и пустоту человеческой жизни вообще. Главный герой поэмы, молодой дворянин по имени Андрей, влюбляется в жену своего знакомого, Дуняшу. Случается роман. Однако вскоре герой начинает тяготиться этими отношениями и, придумав благовидный предлог, навсегда покидает возлюбленную. По прошествии некоторого времени он получает письмо от Дуняши, в котором она прощает его и благословляет на «...жизнь обильную, святую... / И даже — на любовь иную...» [12: I, с. 168].

Очень важно, что, несмотря на, казалось бы, высшее счастье — любить и быть любимым, — Андрей начинает тяготиться своим положением, скучать, а уехав, забывает возлюбленную. Трагическая хрупкость любви, ее скоротечность подчеркивается в одном из лирических отступлений поэмы: «...и человек, / Владыко мира, ничему живому / Сказать не может: стой вот здесь навек!» [12: I, с. 149]. Ничтожность человеческой личности перед «мчащейся жизнью», которая летит в «далекое, таинственное море» [12: I, с. 149] — глу-

бокое убеждение Тургенева-художника. Нельзя не отметить, что подобные мысли высказывает и пушкинский лирический герой.

Однако есть огромная разница между пушкинским и тургеневским героями: первый страдает от невозможности реализовать свои душевные и интеллектуальные силы, второй не имеет их вовсе. Разлука с возлюбленной не воспринимается им как трагедия, мысль о хрупкости и скоротечности существования не приходит ему в голову, и трагичность человеческого существования он осознать не способен.

Итак, несмотря на то, что мотивы скоротечности и бесцельности жизни, звучащие в пушкинском стихотворении «Дар напрасный, дар случайный», наследованы Тургеневым вполне, говорить о совпадении художественных картин мира двух поэтов не представляется возможным. Герой Пушкина, осознавая бренность бытия, противопоставляет себя тайным враждебным силам, управляющим жизнью человека. Герои Тургенева в лучшем случае способны осознать эту бренность, но не противопоставить себя ей (как лирический герой в стихотворениях «Вечер», «Цветок»), в худшем — не видят и не чувствуют трагичности мироустройства.

Литература

1. *Батюто А.И.* Тургенев-романист / А.И. Батюто // Батюто А.И. Избранные труды. – СПб.: Нестор-история, 2004. – С. 315–568.
2. *Белинский В.Г.* Статьи и рецензии. Февраль – май 1843 / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 тт. – Т. 7. – М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. – С. 7–96.
3. *Бельская А.А.* Пушкинское в романе И.С. Тургенева «Накануне» / А.А. Бельская // Спасский вестник. – Вып. 17. – Тула, 2009. – С. 28–41.
4. *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве Тургенева / И.А. Беляева. – М.: МГПУ, 2005. – 250 с.
5. *Клуге Р.-Д.* Идеюное содержание раннего поэтического творчества И.С. Тургенева / Р.-Д. Клуге // И.С. Тургенев и современность: доклады и сообщения Междунар. науч. конф., посвящ. 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева (2–6 ноября 1993 г.) / Науч. ред. П.Г. Пустовойт. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – С. 99–106.

6. *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев и русская литература / Г.Б. Курляндская. – М.: Просвещение, 1980. – 192 с.
7. *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции / Г.Б. Курляндская. – Тула: ИПП «Гриф и К», 2001. – 229 с.
8. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 тт. / А.С. Пушкин; примеч. Б.В. Томашевского. – 4-е изд. – Л.: Наука, 1977–1979.
9. *Сквозников В.Д.* Пушкинская традиция / В.Д. Сквозников. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 216 с.
10. *Томашевский Б.В.* Примечания / Б.В. Томашевский // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. – Т. 3. – Л.: Наука, 1977. – С. 433–476.
11. *Трофимова Т.Б.* «Как хороши, как свежи были розы...» (Образ розы в творчестве И.С. Тургенева) / Т.Б. Трофимова // Русская литература. – 2007. – № 4. – С. 127–138.
12. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 тт. Соч.: В 15 тт. Письма: В 13 тт. / И.С. Тургенев. – М.; Л.: изд-во АН СССР, 1960–1968.
13. *Фридман Н.В.* Поэмы Тургенева и пушкинская традиция / Н.В. Фридман // Известия Академии наук СССР. Отд. лит. и яз. – М.: Наука, 1969. – Т. XXVIII. – Вып. 3. – С. 232–242.
14. *Цейтлин А.Г.* «Евгений Онегин» и русская литература / А.Г. Цейтлин // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 335–364.

T.G. Dubinina

**Pushkin's Poem "Dar Naprasniy, Dar Sluchayniy..."
in the Context of I.S. Turgenev's Works of 1830–1840's**

The article discusses the specific characteristics of Turgenev's creative perception of artistic and philosophical ideas of Pushkin's poetry. The author of the article takes as material the following texts: Pushkin's poem "Dar naprasniy, dar sluchayniy..." and Turgenev's poems "Tsvetok", "Vecher", "Parasha", "Andrey". The author investigates Turgenev's creative polemics with his great predecessor as an important step towards continuation of Pushkin's tradition in his mature works.

Key words: Turgenev; Pushkin; tradition; lyrics; poems.

ФАУСТОВСКИЙ «СЮЖЕТ» В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В статье проводятся параллели между «Фаустом» И.-В. Гете и романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», которые в научной традиции не получили достаточного освещения. Раскольников рассматривается как первый русский Фауст, открывающий собой галерею романских героев Достоевского, восходящих к фаустовскому типу. Исследуются сходные сюжетные и композиционные элементы, а также общность художественно-философских решений.

Ключевые слова: Гете, Достоевский; русский Фауст; русский роман; сравнительный анализ; жанр.

Художественное творчество Достоевского обладает «непосредственной способностью духовно-нравственно *восстанавливать-преобразовать* и *спасти* читателей» [6: с. 12]. Во многом это обусловлено особенностью секуляризации русской литературы, когда мессианство писателя-проповедника и поэта-пророка стало явлением привычным.

Для большинства своих читателей Достоевский остается художником и мыслителем, прекрасно чувствующим сверхзадачу русского романа, которую он, накануне начала работы над своим *Пятикнижием* (романами «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»), определил как «историческую необходимость девятнадцатого столетия». Суть ее заключалась в том, что современная литература должна сосредоточиться на «мысли христианской и высоконравственной», «формула» которой — «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков». Эту идею «восстановления», выраженную средствами средневековой эпохи, писатель находил в «Божественной Комедии» Данте, но полагал, что все европейские литературы в течение XIX века также развивались под знаком этой идеи, при этом она все еще ждет своего воплощения «целиком, ясно и могущественно» [3:Т. 11, с. 241, 242].

Достоевский не упоминает в данном контексте И.-В. Гете, однако дантовская идея «восстановления» в немецком «Фаусте» была представлена (см.: [10: с. 449]), причем уже с учетом коренного свойства *современного* человека, состоящего в разладе с собой, человечеством, Богом, что и обуславливало фаустовский бунт-эксперимент. Такой бунт, по мысли Гете, был необходим не просто как протест человека против самого себя, других людей, Бога и мира, им созданного, но как предельно сложное и трагическое доказательство своего единства с этим миром, Богом и людьми. Гете предлагал своему герою пройти путь к своему собственному «оцельнению», восстановлению, преодолению разлада двух чуждых друг другу душ, составляющих натуру современного человека¹. В этом бунте, в его «искание смутном» сказывалось прежде всего стремление к истине. И едва ли герои Достоевского в этом смысле не были близки Фаусту, что замечали еще современники писателя.

Незадолго до смерти Достоевский получил письмо от слушательницы высших женских Бестужевских курсов в Петербурге с просьбой разрешить ее сомнения по поводу русского Фауста, воплощенного в его романых героях. Корреспондентку волновал вопрос: «Может ли русский Фауст найти себе исход?» [7: с. 269]. Достоевский не успел написать своей читательнице, однако мы должны признать, что в каждом его романе, начиная с «Преступления и наказания» и заканчивая «Братьями Карамазовыми», содержался ответ на этот вопрос. Его герою предложено пройти через испытания и, в свою очередь, испытать жизнь, ее устройство, Богом положенное и определенное, подобно тому, как в свое время, на соответствующем этому времени жизненном материале и своими художественными средствами делал Гете. Центральный романый герой Достоевского, будучи человеком «взыскующего духа», мысль разрешает для себя и для всего человечества. И мысль эта в своем конечном виде всегда восходит к вопросу о существовании Бога, о приятии мира Божьего, о полноте бытия. Она также тесно связана с вопросом о статусе

¹ “Zwei Seelenwohnen, ach! inmeiner Brust, / Die eine will sich vonderan demtrennen” [11]. Перевод Н. Холодковского: «Ах, две души живут во мне, друг другу чуждые, и жаждут разделенья» [8].

человека в этом мире, вплоть до его соизмеримости с Богом. Эти истинно героические фаустовские вопросы, как тяжелую ношу, возлагает на себя романый герой Достоевского и идет с ними, забирая с собой и других персонажей, и читателей по пути своего и их «восстановления», пусть даже через падения и бездны. Такой «исход» уготовил современному русскому Фаусту писатель.

Научная традиция обычно связывает рождение русского Фауста с последним романом Достоевского и образом Ивана Карамазова, однако нельзя не признать, что фаустовский «сюжет» «восстановления» человека не менее важен и в «Преступлении и наказании». Из всех литературных архетипов, к которым может восходить Раскольников, Фауст — один из самых значимых, и именно эта архетипическая линия во многом определяет структуру героя и сюжета «Преступления и наказания».

Давно отмечено, что фамилия героя — Раскольников — свидетельствует о том внутреннем противоречии, которое движет всеми его мыслями и поступками¹. Двойственность эта отмечена в романе особо и подчеркивается в портретных характеристиках героя, в изображении его внутренней жизни, подкрепляется наличием системы двойников, отзовами о герое и характеристиками со стороны других персонажей. По словам Разумихина, Раскольников «угрюм, мрачен, надменен и горд» и в то же время «великодушен и добр» — «точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются» [З: Т. 5, с. 202].

Здесь с очевидностью слышны фаустовские «Zwei Seelen» и фаустовская тоска как мучительное следствие «старых, наболевших, давнишних» вопросов. Весь спектр внутренних переживаний Раскольникова выстраивается таким образом, что вслед за сомнениями и «тоской» следует, как и в случае с Фаустом у Гете, мысль о самоубийстве («Или отказаться от жизни

¹ Раскольниками именовали старообрядцев и староверов представители официального православия. Но раскольники вовсе не были людьми, состоящими в «расколе с Богом», — лишь с окружающим миром, верующим иначе. Поэтому и герой Достоевского в «расколе с Богом» не состоит, он скорее сам расколот и с миром в противоречии, то есть в Бога не может уверовать так, как все остальные.

совсем!» [3: Т. 5, с. 46]). Страшная эта мысль оказывается родственной другой «вчерашней» мысли-мечте героя, восходящей к его теории и, как следствие, «пробе». «Логика» этих переживаний и мыслительных ассоциаций фактически уравнивает самоубийство и убийство другого человека, пусть даже и во благо многих страдающих, ради них.

Так и происходит в действительности с Раскольниковым, когда он, убив старуху Алену Ивановну и сестру ее Лизавету, отделяет себя от мира и оказывается болен: согласно его теории, все преступники испытывают нечто вроде болезни. И вот получив монетку от добрых людей в качестве милостыни, Раскольников с размаху бросает ее в воду и понимает, что тем самым «он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [3: Т. 5, с. 111]. Теперь в этом новом своем состоянии почти смерти он не может принять заботу близких, матери и сестры, тяготится дружеской опекой Разумихина. Ему трудно существовать в пространстве живых. И он готов последовать за самоубийцей, что бросилась в воду на «-ском мосту»: «Что ж, это исход! — думал он, тихо и вяло идя по набережной канавы. — Все-таки кончу, потому что хочу... Исход ли, однако? А все равно! Аршин пространства будет, — хе! Какой, однако же, конец! Неужели конец?» [3: Т. 5, с. 163].

Но мысли о самоубийстве перемежаются у Раскольникова с невероятным желанием жить. В момент полного отчаяния он вдруг думает о том, как прекрасно жить, пусть даже всего на каком-то жалком «аршине пространства» [3: Т. 5, с. 151]. Фауст у Гете также стоял на грани самоубийства, но к нему вернулось чувство жизни, после того как он услышал звуки пасхальных песнопений и колокольный звон. Буквально эта ситуация с Раскольниковым в начале романа не повторяется, но определенная аналогия все же возникает. В несостоявшемся самоубийстве на «-ском мосту», не случайно поражающем героя своей неэстетичностью («грязная вода», «взбившаяся и вспухшая над водой, как подушка, юбка» утопленницы, «нет, гадко... вода... не стоит», — реагирует на все увиденное Раскольников [3: Т. 5, с. 162, 163]), он уже тогда видел «глубокую ложь», но еще «не понимал, что это предчувствие могло быть пред-

вестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь» [3: Т. 5, с. 514]. И это будущее воскресение, о котором говорится в эпилоге, случится именно на Пасху, как и в «Фаусте».

Социальный статус героев Достоевского и Гете, на первый взгляд, несопоставим: один — недоучившийся студент, другой — умудренный жизнью доктор, правда оба они бедны. Однако социальные и профессиональные характеристики героя у Достоевского зачастую уступают место генерализирующим признакам. Поэтому для Раскольникова гораздо важнее, что он, как и Фауст, теоретик и мыслитель. Существо его теории, как бы ни была она связана с социально-этическими положениями о разделении людей на разряды и возможности для одних, особенных людей, ради остальных допустить пролитие крови «по совести», заключается в вопросе о тайне бытия, о «мира внутренней связи» [8]. Как и Фауст, Раскольников Бога не отрицает, но бунтует против искажения Божественного замысла в мире погрязших во грехе людей. Он берет на себя ответственность проверить на своем собственном пути, доказать себе и другим, что человек не «тварь дрожащая», но величайшее творение Бога. И, подобно Фаусту, подчас ощущает себя Богоравным.

“Binichein Gott? Mir wird so licht! / Ich schau in diesen reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen” [11]. («Не Бог ли я? Светло и благодатно / Все вокруг меня! Здесь с дивной глубиной / Все творчество природы предо мной!» [8]). Однако герой Гете с горечью признает, что величие его иллюзорно, и он «словом громовым повержен был во прах» [8]. Природа вечного «или» Раскольникова — «тварь ли я дрожащая или *право* имею» — родственна высокому сомнению Фауста. Ведь его «право» состоит не только в том, чтобы преступить закон и возвыситься над другими, но еще и в том, чтобы «проверить-испытать самую человеческую природу, выяснив, *органична ли она христианским заветам* (морали) или нет» [6: с. 18]. А потому его бунт угоден Богу и вполне соотносим с промыслом Господа о Фаусте, которого он сам посылает на все испытания и дает ему «в беспокойные спутники» Мефистофеля.

Есть у Фауста-Раскольниковца и свой Вагнер, и свой Мефистофель, хотя последний соотечественниками Достоевского воспринимался скорее не персонифицированно, а как другая часть одного человека. И в случае с Раскольниковым это тоже будет так: он сам себе и Фауст, и Мефистофель¹. Но и как самостоятельное лицо (или, скорее, лица) Мефистофель появляется рядом с Раскольниковым.

Что касается Вагнера, то на его «роль» вполне подходит «расторопный молодой человек» [3: Т. 5, с. 184] Дмитрий Прокофьевич Разумихин, персонаж с говорящими именем, отчеством и фамилией, которые подчеркивают в приятеле Раскольниковца жизненную основательность, способность многое успевать и разумность. Как и Вагнер, Разумихин представляет собой тип положительного и деятельного человека средних запросов, который не томится всемирной тоской и не мучается мировыми проблемами. Вагнер у Гете прост, добропорядочен, ограничен², Разумихин — добр, «сообщителен», не склонен к рефлексии и «не смущается» «никаких неудач» [3: Т. 5, с. 52]. Он хорошо чувствует разницу между собой и Раскольниковым и выделяет своего приятеля: «Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то» [3: Т. 5, с. 202].

Разумихин один мог общаться с Раскольниковым, добродушно ему помогал, иногда наставлял на правильный путь, как и Вагнер Фауста. Подобно Вагнеру, не желавшему в черном пуделе видеть Мефистофеля, Разумихин не признавал ничего таинственного. Но именно с ним Раскольников делится своим «видением» — встречей с Мефистофелем, что композиционно повторяет ситуацию признания Фауста Вагнеру. «Слушай, Разумихин, — заговорил Раскольников, — я тебе хочу сказать прямо:

¹ Недаром Раскольников, как и представший перед Фаустом Мефистофель, является студентом, причем его статус — «бывший» (потому как он в данный момент не учится) соотносим со статусом «странствующего» студента Мефистофеля.

² Вагнер характеризуется Н.А. Холодковским в комментариях к «Фаусту» Гете: «В этом лице Гете дал великолепный, неумирающий тип кропотливого и самодовольного ученого средней руки, одного из тех многих, которые находят полное удовлетворение и счастье в голом *материале* науки, в мелочах ее, которые не гоняются за широкими обобщениями и преспокойно из-за деревьев не видят леса, не ощущая даже особенного желанья увидеть его» [9: с. 69–70].

я сейчас у мертвого был, один чиновник умер... <...> и, кроме того, меня целовало сейчас одно существо, которое, если б я и убил кого-нибудь, тоже бы... одним словом, я там видел еще другое одно существо... с огненным пером...» [3: Т. 5, с. 183].

На последнюю фразу давно обратили внимание исследователи. А.Л. Бем не без основания полагал, что образ «огненного пера» в данном случае «восходит к второму явлению Мефистофеля, в котором он сам дает описание своего наряда» [1: с. 221], упоминая о ярком пере на шляпе («Die Hahnen federauf dem Hut»). Подобное перо, замечает ученый, отличает «рабочий» наряд Сони Мармеладовой, который действительно напоминает нечто дьявольское. Героиня была одета в «цветное платье с длиннейшим и смешным хвостом» и «смешную соломенную круглую шляпку с ярким огненного цвета пером» [3: Т. 5, с. 175].

Небезынтересна логика размышлений А.Л. Бема по поводу Сони-Мефистофеля. «Соня Мармеладова, — считает ученый, — была задумана Достоевским как “спутница” Раскольникова, которая во все трудные минуты его жизни, в поворотные моменты, решающие его судьбу, появляется при нем и “толкает” его на путь истины и спасения. Перед Достоевским невольно при этом вставал по контрасту другой образ спутника, который играл столь же решающую роль в жизни героя, но в совершенно противоположном направлении. Это “Мефистофель” из “Фауста”. Пары: Фауст — Мефистофель, Раскольников — Соня оказываются между собою творчески связанными. Что это не только теоретический домысел, но что в творческом сознании Достоевского мелькала эта взаимосвязанность, видно из одного весьма показательного места романа» [1: с. 219–220]. Исследователь имеет в виду сцену смерти Мармеладова, когда тот внезапно увидел Соню в ее необычайном наряде «в шляпке с ярким огненного цвета пером» и заговорил словами Гретхен из «Фауста»: «Кто это? Кто это? — проговорил он вдруг хриплым задыхающимся голосом, весь в тревоге, с ужасом указывая глазами на дверь, где стояла дочь» [3: Т. 5, с. 177]. Композиционно, как справедливо полагает А.Л. Бем, эта сцена вызывает в памяти читателей внезапное, словно из-под земли, появление Мефистофеля в тюрьме перед Гретхен и ее испуг. Словом, ученый видел в подобном странном сближении

Сони и Мефистофеля не буквальный, а сложный «символический смысл» [1: с. 221].

От себя заметим, что похожее на этот наряд Сони одеяние Раскольников видел и на другой девочке, которую встречал раньше на Сенной площади в сопровождении шарманщика. Она была одета «как барышня, в кринолин, в мантильку, в перчатки и в соломенную шляпку с огненного цвета пером» [3: Т. 5, с. 148. Курсив мой. — И.Б.]. Возможно, все это отголоски, своего рода знаки присутствия в жизни, даже в самом безобидном и миловидном ее проявлении, чего-то темного, искушающего, мефистофельского. Ведь черный пудель из книги Гете тоже кажется всего лишь забавной собачкой.

В полной мере в романе на «роль» Мефистофеля подходит Свидригайлов. Интересно, что он является соседом Сони и возникает, образно говоря, из-за ее спины. Если у Гете безобидная собака скрывала в себе схоласта-школяра Мефистофеля, то рядом с комнатой смиренной Сони притаился Свидригайлов и, неведомо для нее самой, растворился в ее пространстве.

Перед Раскольниковым Свидригайлов возникает внезапно в качестве «неожиданного» и нежеланного гостя, после страшного сна-бреда, в котором герой вновь переживает убийство. Реальность Свидригайлова не подлежит сомнению, но Раскольникову подчас кажется, что перед ним какой-то «призрак» или «фантазия», имени которых он произнести не может или не хочет. Свидригайлов вселяет в Раскольникова страх и своими агрессивными намерениями относительно его сестры Дуни, и свободными, и какими-то даже приятельскими, речами, и настойчивым желанием сблизиться и подружиться с ним, и собственно внезапным появлением. Раскольников признается в этом Разумихину, фактически называя вещи своими именами. В Свидригайлове он видит черта, подобно тому, как Фауст видел в пуделе Мефистофеля.

Свидригайлов сопутствует Раскольникову, как и гетевский Мефистофель Фаусту, поджидая, подсматривая, подслушивая, будто выбирает себе жертву, ведь, по его словам, Раскольников «тот самый и есть!». «Мне все кажется, — говорит Свидригайлов, — что в вас есть что-то к моему подходящее... Да не беспокойтесь, я не надоедлив; и с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему род-

ственнику и вельможе, не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне госпоже Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу» [3: Т. 5, с. 270, 276]. Возможно, все перечисленные Свидригайловым люди были его подопечными, выбранными им для чертовской потехи.

Однако Свидригайлов не есть абсолютное персонифицированное зло, он по-своему противоречив и сложен, как и Раскольников, которого никак нельзя воспринимать упрощенно¹, ведь он и носитель силы зла, и внеположен ей. Не случайно Раскольникову даже в минуты уединения кажется, что кто-то «близко» и «тревожно» присутствует рядом, что возникает, будто «из-под земли», человек, словно с ним действительно «живет» некто вроде Свидригайлова. А Соне он так и признается, серьезно и вовсе не смеясь, в том, что на убийство старухи его «черт тащил».

Будучи двойником Раскольникова, Свидригайлов оттеняет цинизм и вседозволенность его идеи. И хотя Раскольников, казалось бы, далек от сладострастия, которым упивается Свидригайлов, для него подобный «исход» как некая крайняя грань греха тем не менее возможен. В размышлениях о возможном будущем Сони разврат был Раскольникову «отвратителен», однако он «не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее» для нее [3: Т. 5, с. 305]. Но если допускал для нее, то, возможно, и для себя тоже?

В «Преступлении и наказании» разврат вряд ли имеет какое-то отношение к важнейшей линии фаустовского «сюжета» — поиску высшей красоты. Но в контексте всего творчества Достоевского он непременно с идеей красоты соотносится (например, «идеал Мадонны и идеал содомский» в «Братьях Карамазовых»). Красота у Достоевского часто поруганна, попранна, но освящена страданием. Не случайно красоту прежде всего видел он в высоком жертвенном пути Христа, заявляя, что «нет ничего прекраснее, глубже,

¹ Попытки увидеть в Раскольнике только злое начало в последнее время предпринимаются, но при всей своей текстуальной убедительности они вряд ли в полной мере раскрывают сложную природу героя Достоевского (см.: [5]).

симпа<ти>чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть» [3: Т. 15, с. 96. Курсив мой. — *И.Б.*]. Из всех определений на первое место писатель выносит «нет ничего прекраснее», полагая его важнейшим, за которым уже следуют и из которого вытекают все остальные. Красота, сопряженная со страданием и жертвенностью, отзовется и в облике христианки Сони Мармеладовой. В романе именно ей доверена «роль» не невесты или любовницы Раскольникова, как предполагает Разумихин, а спасительницы его души.

Сама история Сони и Раскольникова, заключающаяся в эпилоге словами «их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [3: Т. 5, с. 518], развивалась, на первый взгляд, никак не связано с линией Фауст — Маргарита, хотя бы потому, что не Раскольников лично подтолкнул Соню на путь греха, да и не был одержим герой поиском красоты, как гетевский Фауст (однако ценил и понимал красоту), а Соня едва ли являла собой ее полный образец. Но можно посмотреть на ситуацию и несколько иначе: идя на бунт против Бога ради всего человечества, герой Достоевского в немалой степени это человечество собой олицетворяет, поэтому и является косвенно виновником падения Сони. В любом случае в итоге именно Соня, эта раскаявшаяся грешница, оказывается великой молитвенницей за него, погубившего похожую на нее смиренную Лизавету, и спасает его своей любовью. Примечательно, что роман завершается на интонации будущего — новой «истории постепенного обновления человека, истории постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой» [3: Т. 5, с. 520].

Так и Фауст у Гете возносится на небо, в жизнь новую и вечную, ускользя из рук Мефистофеля, благодаря великой силе любви и неустанным молитвам Гретхен. Не иллюзорные и сомнительные социальные преобразования Фауста спасают его, а любовь Гретхен. Кто знает, если бы в жизни Фауста не было Гретхен, было ли кому молиться за него там, на небесах? Раскольникова также в первую очередь спасает жертвенная любовь Сони. История его «восстанов-

ления» указана в романе, но осуществится она вне романного текста — «составит тему нового рассказа», то есть «возможный» сюжет «Преступления и наказания». У Гете история «восстановления» проговорена: ангелы поднимаются к небу и уносят с собой бессмертную сущность Фауста. Можно сказать, что разное историческое время и разные жанрово-художественные требования определяют отмеченное выше различие в финалах у Гете и у Достоевского. Однако мистериальный пласт романа, в котором угадываются черты истории библейского Иова, книги-предтечи «Фауста», не учитывать тоже нельзя.

Таким образом, фаустовский смысл функции Свидригайлова как двойника по отношению к Раскольникову состоит в том, что он является мифистофельской стороной «я» героя и реализует своей судьбой предположительно возможный для него путь прельщения, разврата и вседозволенности. В реальном сюжетном пространстве романа Раскольников этого пути минует.

Другой двойник Раскольникова, Петр Петрович Лужин, представляет собой социально-экономическую составляющую «лица» героя. Его экономическая идея расчета и меры предполагает рациональное распределение благ и заботу каждого только о себе, без мечтательного и восторженного, как полагает Лужин, попечительства о ближнем. В этой теории внешне все логично, но прозорливый Раскольников, зная это из своих собственных переживаний и мыслей, потому как он автор во многом сходной теории, справедливо обнажает ее сущность: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...». И хотя Лужин возражает: «...экономическая идея еще не есть приглашение к убийству» [3: Т. 5, с. 145], — читатель понимает, что прав не он, а Раскольников.

Социально-гуманитарная составляющая — важнейшая в самой теории Раскольникова. Нельзя отказать герою в заботе о ближнем и в мыслях, и в действительности. Однако очевидно, что оборотной стороной этой думы об униженных и оскорбленных, в сущности тех же «тварях дрожащих», является в том числе и презрение к ним, цинизм, который и чреват убийством — допущением того, что людей можно резать: убить одного во благо другого или многих других. Этот вопрос напрямую связан с теорией прогресса, идеями социализма, которые оперировали «массаами», «классами», а не неповто-

римыми человеческими индивидуальностями. Теория эта будет развита затем в знаменитой «поэме» Ивана Карамазова, который страдает о слезинке ребенка, но полагает, что массам, обществу не нужна свобода, они готовы подчиняться, если их обеспечат (кто-то один из великих и «право имеющих» — как Великий инквизитор) самым необходимым. Как справедливо отмечал по поводу этой «поэмы» Иван Карамазов С.Н. Булгаков, в ней продолжена идея, на которой остановился Фауст у Гете, — идея социализма [2]. Именно ею одержим современный русский Фауст.

Но если в идее социализма — упрощенно, конечно, — звучит забота о многих униженных и голодных (поэтому во имя этих многих голодных можно принести жертву, очень незначительную, в виде одного-двух или несколько большего количества людей), то в экономической теории Лужина ради одного-двух человек, чтобы они жили более или менее благополучно и сытно, можно жертвовать многими. Теории Ивана Карамазова и Лужина, как видим, зеркально противоположны, но по сути родственны. Это тоже теории-двойники, как и теории Раскольникова и Лужина.

С.Н. Булгаков также пишет о том, что русский Фауст Иван Карамазов испытывает страдания, его совесть больна. Не так ли и Раскольников, чья теория, призванная вроде бы облагодетельствовать общество и в конечном счете его самого, смущает тем, что она антигуманна, и он страдает и мучается? Поэтому Раскольников сразу же видит в Лужине свое кривое отражение, ужасается цинизму и бесчеловечности — его, а значит, и своей.

В сущности, все проблемы русского Фауста, которые были сконцентрированы Достоевским в Иване Карамазове, звучали уже и у Раскольникова. Он также испытывал жизнь и бунтовал против искажения гармонической природы мира Божьего, и также понимал, что если Бога нет, то все может быть «позволено»¹, и также мучился этим сознанием. И себя испытывал, потому что если бы выдержал свою «пробу», если бы не охладел к мысли о ней уже будучи на каторге, то тогда он уже окончательно вынужден был бы признать,

¹ «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено» [3: Т. 9, с. 93].

что нет и не существовало никакой «мира внутренней связи». И как бы тогда выстраивалась история «восстановления» его собственной души и вообще души человеческой? Как бы складывался тот вектор, который сам писатель считал для литературы наиважнейшим? Герой потому и пошел на «пробу», чтобы доказать себе и другим грешникам, как он и как они не правы, — принес себя в жертву людям, чтобы оправдать существование Бога.

В заключение обратимся к «осколкам» фаустовской Маргариты, которые разбросаны по роману Достоевского и отзываются то в судьбе пьяной девочки, которую Раскольников встречает на бульваре, то в спутнице шарманщика, то в Соне, то в ее сестренках, то в несчастной девочке, смерть которой молва связывала со Свидригайловым, то даже в Дуне. Это именно «осколки» и «отголоски», потому что полного тождества нет и быть не может. Но история Гретхен станет для многих униженных женских судеб у Достоевского своего рода символом. Писатель может быть ироничен и даже саркастичен по отношению к современным Маргаритам, убивающим своих новорожденных детей, о чем он писал в майской книжке «Дневника писателя» за 1876 год, возмущаясь тем, что их оправдывают начитавшиеся «Фауста» просвещенные присяжные. Однако в рабочих тетрадях этих лет писатель зафиксировал и свои трагические размышления по поводу современных Маргарит, пребывающих в колонии малолетних преступников, его слова полны ужаса, но не лишены христианского прощения: «Колония малолетних (сестра без места). Господи, что <это> было в Содоме? Младенцы в колыбелях, яслях. Истреблен род сей. Ты ищешь виновных. Человек простил Маргарите — Фауст» [4: с. 338]. Исковерканные судьбы современных Маргарит, которые либо стоят на грани преступления или вынуждаются к преступлению (даже Дуня едва не застрелила Свидригайлова), либо уже преступили, — вот каков фаустовский фон романа «Преступление и наказание».

Но повторим: Раскольников напрямую никакого отношения не имеет к падению Сони, всем существом восстает против жертвы Дуни, деятельно соперживает поруганной девочке. В этом смысле он не Фауст и наслаждения сорвать едва распустившийся цветок не жаждет, в отличие от своего двойника Свидригайлова.

Однако его окружают эти грешные и в то же время жертвенные Маргариты, прощенные, как писал Достоевский, человеком за великий грех детоубийства. Голос Маргарит множествен и многозвучен, а взгляд — словно не земного свойства. Жалкий Мармеладов так говорит о подобном взгляде своей Сони Раскольникову:

— А сегодня у Сони был, на похмелье ходил просить! Хе-хе-хе!

— Неужели дала? — крикнул кто-то со стороны из вошедших, крикнул и захохотал во всю глотку.

— Вот этот самый полуштоф-с на ее деньги и куплен, — произнес Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову. — Тридцать копеек вынесла, своими руками, последние, все что было, сам видел... *Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!* А это больней-с, больней-с, когда не укоряют!.. [З: Т. 5, с. 23. Курсив мой. — И.Б.]

Так же, должно быть, «тоскует» и «плачет» на небесах о своем Фаусте прощенная грешница Маргарита, и Mater gloriosa помогает ей вывести его к свету. Там же обитают и другие грешницы, молящие, в свою очередь, за других: Мария Магдалина, самаритянка, напоившая Христа водой из колодца, Мария Египетская. В конце второй части книги Гете звучит идея «Ewig-Weibliche». Эпилог «Преступления и наказания» также пронизан темой женской жертвенности и любви, напоен образом Сони, который приобретает черты какой-то святой лучезарности и избранничества, разрастаясь в своем звучании до космических масштабов. Матушка Соня, Софья Семеновна, как ее называют в остроге, — объект всеобщего безоговорочного поклонения, к ней по-особому относятся каторжане, с уважением, почтением и нежностью, что бесконечно удивляет Раскольникова.

Преобразование, происходящее с Раскольниковым в эпилоге, случается фактически в последнюю неделю поста и во время Светлой недели. Таким образом, идея «восстановления погибшего человека» подкрепляется Пасхальной интонацией. Физическое выздоровление Раскольникова, перенесшего тяжелую болезнь — а она становится метафорой всей больной жизни героя, — словно подтверждает его душевное исцеление, которое происходит вблизи Сони, ее любви и света: «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного

будущего, полного воскресения в новую жизнь. <...> Под подушкой его лежало Евангелие. <...> Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: “Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...” [З: Т. 5, с. 518, 519].

Болезнь и выздоровление героя символизируют собой болезнь и пока еще не состоявшееся, но непременно предстоящее (иначе для чего герой Достоевского жертвовал собой!) исцеление всего человечества, о чем красноречиво свидетельствует сон-аллегория Раскольникова. Такой «исход» уготовил русскому Фаусту Достоевский.

Литература

1. Бем А.Л. «Фауст» в творчестве Достоевского / А.Л. Бем // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 209–244.

2. Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип / С.Н. Булгаков // Вопросы философии и психологии. – 1902. – Кн. 61 (I). – С. 826–863 / URL: http://vehi.net/bulgakov/karmaz.html#_edn1 (дата обращения: 12.06.12 г.).

3. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1989–1996. Т. 5. – 576 с.; Т. 9. – 698 с.; Т. 11. – 572 с.; Т. 15. – 864 с.

4. Достоевский Ф.М. Записные книжки и тетради Достоевского / Ф.М. Достоевский // Литературное наследство. – Т. 83. – М.: Наука, 1971. – С. 125–706.

5. Кошемчук Т.А. «Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы...»: зло в природе Раскольникова / Т.А. Кошемчук // Кошемчук Т.А. Русская литература в православном контексте. – СПб.: Наука. – С. 92–137.

6. Недзвецкий В.А. Ф.М. Достоевский как художник-мессия. Статья первая. Роман как крестный путь современного человека / В.А. Недзвецкий // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2006. – Т. 65. – № 1. – С. 12–29.

7. Неизданные письма к Достоевскому (публикация Л.И. Батюто, А.М. Березкина, Т.И. Орнатской, Г.В. Степановой, И.Д. Якубович) / Ф.М. Достоевский // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 5. – Л.: Наука, 1983. – С. 246–270.

8. *Гете И.-В.* Фауст / И.-В. Гете / Пер. Н. Холодковского // http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt (дата обращения: 12.06.2012).
9. *Холодковский Н.А.* Комментарий к поэме И.-В. Гете «Фауст» / Н.А. Холодковский. – 2-е изд. – М.: Дом «Либроком», 2010. – 288 с.
10. *Шеллинг Ф.* Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
11. *Goethe J.-W.* Faust / J.-W. Goethe // <http://www.einam.com/faust> (дата обращения: 12.06.2012 г.).

I.A. Belyaeva

Faustian “Plot” in the Dostoevsky’s Novel “Crime and Punishment”

The article draws parallels between Goethe’s “Faust” and Dostoevsky’s “Crime and Punishment”, which in the scientific tradition is not sufficiently addressed. Raskolnikov is seen as the first Russian Faust, opening a gallery of heroes of Dostoevsky-novelist, going back to the Faustian type. There are investigated similar plot and composite elements, as well as a community of artistic and philosophical decisions of two writers.

Key words: Goethe; Dostoevsky; Russian Faust; Russian novel; comparative analysis; genre.

**«ДРУГ ДРУГА ОТРАЖАЮТ ЗЕРКАЛА»:
О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ — РУССКИЙ С. МАЛЛАРМЕ?**

В статье отношение О.Э. Мандельштама к творчеству С. Малларме рассматривается с двух точек зрения. С одной стороны, прослеживается история знакомства русского поэта с творчеством французского символиста и обосновывается постепенное изменение отношения к нему. С другой стороны, при анализе стихотворений из сборника «Камень» выявляется определенное типологическое сходство и общность в трактовке отдельных тем и мотивов — музыки, пустоты, творчества. Именно эта общность и позволяет западным исследователям называть Мандельштама «русским Малларме».

Ключевые слова: Мандельштам; Малларме; слово; пустота; реальность; символ.

История «русского» Малларме связана, в первую очередь, с поэтическими исканиями русских поэтов-символистов. Его творчество было неотъемлемым фактом литературной и культурной жизни Серебряного века. Так, И.Ф. Анненский признавался в письме А.В. Бородиной от 26 ноября 1908 года «Малларме был одним из тех писателей, которые особенно глубоко повлияли на мою мысль» [2: с. 482]. Подобное влияние прослеживается и в творчестве В. Брюсова, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова. О чем свидетельствуют, в частности, их поэтические переводы? Приверженцы Малларме, каждый по-своему, «творили его легенду», создавая собственный поэтический образ поэта.

Отношение О.Э. Мандельштама к творчеству Стефана Малларме складывалось в период всеобщего увлечения его поэзией, претерпело определенные изменения с течением лет, но — и это, возможно, самое интересное — по-своему отразилось в его собственном творчестве. Постигание Малларме напоминает изучение юным поэтом греческого языка: согласно воспоминаниям К. Мочульского, «Мандельштам не выучил греческого языка, но он отгадал его» [10: с. 8]. И вот это отгадывание своеобраз-

ной техники Малларме отмечается отдельными исследователями. Так, В.И. Террас, анализируя классические мотивы в поэзии Манделъштама, приходит к выводу, что его стремление «свести поэзию к “чистому языку” исключением паралингвистических элементов абстрактной мысли и логики, субъективных эмоций, личного участия, повседневности, напоминает скорее Малларме и Валери, но ни одного из античных поэтов» [12: с. 15]. Р. Дутли полагает, что французского и русского поэтов объединяет увлеченность магией слова, интерес «к их колдовской силе, порыв к их собственной жизни, к тем возможностям, которые открывает их свободное сочетание, их взаимное влияние», и считает, что определенное типологическое сходство прослеживается не только в самой поэзии, но и в размышлении о ней [14: с. 103]¹. Именно в работе этого исследователя и высказывается предположение о возможности называть Манделъштама «русским Малларме».

Действительно, отношение к слову у обоих поэтов во многом совпадает. Но для Малларме оригинальное расположение слов на странице и использование различных типов шрифта, символическое значение букв и чистого листа бумаги позволяют, с его точки зрения, воспроизвести траекторию мысли и глубже передать состояние души. Он отрицает в поэзии описание и повествование, сознательно выдвигая на первое место художественный символ. Слова важны в поэзии прежде всего своими связями, их тайными влечениями. В результате долгих поисков поэт приходит к выводу, что слово способно приобретать новый смысл посредством своей звучности. В «Кризисе стиха» Малларме пишет, что стихотворение, в котором «несколько слов образуют одно тотальное слово», «отбрасывает царственным жестом все случайности через последовательное изменение в смысле и звучности» [17: с. 389]. Манделъштам в программной статье «Утро акмеизма» подчеркивает, что единственной реальностью в поэзии является «Слово как таковое». Новаторство акмеистов поэт видит в том, что они и сам смысл считают формой слова, «такой же прекрасной, как и музыка для символистов» [8: с. 169].

¹ Перевод здесь и далее мой. — Я.Л.

Французский критик Жан-Клод Ланн уделяет особое внимание «структурной зауми» Мандельштама, в которой он видит черты, свидетельствующие «о принадлежности поэта к течению новой европейской поэзии, отмеченной именами Рембо и Маллармэ», поскольку они в первую очередь есть «отнюдь не игра на бессмысленных звуках, или же, как у Хлебникова, на “осмысленных”, семантизированных фонемах; она вся на высшем уровне организации образов. В этом отношении Мандельштам продолжает богатую традицию поэзии “замкнутой манеры”, зашифрованную поэзию трубадуров и новейших “заумных” поэтов, великих колебателей и разрушителей смысла, Рембо и Маллармэ» [4: с. 217, 223].

Однако признаки типологического сходства в поэтике обоих поэтов отмечаются уже его современниками. Г. Гершенкройн в своей рецензии на сборник «Камень», опубликованной в «Одесских новостях» 20 марта 1916 года, указывает, что сборник отличает «еще символическая письменность, иногда неуловимые в их воздушной прелести стихи, исчерпывающее “искусство аналогии” (что является отличительной чертой поэтики Малларме. — *Я.Л.*), но далекое от туманно-выверенных ударов Маллармэ» [7: с. 223].

Б.М. Эйхенбаум не дает прямых ссылок, но в своем анализе поэзии А.А. Ахматовой описывает также и многие сущностные изменения в отношении к слову в русской литературе начала XX века, от символистов к футуристам. Говоря о семантике поэтической речи, ученый сводит ее к двум основным типам: образованию новых смысловых рядов путем «скрещивания» смыслов или возникновению новых смысловых оттенков, появляющихся за счет неожиданного сочетания слов. «Второй прием характерен для поэтов <...>, которые не выходят за пределы семантического воздействия, не вырывают слова из его семантического ряда, а лишь производят некоторый смысловой сдвиг. Степень сдвига бывает различная — у Мандельштама гораздо сильнее, чем у Ахматовой, но самый прием остается одинаковым» [13: с. 44]. И в этом обнаруживается неожиданное сходство с особенностями поэтики Малларме.

В своем эссе «Кризис стиха» (“*Crise de vers*”, 1886–1896) французский символист выделял две основные категории в системе поэтического языка: Преобразование и Структуру. Преобразование,

в понимании поэта, состоит в обыгрывании многозначности семантики используемых им слов. Причем остроумность его принципа заключалась в том, что он всегда брал слова обыденной речи. Он писал: «Нам следует использовать слова, смысл которых все считают для себя понятным! Я употребляю только такие! Это те же слова, что Буржуа читает каждое утро в газетах, точно такие же. <...> Но, если ему случается обнаружить их в каком-нибудь моем стихотворении, он перестает их понимать. Потому как они написаны поэтом» [16: с. 34]. Преобразование происходит только тогда, когда оно совершается на всех уровнях стихотворного текста. Оно представляет собой, согласно Малларме, четкую конструкцию, которая в «Кризисе стиха» называется Структурой. Каждый ее элемент приобретает значение только в совокупности с остальными. Поэт по-своему использовал семантические сдвиги, если говорить словами Эйхенбаума. Одним из таких приемов служило изменение строгого синтаксического порядка в строке, что для французского языка является существенным. Например, в «Сонете на “икс”» (*Sonnet en “ux”*, 1868, 1887) нимфе дается определение “*défunte nue*”. И то и другое слово в словосочетании может быть как прилагательным, так и существительным, в зависимости от этого меняется смысл: либо «обнаженная усопшая», либо «покойное облако».

Нам неизвестно, был ли Мандельштам знаком с эссе Малларме. Поскольку оно состоит из нескольких отрывков ранее публиковавшихся статей, а в основной своей части повторяет содержание Предисловия к «Трактату о Слове» Рене Гиля (*L'Avant // Dire au Traité du Verbe*, 1886) — автора, печатавшегося и хорошо известного в России, то, по всей вероятности, его читали в литературных кругах Серебряного века. Но в текстах самого Мандельштама упоминаний о нем не нашлось, хотя творчество Малларме он знал хорошо. Судя по дневниковым записям С.П. Каблукова, в 1910 году Мандельштам отзывался о Малларме «как о великом поэте» [7: с. 241].

За год до этого, летом 1909 года, юный поэт посетил И.Ф. Анненского в Царском Селе. Тот посоветовал ему для получения стихотворных навыков заняться переводами, и Мандельштам решил перевести стихотворение Малларме «Морской ветер» (“*Brise marine*”, 1865). В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам этот эпизод передается следую-

щим образом: «У него получилось: “Молодая мать, кормящая со сна (сосна)”, и он со смехом об этом рассказывал» [6: с. 94]. Там же Н.Я. Мандельштам упоминает о том, что последняя фраза вызывала шуточные замечания Н.С. Гумилева и Г. Иванова. Однако в окончательном опубликованном варианте этой строки уже нет:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.

Плоть опечалена, и книги надоели... *Плоть печальна, увы! и я прочел все книги*

Fuir! la-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

Бежать... Я чувствую, как птицы *Бежать! Прочь бежать! Я чувствую, что птицы пьяны*

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!

От новизны небес и вспененной *Оттого, что находятся между неведомой пеной и небесами!*

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux

Нет — ни в глазах моих старин- *Ничто, ни старые сады, отраженные в глазах,*

Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe

Не остановят сердца, пляшущего, *Не удержат этого сердца, что пощется в море*

O nuits! ni la clarté deserte de ma lampe

Ни с лампою в пустынном ореоле — *О ночи! — ни пустынный свет моей лампы*

Sur le vide papier que la blancheur défend

На неисписанных и девственных *Над пустой страницей, которую защищает белизна,*

Et ni la jeune femme allaitant son enfant... [17: с. 36].

Ни молодая мать с ребенком *Ни молодая женщина, кормящая грудью ребенка... [5: с. 443]¹*

Мандельштам сохранил размер, сочетание мужской и женской рифм, семантический ряд. Единственное, что он изменил, —

¹ Подстрочный перевод мой. — Я.Л.

это прерывистый ритм, который, с одной стороны, объясняется жесткой цезурой после шестого слога в александрийском стихе, а с другой — стремлением Малларме в ритме передать свое мятежное состояние.

Со временем отношение Манделъштама к поэтике Малларме меняется. В статье «Слово и культура», высоко оценивая поэтическое наследие Анненского, он старается не акцентировать связи русского символиста старшего поколения с французскими корнями: «Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. <...> И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горстки сухих трав» [8: с. 63]. Если имя Малларме и ставится Манделъштамом рядом с близкими ему по духу поэтами — Бодлером, По, Суинборном, то скорее оно вызывает заметное отторжение [8: с. 205].

Между стихотворениями Манделъштама 1910-х годов и творчеством Малларме явно просматривается определенное тематическое и стилистическое сходство. Четверостишие «О, небо, небо, ты мне будешь сниться!» (1911) затрагивает сразу несколько центральных тем творчества французского символиста. Это и одиночество поэта, его болезненные отношения с Богом, и столь мучившая Малларме проблема поэтического бессилия, выражавшаяся постоянно в символе белизны чистой страницы. При всем отличии смысловой нагрузки наблюдаются явные переклички образов. «Спокойная ирония вечной лазури» (“De l'éternel azur la sereine ironie”) из поэмы Малларме «Лазурь» (“L'Azur», 1864) перекликается с «лазурью ледяной» из стихотворения Манделъштама «Медленно урна пустая» (11 февраля 1911 года), не вошедшего в первую книгу поэта «Камень». И в том и в другом случае небо остается равнодушным и безучастным к судьбе поэта («небо обманет»; «простор безучастен» у Манделъштама и «небо умерло» — “Le Ciel est mort” — у Малларме). Однако это позиция лирического «я» французского поэта оборачивается настоящей трагедией: идеал недостижим. Лазурь, как слово, написанное с большой буквы, не может быть лишь описанием небесной голубизны. Она и есть этот далекий Идеал, который лишает покоя и обрекает поэта на страдание. Тональность

строк Манделъштама, посвященных небу, несколько иная. В данном случае, скорее, подчеркивается данность: «И неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь» («Сусальным золотом горят...»), 1908).

Обоих поэтов сближает также отрицание внешней реальности и создание в слове реальности поэтической. У Малларме примером тому является «Сонет на “икс”». По его словам, это «бессодержательный сонет, который изучает сам себя всеми возможными способами» [18: с. 392]. В некотором роде его можно считать программным произведением поэта, если учесть то значение, которое сам автор придавал ему, о чем свидетельствует переписка. В июле 1868 года Малларме признается в письме к своему другу А. Казалису: «Я взял этот сонет, над которым однажды размышлял, из задуманного мною труда о слове: он написан наоборот, я хочу сказать, что смысл, если таковой имеется (но я бы утешился обратным, благодаря той дозе поэзии, которая, как мне кажется, в нем заключена), возникает посредством внутреннего миража самих слов. Непроизвольно прошептав его несколько раз, испытываешь ощущение довольно таинственное» [18: с. 392].

В «Утре акмеизма» Манделъштам интерпретирует поэзию как усиленную реальность: «...поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» [9: с. 178]. В создании такой уплотненной поэтической реальности существенную роль играют прием «отсутствия» и символика пустоты. В поэзии Малларме предметы и образы чаще всего присутствуют лишь гипотетически, в виде предположения; соответственно происходит отдаление от материальной реальности предметов, их описание сводится исключительно к Идее. В «Сонете на “икс”» остаются только идеи предметов, которые составляют символ. Но эти идеи выражены столь интенсивно, что реальное существование предметов полностью исчезает, остается только цепочка возможностей, проявляющихся при динамическом развитии поэтических образов. В этом царстве предметов лирический герой отсутствует. Все построено на безличном отражении звезд, которые созерцают себя в глубине зеркала, висящего в комнате. Похожая поэтическая ситуация представлена в стихотворении Манделъштама

«Медлительнее снежный улей...» (1910). Поэт наблюдает со стороны, как прозрачный зимний свет проникает сквозь «хрусталь окна» и освещает оставленную кем-то бирюзовую вуаль. Резкий контраст между холодной белизной застывшей вечности за окном и озаренной светом ткани, напоминающей легкое движение синеглазых стрекоз, создает впечатление эфемерности и хрупкости бытия. Образ брошенной вуали сближает это стихотворение с еще одним сонетом Малларме «Кружево исчезает» (“*Une dentelle s’abolit*”, 1887), где поэт рисует легкое колебание кружевной занавески, обрамленное контуром окна, сквозь которое проникает свет зарождающегося утра.

Используемое Мандельштамом сочетание цветов необычайно близко поэтике французского символиста. Так, Иродиада, героиня одноименной поэмы Малларме, сравнивает прозрачную поверхность зеркала с глубиной воды, скованной льдом. И если она и вспоминает о теплой летней лазури, то это воспоминание быстро отступает перед неотвратимостью холодной вечности. “*Et tout autour de moi, vit dans l’idolâtrie / D’un miroir qui reflète en son calme dormant / Hérodiade au clair regard de diamant*” («И все вокруг меня живет в идолопоклонничестве перед зеркалом, в сонном спокойствии которого отражается Иродиада со сверкающими, как алмазы, глазами») [17: с. 29].

Символика пустоты в поэзии Малларме неоднозначна и переживает несколько этапов. Первое значение — это символ внутренней пустоты поэта, осознающего свое творческое бессилие: «моя пустая душа», «мой пустой ум» («Лазурь»), «пустой лист бумаги» («Морской ветер»). Постепенно из причины переживания пустота превращается в объект желания поэта, разочаровавшегося в возможности обретения идеала. У Мандельштама пустота является скорее событием, а не переживанием, и в стихотворении «Слух чуткий парус напрягает...» (1910) поэт признается: «Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!» [9: с. 51].

В постоянном преклонении перед тишиной и молчанием видится родство обеих поэтик. В стихотворении Мандельштама «*Silentium*» (1910) второе четверостишие перекликается со стихотворением Малларме «Привет» (“*Salut*”, 1893), где французский символист также использует мотив морской пены, а волны сравнивает

с женской грудью. Отождествление музыки с тишиной было также для него очевидно. Достаточно вспомнить его стихотворение «Святая» (“*Sainte*”, 1865). Первые два четверостишия представляют собой гармоничное описание сидящей у окна Святой. Окружающие ее предметы — виола, которая когда-то звучала наряду с флейтой и мандорой; молитвослов — создают впечатление доносящейся издалека вечерней службы. Однако эта традиционная музыка остается в далеком прошлом; ее заменяет совершенно новая мелодия, без музыкальных инструментов или написанной партитуры; это музыка, никогда не звучащая раньше, — музыка тишины, совершенная, с точки зрения поэта, поскольку несет в себе чистую красоту Небытия. «Объективную параллель с творческими поисками Стефана Малларме, для которого лежащая в основе всех вещей надличная Идея полнее всего может быть выражена лишь молчанием», в стихотворении Мандельштама «*Silentium*» (1910) усматривает В.В. Мусатов [11: с. 65].

Иногда стихотворения обоих поэтов, абсолютно разные по тематике, объединяет общий мотив. «На бледно-голубой эмали» (1909) вид чернеющих на фоне вечернего апрельского неба веток напоминает Мандельштаму тонкий рисунок китайского фарфора. В момент его создания художник забывает о мимолетности своего бытия. У Малларме постоянные поиски новых поэтических форм и реальности в слове вызывают желание подражать китайцу, который, творя свой кружевной рисунок, соприкасается с вечностью или иной реальностью искусства: «Устав от горького отдыха...» (“*Las de l’amer repos...*”, 1864).

В 1913 году Мандельштам пишет стихотворение «Адмиралтейство», последняя строфа которого «Живая линия меняется, как лебедь. / Я с Музой зодчего беседую опять. / Взор омывается, стихает жизни трепет: / Мне все равно, когда и где существовать» была забракована на заседании «Цеха поэтов» «предположительно из-за слишком явных символистских обертонов (брюсовский перевод “Лебедя” Малларме)» [1: с. 146]. Французский литературовед Анна Февр-Дюпегр видит сходство с названным сонетом не только в последнем, но и в тематике всего стихотворения. У Малларме Лебедь-поэт, скованный льдом, предпринимает тщетную попытку освободиться от сдерживающей его реальности

и воспарить в недостижимую высь, затем стоически и высокомерно принимает неизбежность своего положения. У русского поэта стремление к свободе побеждает трехмерное пространство реальности. «Стремление к свободе здесь удовлетворено, потому что поэт не пытается убежать от реальности. <...> Создавая свое творение, архитектор-поэт открывает и утверждает свою способность победить реальность» [15: с. 33]. И победить ее возможно за счет создания насыщенной реальности слова в поэзии.

«Поиски связи между методом Малларме и методом Мандельштама ощущаются в наше время как насущная задача мандельштамоведения» [3: с. 469], и в настоящей статье мы лишь обозначили тот круг проблем, который требует глубокого и детального исследования.

Литература

1. *Амелин Г.Г.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама / Г.Г. Амелин, В.Я. Мордерер. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 320 с.
2. *Анненский И.* Книги отражений / И. Анненский. – Л.: Наука, 1979. – 689 с.
3. *Дубровкин Р.Я.* Стефан Малларме и Россия / Р.Я. Дубровкин. – Bern et al.: Lang, 1998. – 565 с.
4. *Ланн Ж.-К.* Мандельштам и футуризм. Вопрос о зауми в поэтической системе Мандельштама / Ж.-К. Ланн // Столетие Мандельштама: мат-лы симпозиума. – Тенафлу: Эрмитаж, 1994. – 349 с. – С. 216–227.
5. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме // Сборник / Сост. Р. Дубровкин. – М.: Радуга, 1995. – На франц. яз. с параллельным рус. текстом. – 568 с.
6. *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания / Н.Я. Мандельштам. – Кн. 2. – Paris: YMCA-press, 1987. – 719 с.
7. *Мандельштам О.Э.* Камень / О.Э. Мандельштам; изд. подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л.: Наука, 1990. – 298 с.
8. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура / О.Э. Мандельштам. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
9. *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 тт. / О.Э. Мандельштам. – Т. 1. – М.: Арт-Бизнес центр, 1993. – 367 с.

10. Мочульский К. О.Э. Мандельштам / К. Мочульский // Мандельштам и античность: сб. ст. / Под ред. О.А. Лекманова; записки Мандельштамовского общества. – Т. 7. – М.: Радикс, 1995. – С. 7–10.
11. Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама / В.В. Мусатов. – Киев: Эльна-Н; Ника-Центр, 2000. – 560 с.
12. Террас В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама / В.И. Террас; пер. М.Э. Брандес // Мандельштам и античность: сб. ст. / Под ред. О.А. Лекманова; записки Мандельштамовского общества. – Т. 7. – М.: Радикс, 1995. – С. 12–32.
13. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа / Б.М. Эйхенбаум. – Петербург, 1923. – 53 с.
14. Dutli R. Ossip Mandelstam «Als riefte man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung und Kultur / R. Dutli. – Zurich: Ammann, 1985. – 367 p.
15. Faivre-Dupaigre A. Génèse d'un poète. Ossip Mandelstam au seuil du XX siècle / A. Faivre-Dupaigre. – Presses Universitaires de Valenciennes, 1995. – 273 p.
16. Ghil R. Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie / R. Ghil. – Paris: G. Grès, 1923. – 156 p.
17. Mallarmé St. Oeuvres complètes / St. Mallarmé. – Paris: Gallimard, 1945. – 1659 p.
18. Mallarmé St. Correspondance complète 1862–1871 suivie de lettres sur la poésie 1872–1898 / St. Mallarmé; ed. établie et annotée par B. Marchal. – Paris: Gallimard, 1999. – 450 p.

Ya.S. Linkova

“Mirrors Reflect Each Other”:

O. Mandelstam¹ — the Russian S. Mallarmé?

The paper studies the relation between the works of O. Mandelstam and the oeuvre of S. Mallarmé in two different aspects. On the one hand, the author follows the Russian poet's increasingly intimate acquaintance with the poems of the French Symbolist and studies the gradual change of attitude towards his verse. On the other, in analyzing the content of the book “Stone” we can see certain typological correspondences and parallels in treating various themes and motives – such as music, emptiness, artistic creativity. These common features allow some Western scholars to call Mandelstam as “Russian Mallarmé”.

Key words: Mandelstam, Mallarmé; word; emptiness; reality; symbol.

¹ Общепринятое написание фамилии поэта латиницей.

ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕЗАУРУС АННЫ АХМАТОВОЙ: «ПОЛНОЧНЫЕ СТИХИ»

Статья посвящена шекспировским реминисценциям в цикле А. Ахматовой «Полночные стихи». В цикле можно обнаружить важные для творчества Шекспира темы: связь прошлого и настоящего, яви и сна, жизни и смерти, музыка. Некоторые мотивы «Полночных стихов» могут быть связаны с переводческой деятельностью Б. Пастернака, А. Радловой и Ахматовой. Источники стихотворения «Тринадцать строчек» можно найти в одном из ташкентских эпизодов, в письме композитора А. Лурье и в репликах «Гамлета» Шекспира.

Ключевые слова: реминисценция; перевод; интерпретация; А. Лурье; сонет; Г. Козинцев.

Несколько лет назад в статье «Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: Читая “Гамлета”» нами была рассмотрена возможность интерпретировать двухчастное стихотворение Ахматовой «Читая Гамлета» с внешней и интенциональной точек зрения — как цикл, написанный Анной Ахматовой для художественного «прояснения» отношений с Николаем Гумилевым [7: с. 61–78]. В статье было отмечено, что стратегия «силы через слабость»¹ лирического «я» первой части цикла «Читая “Гамлета”» (1909) заключается в экспликации своего достоинства, а лирического субъекта второй части диптиха в переходе на «ты», в открытом признании в любви (означенной Афродитой Небесной).

В дальнейшем, вплоть до 1960-х годов, Ахматова не использовала шекспировскую модель «Офелия – Гамлет» для символизации своих любовных отношений с Гумилевым или с кем-либо другим. Шекспировский тезаурус Ахматовой (в том числе и его «гамлетовский» компонент) актуализировался в 1962–1965 годах в цикле «Полночные стихи».

«Полночные стихи» щедро прокомментированы и проанализированы в ахматоведении (работы Р. Тименчика, Т. Цивьян,

¹ Прагматический принцип устройства художественного мира Ахматовой в целом, с точки зрения А.К. Жолковского и Л.Г. Пановой [4].

А. Наймана, Вл. Мусатова, Л. Зыкова, К. Верхейла и др.), в той или иной степени затронуты и «гамлетовские» аллюзии. При всей разнице подходов к циклу, и прежде всего к одному из самых загадочных его стихов «В Зазеркалье», пишущие (вне отсылок к Шекспиру) едины в одном: нуминозный характер страсти мучителен для лирического субъекта и эксплицированных персонажей этого стихотворного единства [15: с. 181–182; 14: с. 187–196, 604–607; 8: с. 59–87]. Таким образом, указанная выше интерпретация раннего цикла «Читая “Гамлета”» в плане отображения двойной и двусмысленной природы любви оправдывается дальнейшим разворачиванием этой темы в творчестве Ахматовой.

Можно предположить, что шекспировская цитата, которая фигурирует в первой строфе первого стихотворения цикла «Полночные стихи» («Предвесенняя элегия»): «Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина», — становится «эмблемой» «Полночных стихов», «сплетая любовь и смерть» [14: с. 178] потому, что имплицированный автор (*idem* Офелия) цикла «Читая “Гамлета”» уже тогда, в 1909 году, уходил от эротики, скрывающей в себе «предчувствие смерти» (Н. Бердяев).

Дополняя интерпретаторов цикла «Полночные стихи», которые в полигенетичности цикла видят только этот шекспировский след¹, можно предложить идею проекции всех стихотворений цикла на шекспировские (и не только «гамлетовские») тексты. Среди выпавших из поля зрения ахматоведов шекспировских аллюзий можно указать на мотивы и образы «Тринадцати строчек», прежде всего на зачин стихотворения:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те... что на одно колено, —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.

[1: I, с. 297]

¹ Соображение К. Верхейла, усмотревшего в «Предвесенней элегии» не только тень Офелии, но и призрак Гамлета: «Здесь евангельский мотив Сошествия Святого Духа — Утешителя и Вдохновителя пророческого логоса — переплетается с ощущением таинственной близости в тишине северной ночи принца Гамлета, жениха Офелии», — не кажется нам доказательным [2].

Вторая строка этого фрагмента обычно соотносится с имевшим место жестом уважения и восхищения в адрес Ахматовой — коленипоклонением польского офицера и художника Юзефа Чапского, слушавшего в Ташкенте авторское чтение «Поэмы без героя»: «Некто Ч<апский> в Ташкенте церемонно становится на одно колено, целует руки и говорит: “Вы — последний поэт Европы” (1942)» [5: с. 451]. Между тем строка и даже смысловая ее контекст могут иметь не биографический, а литературный источник: беседу Гамлета с Горацио во 2-й сцене 3-го акта: “...let the candied tongue lick absurd pomp, / And crook the pregnant hinges of the knee / Where thrift may follow feigning... / Since my dear soul was mistress of her choice / And could of men distinguish, her election / Hath sealed thee for herself” [21: p. 671]¹.

Попутно обратимся к еще одному источнику, располагающемуся на перекрестке литературного и внелитературного фактов. О возможной связи «Тринадцать строчек» с композитором А.С. Лурье, проживавшим в США, писал в комментариях к стихотворению М.М. Кралин [1: I, с. 427]. Сам Артур Лурье утверждал, что стихотворение «Тринадцать строчек», помеченное 8–12 августа 1963 года, является ответом на его письмо Ахматовой от 25 марта 1963 года — «после сорока лет молчания» [1: I, с. 427]². Утверждение это правомерно прежде всего потому, что начальные строки ахматовского стихотворения, возможно, эксплицируют зачин письма Лурье: «Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда д’Аннунцио и Дузз³ встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать?» (цит. по изд.: [6: с. 35]).

¹ «Пусть сахарный язык / Дурацкую облизывает пышность / И клонится проворное колено / Там, где втираться прибыльно. <...> Едва мой дух стал выбирать свободно / И различать людей, его избранье / Отметило тебя» (пер. М. Лозинского).

² Более ранним поэтическим откликом на письмо стало стихотворение «Через 23 года», датированное 13 мая 1963 года.

³ Потрясший юную актрису успех описан в романе д’Аннунцио «Пламя» («Огонь»). В репертуаре Дузе были также роли Офелии и Дездемоны. На гастролях в Петербурге в 1891 году она играла в пьесе «Антоний и Клеопатра», покорила Чехова.

Упоминание музыкантом имен своих старших современников не случайно: знаменитая театральная актриса Элеонора Дузе и не менее известный прозаик, поэт и драматург Габриэле д'Аннунцио — «персонажи» драматической любовной истории. Роман влюбленного, но неверного «жреца любви» и снисходительной к мужским слабостям актрисы завершился, по легенде, взаимным коленопреклением и прощением спустя много лет после разрыва. Эта ситуация напоминает взаимоотношения «бабника» (определение Ахматовой) Артура Лурье и самой Анны Ахматовой, «делившей» Лурье с О. Глебовой-Судейкиной в начале 1920-х годов.

«Мазурочный, декоративно польский жест» (А. Марченко) Ю. Чапского и не менее театральные жест итальянских любовников в целом идентичны. Но для Ахматовой характерна «неопределенная определенность» местоименного дейксиса [15: с. 169–183]: кто «те» и кто «тот»? Позволительно предположить, что «те» — это Дузе, д'Аннунцио и Чапский, а «тот» — Лурье. Полученное от Лурье письмо стало осуществлением провидческих строк Ахматовой из августовских набросков к циклу «Музыка» в 1959 году: «И чудилось не-сказанное слово / И с того света присланный ответ» [1: II, с. 105]. Эти строки связаны с заключительной строфой адресованного Лурье стихотворения 1917 года «Еще весна таинственная млела...» («Ты не со мной, но это не разлука: / Мне каждый миг — торжественная весть. / Я знаю, что в тебе такая мука, / Что ты не можешь слова произнестъ» [1: I, с. 119]) в той же степени, что и начальные строки стихотворения «Тринадцать строчек»: «И наконец ты слово произнес...» [1: I, с. 427. Отмечено М. Кралиным].

Возможно, Ахматова сопоставила (или противопоставила?) проживавшего в Париже поляка Чапского российскому эмигранту Лурье в контексте «спора о Западе и России, о выборе между эмиграцией и страной “дикой песни”» [14: с. 117]. И, возможно, высокопарному и сомнительно обобщающему комплименту Чапского («Вы — последний поэт Европы») Ахматова предпочла сведения о музыкальных проектах Лурье — опере «Арап Петра Великого» и опере-балете «Пир во время чумы» по мотивам А. Пушкина. То есть неназванное «слово» «Тринадцати строчек» — это сообщение Лурье о своей творческой сосредоточенности на ценностях рус-

ской культуры, на «памяти алтарей и очагов» (цит. по изд.: [6: с. 36]), о выходе из «плена» иноземного существования на просторы русской культуры и истории – под «сень священную берез». Именно такого рода прорыв сопровождается озвучиванием немой субстанции (тишины), возвращая читателя к зачину всего цикла — к поющей тишине первого четверостишья «Предвесенней элегии»:

И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина. [1: I, с. 297]

Учитывая традиционность переносного смыслового поля лексем «песня», «пение», «петь» в языковом сознании Ахматовой, отмеченную еще В.В. Виноградовым, речь идет как о восстановлении гармонии окружающего мира, так и о рождении творческого начала (словесного и музыкального).

Патриотический акцент при таком истолковании косвенно подтверждается тем, что в вариантах и набросках к некогда сожженной драме «Энума Элиш», создававшихся примерно в те же годы, что и «Полночные стихи», в диалогах с Гостем из будущего есть строки о главном подарке, полученном Им от Нее: «...из своих бедных нищих рук вернешь главное, что есть у человека, — чувство Родины, а я за это погублю тебя» [1: II, с. 281]. Нелишним будет отметить и воспоминание самой Ахматовой, относящееся к еще одному несомненному герою неувстречи во времени — Николаю Гумилеву: «...ты научила меня верить в Бога и любить Россию» [5: с. 342].

Известно ироническое отношение Ахматовой к просьбам Лурье о ее содействии в постановке оперы «Арап Петра Великого» в Советском Союзе: «“Ничего умнее, чем балет о негре среди белых, он там сейчас придумать не мог”, — тогда было время расовых столкновений» [9: с. 86]. Но нельзя не упомянуть о современной оценке музыкального наследия Лурье, не противоречащей созданному Ахматовой в «Тринадцати строчках» стихотворному имиджу музыканта: «Представляя собой плотный сгусток тем и аллюзий, *Arap* кровно связан с традициями русской культуры, при том, что он остался совершенно не затронутым конвенциями советского времени» [19].

Возвращаясь к Шекспиру, отметим, что, кто бы ни был адресатом «Тринадцати строчек», отзвуки «гамлетовского» подхода к проблеме слова — не лгущего и не плененного — и шекспировского понимания музыки как идеальной гармонии и согласия («поющая тишина» Ахматовой) мотивируют движение лирического сюжета в стихотворении.

Думается, что иную семантическую наполненность имеет слово «тишина» в следующем стихотворении цикла — в «Зове»: «Твоя мечта – исчезновенье, / Где смерть лишь жертва тишины» [1: I, с. 297]. Рождено это значение, на наш взгляд, аллюзией на заключительные слова предсмертного монолога Гамлета: “The rest is silence” [19: p. 688].

В самых известных переводах «Гамлета» на русский язык «the rest», несмотря на наличие артикля, переводится как «конец» (А. Кронеберг), «потом» (А. Радлова), «дальнейшее» (Б. Пастернак), что отсылает к одному из значений слова «rest» в английском языке — могила, смерть¹. В наиболее же авторитетном переводе — долголетнего друга Ахматовой М.Л. Лозинского — фраза уходящего в небытие Гамлета звучит как «Дальше – тишина», что коррелирует с ахматовским контекстуальным значением тишины как вечного покоя.

Размышления Гамлета в сцене 2 акта 2: “What a piece of work is a man! How noble in reason... And yet to me what is this quintessence of dust?” [21: p. 666–667]², повторяющиеся затем в сцене на кладбище, а также слова утешения королевы Гертруды, обращенные к сыну в сцене 2 акта 1: “Do not forever with thy veiled lids / Seek for thy noble father in the dust. / Thou know’st ‘tis common – all that lives must die, / Passing through nature to eternity” [21: p. 657]³, можно сопоставить с ахматовскими начальными строками о бренности телесного во 2-м стихотворении цикла — «Первое предупреждение»:

¹ Исключением является перевод М.М. Морозова: «Остальное — молчание».

² «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом!.. А что для меня эта квинтэссенция праха?» (пер. М. Лозинского).

³ «Нельзя же день за днем, потупя взор, / Почившего отца искать во прахе. / То участь всех: все жившее умрет / И сквозь природу в вечность перейдет» (пер. М. Лозинского).

Какое нам в сущности дело,
 Что все превращается в прах,
 Над сколькими безднами пела
 И в скольких жила зеркалах.

[1: I, с. 296]

Не отрицая, разумеется, неосознанность цитирования, обратим внимание на то, что в этом случае в стихотворении Ахматовой аккумулируется и реализуется реминисцентное содержание не только «Гамлета», но и 74 сонета Шекспира, лирический сюжет которого, отталкиваясь от мысли о тленности физического, утверждает, как и в ахматовском «Первом предупреждении», вечность духовного:

Но успокойся. В дни, когда в острог
 Навек я смертью буду взят под стражу,
 Одна живая память этих строк
 Еще переживет мою пропажу.

И ты увидишь, их перечитав,
 Что было лучшею моей частицей.
 Вернется в землю мой земной состав,
 Мой дух к тебе, как прежде, обратится.

И ты поймешь, что только прах исчез,
 Не стоящий нисколько сожаленья,
 То, что отнять бы мог головорез,
 Добыча ограбленья, жертва тленья.

А ценно было только то одно,
 Что и теперь тебе посвящено.

[18: с. 236. Пер. Б. Пастернака]

Ср. ахматовский императив из «Тринадцати строчек»:

Но, может быть, чаще, чем надо,
 Придется тебе вспоминать —
 И гул затихающих строчек,
 И глаз, что скрывает на дне
 Тот ржавый колючий веночек
 В тревожной своей тишине.

[1: I, с. 296]

Поиски шекспировского цитатного слоя в цикле «Полночные стихи», как и отсылка «Первого предупреждения» к тексту «Гам-

лета» и 74 сонету, могут быть оправданы тем, что время формирования цикла (весна – начало осени 1963 года) окружено шекспировской атмосферой.

Во-первых, нельзя не сказать о поразительном сходстве ситуаций 1938–1939, 1953–1954 и начала 1960-х годов, связанных с амбициями российских постановщиков «Гамлета» и наличием блестящих переводов Шекспира на русский язык.

В конце 1930-х годов МХАТ, задумав осуществить постановку «Гамлета» и отказавшись от перевода М.Л. Лозинского, звучавшего в 1932 году со сцены театра им. Е. Вахтангова, остановил свой выбор на переводе А.Д. Радловой. Но, познакомившись с новым переводом «Гамлета» Б.Л. Пастернаком (в печати первый вариант перевода появился в 1940 году), расторгнул договор с переводчицей [12]. Таковы обстоятельства 1930-х годов.

Режиссер Г.М. Козинцев, также обратившийся к переводу Пастернака, замышлял завершить свою постановку «Гамлета» в Ленинградском Академическом театре драмы им. Пушкина 74 сонетом Шекспира в переводе того же Пастернака и вложить его в уста умирающего принца [10: с. 212–223]. Но в театральной постановке (1954) постановщик использовал перевод сонета С.Я. Маршаком (1948). Ахматова была в курсе и замысла Козинцева, и работы Пастернака над сонетом (Пастернак перевел 74 сонет в 1953 году). Об этом свидетельствует тот факт, что, по ее мнению, этот сонет мог бы быть прочитан не Гамлетом, а Горацио [11: с. 123]. Такова ситуация первой половины 1950-х годов.

Завершающий виток спирали связан с началом 1960-х годов, когда Козинцев предложил Ахматовой сотрудничество над киноверсией «Гамлета», побуждая ее в отдельных монологах трагедии «переделывать Бориса <перевод Б.Л. Пастернака>», на что она ответила категорическим отказом [14: с. 541]. Можно допустить несколько причин ее несогласия: корпоративная солидарность и дружеские отношения Ахматовой и Пастернака; боязнь очередного стилистического произвола Козинцева (некогда, в ленинградской театральной постановке, свободно соединившего пастернаковский перевод «Гамлета» с 74 сонетом, переведенным Маршаком); нежелание (в случае согласия взяться за новый перевод) стать центром бурных и, возможно, предвзятых дискуссий, подобных тем, которые развернулись

30 лет назад вокруг переводов Радловой [16: с. 185–220]. Хотя могло случиться и обратное: запоздалое, но все равно сладкое торжество Ахматовой (как переводчицы Шекспира) над Радловой — своей к тому времени уже покойной «соперницей и врагом»¹.

Итак, вполне допустимо, что стихотворение «Первое предупреждение» не только включает в себя «акт отказа от произведения своего крестильного имени» (Анна), спровоцированный отталкиванием от литературного прецедента — стихотворения Анны Радловой [14: с. 185, 598, 599], но актуализировано всеми перечисленными выше событиями 1960-х годов, связанными и с Радловой, и с постановками «Гамлета», и с историей перевода и использования шекспировского 74 сонета.

Таким образом, необходимость указать на источники реминисценций, связанных с шекспировскими текстами, продиктована, в первую очередь, тем, что не столько внутритекстовое пространство отдельных стихотворений цикла, сколько пространство между ними функционирует как «деятельность памяти», связанной с Шекспиром, с присущими его творчеству темами и мотивами связи времен, яви и сна, бытия и небытия, образами природных стихий (земных, морских, небесных).

Так лейтмотив взаимопроницаемости настоящего и прошлого, пронизывающий ахматовский цикл, актуализирует идею “The time is out of joint — O cursed spite, / That ever I was born to set it right!” [21: p. 663] («Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!»), если следовать переводу Б. Пастернака). Более известный перевод этой фразы М.Л. Лозинским: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его!»², возможно, фундирует у Ахматовой иное — начальные строки посвященной тому же Лозинскому «Надписи на книге». Это стихотворение, датированное 29 мая 1940 года, открывало задуманную Ахматовой книгу «Тростник» и возвращало адресата к годам акмеистской юности:

¹ Ср.: «Я знаю “Макбет” наизусть на английском. Пастернак перевел его великолепно. Прекрасным переводчиком был Лозинский, а переводы Радловой плохие» [3].

² Наследующий переводу А.И. Кронеберга: «...пала связь времен! Зачем же я связать ее рожден?»

Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары...

[1: I, с. 179].

Не менее важен для «Полночных стихов» и актуальный именно для Шекспира мотив не просто сна, но некоего иррационального мира сновидений, подобного тому, который сотворил волшебник Просперо в трагикомедии «Буря». Оппозиции сна и бодрствования, видений и реальности намеренно используются в этой пьесе, в которой тема потери и обретения достигает предельного выражения. Лирическая героиня ахматовского цикла, как Калибан у Шекспира, могла бы заявить, что мир этот

...полон звуков —

И шелеста, и шепота, и пенья;
Они приятны, нет от них вреда,
Бывает, словно сотни инструментов
Звенят в моих ушах; а то бывает,
Что голоса я слышу, пробуждаясь,
И засыпаю вновь под это пенье.
И золотые облака мне снятся.
И льется дождь сокровищ на меня...
И плачу я о том, что я проснулся.

Как Просперо, лирическая героиня могла утверждать, что «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» [17. Пер. М. Донского].

Думается, что обращение к «Буре» для прояснения смыслов «Полночных стихов» правомерно. Ахматова высоко ценила это драматургическое «завещание Шекспира». Но есть и иное. В «Записных книжках» Ахматова зафиксировала следующее суждение по поводу своего цикла: «Все диктует смычок из Адажио Вивальди, в “Зове” бьют часы из другого века...» [5: с. 452]. Цикл пропитан музыкой / пением в той же степени, в какой насыщено музыкой и пением творчество Шекспира. Отсылка к теме бетховенской сонаты № 31 в эпиграфе к стихотворению «Зов» вызывает в памяти не только скорбь

ную мелодию третьей части опуса¹, но рождает и другие ассоциации. Известна увлеченность Бетховена Шекспиром, а также то, что фортепианные сонаты № 17 и № 23 связаны, по утверждению самого Бетховена, с шекспировской «Бурей» [20].

Подводя итоги, скажем, что, в отличие от Блока или Пастернака, сознательная экспликация тем и мотивов «Гамлета» у Ахматовой случалась нечасто. Возможно, она осознавала, какого (пушкинского!) качества тексты могут (и должны!) продуцироваться шекспировской трагедией, и не вступала на тропу «эффэбов» Шекспира.

Литература

1. *Ахматова А.А.* Соч.: В 2 тт. / А.А. Ахматова. – М.: Правда, 1990.
2. *Верхейл К.* Тишина у Ахматовой / К. Верхейл // «Царственное слово». – Ахматовские чтения. – Вып. 1. – М.: Наследие, 1992. – С. 14–20. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/readings/vypusk1/verheil.htm>.
3. *Готхарт Н.* Двенадцать встреч с Анной Ахматовой / Н. Готхарт // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 229–283. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/gotkhart.htm>.
4. *Жолковский А.К.* Песни жесты мужское женское: к поэтической прагматике Анны Ахматовой / А.К. Жолковский, Л.Г. Панова // От слов к телу: сб. ст. к 60-летию Юрия Цивьяна / Отв. ред. А.В. Лавров. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 50–71.
5. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)* / А.А. Ахматова. – М.; Torino: GiulioEinaudieditore. – 849 с.
6. *Кац Б.А.* Анна Ахматова и музыка / Б.А. Кац, Р.Д. Тименчик. – Л.: Советский композитор, 1989. – 335 с.

¹ Весьма доказательное сопоставление стихотворения «Зов» с письменно зафиксированными комментариями Г.Г. Нейгауза к сонате № 31 Бетховена представлено в книге Б. Каца и Р. Тименчика [6: с. 148–152]. Там же предложена интерпретация третьего стихотворения цикла, «В Зазеркалье», носящего в автографе название «Нечто музыкальное». Стихотворение сопоставлено со словесным описанием музыки в «Моцарте и Сальери» Пушкина [6: с. 152–154]. Допустимость подобного сравнения можно подтвердить тем, что в следующем, четвертом, стихотворении цикла метафора «радуга невольных слез» отсылает к началу пушкинской трагедии — к «слезам невольным и сладким» Сальери, внимающего органу.

7. Михайлова Г.П. Шекспировский тезаурус Анны Ахматовой: «Читая "Гамлета"» / Г.П. Михайлова // Русистика и компаративистика. – Вып. IV. – Вильнюс – Москва: VPU leidykla, 2009. – С. 61–78.
8. Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой / В.В. Мусатов. – М.: Словари. Ру, 2007. – 496 с.
9. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века» / А.Г. Найман. – М.: Художественная литература, 1989. – 302 с.
10. Пастернак Б.Л. Письма о «Гамлете» / Б. Пастернак и Г. Козинцев // Вопросы литературы. – 1975. – № 1. – С. 212–223.
11. Переписка Г.М. Козинцева. 1922–1973 / Г.М. Козинцев. – М.: Арист. Режиссер. Театр, 1998. – 544 с.
12. Поплавский В.Р. «Гамлет» на русском языке: два века переводческой традиции / В.Р. Поплавский // Русский Шекспир. Информационно-исследовательская база данных. Режим доступа: <http://rus-shake.ru/criticism/Poplavskiy/Hamlet>.
13. Служевская И. Китежанка. Поэзия Ахматовой: тридцатые годы / И. Служевская. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 135 с.
14. Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960-е годы / Р.Д. Тименчик. – М.; Toronto: Водолей Publishers; The University of Toronto, 2005. – 784 с.
15. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия / Т.В. Цивьян. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 247 с.
16. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.
17. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 тт. / У. Шекспир. – Т. 8. – М.: Искусство, 1960. – 716 с. Режим доступа: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt>
18. Шекспир У. Сонеты / У. Шекспир. – М.: Радуга, 1984. – 368 с.
19. Эмерсон К. «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века / К. Эмерсон // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д.М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина и др. – М.: ОГИ, 2001. – С. 438–471.
20. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Э. Эррио; пер. с фр. Г. Эдельман. – М.: МУЗГИЗ, 1959. – 358 с. Режим доступа: http://sergo-1volkov.narod.ru/Library/Errio_E_The_Life_of_Beethoven/Index.html
21. Shakespeare W. The Complete Works. Compact edition / Gen. ed.: St. Wells & G. Taylor / W. Shakespeare. – Clarendon Press-Oxford University Press, 1988. – 1274 p.

G. Mikhaylova

A. Akhmatova's Shakespeare Thesaurus: "Midnight Verses"

The article examines various reminiscences in the "Midnight Verses" of A. Akhmatova. In the cycle poems of midnight can be found important themes of Shakespeare's plays and Sonnets: the relationship of past and present, reality and dream, life and death, the music. Some of the motives of the "Midnight Verses" may be related to the translational activity of B. Pasternak, A. Radlova and A. Akhmatova. The sources of the poem "The Thirteen Lines" can be found in one of Tashkent's episodes, in a letter from composer A. Lurie and in Shakespeare quotations from "Hamlet".

Key words: reminiscence; translation; interpretation; A. Lourié; sonnet; G. Kozintsev.

*А.И. Смирнова,
А.В. Макарова*

РУССКАЯ НОВЕЛЛИСТИКА КОНЦА XX ВЕКА: КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЖАНР

В статье рассматривается новеллистика писателей неопочвеннического направления в современной прозе, анализируются рассказы «Женский разговор» и «Век живи — век люби» В.Г. Распутина, «Холюшино подворье» и «Фетисыч» Б.П. Екимова. Концепция человека предстаёт в них жанрообуславливающим фактором: при воссоздании целостного индивидуального бытия человека ведущим аспектом является «родовое» начало, при раскрытии ущербного существования в отрыве от нравственных традиций в изображении человека доминирует «видовое» начало.

Ключевые слова: новеллистика; рассказ; жанр; концепция человека.

В работе «Герменевтика литературного жанра» В.М. Головкин чётко разграничивает понятия «жанровая концепция человека» и «идея человека»: «Анализ жанрообуславливающих и жанрообразующих факторов предполагает чёткую дифференциацию таких категорий, как жанровая “концепция человека” (имеется в виду содержательный “охват” изображения человека в его отношении к миру) и “идея человека”. Жанровая “концепция человека” определяет “понимающий” потенциал, познавательное качество и основной конструктивный принцип жанра (то, что М.М. Бахтин характеризовал как “архаичку” жанра, “архитектонически устойчивое” в нём).

“Концепция человека” как фактор жанрообуславливания — категория типологическая, свойственная только конкретному виду (жанру) <...>; “идея человека” — категория историческая, она прорабатывается всеми жанрами» [1: с. 68].

Обратимся к рассказам писателей-реалистов, творчество которых представляет «неопочвенническое» направление в литературном процессе последней трети XX века. Выбор авторов — Валентина Распутина и Бориса Екимова — обусловлен тем, что, с одной стороны, они продолжают традиции русской классической

литературы, с другой — чутко реагируют на изменения, происходящие в общественной жизни. Писателей объединяет и внимание к отдельному человеку, стремление запечатлеть индивидуальный характер в особых жизненных обстоятельствах.

При выявлении факторов «жанрообусловливания» важен «доминантный принцип художественного человековедения», свойственный тому или иному жанру. «Важнейшим критерием жанровой типологии, — подчёркивает исследователь, — становится специфическое выражение взаимосвязей “родового” (общечеловеческого, общеисторического, общесоциального), видового (социально-исторического, конкретно-исторического) и отдельного (индивидуально-го) при изображении человека» [1: с. 73]. Разумеется, соотношение этих начал и характер взаимосвязей — в зависимости от жанра (роман, повесть, рассказ) — будут разными.

Концепция человека в прозе В. Распутина определяется центральной идеей его творчества: к концу XX века происходит процесс разрушения народной нравственности, так как современный человек забыл свои «корни», утратил понятие «рода», отрёкся от традиционного устоя. В рассказах писателя человек и природа всегда взаимосвязаны: человек либо противопоставляет себя ей (что равнозначно противопоставлению себя своему естеству), либо живёт в согласии с ней. В единстве существования с природой заложена цельность мировосприятия. Природа раскрывается в произведениях автора как цельный живой организм.

В центре рассказа В. Распутина «Женский разговор» (1994) — два женских характера: бабка Наталья и её внучка Вика. Духовная связь между ними потеряна, и причина не только в том, что старая Наталья всю жизнь прожила в деревне, а Вика, кроме города, ничего не видела. Героини противопоставляются друг другу по жизненному опыту, по представлениям о мире, по нравственной основе. Они не могут понять и услышать друг друга. При воссоздании целостного индивидуального бытия Натальи доминантным признаком раскрытия образа героини становится родовое начало. Наталья, подобно героине повести «Последний срок», всю свою жизнь посвятила труду и воспитанию детей, она живет в согласии с природой, в согласии с са-

мой собой. У Натальи все достаточно просто, она не знает душевных метаний, поскольку следует внутреннему голосу, голосу поколений. У героини свои представления о месте человека в мире, о предназначении и поведении женщины, родовое восприятие окружающей действительности, полученные не благодаря образованию, которого она не имеет, а вследствие натурально-природного, крестьянского уклада жизни. «Как пойдёт дитёнок, волчица и та в разум возьмёт, как ему помогчи. Без докторов, без книжек. Бабки и дедки из глубоких глубин укажут. У людей пожеланье, угаданье друг к дружке должно быть. Как любиться, обзаимность учит. Тяготение такое. У бабы завсегда: встронь один секрет, а под ним ещё двадцать пять. А она сама про них знать не знала» [3: с. 589].

Образы распутинских «старух» типологически близки героям-труженикам произведений Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, Б. Екимова. Так, в рассказе Б. Екимова «Холюшино подворье» (1979) изображается герой, для которого труд стал смыслом всей его жизни — призванием и повседневной необходимостью: «И в сенокосный срок Холюша, считай, совсем не спал. Прикорнёт иногда на часок. И всё. В эту пору он вовсе высыхал и чернел ликом, как головёшка. Он свои угоды выкашивал, а потом брал где можно: по лесу, на буграх, за огородами, по степи, в балочках — никакою травой не гребовал, вплоть до осоки. А уж от сена, от запасов своих глядел, сколько в зиму скотины оставить. Кое-кто из молодых, на одну коровёнку запасая, жаловался. Холюша косил и косил, днём и ночью» [2: с. 239].

Вспоминая детство, дед Халамей, а проще Холюша, видит одну картину: «Вот они картошку с матерью окучивают. Мать тянет плужок, а пацан за чапигами. И норовит вырваться, вывернуться плужок. Мать неровно тянет, рывками. Руки немеют, дрожат...»

А вот он вместе с отцом, и косёнка у него своя...» [2: с. 253]. Концепция человека в рассказе Б. Екимова реализуется в облике Холюши: в единстве родового, индивидуального и социально-исторического. Рассказ, несмотря на локальный масштаб событий и пространственно-временную специфику, присущую жанру, раскрывает бытие человека, который генетически усвоил трудолюбие, вырос среди домашних животных, продолжает родовые

традиции, при этом являясь их и социально-исторических условий невольником и «жертвой». В столкновении «родового», «индивидуального» и «видового» выражается драма героя.

Критерием нравственной оценки человека в «деревенской прозе» являются его отношение к труду и к природе, его восприятие окружающего мира. В «Холюшином подворье» образу «золотого хозяина» (первоначальное название рассказа) Холюши противопоставлен бездельник Митька, «колхозный электрик и пьяница». Конфликт двух поколений (старшего и младшего) в неопочвенническом направлении носит типологический характер. В распутинском рассказе «Женский разговор» этот конфликт углубляется, насыщается философским смыслом. Вика — современная девочка, со своим пониманием жизни, со своей в ней правдой. «А какая у девчонки правда? Упрямится и только. Как и во всяком недозрелом плоду кислоты много» [3: с. 585]. В деревне у бабушки Вика оказалась не по своей воле: «...в шестнадцать годочков пришлось делать аборт», потом отправили «к бабушке на высылку, на перевоспитание» [3: с. 579]. Вика и воспринимает это как вынужденную меру. Её мировосприятие ограничено собственными интересами, поэтому она не стремится понять свою бабушку или узнать больше о её жизни.

Перед предполагаемым отъездом Вики у них с Натальей состоялся женский разговор, который происходит ночью, когда вокруг тишина и покой и, кажется, всё настраивает на откровенный лад. Автор противопоставляет современное и «старое» представления о назначении женщины. В открытом сравнении позиций двух женщин проявляются два абсолютно разных отношения к жизни. И хотя старая Наталья в чём-то патриархальна в своих суждениях, однако в них выражаются её житейская мудрость и традиционная нравственность, которыми «крепилась» жизнь женщины в семье и «на миру». Вика же признаёт только «любовь», лидерство в отношениях и к бабушкиной точке зрения относится довольно скептически. «Да не это теперь, не это!.. Что ты мне свою старину! Проходили!» [3: с. 582]. Духовная и душевная неразвитость внучки проявляется в том, что она не способна откликнуться на то, чем живёт близкий ей по крови человек, не способна почувствовать и понять Наталью, её нравствен-

ные принципы. Вике неведомо ощущение единства существования с природой, присущее Наталье. И в этом выражается главная проблема рассказа: преемственные связи рвутся, человек оказывается одинок и не защищён в современном мире.

Образ Вики позволяет автору обратиться к современным социально-нравственным проблемам, к положению женщины в обществе, к отношениям мужчины и женщины, на первый план в которых выступают телесные удовольствия и самоутверждение. Вика, в силу своего возраста и отсутствия жизненного опыта, многого не понимает. «Девка она рослая, налитая, по виду — вправду в бабы отдавай, но умишко детский, несозревший, голова отстает» [3: с. 580]. Вика выражает ещё одну из главных черт современного молодого поколения — усталость от жизни. «Ишо жить не начала, а уж всё надоело. Что это вы такие расхлябы без интереса к жизни?» [3: с. 581], — спрашивает её Наталья. Автор вкладывает в уста героини свои размышления о несостоятельности молодого поколения, подмечая в его психологическом облике конкретно-исторические черты. Идея рассказа состоит в том, что современный человек вместо созидания занимается саморазрушением, начав с самого ценного — со своей души и нравственности.

Повествование о ночном разговоре двух женщин перемежается природными описаниями. В произведениях В. Распутина природа часто вторит человеку, способствуя раскрытию его облика. Так, в рассказе «Женский разговор» автор описывает месяц, который во время разговора Натальи и Вики заглядывает в окно: «Полнится каждую ночь, полнится, пока не наберётся в круглую сытую луну» [3: с. 586]. Символика растущей луны связана с женщиной, вынашивающей ребёнка. Эта параллель — свидетельство естественности происходящих в природе процессов. На фоне этой картины состояние Вики воспринимается как некий разлад, не только внутренний, но и внешний, с природными силами, с циклическими процессами в развитии всего живого. Важно в рассказе и то, с чего начинается разговор: «В этот вечер не спалось. Бывает же так: как из природы томление находит, как неоконченное что-то, зацепившееся не даёт отпущение ко сну» [3: с. 580], —

словно сама природа вызывает внучку и бабушку на откровенный женский разговор.

Если в «Женском разговоре» образ природы звучит как бы камертоном, то в рассказе В. Распутина «Век живи — век люби» (1981) она является непосредственным участником событий. Перед читателем предстает тайга во всей своей красоте и величии. По Распутину, природа не просто существует как факт, она разумна и самодостаточна. Природа проверяет человека на крепость, испытывает его, а нравственная состоятельность человека определяется его отношением к ней. Эта мысль близка и В. Астафьеву, настаивающему на связи поведения человека в природе и поведения его среди людей: и то, и другое определяется совестью, нравственностью. В «Век живи — век люби» на лоне чистойшей неиспорченной, «не испачканной» человеком тайги происходят события, которые позволяют раскрыться героям «изнутри». Именно природой проверяются нравственные устои человека, его отношение к себе и взаимоотношения с окружающими людьми, его внутренняя духовная наполненность или опустошенность.

В рассказе раскрываются три мужских образа — это Митяй, дядя Володя и мальчик Саня. Митяй живет в ладу с окружающим миром, более того, цельность его мировосприятия связана с природой, он понимает красоту и величие бытия именно через неё, смысл его жизни — в единстве существования с природой. Он живёт в согласии с ней, чувствует её, доверяет ей. Митяй знает тайгу, кажется, наизусть, для него это действительно почти родной дом. «Тропа на белых, как высушенных, камнях терялась, не оставалось... никакой маломальской приметы, но Митяй словно бы видел её поверху и точно выходил на её продолжение» [4: с. 267]. Митяй понимает законы природы и полностью им следует. Более того, у него есть собственная теория о том, что природа, а конкретнее, тайга плохих людей не отпускает, не прощает, мстит. Именно так он объясняет смерч, пронесшийся над тайгой, именно об этом он предупреждает дядю Володю, который не сказал Сане, что собирать ягоду в оцинкованное ведро нельзя. «Теперь, дядечка Володечка, ходи и оглядывайся... Такое гадство в тайгу нести... На тебя первая же лесина сама свалит-

ся, первый же камень оборвется. Вот увидишь. Они такие фокусы не любят... ой, не любят!» [4: с. 284–285]. При всех своих недостатках, Митяй цельный человек, обладающий понятиями нравственности, моральными устоями — честностью, чувством долга. Он отличается от большинства героев В. Распутина своим возрастом. Если во многих произведениях носителями и хранителями «старого мироотношения» являются пожилые люди, то здесь это Митяй — человек хоть и неопределенного возраста, но явно не старый. Именно он выступает продолжателем народных традиций.

Митяю полностью противопоставлен другой герой — дядя Володя. Он браконьер по всей своей сути, браконьер по отношению к природе. Несмотря на то, что ягод и так в изобилии, он предпочитает взять совком. А «чего её совком драть, когда ягода такая? Ты её рукой в леготочку натрясешь. И ягода будет чистая — хоть на базар. Совком только лист обрывать» [4: с. 273]. Но у дяди Володи своё мнение на этот счёт. Он браконьер и по отношению к людям (вспомним «сухопутного браконьера» из повествования в рассказах «Царь-рыба» В. Астафьева). Заметив, что Саня набирает ягоды в оцинкованное ведро, дядя Володя ничего ему не говорит о том, что ягода даст сок и пропадёт в ведре, молчит до последнего, по одной простой причине: «Учить вас надо. И парень всю жизнь будет помнить» [4: с. 284].

У дяди Володи отсутствует потребность в сосуществовании с природой. Он её не понимает и боится. Так, когда вокруг их ночлега ходит медведь, он поднимает панику. Он привык поступать подло, никому не доверяет, того же ждёт и от окружающих. В этом случае можно говорить о браконьерстве души.

Третий герой — мальчик Саня, ему пятнадцать лет. Он находится в том возрасте, когда хочется самостоятельности, чтобы начать определяться со своим местом в жизни: «В конце концов, мне за себя в жизни ответ держать» [4: с. 254]. Всё складывается как нельзя удачно: родители отправляют его на лето к бабушке, но та вынуждена уехать и оставить его на хозяйстве («Прошло три дня — и вдруг бабушке приносят телеграмму: срочно выезжай, Вера в больнице, дети одни» [4: с. 255]). И Саня остаётся один.

Он вполне справляется со всеми обязанностями, действительно проявляет самостоятельность. Это заставляет его по-другому посмотреть на самого себя («полюбил даже пропалывать грядки в огороде, чего раньше терпеть не мог» [4: с. 255]) и на окружающий мир. В результате «ничего, казалось бы, не изменилось, внешне всё оставалось на своих местах и в своём обычном порядке... кроме одного: он получил удивительную способность оглянуться на этот мир и на этот порядок с расстояния» [4: с. 255].

Поход в тайгу за ягодами для Сани не первый, но он не похож на остальные. Саня впервые идёт с ночёвкой. Для него пребывание в природе становится своего рода первооткрытием её. Он всей душой воспринимает происходящее вокруг, поражён великолепием природы, её гармонией и красотой, которую впитывает в себя. Собирая ягоду, он видит красоту в «бескрайнем густоплодье», он настраивается на одну волну с природой: «Пальцы скоро научились чувствовать податливость ягоды, её крепость и налив» [4: с. 275]. Всё вокруг Саня воспринимает как «желанное воспоминание». Так в рассказе реализуется мотив связи с предками через «общеродовую» память. Это лишний раз подчеркивает, что созидательное общение с природой является исконно привычным для человека, оно изначально заложено в нём. Когда Саня собирает ягоду, он настолько погружается в состояние гармонизированного диалога с природой, что разговаривает с нею: «Не обижайся... что возьму тебя... я возьму тебя, чтобы ты не пропала напрасно, чтоб не упала на землю и не сгнила, никому не дав пользы...»; действительно, «Сане не хотелось признаваться, что он будет варить или толочь ягоду, это казалось варварством» [4: с. 274].

На фоне первозданно-чистой тайги перед читателем предстаёт внутренне чистый человек — Саня. В нём, как в героине предыдущего рассказа, нет отрицания «родовой» памяти, он может увидеть и понять красоту бытия. Между двумя рассказами В. Распутина лежит тринадцать лет. В них речь идёт, по сути, о подростках приблизительно одного возраста. Однако восприятие писателем реальности за это время изменилось. Если в «Век живи — век люби» автор изображает героя (Саню), который на-

следует традиции народной нравственности, то в «Женском разговоре» автор отчётливо дает понять, что преемственные связи разрушены и традиция прервана.

В связи с образами нового поколения в современной новеллистике обратимся к рассказу Б. Екимова «Фетисыч» (1996), главным героем которого является «девятилетний мальчонка Яков, с серьезным прозвищем Фетисыч» (его так звали «за разговорчивость, за стариковскую рассудительность, которая приходилась то кстати, а то и совсем наоборот») [2: с. 187]. По словам критика В. Сердюченко, герой рассказа «удерживает на себе пирамиду человеческих существований, а Б. Екимов, если угодно, уравнивает всю больную, исписавшуюся, лишившуюся царя в голове современную российскую словесность» [5: с. 87]. С образом главного героя связан новый поворот в осмыслении концепции человека в русской новеллистике конца XX века.

Начинается и завершается рассказ лаконичными природными описаниями. А между ними — повествование о двух днях из жизни мальчика. Эти два дня и композиционно поделили рассказ на две части. В первой представлены события того дня, когда умерла старая учительница. Во второй части рассказа повествуется о попытке Якова найти ей замену. В ней характер мальчика находит углублённое психологическое раскрытие благодаря ситуации выбора, выпавшей на его долю: переселиться в Алешкин хутор, жить в доме «директорши Галины Федоровны» и учиться в «настоящей школе», или же остаться в родной школе с другими детьми, с «одним разъединным классом». Автор психологически тонко раскрывает напряжённость душевных переживаний героя: от захлестнувшей поначалу радости («сердчишко колыхнулось от неожиданной радости») до печали и осознания своей ответственности за происходящее (что будет с Капустиными, с Крохой, со школой). В решении своём Яков укрепляется постепенно. Приход в школу бригадира Каледина — важный эпизод в сюжете рассказа, он является поворотным моментом в развитии действия. Еще не сделав окончательного выбора, Яков внутренне готов к тому, чтобы остаться в родной школе, вместе с детьми. Об этом свидетельствует его ответ бригадиру на предложение заниматься у Башелу-

ковых в доме. Мальчик находит убедительные доводы, и бригадир прислушивается к его мнению. При прощании, пожав Якову руку, он говорит: «Держись, Фетисыч. Учительницу найдем. А пока на тебя надежда» [2: с. 206]. В контексте рассказа слова бригадира не воспринимаются как шутка. В них — смысл авторской позиции: среди стихии всеобщей разрухи, «когда все вокруг прахом шло», Фетисыч остаётся на своем месте, отстаивая — в силу природного ума и детской веры в прочность сложившегося порядка вещей — интересы горсточки учеников, и, в сущности, спасает школу. Так он противопоставит стихии разрушения, царящей вокруг.

Окончательное решение приходит к Якову ночью. Он просыпается в испуге оттого, что уже завтра его будут ждать директор школы в соседнем хуторе Галина Федоровна, муж её, баба Ганя. Переехать же к ним он не мог, «потому что нельзя было оставить свою школу. Тогда там все кончится, рухнет. Не будет уроков, повесят замок, цветы померзнут. А через неделю — это Яков знал точно — школу разгромят. Сначала вынут стекла... потом снимают двери, окна вырвут. И пойдут курочить... К Новому году от школы останется лишь пустая коробка с черными проемами. Так растаскивали клуб, детский садик, медпункт. Так будет со школой» [2: с. 208]. Благодаря концепции человека, реализованной в изображении мальчика, в рассказе воспроизводится конкретно-историческая ситуация в стране в девяностые годы.

В произведении находит психологически тонкое раскрытие индивидуально обрисованный характер (Фетисыч), взаимодействуют две параллельно развивающиеся сюжетные линии: природная (задающая особый тон повествованию) и социальная. Благодаря их взаимодействию достигается смысловая насыщенность повествования, завершающегося почти философским обобщением в финале: «А за окном менялась погода». «К рассвету прояснилось. Заря вставала уже зимняя, розовая. Хутор лежал вовсе тихий, в снегу, как в плену. Несмелые печные дымы поднимались к небу. Один, другой... За ними — третий. Хутор был живой. Он лежал одиноко на белом просторе земли, среди полей и полей» [2: с. 209]. Этот финал обнадеживает: как в природе день сменяется ночью, а ненастье — ясной погодой, так и в жиз-

ни людей на смену беспорядку и хаосу должны прийти порядок и созидание. И залог этой уверенности автора — в идее рассказа: девятилетний Фетисыч, переживший разруху, противостоит ей и берёт на себя ответственность за сохранение «лада» в жизни.

Концепция человека предстаёт в рассказах жанрообусловливающим фактором: при воссоздании целостного индивидуального бытия человека ведущим аспектом является «родовое», сочетающееся с индивидуальными чертами в облике героя; при раскрытии ущербного существования в отрыве от нравственных традиций в изображении человека доминирует «видовое» (социально-историческое, конкретно-историческое).

Литература

1. Головки В.М. Герменевтика литературного жанра: учеб. пособие / В.М. Головки. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 184 с.
2. Екимов Б.П. Белая дорога: Рассказы / Б.П. Екимов. – Волгоград: ГУ «Издатель». – 416 с.
3. Распутин В.Г. Женский разговор / В.Г. Распутин // Распутин В.Г. Повести и рассказы. – М.: Синергия, 2009. – С. 579–603.
4. Распутин В. Век живи — век люби / В. Распутин // Распутин В. Повести и рассказы. – М.: Дрофа, 2007. – С. 253–284.
5. Сердюченко В. Русская проза на рубеже третьего тысячелетия / В. Сердюченко // Вопросы литературы. – 2000. – № 4. – С. 77–97.

*A.I. Smirnova,
A.V. Makarova*

Russian Short Story Writing of the End of the 20th Century: Man's Conception and Genre

The article deals with the short stories that belong to the writers of natural direction in the modern prose, we analyse such stories as “Zhenskiy razgovor” and “Vek zhivi — vek lubi” by V.G. Rasputin, “Holyushino podvorye” by B.P. Ekimov. Man's conception and genre are interdependent, which means that an “ancestral” origin is the main aspect of making unified individual man's existence and a social origin is dominant in portraying a man while revealing waning existence isolated from moral traditions.

Key words: short story writing; short story; genre; man's conception.

ВОПРОСЫ МИФОПОЭТИКИ

Е.Ю. Полтавец

РАССКАЗ Л.Н. ТОЛСТОГО «ХОЗЯИН И РАБОТНИК» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭКЗЕГЕЗА

В статье рассматривается рассказ Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» и его символика. Произведение содержит не только художественную эсхатологию, но и художественную экзегезу прежде всего новозаветной притчи. Исследование мифопоэтических мотивов дается на фоне других экзегетических опытов Л. Толстого.

Ключевые слова: Л. Толстой; экзегеза; рассказ; эсхатология; притча.

Рассказ «Хозяин и работник», работа над которым была начата Толстым в сентябре 1894 года, увидел свет в 1895 году и стал, по выражению Л.Д. Опульской, «предвестником возвращения к художественному творчеству — после трехлетнего перерыва» [12: с. 120]. По мысли П.И. Бирюкова, замысел рассказа мог зародиться под влиянием работы Толстого на голоде зимой 1892–1893 года. Л.Д. Опульская видит в «Хозяине и работнике» произведение, близкое к «народным рассказам» 80-х годов [12: с. 121]. Однако логика творческих замыслов Толстого той поры была, по-видимому, все же несколько иной. В начале 1893 года в «Северном вестнике» (журнале, напечатавшем позже «Хозяина и работника») был впервые опубликован рассказ Толстого «Суратская кофейная», написанный еще в 1887 году и представляющий собой переложение одноименной новеллы французского писателя Жака Анри Бернардена де Сен-Пьера (1791). В конце 1894 года Толстой печатает в том же «Северном вестнике» вольный пересказ сказки «Карма» (1894) американца Поля Каруса. В 1893 и начале 1895 года работает над «Тремя притчами», опубликованными в том же году в издании «Почин. Сборник Общества любителей российской словесности на 1895 год». К декабрю 1894 года (ко времени интенсивной работы над «Хозяином и работником») относится и работа Толстого

над наброском «Сон молодого царя», задуманным как художественное наставление вступившему на престол Николаю II.

К марту – апрелю 1894 года относятся замысел и первые наброски статьи «Христианское учение», которую Толстой в Дневнике и в разговорах с близкими называл «катехизисом». Статья была начата в форме кратких вопросов и ответов (почему и получила условное название «катехизис»). Позднее характер изложения менялся: ответы расширялись и превращались в главы. В результате более или менее интенсивная работа над статьей продолжалась до ее публикации в Англии и США (1898).

Как видим, работа над художественным замыслом рассказа о купце Брехунове и его работнике Никите шла параллельно с размышлениями над «катехизисом», «изложением веры» (это черновые названия «Христианского учения»). Задумав в сентябре 1894 года рассказ «Хозяин и работник», Толстой в октябре того же года делится сомнениями относительно своей работы над «катехизисом» с Е.И. Поповым: «Я увидел на этой работе опасность отвлеченного умствования. Не успеешь оглянуться, как забредешь в страшные дебри. Кажется, что остановился вовремя. Поверка одна — доступность младенцам и простым людям — чтобы было понятно Ваничке¹ и дворнику. А если нет, то ищи, в чем заврался» [18: LXVII, с. 253].

Художественные произведения, над которыми Толстой работал в этот период, носят характер притчи, иллюстрирующей религиозные и философские взгляды писателя, причем «Суратская кофейная» и «Карма» являют собой своеобразные переложения-толкования чужих текстов, также в художественной форме поясняющих религиозные истины. Их персонажи открыто высказывают *принципы*, а аллегорическая образность доступна,

¹ Шестилетнему Ванечке, младшему сыну Толстого, понятно было многое. Той же осенью (1 ноября) Толстой писал из Ясной Поляны в Москву, куда уже переехали на зиму дети, письмо Ванечке — о милосердии, о том, как отпустил в сад трех попавших в ловушки крыс, о вегетарианстве, о том, что крыс пожалели, а барана убили, потому что гости хотели мяса на обед. «Вот это принципы» [18: LXXXIV, с. 231], — сокрушается Толстой в письме к шестилетнему ребенку. «Ванечка знал, что у папа *принципы*, что убивать животных и есть баранов — грех» [16: с. 325], — вспоминает А.Л. Толстая.

как и задумывал Толстой, даже для понимания ребенка. Запрещенные при жизни Толстого православной цензурой к отдельным изданиям, эти рассказы-притчи в нашу эпоху моды на толерантность могли бы составить украшение любой хрестоматии для начальной школы, но они, к сожалению, почти не известны широкому читателю. «Я читал эту сказочку детям, и она нравилась им, — пишет Толстой в предисловии к «Карме». — Среди больших же после чтения ее всегда возникали разговоры о самых важных вопросах жизни» [18: XXXI, с. 47].

Биографический и психологический контекст рассказа «Хозяин и работник» заставляет задуматься над соотношением профанного и сакрального прочтения. Произведение вышло из печати почти одновременно в журнале «Северный вестник», в издательстве «Посредник» и в собрании сочинений Толстого, издававшемся С.А. Толстой. Новинку перепечатывали, ее читала вся Россия, ею не уставали восхищаться. Но выходу рассказа предшествовала семейная трагедия. Софья Андреевна, спокойно относившаяся к публикации в «Северном вестнике» «Суратской кофейной» и «Кармы», потребовала, чтобы такой художественный шедевр, как «Хозяин и работник», ни в коем случае не уходил в «Северный вестник». Пока улаживали неразбериху с изданиями, заболел маленький Ванечка и 23 февраля 1895 года скончался. А в начале марта все читатели с восторгом встретили «Хозяина и работника», завершавшегося такими словами об умершем «в нынешнем году» работнике Никите: «...Разочаровался ли он, или нашел там то самое, что ожидал? — мы все скоро узнаем» [18: XXIX, с. 46].

Новый рассказ Толстого был встречен с воодушевлением еще и потому, что многие были рады возвращению Толстого к «тонкой художественной работе» [17: с. 238], видели в рассказе, по словам И.Е. Репина, «чисто художественную вещицу», в которой «тенденция только в самой малой степени, почти незаметна и почти не мешает» (цит. по: [12: с. 136]), Иногда в таком духе понимают и авторский замысел, указывая на то, что, отсылая рукопись рассказа Н.Н. Страхову для передачи в «Северный вестник» и прося критика высказать свое мнение, Толстой сообщал: «Я так давно не писал ничего худо-

жественного, что, право, не знаю, что вышло» [18: LXVIII, с. 15]. Однако в переписке с В.Г. Чертковым автор «Хозяина и работника» обсуждал совсем другие стороны рассказа. Так, в ответ на письмо Черткова, где он высказывал мнение о том, что герой рассказа, смиренный работник Никита, должен бы быть усердным читателем Евангелия, Толстой отвечал: «То же, что вы говорите о том, что он мог бы почерпнуть этот взгляд из Евангелия, — неверно, мне кажется. Мне главное хотелось показать то, что душа человеческая христианка и что христианство есть ничто иное, как закон души человеческой» [18: LXXXVII, с. 313].

Писателю всегда нравились слова Тертуллиана о душе-христианке. В сущности, в работе «Христианское учение» многократно повторяется эта мысль: «По христианскому... учению, человек непосредственно познает Бога своим сознанием в самом себе», «бог, по христианскому вероучению, есть и та сущность жизни, которую человек сознает в себе» и т. д. [18: XXXIX, с. 125, 126]. В рассказе «Хозяин и работник» Никита несколько раз повторяет: «Милая душа», ребенка называет «голубок» (любимые выражения капитана Тушина в «Войне и мире», где Тушин «милой душой» и «голубчиком» называет князя Андрея). «Милая душа» — это у Толстого еще и «мирная душа», как справедливо отмечают многие исследователи (этимология слова это тоже подтверждает).

Явная отсылка в названии рассказа к евангельским притчам, которые в переводах Толстого становились притчами о хозяине и работнике (работниках), не всегда осознавалась исследователями. Так, по понятным причинам об этом аспекте рассказа не говорится в комментариях к рассказу Полного (юбилейного) собрания сочинений в 90 томах, в работах отечественных исследователей (до конца XX века). Название рассказа зачастую рассматривалось как актуализация социального контраста. Игнорировалось то обстоятельство, что в своих экзегетических сочинениях («Соединение и перевод четырех Евангелий», «Краткое изложение Евангелия» и др.) уже с начала 1880-х годов Толстой заменяет в евангельских притчах слова «человек», «господин», «сеятель» на «хозяин», слово «рабы» — на «работники» [18: XXIV, с. 177, 178, 180 и др.]. В самом рассказе

«Хозяин и работник» совершенно ясно раскрывается его смысл. Так, о Никите сказано: «Кроме тех хозяев, как Василий Андреич, которым он служил здесь, он чувствовал себя всегда в этой жизни в зависимости от главного хозяина, того, который послал его в эту жизнь, и знал, что и умирая он останется во власти этого же хозяина, а что хозяин этот не обидит» [18: XXIX, с. 36]. На эту фразу в рассказе обращает внимание Н.В. Николаева в статье, вышедшей за рубежом [XI], острожно сопоставляя смысл рассказа с дневниковой записью Толстого от 23 декабря 1893 года, сделанной незадолго до возникновения замысла «Хозяина и работника» и отражающей замысел другого произведения о хозяине и работниках, похожего на притчу: «Хозяин это Бог. Работники — это все люди. Казнь это смерть, часа которой никто не знает. Люди, которые стали обеспечивать себя и бояться делать дело Божье, это богатые люди, заботящиеся о своей жизни» [18: LI, с. 107]. Смысл названия «Хозяина и работника» подчеркивается, что отрадно, в недавно вышедшей энциклопедии «Л.Н. Толстой»: «Происходит смещение понятий: истинным хозяином оказывается не Брехунов, а Бог»; «больше нет противоречий между хозяевами и работниками, так как все люди — работники перед Богом» [8: с. 123, 124].

Н. Фрай находит, что единство Библии определяется «системой конкретных образов: город, гора, река, сад, дерево, масло, источник, невеста, вино, жених, овцы, и многие другие, которые повторяются столь часто, что ясно указывают на некий объединяющий принцип» (цит. по: [I: с. 62]). Изобилующий подробностями, как кажется профанному взгляду, рассказ «Хозяин и работник» экономно построен на сходном ряде образов, отсылающих как к евангельской притче, так и мифологической эсхатологии. Кроме «хозяина» и «работника», это «конь» (мифологическое животное-медиатор и психопомп, а кроме того, образ, актуализированный в Апокалипсисе), «метель», «роща», «сапоги», «вино», «сани», «чернобыльник», ситуация «заблуждения».

Метаситуация «заблуждения» характерна, конечно, не только для русской литературы («Буря» С.Т. Аксакова, «Метель» и «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Мцыри» М.Ю. Лермон-

това, «Мертвые души» Н.В. Гоголя), но и в целом для «паломнической» темы, наверное, еще со времен аллегорического романа Дж. Беньяна «Путь паломника» (1678). Характерен и мотив «спутника», верного, но погибающего: у Беньяна это спутник Христианина Верный, а в «Хозяине и работнике» — конь Мухортый, замерзший потому, что ушел от Брехунова не в деревню, которая, как оказывается в конце рассказа, была совсем близко, а к Никите. Мухортый, кстати, переживает трансформацию в соответствии со своим именем: слово «мухортый» означает не только масть лошади — «гнедой с желтыми подпалинами», но и «франтоватый», «щеголеватый», а по Далю, «мухортый» соотносится и с «мухрый» — «хилый», «тощий». Действительно, в начале рассказа Мухортый — красивый и веселый молодой конь, в конце — исхудавший за одну ночь, «кости да кожа».

«С образом заблудившегося в лесу человека у Толстого ассоциируются поиски ответа на основной вопрос жизни», — отмечает Е.В. Николаева [10: с. 255], анализируя символическую образность толстовской «Исповеди», а также его проповеднических произведений. Путник, заблудившийся в снежной метели, — образ, символизирующий поиски пути еще в трактате Толстого «В чем моя вера?», написанном за десять лет до «Хозяина и работника». В «Трех притчах» Толстой также прибегает к этому образу, уже как к аллегории.

В раннем рассказе Толстого «Метель» (1856) несомненны пушкинские реминисценции. Анализируя символику эпизода метели на железной дороге в «Анне Карениной», Б.М. Эйхенбаум писал, что Толстой «ориентируется на метод философской лирики, усваивая ее импрессионизм и символику» [20: с. 679]. По Эйхенбауму, метель у Толстого — образ, близкий «к романтической символике Тютчева и Фета» [20: с. 681]. Однако в более поздних произведениях Толстого дело обстоит иначе. Евангельская притча о работниках в винограднике, известная также как притча о работниках одиннадцатого часа, является основным притчевым фоном «Хозяина и работника». Понятно, что просветление Брехунова, совершившееся в последние часы перед смертью, осмыслено в притчевом ключе. И на часы, ко-

торые показывают «всего десять минут первого», Брехунов, тратя последние спички, со страхом глядит, потому что таков толстовский замысел: показать человека, который мнил себя «хозяином», в роли «работника последнего часа». Работники в притче названы «перенесшими тягость дня и зной» [Мф.: 20, 12]. В работе «Соединение и перевод четырех Евангелий» Толстой дает такое название этой притче: «Притча о расплате хозяина с работниками». Как видим, здесь у Толстого «хозяин» и «работники» соответствуют каноническому тексту. Толкование же слов «тягость дня и зной» дано у Толстого в соответствии с реалиями русской деревенской жизни: «Мы целый день потели да ворочали» [18: XXIV, с. 511]. Никита, Брехунов и Мухортый во время метели тоже «потели» да «ворочали»; обе эти лексемы частотны в тексте «Хозяина и работника», а мороз и метель как образы жизненных тягот — это, в общем, то же самое, что «зной» евангельской притчи. Свое толкование притчи Толстой заканчивает словами Хозяина: «В этом мире смерти я учу вас жизни единой возможной, единой доске спасения. И вы, собираясь ухватиться за эту доску, спрашиваете: какая будет за это награда?» [18: XXIV, с. 513].

В рассказе очень часто упоминаются сани, в которых совершают свой путь хозяин и работник. Но обычная принадлежность крестьянского быта оказывается убежищем Никиты и гробом Брехунова. Выражение «сидеть на санях» означает, как известно, «собираться на тот свет», но «сани» толстовского рассказа в условиях суровой зимы еще и соответствуют библейской торжественной «колеснице». В Ветхом Завете колесница помимо других значений имеет значение передвижного Божьего престола. На колеснице совершались торжественные выезды царей; с другой стороны, для нечестивых царей Охозии и Иорама колесница стала катафалком. В творчестве Толстого «колесница» упоминается в рассказе «Божеское и человеческое» (так видит герой рассказа «старик раскольник» телегу, в которой Светлогуба везут на казнь; сам Светлогуб представляется старику почти ангелом), в «Воине и мире» умирающего князя Андрея увозят из Москвы в «коляске». По-видимому, помещение в конце рассказа в сани обоих близких к смерти персонажей, хозяина и работника, если

и не свидетельствует, как это было в «Войне и мире» и «Божеском и человеческом», об их деифицированности, все же значительно повышает их статус. Есть и еще один аспект этой символики, платоновско-индуистский, где «"Я" — пассажир, которому принадлежит колесница... Ум — кучер... из-за своей двойственной природы, человеческой и божественной, чистой и нечистой, может либо позволить коням свернуть с прямого пути... в область язычества... или направлять их согласно воле Духа» [6: с. 261].

Худые сапоги Никиты (хорошие он пропил), как и вообще обувь персонажей в произведениях Гоголя и Толстого, — немаловажная деталь. В.И. Порудоминский в своей книге о творчестве Толстого [14] посвящает обуви персонажей целый раздел, упоминая о том, что в 1880-е годы Толстой научился сапожному ремеслу, что в «народных рассказах» «Где любовь, там и Бог», «Чем люди живы» главные герои, в том числе и ангел, — сапожники. Однако следует добавить, что все это не просто удачно найденные бытовые и психологические детали. Еще в раннем рассказе Толстого «Три смерти» сапоги, подаренные умирающим Федором Сереге, — залог установки Серегой креста над могилой Федора. Изготовление обуви в рассказе «Чем люди живы» связано с темой приготовления к смерти. В Новом Завете «обуваться в простую обувь» [Мк.: 6, 9] велит Иисус апостолам, готовящимся нести людям его учение; «отрясти прах от ног» следует там, где не принимают и не слушают апостолов.

Толстой никогда не упускает случая показать дурман пьянства. Никита пропил сапоги и дал зарок больше не пить. Во время угощения в Гришкине уставший и продрогший Никита все-таки отказывается от водки, тогда как Брехунов выпивает, продолжая «праздник». Никита осуждает встреченных по дороге пьяниц, Брехунова они «веселят». В итоге, Брехунов, погибая, с ужасом вспоминает, что насмерть замерзают после выпивки; Никита не пил и остается жив. Толстовский «лабиринт сцеплений» увязывает обувь на ногах и трезвость головы с готовностью послужить Богу.

Обратимся к обозначению времени в рассказе. В начале произведения с библейской торжественностью объявлено: «Был час третий» [18: XXIX, с. 6] (ср.: «Был час третий, и распяли

Его» [Мк.: 15, 25]). Готовность послужить Богу в Библии связывается с внезапными событиями, неожиданными испытаниями. Часто они приходят в полночь. Брехунов смотрит на часы после *полуночи* — в 12 часов 10 минут. В Ветхом Завете находим упоминание о *десятой* казни египтян, поразившей их в *полночь* [Исх.: 11, 4; 12, 29]. Несколько раз в Новом Завете подчеркивается *полночь* как время испытаний, напомним только особенно актуальные для притчевого контекста «Хозяина и работника» детали притчи о *десяти* девах: жених приходит в *полночь*; неразумные девы, которые отправились *покупать* масло для светильников, как Брехунов — рощу, опоздали на брачный пир [Мф.: 25, 1–13]. Но Брехунов, безуспешно истративший все спички, успеваеет пережить перед смертью *просветление*.

Опасная ночная поездка связана с покупкой рощи. Роща может иметь культовый (как языческий, так и библейский) смысл. Станным образом мотив зимней рощи в рассказе корреспондирует со скандинавским эсхатологическим мифом о Рагнарёке (гибели богов и конце света). Приближение Рагнарёка сопровождается в мифе распрями родичей (в рассказе Толстого старик в Гришкине жалуется на желание сыновей отделиться, Петруха вспоминает притчу о венике и переломанных по отдельности прутьях), «моральным хаосом», «великанской зимой». Затем на свободу вырывается волк Фенрир (вой волка слышит Брехунов), люди и боги погибают, роща Ходдмимир служит укрытием последним двум людям, спасшимся от стужи [9: с. 362].

В Ветхом Завете день возмездия описан как «день тьмы и мрака, день облака и мглы» [Соф.: 1, 15; Иоиль: 2, 2]. «Пасмурно» и «ветрено», «половина неба была закрыта низкой темной тучей» [18: XXIX, с. 6], когда Брехунов собирается в дорогу. Но главным эсхатологическим образом в рассказе предстает, конечно, «чернобыльник» (попынь), об апокалиптическом смысле которого в связи с рассказом «Хозяин и работник» автору этих строк уже доводилось упоминать [13: с. 210]. «Чернобыльник» определяется в словаре Даля как «крупный вид полыни» [5: с. 595]. Один из самых знаменитых образов Откровения — «звезда», имя которой «попынь» [Откр.: 8, 11]. «Звезды в Библии — образ тайны» [15: с. 366],

поэтому восприятие «чернобыльника» в библейском контексте, а особенно превращение этой детали в сквозной мотив, нагнетает таинственный смысл. В фольклорной песенной символике «полынь» «можно найти в песнях, рассказывающих об обмане девушки милым... о разлуке молодца с любимой... о трудной солдатской службе» [7: с. 111]. У Толстого символика полыни в «Войне и мире» связана с мифо-ритуальным значением обряда «хождения по меже» (князь Андрей на Бородинском поле держит в руках полынь и подходит к меже, когда около него падает граната). Эпизод мирной встречи Рамбаля и Мореля с русскими солдатами у костра завершается картиной мирных переговоров звезд на небе и пословицей, которую вспоминает один солдат: «И полынь на своем кореню растет» [18: XII, с. 196]. В контексте этого эпизода признание того, что и полынь, являясь сорной и горькой, все же имеет право на существование, означает возможность для русских солдат пожалеть французов, несмотря на то, что они принесли столько зла.

Таким образом, символика полыни осознавалась Толстым в апокалиптическом ключе (полынь-звезда, с ее эсхатологическим значением) и в то же время приобретала новые оттенки добровольной жертвы ради прекращения вражды. В «Хозяине и работнике» «чернобыльник» дважды упоминается в одной фразе с «межой». Эта «межа» отмечает не только кульминационный момент скитаний Брехунова, когда он понимает, что ходит по кругу в снежной пустыне. Но, как вообще в ритуале «хождения по меже», здесь хождение около межи означает примирение, и не только Брехунова с Никитой, которого Брехунов теперь хочет отогреть и спасти, а и человека с Богом.

Но тут возникает новый круг вопросов. Во-первых, то обстоятельство, что в бесовской метели вокруг зловещего чернобыльника сбились с пути не только работник, но и хозяин, да еще и «не видно было той черты, где сходится земля с небом» [18: XXIX, с. 9], заставляет вспомнить гоголевское «тень со светом перемешалась совершенно» [3: с. 121], а также другие дуалистические мотивы русской прозы и даже поэзии, от пушкинского «Зимнего вечера», строки которого в «Хозяине и работнике» пытается процитировать Петруха, до тытчевского перевода из Гейне: «Господь бог на небе скончался,

И в аде сатана издох» [19: с. 39]. Во-вторых, в евангельских притчах Хозяин всегда выступает как Сотер, а на погибель (или лишение талантов, опоздание на пир и т. д.) недостойные работники обрекают себя сами. У Толстого же хозяин сначала эгоистически оставляет неповинного работника на произвол метели, но потом возвращается и выполняет свою сотериологическую миссию, однако погибает сам. «Хозяин и работник» — единственное произведение Толстого, в котором, может быть, приоткрывается завеса над хотя бы раз закравшимся в душу сомнением в благодати Творца. Все остальные произведения — даже «Детство», где умирает татап, даже «Война и мир», где погибают Лиза и Андрей Болконские и Петя Ростов, даже «Чем люди живы», где Бог жестоко наказывает пожалевшего сирот ангела, не говоря уж обо всех проповеднических притчах, сказках, «народных рассказах» и религиозно-философских трактатах, — усомниться не позволяют.

Подведем итоги. Жанровое и идейное своеобразие рассказа «Хозяин и работник» находит столь разнообразные толкования, что в этом отношении небольшому рассказу впору соперничать с «Войной и миром». Г.Я. Галаган усматривает в «Хозяине и работнике» мысль о сопоставлении «мира людей и мира природы» [2: с. 139]. Р.Ф. Густафсон дает двоякое определение главной идеи и соответственно жанра «Хозяина и работника». Сначала он называет этот рассказ «эмблематическим путешествием открытия и притчей о пути к любви» [4: с. 203]. Это верно, но слишком расплывчато. Так можно охарактеризовать и «Путь паломника» Беньяна, и «Чем люди живы» Толстого. «“Хозяин и работник” — это притча, — говорит далее Густафсон, — в основе которой лежит собственный внутренний опыт Толстого, его постоянные попытки найти свой путь к любви, его непрестанный поиск своего предназначения, которое не тождественно его учению, его семье, его искусству или тому факту, что он является хозяином, но есть внутреннее Божественное призвание возлюбить своего ближнего как самого себя» [4: с. 209]. Исследователь считает также, что этот рассказ Толстого — «самое замаскированное проявление автопсихологизма в творчестве Толстого» [4: с. 207]. И с этим можно согласиться, ведь поездка Толстого в 1869 году в Пензенскую

губернию с целью узнать о покупке имения и переживание в пути страха смерти («арзамасский ужас») вполне могут быть автопсихологическим фоном не только «Записок сумасшедшего», но и «Хозяина и работника». Однако еще более вероятным аспектом автопсихологизма может быть «замаскированное» проявление в рассказе того дуалистического сомнения, о котором мы говорили выше.

Против «недостаточно строгого подхода к пониманию... жанра собственно притчи» предостерегает в своей работе о творчестве Толстого 1880–1900-х годов Е.В. Николаева. Предпочитая во многих случаях говорить о «притчеобразности» мышления писателя, исследовательница рассматривает соотношение «народных рассказов» и некоторых других произведений Толстого с формой притчи в концепциях Е.А. Маймина, Е.Н. Купреяновой и других толстоведов как неправомерное расширение границ жанра. Однако «Хозяин и работник» в этом контексте вообще в ее книге не упоминается, а в «Заключении» работы делается обтекаемый вывод о том, что Толстой создал в эти годы «жанровую систему, которая явилась необходимой для выражения именно религиозного взгляда на мир с включением тех жанров, что свойственны жанровой системе литературы, опирающейся на господствующее религиозное сознание» [10: с. 269–270].

По мысли Н.В. Николаевой, в «Хозяине и работнике» «за первым, житейским планом повествования встает второй — обобщенно-символический»: «С точки зрения его жанровых особенностей рассказ становится тенденциозным, “учительным”, как любил говорить Толстой, дидактическим, сближаясь в этом смысле с теми притчами, легендами, которые во множестве создаются Толстым в эту пору... Происходит органическое соединение, срастание художественного изображения с публицистикой, проповедью» [11: с. 124–125].

Обзор жанрового контекста «Хозяина и работника» будет неполным, если не обратиться к тому факту, что хозяин и работник — персонажи не только библейских притч, но и весьма распространенных фольклорных сказок. «Работник всегда и во всем вынужден подчиняться хозяину, беспрекословно выполнять его приказания, вникая

в каждое его слово... Ни на йоту не уклоняясь от буквального смысла распоряжения, он понимает его формально. Замечая в нем с этой стороны сомнительную двусмысленность, он понимает его в самом неожиданном, неприятном, страшном и губительном для хозяина смысле», — пишет Ю.И. Юдин [21: с. 34]. Так, когда в сказке купец приказывает работнику «покрошить луку да анису», работник режет детей купца Луку и Анисью и т. д. В таких сказках работник, формально выполняя распоряжение хозяина, действует с мстительной, своекорыстной или другой неблагоприятной целью. Конечно, работник Никита и даже конь Мухортый в рассказе Толстого слушаются приказаний Брехунова, хотя понимают, что он неправильно определяет направление и что заблудились они из-за его хозяйской самоуверенности. Но есть и другой мотив, связанный с той же самоуверенностью Брехунова и вместе уже с авторской экзегезой. Брехунов считает, что правильно понимает предначертания Бога касательно собственной судьбы. Благо он полагает в богатстве, размышляя: «Трудись. Бог и даст» [18: XXIX, с. 32]. Брехунов уверен, что он служит Богу, будучи церковным старостой, продавая в церкви свечи, обманывая прихожан и даже собираясь употребить церковные деньги на свою покупку. Иными словами, *хозяин* Брехунов показан как *работник* Бога, формально выполняющий его заповеди, но на самом деле служащий не Богу, а мамоне. Таким образом, в рассказе поднимается проблема правильного понимания сущности христианской веры и показаны пагубные последствия заблуждений, состоящих в том, что проповедь Христа сводится к выполнению формальных обрядов. Если под экзегезой понимать толкование Священного Писания не только богословами, а и всеми людьми, то толкование Брехуновым (а он еще и «церковный староста»!) «наказа» Хозяина есть экзегеза неправильная, потому что злонамеренно буквальная. Только перед смертью заблудившийся Христов работник — купец Брехунов — понял, что исполнение воли Хозяина не в свечах и молебнах, а в любви. Замерзая, Брехунов слышит зов Бога, и «радость совершается» [18: XXIX, с. 43] (это скрытая цитата из «Цветочков» Франциска Ассизского — из диалога Франциска с братом Львом о «радости совершенной»). Переключка с Франциском важна

и потому, что о «радости совершенной» святой говорит как раз в тот момент, когда он вместе с братом Львом бредет в жестокую стужу, замерзая и не надеясь найти тепло и ночлег. Этот эпизод в «Цветочках» особенно нравился Толстому, новому *брату Льву*.

В сказках о хозяине и работнике «осмеивается сам миропорядок» [21: с. 37]. В рассказе Толстого показано, что «миропорядок» давно уже сделался не порядком, а хаосом. И причина этого в том, что люди не понимают и не выполняют «наказ», они только отмечают церковные праздники и покупают в церкви свечи. Это показное благочестие все дальше уводит человечество по дороге заблуждения — в бесовскую метель. Один из способов преодоления этого хаоса, возвращения к состоянию человеческого и природного «мира» Толстой видел в возвращении истинной веры, которую в своих экзегетических сочинениях старался увидеть сердцем. «Тот, кто в Евангелии не сумеет отделить сердцем основного, тот никаким изучением критики не узнает этого. А кто умеет отличать, тому не нужно. Умеет же отличать тот, кому нужно руководство Евангелия для жизни, а не для мудрствования»; «Дух же учения не нуждается в толковании и не может измениться ни от каких толкований», — указывал Толстой в письмах [18: LXIII, с. 391; 18: LXXV, с. 44].

Создавая свои «Соединение и перевод четырех Евангелий», «Краткое изложение Евангелия», «Христианское учение» и другие экзегетические труды, перелагая евангельские притчи и создавая свои притчи для иллюстрации евангельских истин, Толстой ставил своей целью не буквальную экзегетику, а духовную. В этом жанровом окружении и родился рассказ «Хозяин и работник» как пример «богословской прозы» [4: с. 209]. Но рассказ стал уникальным в творчестве Толстого и, может быть, во всей мировой литературе примером не просто «богословской прозы», а *художественной экзегезы*, не только «срастания» художественного и проповеднического, а толкования (экзегезы) отдельных притч и стихов Священного Писания, причем не рационально, не логически и грамматически, а образно-наглядно. Рассмотренные сквозь призму толстовского рассказа, персонажи евангельских притч о хозяине и работниках высветились как знакомые и близкие каждому читателю, а сама символика притч не только не утратилась, но усилилась.

Литература

1. *Волкова Е.И.* Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе / Е.И. Волкова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – 284 с.
2. *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой: Художественно-этические искания / Г.Я. Галаган. – Л.: Наука, 1981. – 174 с.
3. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 тт. / Н.В. Гоголь. – Т. 5. – М.: Русская книга, 1994. – 608 с.
4. *Густафсон Р.Ф.* Обитатель и чужак / Р.Ф. Густафсон. – СПб.: Академический проект, 2003. – 480 с.
5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. / В.И. Даль. – Т. 4. – М.: Русский язык, 1982. – 683 с.
6. *Кумарасвами А.К.* Об индийской и традиционной психологии или, вернее, пневматологии / А.К. Кумарасвами // Волшебная Гора. № 15. – М.: Волшебная Гора, 2009. – С. 248–295.
7. *Лазутин С.Г.* Поэтика русского фольклора / С.Г. Лазутин. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
8. *Матвеева И.Ю.* «Хозяин и работник» / И.Ю. Матвеева // Л.Н. Толстой: Энциклопедия. – М.: Просвещение, 2009. – С. 123–124.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. / Гл. ред. С.А. Токарев. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.
10. *Николаева Е.В.* Художественный мир Льва Толстого. 1880–1900-е годы / Е.В. Николаева. – М.: Флинта, 2000. – 272 с.
11. *Николаева Н.В.* Эволюция жанра рассказа в позднем творчестве Л.Н. Толстого / Н.В. Николаева // Методология литературоведческих исследований. – Прага: Карлов университет, 1982. – С. 113–127.
12. *Опульская Л.Д.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1892 по 1899 год / Л.Д. Опульская. – М.: Наследие, 1998. – 407 с.
13. *Полтавец Е.Ю.* Л.Н. Толстой / Е.Ю. Полтавец // Русская литература XIX века. 1880–1890: учеб. пособие / Под общ. ред. С.А. Джанумова и Л.П. Кременцова. – М.: Флинта; Наука, 2006. – С. 167–212.
14. *Порудоминский В.И.* О Толстом / В.И. Порудоминский. – СПб.: Алетейя, 2005. – 416 с.
15. Словарь библейских образов. – СПб.: Библия для всех, 2005. – 1424 с.
16. *Толстая А.Л.* Отец. Жизнь Льва Толстого / А.Л. Толстая. – М.: Книга, 1989. – 503 с.

17. Толстая С.А. Дневники: В 2 тт. / С.А. Толстая. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1978. – 606 с.
18. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (юбилейное): В 90 тт. / Л.Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1928–1958.
19. Тютчев Ф.И. Стихотворения / Ф.И. Тютчев. – М.: Художественная литература, 1972. – 303 с.
20. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Исследования. Статьи / Б.М. Эйхенбаум. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 952 с.
21. Юдин Ю.И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике / Ю.И. Юдин // Миф. Фольклор. Литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 16–37.

E. Poltavets

Exegetical Method in L. Tolstoy's Story "Master and Man"

The article deals with the short story by Leo Tolstoy and the symbols of the story. The story is investigated as exegetical work devoted to the parables of New Testament. The mythology motifs are also investigated. The research takes other exegetical works by Tolstoy into account.

Key words: L. Tolstoy; exegesis; short story; eschatology; parable.

СНЫ МАРАКУЛИНА В РОМАНЕ А.М. РЕМИЗОВА «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»: МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ

В статье рассматривается мифологический подтекст снов главного героя романа А.М. Ремизова «Крестовые сестры» Маракулина. В первом сне он сопоставлен с Прометеем, во втором — с вехтозаветным пророком Иезекиилем, в третьем — с Иоанном Крестителем, в четвертом — с новым Христом. Таким образом, подтекст раскрывает эволюцию героя от непосредственного («языческого») мировосприятия к христианской идее жертвенной любви к людям.

Ключевые слова: А.М. Ремизов; «Крестовые сестры»; мифопоэтика; аллюзии.

Исследователи неоднократно писали о мифопоэтическом подтексте произведений Ремизова, указывая, что писатель хорошо знал фольклорные и древнерусские источники [1; 8; 13], при этом творчески перерабатывал их мотивы, создавая авторский «миф о мире» [4]. Также неоднократно привлекало внимание онейрическое пространство ремизовской прозы, отмечалось, что именно сны нередко становятся выражением мифологической картины мира [5; 6; 13; 15]. С этой точки зрения достаточно подробно проанализирован и самый известный дореволюционный роман Ремизова — «Крестовые сестры».

По мнению Г. Слобин, произведению присущ «модернистский синкретизм, позволяющий возбудить в читателе мощный резонанс разнообразных ассоциаций из широкого культурного контекста <...> включая устную традицию, фольклор, поэзию и “логику сновидений”» [11: с. 118–119]. Е.В. Тырышкина подробно проанализировала сны женских персонажей романа (Акумовны, Адонии Журавлевой), заметив, что в снах героинь причудливым образом запечатлена «память» о мифической праистории человечества, в том числе о ветхозаветных событиях [13: с. 74]. Сны Маракулина остались за пределами внимания исследовательницы. О символическом значении снов глав-

ного героя писали С. Аронян, Г. Слобин и др., интерпретируя их либо с позиций фрейдизма [16], либо в контексте литературной мифологии, в частности, «петербургского текста» русской литературы [11]. При этом каждый сон героя комментировался по отдельности.

Представляется продуктивным совокупное рассмотрение всех снов героя. На протяжении повествования Маракулин видит четыре сна, каждый из которых соотнесен с переломным моментом как во «внешней», так и в духовной биографии героя. Как отмечали исследователи, под влиянием внешних событий Маракулин изменяется, но финал — смерть героя — оставляет возможность для различных толкований. На наш взгляд, раскрытие подтекстовых шифров в снах героя позволяет прояснить вектор его духовного развития и концепцию произведения в целом.

Маракулин — мелкий петербургский чиновник, первоначально предстающий как человек, лишенный рефлексии и по-детски упоенный радостью жизни. Из-за предательства сослуживца Глотова Маракулин, обвиненный в краже казенных денег, лишается места и становится обитателем густонаселенного дома. Наблюдая за жизнью окружающих его людей, он задумывается сначала о своих собственных злоключениях, а затем и о всеобщих страданиях.

Переселение из хорошей квартиры в «петербургские углы» «Буркова дома» является для Маракулина сменой социального статуса и сопровождается глубокими внутренними изменениями, то есть обретает все черты инициации. Этот момент отмечен первым вещим сном, в котором Маракулин видит себя сидящим «за столиком в каком-то загородном саду против эстрады» и окруженным «злыми и беспокойными людьми» [7: с. 108]. Он бежит от потенциальных преследователей, но вместо убийц на него нападает птица: «Он — в гром, упал ничком на камни. И вдруг, как камень, села ему на спину птица, не орел, коршун, который кур носит, зажал крепко когтями, задрал за спину, всего зажимает, как кур ломит. “Вор, вор, вор!” — стучит клювом. <...> И уж никакого сомнения: ему никогда не подняться, не встать на ноги, — и тяжело и горечь и тоска смертельная» [7: с. 108–109].

С одной стороны, сон обусловлен переживаниями Маракулина из-за несправедливого обвинения в воровстве. С другой сто-

роны, в этом сне просматриваются аллюзии на миф о Прометее. Так, пространство загородного сада в результате бегства Маракулина сменяется «камнями», напоминающими о скале, к которой был прикован наказанный Зевсом Прометей; о птице, упавшей на спину, сообщается, казалось бы, избыточная информация: «...не орел, коршун, который кур носит» — тем самым подчеркивается и сходство, и отличие от античного мифа (возможно, «измельчание» героя). К Прометею можно отнести и определение «вор», поскольку он похитил у богов огонь. В контексте романа Ремизова значимым представляется не столько статус Прометея как культурного героя, сколько его роль мученика, пожертвовавшего собой ради людей [4: II, с. 337–340].

В мифе присутствует комплекс деталей, характерных для инициации: уединенное место, поедание героя чудовищем (в данном случае хищной птицей). «Вещая» Акумовна предсказывает Маракулину болезнь (что в литературной традиции также нередко служит замещением инициации), он заболевает, а после выздоровления обретает особое — «внутреннее» — зрение: «Первое, что он почувствовал, когда после болезни переступил за порог дома и очутился на улице, — он теперь все видеть как-то стал и все слышал. И еще он почувствовал, что и сердце его раскрывается и душа живет» [7: с. 109]. В результате первого испытания Маракулин обретает способность интуитивно постигать мир и сопереживать людям.

Следующий далее рассказ о жизни обитателей доходного дома — «Буркова двора» — вводит в повествование тему Петербурга, а вереница несчастных женщин — «крестовых сестер», с которыми знакомится Маракулин (Адония Ивойловна, Акумовна, Верочка Кликачёва, Вера Вехорева, Анна Степановна), — тему «бродячей Святой Руси». Особенно болезненно переживает Маракулин участь ставшей проституткой Веры Кликачёвой, в которую он безнадежно влюблен.

Блуждая по Петербургу после встречи с ней, Маракулин видит пожарного, «нечеловечески огромного и в медной каске выше ворот», от которого «в ужасе <...> бросился бежать» [7: с. 163]. В ту же ночь Маракулину снится второй сон — апокалипсическое видение «смерт-

ного поля», на котором лежат все обитатели Буркова двора, а также и «не бурковские», включая «всю бродячую Святую Русь» [7: с. 164]: «Так лежали на Бурковом дворе, как на смертном поле, но не кости, живые люди, не сухие кости, живые люди, у всех жило и билось сердце» [7: с. 164]. Над полем звучит мрачное пророчество: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко!», а затем появляется «нечеловечески огромный» пожарный в огромной медной каске [7: с. 164]. Герой ощущает свою беспомощность перед лицом неотвратимой гибели: «Маракулин почувствовал, как стало ему тяжело, ни ногой, ни рукой пошевелинуть не может и уж знает, что ему недолго осталось и только говорить еще свобода» [7: с. 164]. Он хочет «дерзнуть» «спросить за всех, за весь мир, за все смертное поле», но ему «духу не хватило», и он дважды вопрошает пожарного только о своей судьбе: «— А мне хорошо будет? <...> И ответил ему пожарный, да так уныло, едва слово кончил: — Хо-ро-шо» [7: с. 165].

Исследователи трактуют это видение в контексте «петербургского мифа» русской литературы. Маракулин (чье имя — Пётр Алексеевич — совпадает с именем основателя Петербурга) — узнаваемый тип «маленького человека», двойника и одновременно антагониста Петра Великого [12: с. 147–148]. По мнению Г. Слобин, гигантский пожарный, преследующий безработного Маракулина на улицах Петербурга, — это вариация Медного всадника, который в пророческом сне повторяется как предвестник гибели (а в народном сознании — как Антихрист) [11: с. 118–119].

Е.В. Тырышкина отметила переключки данного фрагмента с «Откровением Иоанна Богослова», подчеркнув его трагический характер: «Картина Страшного суда дана Ремизовым явно в пародийном духе <...>, введены конкретные бытовые детали, которые сводят на нет высокую торжественность библейского сюжета <...> Эта пародия на “Откровение” имеет под собой идею измелчания, регресса истории» [13: с. 127].

Выскажем предположение, что данный фрагмент текста навеян ветхозаветной Книгой пророка Иезекииля. В одном из видений пророка изображается поле с иссохшими костями, оживающими под влиянием божественной силы и символизирующими спасенный

Богом народ Израиля (Иез. 37). Знаком, дешифрующим ветхозаветный подтекст в эпизоде «Крестовых сестер», становится упоминание «сухих костей». На этом прямые образные переключки между двумя текстами фактически заканчиваются, но в целом пафос Книги Иезекииля переключается с концепцией романа Ремизова.

Иезекииль — один из четырех великих пророков Ветхого Завета. В его Книге, создававшейся в условиях плена накануне падения Иерусалима, выделяются две ведущие темы, связанные с двумя периодами истории израильского народа. До разрушения Иерусалима Иезекииль бичует преступления народа и предрекает его гибель, после падения города — утешает народ и изображает картину будущего Израиля. В этом контексте «величественное видение поля с иссохшими костями, восставшими к новой жизни, было наглядным изображением восстановления и освобождения израильского народа. Пророчества Иезекииля заканчиваются видением нового храма, нового Иерусалима и нового раздела земли Обетованной» [14: с. 569].

Иезекииля считают родоначальником эсхатологической литературы. Пафос его пророчеств, а также их художественное воплощение в форме таинственных видений и загадочных символов предопределили переключки этой части Ветхого Завета с более поздним Откровением Иоанна Богослова, которое, в свою очередь, стало одним из самых востребованных источников в культуре конца XIX – начала XX века. По справедливому замечанию Е.В. Тырышкиной, в произведении Ремизова «тема Апокалипсиса <...> развернута в подробностях, по сути весь роман написан о состоянии человека перед лицом собственной смерти (“частный” Апокалипсис) и человечества — перед всеобщей катастрофой» [13: с. 45].

Концептуальная связь повести Ремизова с Книгой Иезекииля выразилась, на наш взгляд, в размышлениях о судьбе целого народа в сложный период его истории и в постановке вопросов о свободе воли и покаянии, возмездии и воздаянии, о безвинном страдании человека, страдании за грехи других.

Тот факт, что Маракулин в своем сне не может спросить о судьбе всех, а спрашивает только о себе, обычно трактуется исследователями как проявление недостаточной личностной зрелости, не до кон-

ца преодоленного эгоизма. Если же рассматривать данный эпизод в ветхозаветном контексте, то акценты смещаются. По мнению исследователей-библеистов, Иезекииль стал выразителем грандиозного переворота в мирозерцании народа, поставив вопрос о личной ответственности за поступки (принципиально новый по сравнению с предшествующей иудаистской традицией) [14: с. 569]. Маракулин, который вследствие личных неудач преодолевает «детское» (то есть «языческое») мироощущение, сначала обретает возможность «видеть, слышать и чувствовать», а также размышлять и сострадать, а на следующем этапе, вопрошая о своей собственной судьбе, обретает индивидуальность, то есть поднимается на новую ступень своего духовного развития, правда, пока не достигая статуса «пророка», способного вопрошать о судьбе целого народа.

Логично предполагать, что следующая ступень формирования героя как духовной личности должна быть связана с христианскими ценностями и представлениями, а в качестве мифопоэтической подосновы произведения выступят новозаветные источники.

В третьем сне Маракулину снится, что друг юности Плотников отрезает ему голову. Здесь можно увидеть предсказание скорой гибели героя (тем более что сну предшествует дурное предзнаменование — потеря нательного креста). Некоторые исследователи трактуют образы сна как избавление Маракулина от излишнего рационализма [2: с. 110], от рефлексии, не подкрепленной любовью и верой: «Жизненный путь главного героя романа — это ловушка рефлексии сознания, лишённого веры в Бога. Маракулин, очнувшись от сна детства, все же остается ребенком, не приобщившимся к христианской вере и любви» [13: с. 103].

Однако мотив обезглавливания может быть соотнесен с казнью Иоанна Крестителя, последнего в ряду пророков — предвозвестников прихода мессии, непосредственного предшественника Иисуса Христа. «Он стоит на рубеже Ветхого и Нового Заветов, чем, согласно христианскому пониманию, определяется его величие и ограниченность этого величия. <...> Сама его вера в мессианство Иисуса не свободна от неуверенности» [4: I, с. 552]. В контексте мифопоэтических кодов, заложенных в предшествующих снах Маракулина,

соотнесение героя с Иоанном Предтечей воспринимается как следующая ступень на пути приближения героя к образу Христа.

Накануне гибели Маракулину снится последний сон, в котором (как и в контексте сопровождающих его событий и деталей) можно усмотреть евангельские аллюзии. Сначала герой видит комнату, в которой «все разбросано и раскидано, как после сборов перед отъездом, и люди все незнакомые — усталые, какие-то понурые» [7: с. 196]. Атмосфера этой части сна напоминает похоронную, и закономерно присутствие «курной, зубатой, голой» (смерти), которая назначает Маракулину срок — «в субботу», добавляя: «...а мать будет в белом» [7: с. 197].

Если первый сон Маракулина рифмуется с третьим, где герой является единственным действующим лицом, а «расшифровка» связана с его индивидуальной судьбой, то четвертый сон параллелен второму, где важнейшим фоном становится присутствие большого скопления людей на Бурковом дворе и речь идет о судьбе целого народа. Присутствующие обращаются к герою:

«— Что она сказала? — спрашивают Маракулина.

А Маракулин стоит будто в окне <...> перед народом.

— Один из нас умрет! — говорит Маракулин.

И в ответ шепчет ему весь Бурков двор в тоске смертельной:

— Не я ли, Господи? Не я ли, Господи?» [7: с. 197–198].

Эта сцена может рассматриваться как проекция Тайной вечери, на которой Христос сообщает о близком предательстве Иуды. Маракулин идет домой, где видит плачущую мать «с крестом на лбу». «А он стал на колени, наклонил, как под топор, свою голову в отчаянии и тоске смертельной» [7: с. 198]. Сон предвещает Маракулину смерть, причем называется точный и близкий срок: «Была пятница. И пораженный внезапной сумрачной мыслью, что срок ему — суббота, один день остался, он поледенел весь» [7: с. 198].

Именно в последний день Маракулин наиболее серьезно задумывается о смысле человеческой жизни и становится свидетелем ряда значимых событий: ареста девушки-революционерки, «в жертву себя уготовавшей, готовой и еще раз умереть за человечество» [7: с. 200], внезапной гибели «бессмертной вши» ге-

неральши Холмогоровой; подобно пушкинскому Евгению, Маракулин обращается с обличительной речью к памятнику Петру Первому и видит старушку, плачущую кровавыми слезами.

Финал «Крестовых сестер» не дает однозначного объяснения причин смерти главного героя: он разбивается, во сне выпав из окна. Г. Слобин считает его падение самоубийством, совершенным под воздействием нарастающего к концу романа «духа неизбежности»: «Смерть Маракулина в конце романа представляет скорее прекращение, чем завершение действия» [11: с. 111]. А.С. Сваровская также считает гибель Маракулина самоубийством, но рассматривает ее в этическом ключе и считает актом свободного выбора в знак протеста [9]. Е.В. Тырышкина отрицает такое прочтение, хотя видит в финальном эпизоде почву для широкого спектра толкований: от эротических (смерть как слияние с любимой) и карнавальных (в духе народного кукольного театра и лубка) до религиозно-философских и эсхатологических (смерть — освобождение от земных мук, символическое обретение веры и «постижение смысла бытия, недоступное герою при жизни» [13: с. 106–107, 46]). Финал трактуется исследовательницей пессимистично: «Обретение смысла жизни лишь кратковременная галлюцинация, а сам герой становится еще одной жертвой Дьявола» [13: с. 46]. Падение вниз головой аналогично низвержению апокрифических персонажей Сатанаила и Симона-волхва.

Двойственна и календарная символика, заложенная в народных представлениях о церковных праздниках, служащих в романе временными вехами. В народном календаре и связанных с ним обычаях традиционно сочетались древнейшие языческие представления и более поздние христианские.

Маракулин видит последний сон в Семик — четверг седьмой недели после Пасхи. В комплекс семицко-троицкой обрядности входят, с одной стороны, брачные мотивы, с другой — поминальные обычаи, в том числе поминовение «заложных покойников» (то есть умерших неестественной или преждевременной смертью). Сон пророчит Маракулину смерть в субботу накануне Троицына дня, отмечаемую у восточных славян как один из главных

поминальных дней в году («родительская суббота»), а неделя после Троицы называлась «русальной» и представлялась периодом, когда к людям приходят русалки и духи предков [10: с. 375–377]. Внешнее оформление обрядов было связано с культом растительности, зеленеющих ветвей, которыми украшали дом. Накануне гибели Маракулин видит, что петербургский каменный двор словно ожил, украшенный зеленью. С образом завивающихся веток сливается и облик цветущей женственной прелести поманившей Маракулина Верочки Вехоревой, давно превратившейся в призрак, «нежить». Вопреки пророчеству, Маракулин умирает не в субботу, а после полуночи, то есть в воскресенье, день святой Троицы. Таким образом, народно-мифологический контекст гибели героя представляется скорее негативным.

С другой стороны, в последнем сне присутствуют евангельские аллюзии, а в облике и судьбе Маракулина — черты, сближающие его со святыми и самим Христом. В начале повествования сообщается возраст героя, приблизительно соответствующий возрасту Христа («тридцать или <...> тридцать с чем-то» [7: с. 97]). Герою изначально присуща «ничем не объяснимая необыкновенная радость» [7: с. 99] — характерное свойство праведников. Глядя на его улыбку, людям думалось, что он «во всякое время готов к бешеному зверю в клетку войти и не сморгнуть, и не задумавшись руку протянет, чтобы по вздыбившейся бешеной шерсти зверя погладить, и зверь кусаться не будет» [7: с. 99], — признак, присущий героям житийной литературы. Литературным предшественником Маракулина можно считать князя Мышкина, воплощающего, по замыслу Достоевского, земной образ Христа. Проходя путь испытаний и утрат, Маракулин обретает способность сострадать. В отличие от всех других людей, равно «приговоренных» к смерти, Маракулин знает срок своей кончины, а логика развития сюжета и контекст подсказывают, что это будет смерть-жертва. И даже во сне герой слышит, «как звонят ко всеобщей в Воскресения в Таганке» [7: с. 198], чем актуализируется мотив воскресения. В этом контексте Маракулина можно рассматривать как образ «нового» Христа.

Рассматривая дореволюционное собрание сочинений писателя как ансамблевое единство, Е.В. Тырышкина пришла к выводу, что в своем раннем творчестве Ремизов показал путь человечества от язычества — как своеобразного «детства» — к христианству, причем в его неканонической модели [13: с. 47–48]. По мнению исследовательницы, Маракулин не имеет подлинной веры, а поиски и обретение истины, в её религиозном смысле, было осуществлено Ремизовым лишь в более поздних произведениях, то есть за пределами текстового пространства «Крестовых сестер».

На наш взгляд, уже в рамках данного романа автором намечено направление духовного пути главного героя — через аллюзийный подтекст снов, запечатлевших основные этапы его личностного становления. Эволюция Маракулина может трактоваться как путь от «языческой» радости бытия — через страдания и размышления, подводящие его к образу пророка, — к христианскому идеалу жертвенной любви.

Литература

1. *Грачева А.М.* А. Ремизов и древнерусская культура / А.М. Грачева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 334 с.
2. *Данилевский А.А.* A realioribus ad realia / А.А. Данилевский // Ученые записки Тартуского государственного университета. — 1987. — Вып. 781. — С. 99–123.
3. *Данилевский А.А.* О дореволюционных «романах» А.М. Ремизова / А.А. Данилевский // Ремизов А. Избранное. — Л.: Лениздат, 1991. — С. 596–607.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992. — 671 с.; 719 с.
5. *Нагорная Н.А.* Поэтика сновидений и стиль прозы А.М. Ремизова: дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Нагорная. — Барнаул, 1997. — 216 с.
6. *Обатнина Е.* А.М. Ремизов: Личность и творческие практики писателя / Е. Обатнина. — М.: НЛО, 2008. — 296 с.
7. *Ремизов А.М.* Собр. соч.: В 10 тт. / А.М. Ремизов. — Т. 4. Плачужная канава. — М.: Русская книга, 2001. — 560 с.
8. *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова / А.В. Рыстенко. — Одесса: «Экономическая» типография, 1913. — 114 с.

9. *Сваровская А.С.* Проблема героя и среды в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры» / А.С. Сваровская // *Художественное творчество и литературный процесс.* – Вып. 9. – Томск: изд-во Томского ун-та, 1988. – С. 47–58.

10. *Славянская мифология: Энциклопедический словарь.* – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.

11. *Слобин Г.* Проза Ремизова 1900–1921 / Г. Слобин; пер. с англ. Г.А. Крылова. – СПб.: Академ. проект, 1997. – 206 с.

12. *Топоров В.Н.* О «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова: поэзия и правда. (Статья первая) / В.Н. Топоров // *Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д.Е. Максимова.* Уч. зап. ТГУ. – Вып. 857. – Тарту, 1989. – С. 138–158.

13. *Тырышкина Е.В.* «Крестовые сестры» А.М. Ремизова: Концепция и поэтика / Е.В. Тырышкина. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 1997. – 235 с.

14. *Христианство: Энциклопедический словарь: В 2 тт.* / Гл. ред. С.С. Аверинцев. – Т. 1. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – 863 с.

15. *Цивьян Т.* О ремизовской гипнологии и гипнографии / Т. Цивьян // *Серебряный век в России.* – М.: Радикс, 1993. – С. 199–238.

16. *Aronian S.* The Hidden Determinant: Three Novels of Remizov / S. Aronian // *Russian Literature Triquarterly.* – 1986. – № 19. – P. 127–163.

A.V. Gromova

**Marakulin's Dreams
in the Novel "Sisters of the Cross" by A.M. Remizov:
Mythological Subtext**

The article deals with the mythological subtext of the dreams of the protagonist Marakulin of the novel "Sisters of the Cross" by A.M. Remizov. In the first dream the character is compared with Prometheus, in the second one — with Prophet Ezekiel by the Old Testament Book, in the third — with John Baptist, in the fourth — with the new Christ. Thus, subtext shows evolution of the hero from immediate ("pagan") attitude to Christian idea of sacrificial love to people.

Key words: A.M. Remizov; "Sisters of the Cross"; Myth and poetic; hints.

ПИСАТЕЛЬ О ПИСАТЕЛЕ

С.А. Джанумов

ТВОРЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В ОЦЕНКЕ А.И. ГЕРЦЕНА

В статье приведены и прокомментированы многочисленные высказывания А.И. Герцена о творчестве Н.В. Гоголя. Особое внимание обращается на переключку (порой на совпадение) суждений Герцена о произведениях Гоголя с мнением современников, а также самого автора «Ревизора» и «Мертвых душ» о его собственных творениях. В работах, письмах и дневниках Герцена содержатся тонкие наблюдения, конкретные выводы о месте и значении Гоголя в истории русской литературы.

Ключевые слова: А.И. Герцен; Н.В. Гоголь; национальная самобытность; характеристика произведений.

Творчество Гоголя не раз привлекало к себе внимание Герцена. Прежде всего Герцен отмечал черты народности, национальной самобытности в произведениях Гоголя. В брошюре «О развитии революционных идей в России» (впервые опубликована в 1851 году по-немецки, в 1853 году в дополненном и отредактированном виде вновь издана по-французски) Герцен писал: «Гоголь, не будучи, в отличие от Кольцова, выходцем из народа по своему происхождению, был им по своим вкусам и по складу ума» [6: VII, с. 227]. Эту близость Гоголя к народной жизни Герцен связывает с «малороссийским» происхождением писателя, с его опорой на богатейшие национальные традиции: «Гоголь полностью свободен от иностранного влияния; он не знал никакой литературы, когда сделал уже себе имя. Он больше сочувствовал народной жизни, нежели придворной, что естественно для малоросса. Малоросс, даже став дворянином, никогда так резко не порывает с народом, как русский» [6: VII, с. 227].

Как известно, сам Гоголь несколько иначе осознавал свою национальную принадлежность. Он в равной степени чувствовал себя и украинцем, и русским, и даже в известной степени дорожил этой «двойственностью», видя в ней определенное преимущество

для себя как для писателя. Сошлемся на слова самого Гоголя. Сначала в письме к А.О. Смирновой-Россет от 24 октября 1844 года, отвечая на вопрос своей корреспондентки («спуститесь в глубину души вашей и скажите, точно ли вы русский или хохлик <<хохол>>» [7: XII, с. 357], Гоголь замечает: «...я, как вам известно, соединил в себе две природы: *хохлика* и *русского*» [7: XII, с. 360]. Но уже через два месяца в письме к ней же от 24 декабря 1844 года он высказывается на эту тему более подробно, подчеркивает, что раз и навсегда решил для себя эту дилемму: «...сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой — явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве» [7: XII, с. 419]. А еще ранее, в письме к своей бывшей ученице М.П. Балабиной от 7 ноября 1838 года, Гоголь выразился еще более определенно и недвусмысленно: «Все-таки сердце у меня русское» [7: XI, с. 181].

Но вернемся к брошюре «О развитии революционных идей в России». Прежде чем непосредственно перейти к характеристике основных художественных произведений Гоголя, Герцен кратко освещает основные этапы исторического развития Украины, говорит о полной драматизма и даже трагизма судьбе страны, которая на протяжении веков отстаивала «независимость свою, дикую и воинственную», добровольно присоединилась к России, но в конце концов уже при Петре I, а затем при его царственных преемниках — Елизавете Петровне и Екатерине II — была закабалена, покрыта «ледяным саваном рабства» [6: VII, с. 227]. Вместе с тем даже в этих тяжелых условиях «славный народ», как называет Герцен украинцев, сумел сохранить все, что было в нем «независимого и поэтического», свою самобытность, свой «местный колорит», свою тесную связь с историческим прошлым: «Наш <русский> народ не знает своей истории, тогда как в Малороссии каждая деревушка имеет свое предание» [6: VII, с. 228].

Этот краткий экскурс в историю, в бытовой уклад Украины нужен Герцену, чтобы выявить художественное своеобразие первых произведений Гоголя, в частности, «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вслед за А.С. Пушкиным Герцен определяет основное преобладающее настроение этой книги — веселость: «Рассказы, с которыми впервые выступил Гоголь, представляют собою серию подлинно прекрасных картин, изображающих нравы и природу Малороссии, — картин, полных веселости, изящества, живости и любви» [6: VII, с. 228] (вспомним высказывание Пушкина о первой книжке «Вечеров...»: «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности» [10: с. 216]).

Далее Герцен останавливается на двух самых значительных произведениях Гоголя — комедии «Ревизор» и поэме «Мертвые души»: «Перейдя от своих малороссов и казаков к русским, Гоголь оставляет в стороне народ и принимается за двух его самых заклятых врагов: за чиновника и за помещика. Никто и никогда до него не написал такого полного курса патологической анатомии русского *чиновника*» [6: VII, с. 228–229]. Тем удивительнее для Герцена не только присутствие на премьере «Ревизора» (в Александринском театре 19 апреля 1836 года) Николая I, но и непредсказуемая реакция царя на спектакль: «Присутствуя на представлениях “Ревизора”, император Николай умирал со смеху!!!» [6: VII, с. 229]!

Общую атмосферу премьерного спектакля и реакцию на гоголевскую пьесу рядового зрителя (хотя, как подчеркивает в своих воспоминаниях П.В. Анненков, «публика была избранная в полном

¹ По свидетельству инспектора репертуара российской труппы Санкт-Петербургских театров А.И. Храповицкого, Николай I «...был чрезвычайно доволен, хохотал от всей души» [8: с. 348]. Это свидетельство видного петербургского чиновника согласуется с воспоминаниями других современников. Так, например, сын актера П.А. Каратыгина (как его называли, «Каратыгина 2-го», или «Младшего»), исполнителя роли судьи Ляпкина-Тяпкина, П.П. Каратыгин (по-видимому, со слов отца) говорит о мнении царя о «Ревизоре», высказанном им на премьере: «Приехав неожиданно в театр, он <Николай I> пробыл до окончания пьесы, от души смеялся и, выходя из ложи, сказал: «Ну, пьеска! Всем досталось — а мне — более всех» [9: с. 736]. В подстрочной сноске П.П. Каратыгин замечает: «Эти слова покойный Каратыгин, в числе некоторых других артистов, сам слышал, находясь за кулисами, при выходе государя из ложи на сцену» [9: с. 736].

смысле слова» [2: с. 59]) лучше всего передали присутствовавшие на премьере в Александринском театре П.А. Вяземский и тот же П.В. Анненков. В рецензии, опубликованной во втором томе журнала «Современник» за 1836 год, Вяземский писал: «Комедия сия имела полный успех на сцене: общее внимание зрителей, рукоплескания, *задушевный и единогласный хохот* <...> и, что всего важнее, живой отголосок ее, раздававшийся после в повсеместных разговорах, — ни в чем не было недостатка» (курсив мой. — *С.Д.*) [5: с. 143]. Почти о таком же отклике зрителей пишет в своих воспоминаниях и П.В. Анненков: «... раза два <...> раздавался общий *смех*. Совсем другое произошло в четвертом акте: *смех* по временам еще перелетал из конца залы в другой, но это был какой-то робкий *смех*, тотчас же и пропадавший <...>. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом» (курсив мой. — *С.Д.*) [2: с. 59–60].

Герцен, как чуткий истолкователь гоголевского творчества, прекрасно понимает, что такое восприятие комедии как августейшим лицом, так и рядовым зрителем не входило в художественные расчеты автора «Ревизора»: «Поэт, в отчаянии, что вызвал всего лишь это августейшее веселье да самодовольный смех чиновников, совершенно подобных тем, которых он изобразил <...>, счел своим долгом разъяснить в предуведомлении, что его комедия не только очень смешна, но и очень печальна, — что “за его улыбкой кроются горячие слезы”» [6: VII, с. 229].

Возможно, здесь Герцен имеет в виду окончание гоголевского «Театрального разезда после представления новой комедии» (1842), где «автор пьесы» выражает надежду на то, что в конце концов «будет признано потом всеми»: «...кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется более всех смеется на свете!..» [7: V, с. 171]. О смехе сквозь слезы Гоголь, как известно, говорит и в одном из лирических отступлений — в начале седьмой главы «Мертвых душ»: «И долго еще определено мне чудной властью... озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» [7: VI, с. 134]. Об этом же Гоголь пишет (и именно в связи с «Ревизором») в своей «<Авторской исповеди>», которую Герцен к моменту написания своей брошюры (1850) не мог

знать, так как гоголевская «Авторская исповедь» была опубликована только в 1855 году: «Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть» [7: VIII: с. 440]. Что же до «отчаяния» Гоголя во время и после премьеры «Ревизора», то и это вполне согласуется с воспоминаниями очевидца этих событий П.В. Анненкова: «Гоголь протрадал весь этот вечер. <...> По окончании спектакля Гоголь явился к Н.Я. Прокоповичу¹ в раздраженном состоянии духа» [2: с. 59–60].

Герцен живо интересовался судьбой гоголевской комедии, ее восприятием на Западе. Когда первая неудачная (во многом еще и из-за плохого перевода на французский язык) постановка «Ревизора» в Париже в апреле 1854 года потерпела провал, Герцен откликнулся на это событие в статье «О романе из народной жизни в России» (1857), где не без горечи осознал: «Иностранцу трудно понять, какое огромное влияние имела у нас театральная постановка “Ревизора” — этой пьесы, потерпевшей полное фиаско в Париже» [6: XIII, с. 174].

В брошюре «О развитии революционных идей в России», переходя к «Мертвым душам», Герцен в первую очередь говорит о том огромном впечатлении, которое произвела поэма при своем выходе в свет на русского читателя: «“Мертвые души” потрясли всю Россию» [6: VII, с. 229]. Причину этого потрясения Герцен видит в том, что «поэзия Гоголя — это крик ужаса и стыда, который издает человек, опустившийся под влиянием пошлой жизни, когда он вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо» [6: VII, с. 229].

В этой лапидарной и емкой характеристике гоголевской поэмы обращают на себя внимание три ключевых слова — «крик», «пошлый» и «зеркало». Вспомним высказывание Герцена об определяющей роли литературы в общественной жизни России: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать *крик* своего возмущения и своей совести» (курсив мой. — С.Д.) [6: VII, с. 198].

Что касается второго ключевого слова в приведенной несколькими строками выше тираде Герцена, то сам Гоголь нередко

¹ Н.Я. Прокопович — соученик Гоголя по Нежинской гимназии и его близкий друг.

определял словом «пошлость» основную сущность персонажей «Мертвых душ». В одной из центральных статей «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847) — «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» — Гоголь так определяет особенность своего таланта: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко *пошлость* жизни, уметь очертить в такой силе *пошлость пошлого* человека (курсив мой. — С.Д.), чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем <...>. Это свойство выступило с большей силою в М<ертвых> д<ушах>» [7: VIII, с. 292–293]. Гоголь объясняет, почему «Мертвые души» «так испугали Россию и произвели такой шум внутри ее»: «...*пошлость* всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один *пошлее* другого <...>. Мне бы скорей простили, если бы я выставил картинных извергов; но *пошлости* не простили мне» [7: VIII, с. 293]. И далее Гоголь еще раз вновь и вновь возвращается к этому слову: «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся — *пошлость* и зачем все лица до единого должны быть *пошлы*: на это дадут тебе ответ другие томы, — вот и всё» (второй курсив мой. — С.Д.) [7: VIII, с. 295].

Как видим, Герцен сумел очень точно подобрать то слово «пошлость», которое звучит у Гоголя рефреном при характеристике персонажей «Мертвых душ». И не только найти, но и применить его по отношению к читателю гоголевской книги, который «...вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо». Именно такого сильного воздействия своей поэмы на современников и ожидал Гоголь. Писатель хотел, чтобы каждый человек при чтении «Мертвых душ» заглянул поглубже в свою душу и не просто смеялся над героями поэмы, но увидел в них, как в зеркале, самого себя, какие-то черты и особенности своей натуры. Как мы помним, в главе XI «Мертвых душ» автор прямо обращается к читателю с призывом увидеть себя в персонажах своей книги: «Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым, может быть, даже похвалите автора, скажете: “Однако ж кое-что он ловко подметил...” <...>. А кто из вас, полный христианского сми-

ренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» [6: VI, с. 245].

Надо отметить, что многими современниками Гоголя, и прежде всего самим Герценом, это заветное желание писателя было услышано. 29 июля 1842 года, вскоре после выхода в свет поэмы «Мертвые души», Герцен записывает в своем дневнике: «Не все ли мы, после юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев? Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой буйствует а la Nodreff, третий Плюшкин и пр.» [6: II, с. 220]. Это мнение Герцена разделял и В.Г. Белинский (не зная, разумеется, о герценовской записи в дневнике). В 1847 году в статье «Ответ “Москвитянину”» Белинский подчеркивал: «...каждый из нас, какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, — то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя» [3: VIII, с. 312].

И, наконец, о третьем ключевом слове — «зеркало» — в процитированном выше фрагменте из брошюры Герцена. Всем памятна народная пословица, предпосланная Гоголем в качестве эпиграфа к комедии «Ревизор» (в издании 1842 года): «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [7: IV, с. 5]. В.А. Воропаев считает, что под зеркалом автор «Ревизора» подразумевал Евангелие и другие религиозные книги [4]. Это мнение находит подтверждение в некоторых письмах Гоголя. Так, в письме к М.П. Погодину от 20 декабря 1844 года Гоголь советует своему другу: «...держи всегда у себя на столе книгу, которая бы тебе служила духовным зеркалом» [7: XII, с. 402]. А неделей позже, 28 декабря 1844 года, Гоголь пишет о том же и почти теми же словами А.О. Смирновой: «Взгляните также на самих себя. Имейте для этого на столе духовное зеркало, то есть какую-нибудь книгу, в которую может смотреть ваша душа, хоть, например, “Подражание Христу”» [7: XII, с. 443]. Конечно, Герцен употреблял слово «зеркало» в прямом, а не переносном смысле, о чем свидетельствует окончание цитируемого выше фрагмента: «...когда он <человек> вдруг увидит в зеркале свое оскотинившееся лицо». Но исключать

из этого контекста и гоголевское религиозное истолкование мотива зеркала тоже нельзя.

В своем дневнике (в записи от 29 июля 1842 года) Герцен говорит о «толках» вокруг поэмы Гоголя в разных общественных лагерях: «Славянофилы и антиславянисты <западники> разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это — апотеоза <апофеоз>, Илиада наша, и хвалят, след<овательно>, другие бешутся, говорят, что тут анафема Руси и за то ругают. Обратное <наоборот> тоже раздвоились антиславянисты» [6: II, с. 220].

Таким образом, Герцен подчеркивает, что мнения о «Мертвых душах» были полярными, резко разделились как среди славянофилов, так и среди западников. «Славянофилы № 1» (под которыми Герцен имеет в виду прежде всего К.С. Аксакова с его брошюрой «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”», А.С. Хомякова и др.) действительно хвалили поэму Гоголя и соотносили ее в плане «всеобъемлющего эпического созерцания» и отображения жизни с «Илиадой» Гомера: «...эпическое созерцание Гоголя — древнее, истинное, то же, какое и у Гомера» [1: с. 143]. Сближает, по мнению К.С. Аксакова, поэму Гоголя с «Илиадой» Гомера и характер художественных сравнений: «Всякий, кто читал «Илиаду», верно, вспомнит Гомера, читая сравнения Гоголя» [1: с. 147]. И С.П. Шевырёву в его разборе гоголевской поэмы в журнале «Москвитянин» (1842) некоторые сравнения в «Мертвых душах» «полнотою и простотою образа» напоминают «сравнения Гомеровы»: «...как забыть чудные сравнения, встречающиеся нередко в “Мертвых душах”! Их полную художественную красоту может постигнуть только тот, кто изучал сравнения Гомера...» [12: с. 191].

Герцен справедливо указывает на «раздвоение» по отношению к гоголевской поэме среди западников, «антиславянистов». Если В.Г. Белинский (в «Отечественных записках» за 1842 год), несмотря на полное отрицание всякой связи «Мертвых душ» с «Илиадой» Гомера (с Гомером у Гоголя «нет ничего общего»), все-таки высоко оценивал поэму Гоголя («Тем-то и велико создание “Мертвые души”, что в нем вскрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение») [3: V, с. 144, 159], то,

например, П.Я. Чаадаев, по воспоминаниям современников, отзывался о «Мертвых душах» резко отрицательно.

Как бы подытоживая в своем дневнике полемику вокруг поэмы Гоголя, Герцен выступает против односторонних суждений в оценке «Мертвых душ»: «Велико достоинство художественного произведения, когда оно может ускользать от всякого одностороннего взгляда. Видеть апотеозу смешно, видеть одну анафему несправедливо» [6: II, с. 220].

Затем в дневниковой записи Герцена от 29 июля 1842 года возникает другое произведение мировой литературы, с которым сравнивается гоголевская поэма — «Божественная Комедия» Данте. Как известно, в творческой истории «Мертвых душ», хотя прямо Гоголь нигде об этом и не говорит, важное место занимала ориентация на «Божественную Комедию». Об этом свидетельствует хотя бы самый замысел гоголевской поэмы, которая должна была состоять, как и «Божественная Комедия», из трех частей. Об этом предполагаемом трехчастном составе поэмы Гоголя глухо упоминается в конце главы XI «Мертвых душ»: «... что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица» [7: VI, с. 246]. Данте, наряду с Гомером, как вспоминает об этом П.В. Анненков в статье «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года», принадлежал к числу любимых зарубежных писателей Гоголя: «В Риме он /Гоголь/ только перечитывал любимые места из Данте, “Илиады” Гнедича¹ и стихотворений Пушкина» [2: с. 67].

Реминисценции из «Божественной Комедии» приходят на ум Гоголю и в седьмой главе «Мертвых душ», когда он показывает подписание Чичиковым купчей на мертвые души в судебном «присутствии». Намеренно пародийно и остро сатирически звучит само сравнение «присутствия» с дантовским «адам», а одного из «слуг Фемиды» — неопрятного коллежского регистратора — с Вергилием: «... один из священнодействующих, тут же находившихся <...>, прислужился нашим приятелям <Чичикову и Манилову>, как некогда Вергилий прислужился Данту» [7: VI, с. 144].

¹ Имеется в виду перевод поэмы Гомера на русский язык Н.И. Гнедичем.

Еще раз едкая ирония при сопоставлении мелкого чиновника с дантовским Вергилием, сопровождавшим повествователя в его путешествии по кругам ада, проявляется ниже, когда Чичиков с Маниловым доходят до комнаты председателя палаты: «В этом месте новый Вергилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад...» [7: VI, с. 144]. Здесь содержится явный намек Гоголя на судебские порядки и приказную волокиту, способные принести всякому просителю не меньшие муки, чем страшные мучения, испытываемые грешниками в поэме Данте.

Сравнение с Дантовым «Адом» приходит на ум Герцену, когда он пишет о картине русской действительности и об образах помещиков в первом томе «Мертвых душ»: «Тут, переходя от Собакевичей к Плюшкиным, обдаёт ужас, с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком *рву* ада находимся, и как Дант хотел бы перестать видеть и слышать — а смешные слова *веселого* автора раздаются» [6: II, с. 220].

В скрытой форме это сопоставление с «Божественной Комедией» осознавалось и самим Гоголем. В статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголь говорит об «испуге» читателей поэмы, которые от главы к главе знакомились с лицами, все меньше и меньше несущими в себе хотя бы какое-то подобие духовного начала и все больше и больше деградирующими: «Испугало их <читателей> то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого...» [7: VIII, с. 293]. Так и у Данте спуск в ад и странствие повествователя по девяти кругам ада — это спуск в царство бездуховности, когда человеческий облик исчезает и в человеке все больше превалирует животное (у Гоголя — пошрое) начало.

В своем дневнике Герцен обращает внимание и на смысл заглавия гоголевской поэмы: «“Мертвые души”. Это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас¹. И иначе он не мог назвать;

¹ Здесь содержится скрытая цитата из финального лирического отступления в «Мертвых душах» о «бойкой необгонимой тройке»: «Что значит это *наводящее ужас* движение?» (курсив мой. — С.Д.) [7: VI, с. 246].

не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti¹ — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу» [б: II, с. 220].

Различными исследователями гоголевского творчества уже не раз раскрывался метафорический, а иногда и символический смысл словосочетания «мертвые души», обращенный не к умершим крестьянам, а к физически живым и даже в большинстве своем процветающим помещикам. Но одним из первых эту мертвенность, бездуховность гоголевских героев выявил именно Герцен. Вместе с тем Герцен за этой безотрадной картиной видит и другое. В статье «Новая фаза в русской литературе» (1864; подлинник по-французски) Герцен, как бы продолжая и развивая свою характеристику гоголевской поэмы в брошюре «О развитии революционных идей в России» («крик ужаса и стыда» [б: VII, с. 229]), писал: «Поэзия Гоголя, его скорбный смех — это не только обвинительный акт против подобного нелепого существования, но и мучительный крик человека, стремящегося спастись прежде, чем его заживо похоронят в этом мире безумцев. Чтобы подобный крик (здесь и выше курсив мой. — С.Д.) мог вырваться из груди, надобно, чтоб в ней оставалось что-то здоровое, чтобы жила в ней великая сила возрождения. Гоголь чувствовал — и многие другие чувствовали вместе с ним, — что за мертвыми душами есть души живые» [б: XVIII, с. 188].

Герцен очень точно подметил, что Гоголь среди мертвых душ все время ищет души живые². По прочтении поэмы всякого внимательного читателя «Мертвых душ» (а Герцен и был таким внимательным, тонко чувствующим читателем) охватывает не чувство отчаяния, уныния, безнадежности, а, как ни странно, надежда на обновление, на возрождение России: «...“Мертвые души” Гоголя — удивительная книга, горький упрек современной Руси, но не безнадежный. Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную сил национальность» [б: II, с. 214].

¹ Все им подобные (*ит.*).

² См. в том числе монографию Ю.В. Манна «В поисках живой души: “Мертвые души”: Писатель – критика – читатель» (1984).

Конечно, Герцен не мог пройти и мимо такого значительного произведения Гоголя, как «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) — «отчасти моей собственной исповеди» [7: XIII, с. 138], как характеризует свою книгу сам Гоголь в письме к матери от 14 ноября 1846 года. Как и многие другие современники писателя, Герцен в работе «О развитии революционных идей в России» сурово осудил эту «исповедь» Гоголя: «Гоголь, кумир русских читателей, мгновенно возбудил к себе глубочайшее презрение своей раболепной брошюрой» [6: VII, с. 220]. Вместе с тем в своей повести «Долг прежде всего», пять глав из которой были закончены в том же 1847 году, когда вышли в свет «Выбранные места из переписки с друзьями», Герцен называет эту книгу «духовным прозрением Гоголя» [6: VI, с. 309].

Как свидетельствует И.С. Тургенев в своих «Литературных и житейских воспоминаниях» (1869), отрицательный отзыв Герцена о «Выбранных местах...» стал известен Гоголю, и он был очень задет этим отзывом. Тургенев вспоминает: «...в то время только что появилась — в одном заграничном издании — статья Искандера¹, в которой он, по поводу пресловутой “Переписки”, упрекал Гоголя в отступничестве от прежних убеждений. Гоголь сам заговорил об этой статье. <...> Гоголь начал уверять нас <И.С. Тургенева и актера М.С. Щепкина> <...>, что не может понять, почему в прежних его сочинениях некоторые люди находят какую-то оппозицию, что-то такое, чему он изменил впоследствии; что он всегда придерживался одних и тех же религиозных и охранительных начал — и, в доказательство того, готов нам указать на некоторые места в одной своей, уже давно напечатанной, книге <в сборнике “Арабески”, 1835>» [11: с. 59–60]. Ту же позицию Гоголь отстаивает и в письме к С.П. Шевырёву от 27 апреля 1847 года: «Я не могу понять, отчего поселилась эта нелепая мысль об отречении моем от своего таланта и от искусства...» [7: XIII, с. 292].

Как известно, Гоголь очень болезненно переживал фиаско своих «Выбранных мест...» и искренне не понимал, почему на него ополчились почти все, в том числе и его друзья. Отзыв же Герцена привлек особое внимание Гоголя, по-видимому, потому,

¹ Т. е. брошюра Герцена «О развитии революционных идей в России».

что личность Герцена как писателя и человека в то время очень занимала Гоголя. В письме к П.В. Анненкову от 7 сентября 1847 года Гоголь замечает: «В письме вашем вы упоминаете, что в Париже находится Герцен. Я слышал о нем очень много хорошего. О нем люди *всех партий* отзываются как о благороднейшем человеке. Это лучшая репутация в наше время. Когда буду в Москве¹, познакомлюсь с ним непременно, а куда известите меня, что он делает, что его более занимает и что <является> предметом его наблюдений» [7: XIII, с. 385].

Подведем некоторые итоги. В статье нельзя привести все высказывания и суждения Герцена о творчестве Гоголя, равно как и многочисленные реминисценции, аллюзии и цитаты из произведений Гоголя в художественных произведениях, в публицистике и в письмах Герцена. Однако глубокий и с годами не прекращающийся интерес автора «Былого и дум» к Гоголю-писателю очевиден. Герцен никогда не претендовал на роль литературного критика или историка литературы, но во многих его статьях и письмах содержатся ценные и тонкие наблюдения, вполне аргументированные выводы о месте и значении Гоголя в истории русской литературы и русского общественного сознания.

По своей внешней форме высказывания Герцена о Гоголе большей частью представляют собой блестящие, остроумные, нередко афористичные и законченные характеристики. Иногда это исполненные огня и чувства, проникнутые чисто лирическим воодушевлением импровизации. В ряде случаев в приведенных выше статьях и дневниковых записях проявляется полемическая страстность и язвительность, свойственный Герцену максимализм, суровая, повышенная требовательность к Гоголю-писателю, желание во что бы то ни стало увидеть в его произведениях сатирическое изображение русской действительности.

Очень часто суждения Герцена о произведениях Гоголя созвучны с мнением автора «Ревизора» и «Мертвых душ». Если же порой они и существенно различались (в силу значительной разницы в мировоз-

¹ Герцен выехал за границу 31 января (12 февраля) 1847 года и в Россию не вернулся.

зрении, жизненном опыте, общественной и литературной позиции, эстетических взглядах и вкусах их авторов), то одно и главное их объединяло — желание, говоря гоголевскими словами из «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”», «устремить общество или даже все поколение к прекрасному» [7: VIII, с. 298].

Литература

1. *Аксаков К.С.* Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души / К.С. Аксаков // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика / Сост., вступ. ст. и коммент. А.С. Курилова. — М.: Современник, 1981. — С. 141–150.

2. *Анненков П.В.* Литературные воспоминания / П.В. Анненков; вступ. ст. В.И. Кулешова; коммент. А.М. Долотовой, Г.Г. Елизаветиной, Ю.В. Манна, И.Б. Павловой. — М.: Правда, 1989. — 688 с.

3. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 тт. / В.Г. Белинский. — М.: Художественная литература, 1976–1982 (в тексте статьи в квадратных скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница этого издания).

4. *Воропаев В.А.* Над чем смеялся Гоголь: О духовном смысле комедии «Ревизор» / В.А. Воропаев // Слово. Православный образовательный портал. — Филология // [www. portal-slovo/philology/37074.php](http://www.portal-slovo/philology/37074.php) (дата обращения: 02.03.2012 г.).

5. *Вяземский П.А.* «Ревизор». Комедия, соч. Н. Гоголя. — С.-Петербург, 1836 / П.А. Вяземский // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. ст. и коммент. Л.В. Дерюгиной. — М.: Искусство, 1984. — С. 142–154.

6. *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 тт. / А.И. Герцен. — М.: Изд-во АН СССР: Наука, 1954–1965; Справочный том: Общие указатели. — М.: Наука, 1966 (в тексте статьи в квадратных скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница этого издания).

7. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 тт. / Н.В. Гоголь. — М.: Изд-во АН СССР, 1940–1952 (в тексте статьи в квадратных скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страница этого издания).

8. *Дневник Александра Ивановича Храповицкого* // Русская старина. — 1879. — Т. XXIV. — Февраль. — С. 341–356.

9. *Каратыгин П.П.* Портрет Гоголя, рисованный П.А. Каратыгиным / П.П. Каратыгин // Исторический вестник. — 1883. — Т. 13. — Сентябрь. — С. 734–736.

10. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 тт. / А.С. Пушкин. – Т. 11. – [Б.м.]: Изд-во АН СССР, 1949. – 576 с.
11. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Соч.: В 12 тт. / И.С. Тургенев. – 2-е изд., испр. и доп. – Т. 11. – М.: Наука, 1983. – 528 с.
12. *Шевырев С.П.* Об отечественной словесности / С.П. Шевырев / Сост., вступ. ст., коммент. В.М. Марковича. – М.: Высшая школа, 2004. – 304 с.

S.A. Dzhanumov

**The Oeuvre of N.V. Gogol
in the Evaluation of A.I. Gertsen (Herzen¹)**

The numerous A.I. Gertsen's (Herzen's) statements on the oeuvre of N.V. Gogol are adduced and commented in the article. The particular attention is given to the resemblance and sometimes to the coincidence of Herzen's judgments with the judgments of his contemporaries, as well as with the thoughts of the author of "Revizor", "Dead Souls" about his own works. The works, letters and diaries of Herzen contains shrewd observations, concrete conclusions about the place and significance of Gogol in the history of Russian literature.

Key words: A.I. Gertsen (Herzen); N.V. Gogol; oeuvre; national identity; characteristic of the works.

¹ Так латиницей писал свою фамилию сам А.И. Герцен.

РЕЦЕНЗИИ

С.А. Мартыанова

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

**Беляева И.А. Генезис русского классического романа
(«Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра):
В 2 ч. – М.: МГПУ, 2011**

Современный учебный процесс предъявляет филологам, да и гуманитариям в целом, свои непростые условия. Переход на двухуровневую систему обучения «бакалавриат — магистратура», казалось бы, обеспечивает большее внимание к узким проблемам специализации, что так необходимо профессионалам, однако на деле нехватка базовых, фундаментальных знаний у студентов приводит к тому, что и к освоению специальных курсов они готовы слабо. В этом случае должна помочь специальная учебная литература, издание авторских учебных пособий и спецкурсов. Поэтому стоит приветствовать те начинания, которые осуществлены Московским городским педагогическим университетом в поддержку учебного процесса в магистратуре по направлениям «Филология» («Литература») и «Педагогическое образование» («Литературное образование») изданием столь необходимым, как учебное пособие И.А. Беляевой «Генезис русского классического романа (“Божественная Комедия” Данте и “Фауст” Гете как истоки жанра)» (В 2 ч. – М.: МГПУ, 2011. – 280 с., 107 с.).

Структура книги, вышедшей в двух частях, фактически представляет собой отдельные главы, которые, очевидно, не дублируют лекционный курс, но сохраняют его существенную основу, поскольку снабжены обширным справочным аппаратом и содержат богатый аналитический материал. Для студента, решившего выбрать для себя спецкурс И.А. Беляевой, данная книга будет, несомненно, прекрасным ориентиром в сложной области русского романа. Хочется отметить и доходчивый тон книги, и ее определенную занимательность, что так важно для студента.

Однако простота изложения предмета несколько не нивелирует сложности самого вопроса, который освещается в учебном пособии. Ведь русский роман XIX века, это вершинное явление отечественной культуры, до сих пор сохраняет свою загадочность. Потому как не только и не столько социальной своей злободневностью и не исключительной погруженностью в психологию персонажа, то есть своим социально-психологическим качеством, русский классический роман так привлекателен, но и своей «всеохватностью», смелой способностью универсального осмысления и воссоздания мира и человека. Об этой черте русского классического романа, представленного именами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, идет речь в самой первой главе книги, где убедительно говорится о его социально-универсальном статусе и отличии от всех других разновидностей романа, существовавших в те годы на русской почве.

Далее автор обращается к истокам масштабных, грандиозных жанровых задач, которые ставит перед собой русский роман и который, по словам Л. Толстого, всегда принципиально отличался от привычных европейских форм. Выбор «Божественной Комедии» Данте и «Фауста» Гете в качестве не только мотивно-содержательных, но и структурно-формальных истоков русского романа (о чем, например, речь идет в главах о Лермонтове и Достоевском), может показаться на первый взгляд не вполне обоснованным. Однако И.А. Беляева убедительно доказывает, насколько высок был интерес отечественных романистов к этим великим текстам и их художественно-философским открытиям, выявленным Шеллингом, чьи труды по эстетике были весьма популярны в России.

В книге И.А. Беляевой речь идет не только о генетическом родстве, но и о типологической соотнесенности русского романа и творений Данте и Гете, представляющих собой, по словам Шеллинга, самостоятельные жанры, не подходящие ни под какие образцы. Если Данте и Гете свою сверхзадачу видели в возведении человечества по ступеням (но каждый решал эту задачу по-своему, с помощью своего сюжетно-событийного ряда), то русский роман в выборе способа «восстановления погибшего человека» опирался и на дантовский, и на гетевский (фаустовский)

сюжет или модель. Пушкинский роман рассматривается как художественное явление, синтезирующее обе линии русского романа, которые в дальнейшем разойдутся. Фаустовский путь был несколько ближе русским романистам, потому и фаустовская линия отечественного романа наиболее разработана, о чем свидетельствуют произведения Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого. Дантовская ветвь представлена неосуществленными планами Н.В. Гоголя создать великую книгу о восстановлении Руси и осуществленными замыслами И.А. Гончарова.

Думается, что работа И.А. Беляевой заинтересует неравнодушных студентов и специалистов не только своими генерализирующими обобщениями, с которыми, наверное, можно и поспорить, но и прежде всего частными наблюдениями, спокойной погруженностью в конкретные художественные тексты.

Остановимся на открытиях рецензируемой книги. Это, безусловно, главы о Гончарове. Весьма солидная научная традиция изучения Гончарова, как в России, так и за рубежом, к сожалению, обходила своим вниманием «дантовский код», без которого, как убедительно показано в работе И.А. Беляевой, невозможна современная рецепция и интерпретация романов Гончарова. В главах о Гончарове возникает и другое, почти забытое в отечественной дантологии имя С.П. Шевырева, бывшего во времена студенчества Гончарова в Московском университете молодым профессором. Его диссертация, посвященная «Божественной Комедии», малодоступная современному читателю, была, по всей видимости, прекрасно известна Гончарову, а анализ изображенных у Данте этапов человеческой жизни повлиял и на гончаровское понимание современного века и человека (обыкновенная история — сон — пробуждение). Глубоко, последовательно и доказательно показывает И.А. Беляева укорененность Гончарова в дантовском тексте и убеждает читателя в том, что Гончаров — самый дантовский писатель в России, во что ранее трудно было поверить.

Удачны и интересны главы, посвященные романному творчеству Пушкина, Лермонтова, Тургенева. Удивительно, но один из самых читаемых романов последнего, «Отцы и дети», никогда серьезно и основательно не рассматривался в фаустовском ключе. Думает-

ся, что наблюдения над образами Базарова как современного Фауста, Одинцовой как Прекрасной Елены и Фенечки как Маргариты будут интересны и серьезному ученому, и студенту, и даже школьнику.

Вообще герменевтика текста, основанная на выявлении разных культурных и литературных кодов, непременно нужна и даже просто необходима в современную эпоху для осмысления себя, своей национальной идентичности — без этого и школьная практика рискует остановиться на понимании литературы как только лишь общественно-политического поля и окончательно отвлечь молодых людей от чтения. Необходимо такое прочтение русской литературы и иностранному читателю, потому что открытость и творческая свобода русского сознания в освоении и приятии идей, образов и мотивов западной культуры — отличительное свойство величайших явлений отечественной культуры. Ведь знаменитый «русский Фауст», который удивил европейцев в начале XX века, — западных корней.

В заключение хотелось бы еще раз поприветствовать появление этой книги и пожелать ее дополнительного издания, потому что тираж (100 экземпляров) столь мал, что фактически исключает широкое внедрение научных наблюдений и методических разработок автора данного учебного пособия. Причем новое издание должно быть совмещенным, то есть объединять и главы о Пушкине — Тургеневе, и главы о Достоевском и Толстом. Возможно, книга будет расширена и размышлениями о других романских текстах.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

**Алпатова Т.А. Проза Н.М. Карамзина:
поэтика повествования. – М.: МГОУ, 2012**

Творчество Н.М. Карамзина вошло в историю русской литературы как пример одного из наиболее значительных переходных явлений. Завершая XVIII век и открывая новое столетие, оно оказывается у истоков столь ярких и продолжительно развивающихся традиций, что само нередко словно бы скрывается в тень этой традиции, представленной произведениями Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Достоевского и многих других.

Автор рецензируемой монографии, исходя из тезиса о художественном новаторстве Карамзина-писателя во всех сферах литературного творчества, строит методологию своей работы на выявлении динамики, подвижности, постоянной изменчивости карамзинского мира. Встающее за этим ощущение неостановимости самой жизни — и специфический признак созданной писателем художественной системы, и (что, может быть, еще важнее) сущностный закон ее строения. Анализируя творчество Карамзина, и прежде всего «Письма русского путешественника» как первую его экспериментальную книгу, в которой и были сформированы новаторские принципы писателя, Т.А. Алпатова выстраивает убедительную концепцию динамической поэтики повествования как главного художественного открытия Карамзина, позволившего воплотить живой и изменчивый взгляд на мир человека той поры.

В монографии Т.А. Алпатовой много новых и перспективных идей. Это и выстраиваемая исследовательницей на материале русской прозы XVIII века концепция авторефлексии повествования — «самоописания текста», способствовавшего эстетическому самоопределению прозы в эпоху нормативистского литературного сознания; и органичное законам построения карамзинского текста описание «Писем русского путешественника» как взаимодействия целого ряда дополнительных «сюжетов», связанных с литературными, философскими, культурными аллюзиями и ассоциациями, щедро рассыпанными на страницах книги; и фрагменты, посвященные отдель-

ным линиям творческого взаимодействия: Карамзин и И.-Г. Гердер, Карамзин и К.-Ф. Мориц, Карамзин и Дж. Томсон, Карамзин и театр того времени и др. Особо хотелось бы отметить, что, видя свою задачу в раскрытии законов повествования, автор монографии не ограничивается сугубо формальной их характеристикой, стремясь представить своеобразие карамзинских повествовательных стратегий в связи с самой культурной эпохой, их породившей.

Исследователями практически не поднимался вопрос о том, насколько литературотворческая (и жизнетворческая!) реформа Карамзина была связана с культурными стратегиями последней трети XVIII столетия — екатерининским просвещением, литературотворческий и жизнетворческий пафос которого и создал в конечном счете тот уникальный тип дворянской культуры, что достигает своего расцвета в «золотой век» русской поэзии — в пушкинскую эпоху. Начиная с М.П. Погодина и практически до сего дня проблема влияния культурной атмосферы екатерининского времени на творчество Карамзина не поднималась. Безусловно, это имеет свои причины, среди которых не последнюю роль играет трудность разрешения вопроса о том, как относилась к начинающему писателю Екатерина II, особенно принимая во внимание его масонское окружение и новаторскую эстетику. Отношение Карамзина к Екатерине — также вопрос, не проясненный до конца. Тем важнее представляются идеи Т.А. Алпатовой о динамической поэтике карамзинского повествования, ставшей для своего времени самым эстетически совершенным воплощением принципов екатерининского просвещения. Именно карамзинское повествование воплотило новое мироощущение, пробужденное в русском дворянине екатерининским временем, — нешколярское, глубоко личное освоение европейской культурной традиции, а отсюда — построение своего характера и судьбы на ее основе. Так в недрах карамзинского художественного мира рождались основы «самостоянья человека», что и были развиты затем в творчестве Пушкина, — и в этом также своеобразно «наследовавшего» Карамзину.

Книга Т.А. Алпатовой привлекает не только представленными здесь ответами на целый ряд важных вопросов современного карамзиноведения, но и теми вопросами, которые она ставит. Нет сомнений в том, что пути их разрешения окажутся по-своему значительными и интересными.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Алпатова Татьяна Александровна (Alpatova Tatyana) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: русская литература XVIII века, компаративистика.

E-mail: alpatova2005@rambler.ru

Беляева Ирина Анатольевна (Belyaeva Irina) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: русская литература XIX века, творчество И.С. Тургенева, М.Ю. Лермонтова, И.В. Гете, компаративистика.

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Громова Алла Витальевна (Gromova Alla) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: русская литература XX века, творчество Б.К. Зайцева, жанр.

E-mail: gromovaav@mail.ru

Джанумов Сергей (Сейран) Акопович (Dzhanumov Seyran) — доктор филологических наук, профессор, завкафедрой русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: фольклор, литературно-фольклорные связи.

E-mail: djanumovsa@mail.ru

Дубинина Татьяна Геннадьевна (Dubinina Tatyana) — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук

Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: творчество И.С. Тургенева.

E-mail: dubinina-tatyana@yandex.ru

Иваницкий Александр Ильич (Ivanitsky Alexander) — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета. Сфера научных интересов: русская литература XVIII – первой половины XIX века, Екатерина II, творчество А.С. Пушкина, культурология.

E-mail: meisster@mail.ru

Линкова Яна Сергеевна (Linkova Yana) — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: поэтика французского романа XIX века, типология французского символизма, художественное осмысление поэтики литературы XVIII века в литературе и искусстве рубежа XIX–XX веков.

E-mail: yanali2@yandex.ru

Лоскутникова Мария Борисовна (Loskutnikova Maria) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: теория литературы, история и методология литературоведения, история русской литературы, компаративистика.

E-mail: loskutnikova@umail.ru

Макарова Александра Викторовна (Makarova Alexandra) — соискатель кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: поэтика русской литературы XX века, натурфилософская проза XX века, мифопоэтика.

E-mail: ejje@list.ru

Мартьянова Светлана Алексеевна (Martyanova Svetlana) — кандидат филологических наук, доцент, завкафедрой литературы Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых. Сфера научных интересов: теория литературы, художественная антропология, художественная аксиология, культурология, история русской литературы XIX–XX веков, судьбы классического наследия XX–XXI веков.

E-mail: martyanova62@list.ru

Михайлова Галина (Mikhaylova Galina) — доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской филологии филологического факультета Вильнюсского университета. Сфера научных интересов: история русской литературы XX века, современная русская литература, русский и западноевропейский модернизм и авангард, русские и западноевропейские литературные связи.

E-mail: galina.michailova@flf.vu.lt

Полтавец Елена Юрьевна (Poltavets Elena) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: история русской литературы, творчество Л.Н. Толстого, мифопоэтика.

E-mail: nedzvetsky@bk.ru

Романенкова Марина (Romanenkova Marina) — доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы и межкультурной коммуникации Литовского эдукологического университета. Сфера научных интересов: компаративистика, русская литература XX века, теория литературы.

E-mail: marina.romanenkova@vpu.lt

Смирнова Альфия Исламовна (Smirnova Alfia) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов:

поэтика русской литературы XX века, натурфилософская проза XX века, мифопоэтика.

E-mail: alfia-smirnova@yandex.ru

Эсалнек Асия Яновна (Esalnek Asiya) — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, заслуженный профессор МГУ имени М.В. Ломоносова. Сфера научных интересов: история русской литературы, теория литературы, история и теория жанров, сравнительное литературоведение, история и методология науки о литературе, принципы изучения и преподавания литературы.

E-mail: essalnek@yandex.ru

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Выпуск VII

Книга 2
Литературоведение

Ответственный редактор:
М.Б. Лоскутникова (Москва)

Главный редактор выпуска:
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник

Т.П. Веденева

Редактор:

М.В. Чудова

Корректор:

Л.Г. Овчинникова

Техническое редактирование, верстка и дизайн обложки:

О.Г. Арефьева

Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Объем 10,5 усл. печ. л.

Тираж 300 экз.

Московский городской педагогический университет
Научно-информационный издательский центр
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр., 4