Сборник филологических работ посвящен памяти профессора Московского университета Александра Андреевича Смирнова (07.05.1941–13.10.2014). Он состоит из следующих разделов: первый — статьи коллег и учеников А. А. Смирнова (работающих ныне в учреждениях науки, образования и культуры России, Беларуси, Украины, Болгарии, Венгрии и Германии), развивающие основные направления поисков ученого: история русской литературы XVIII–XX вв., творчество А. С. Пушкина, русско-европейские литературные взаимосвязи, вопросы теории литературы; второй — мемориальные заметки, воссоздающие неповторимый образ А. А. Смирнова как ученого, педагога и человека; третий — впервые публикуемые сведения по истории рода ученого, собранные на основе материалов его личного архива; четвертый — полный библиографический перечень печатных работ А. А. Смирнова; пятый — избранное научное наследие ученого, отражающее широту его интересов и энциклопедизм мышления.

Для специалистов-филологов, преподавателей литературы и широкого круга читателей.

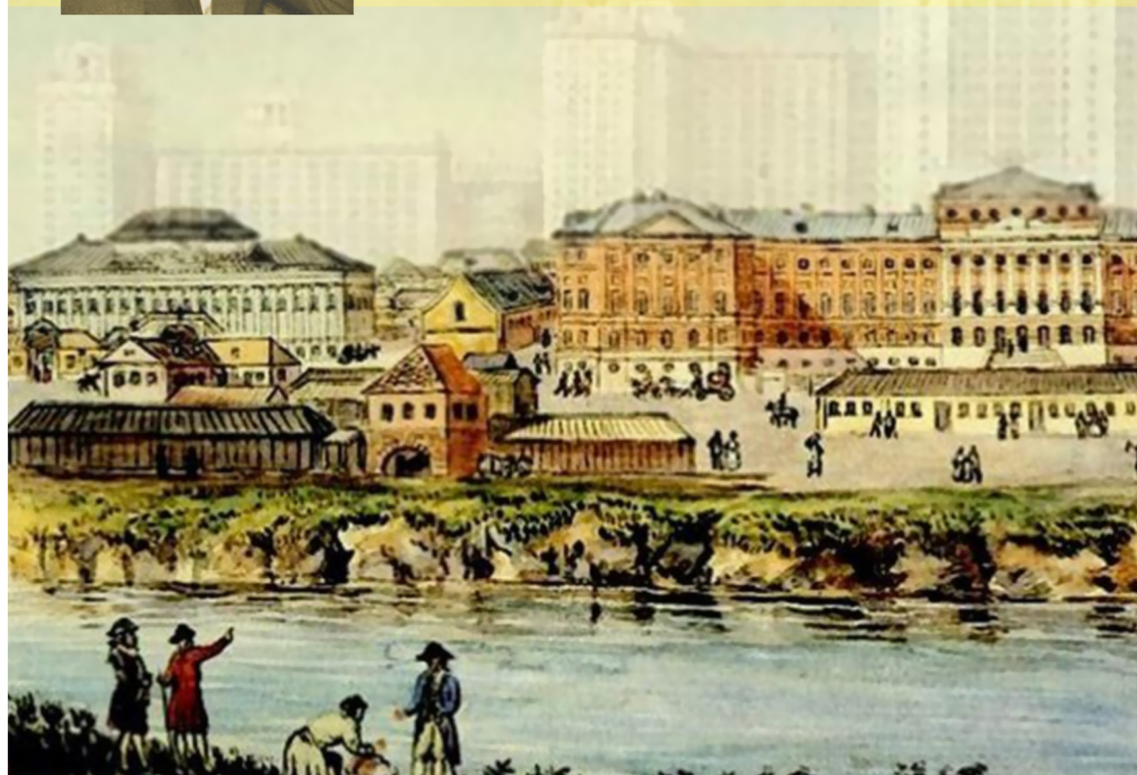
ISBN 978-5-4469-1361-9

Просветитель и Романтик

Просветитель и Романтик

Памяти профессора
Московского университета
А. А. Смирнова
(1941–2014)







Просветитель и Романтик

Памяти профессора
Московского университета
А. А. Смирнова
(1941–2014)



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2019

УДК 82.0
ББК 83.3(2)
П82

Составление, общая редакция, вступительная статья,
подготовка научных статей А. А. Смирнова и библиографического перечня его работ:
А. В. Лебедев
Подготовка архивных материалов:
А. В. Лебедев, А. В. Алексеев

Научные рецензенты:
доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета
МГУ имени М. В. Ломоносова, кандидат филолологических наук *Н. Г. Мельников*;
зав. кафедрой вспомогательных исторических дисциплин и археографии
Историко-архивного института РГГУ, кандидат исторических наук, доцент *Е. В. Пчелов*

П82 Просветитель и романтик. Памяти профессора Московского университета А. А. Смирнова (1941–2014) / Сост. и отв. ред. А. В. Лебедев. — М.; СПб.: Нестор-История, 2019. — 616 с., ил.

ISBN 978-5-4469-1361-9

Сборник филологических работ посвящен памяти профессора Московского университета Александра Андреевича Смирнова (07.05.1941–13.10.2014). Он состоит из следующих разделов: первый — статьи коллег и учеников А. А. Смирнова (работающих ныне в учреждениях науки, образования и культуры России, Беларуси, Украины, Болгарии, Венгрии и Германии), развивающие основные направления поисков ученого: история русской литературы XVIII–XX вв., творчество А. С. Пушкина, русско-европейские литературные взаимосвязи, вопросы теории литературы; второй — мемориальные заметки, воссоздающие неповторимый образ А. А. Смирнова как ученого, педагога и человека; третий — впервые публикуемые сведения по истории рода ученого, собранные на основе материалов его личного архива; четвертый — полный библиографический перечень печатных работ А. А. Смирнова; пятый — избранное научное наследие ученого, отражающее широту его интересов и энциклопедизм мышления.

Для специалистов-филологов, преподавателей литературы и широкого круга читателей.

УДК 82.0
ББК 83.3(2)

Сборник издан на личные средства авторов и составителя

ISBN 978-5-4469-1361-9



© Алексей Лебедев, составитель, отв. редактор,
наследник авторских прав А. А. Смирнова, 2019
© Коллектив авторов, статьи, 2019
© Издательство «Нестор-История», 2019

Составитель выражает сердечную благодарность всем тем, кто на протяжении всей подготовки настоящего издания помогал и поддерживал, предоставлял архивные материалы, читал или просматривал рукопись, высказывал ценные пожелания, замечания или просто слова одобрения и горячей уверенности в том, что книга обязательно должна быть, а именно: А. Е. Абрамовой, Т. Е. Автухович, А. В. Алексееву, И. В. Андроникову, В. Н. Аношкиной, А. В. Аполлоновой, А. В. Архангельской, А. Н. Архангельскому, Л. А. Ахмяровой, Т. К. Батуровой, Н. П. Большухиной, Б. Н. Бочарникову, И. А. Буркову, Н. И. Бурнашёвой, А. И. Вачевой, Э. Веделю, О. А. Великановой, В. А. Воропаеву, А. В. Геронимус, В. А. Геронимусу, Е. С. Грызловой, Н. Ю. Дмитриевой, П. Н. Долженкову, Г. Ф. Елисеевой, И. А. Емелину, А. Э. Еремееву, А. Ю. Жигалову, Г. В. Зыковой, Т. В. Ивановой, В. П. Казарину, М. Л. Калугиной, Н. В. Карепову, И. В. Карташовой, В. Б. Катаеву, А. В. Кистановой, Р.-Д. Клуге, Н. Г. Кнутову, Н. В. Колебанову, Л. А. Колобаевой, В. Л. Коровину, И. С. Кузнецову, Е. В. Курбаковой, Е. А. Куриловой, В. А. Лебедеву, И. В. Лебедеву, О. Н. Лебедевой, М. Е. Липатову, Е. В. Макеевой, Л. Н. Медведевой, Н. Г. Мельникову, Е. Г. Милюгиной, Е. Б. Мисаиловой (и ее коллегам-библиографам ИНИОН РАН), М. В. Михайловой, Н. И. Михайловой, О. А. Моисееву, А. В. Нижник, С. К. Оводову, А. Паниной, А. А. Пауткину, Н. Т. Пахсарьян, А. В. Петрову, В. И. Пироговой, С. И. Пискуновой, Е. В. Полянской, И. А. Поповой-Бондаренко, И. Поспишилу, И. Е. Прохоровой, Е. В. Пчелову, Н. А. Редько, В. П. Рогожину, М. А. Самородову, Е. И. Свиридовой, А. В. Смирнову, О. В. Стукаловой, Е. Б. Суворовой, О. А. Сушко, С. В. Сысоеву, Е. М. Темновой, В. В. Тимофееву, Е. С. Толокольникову, М. Н. Ховриной, О. А. Ходяковой, С. В. Хоронову, Л. В. Чернец, Е. В. Черницыной, Е. Г. Чернышёвой, Д. Д. Шараповой, С. П. Шаровой (и ее коллегам-библиографам РНБ), Т. В. Швецовой, Т. А. Шиловой, А. И. Шириковой, Л. Н. Широбоковой (Мухиной) и многим другим. Отдельная благодарность всем авторам за предоставление публикаций, длительную и кропотливую совместную работу по согласованию всех редакторских правок, терпение и посильную финансовую поддержку затрат на издание. Составитель будет искренне признателен за все критические замечания и пожелания, а также любые материалы, связанные с личностью А. А. Смирнова, которые можно посылать по электронному адресу: alleb1988@yandex.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

В. А. Геронимус. «Вид профессора в старых изношенных ботах...» 7
А. В. Лебедев. Вместо предисловия 8

I. История литературы, критики и журналистики. Методика преподавания литературы

Н. Т. Пахсарьян. Опыт словарной статьи: Классицизм 13
А. А. Пауткин. Кёнигсберг А. Т. Болотова. Оптика самопознания 20
Л. В. Чернец. Belle Tatiana (Об антропонимах и топонимах в русских пьесах-переделках второй половины XVIII — начала XIX в.) 32
Т. Е. Автухович. Федор Эмин и массовая литература в творческом сознании Н. М. Карамзина 38
А. В. Кистанова. Рецепция мифологемы Золотого века в русской поэзии второй половины XVIII — начала XIX в. 46
И. В. Логвинова. Мифологема Сада Поэзии в комедии Людвига Тика «Принц Цербино» 54
И. А. Бурков. «Заклинатель стихий» и «певец революций»: «Ода западному ветру» П. Б. Шелли в переводах К. Бальмонта и Б. Пастернака 60
Е. Г. Милюгина. Космология романтического мифа: диалектика парадокса 77
Е. В. Грекова. Замок, живущий в двойном отражении. О балладе В. А. Жуковского «Замок на берегу моря» (1831) 85
В. Н. Аношкина-Касаткина. В. А. Жуковский в газете «Русь» 1883 года 89
Е. Г. Чернышева. «Торквато Тассо» И. В. Гёте как один из источников русской романтической версии образа творческой личности в повести Н. А. Полевого «Живописец» 96
О. В. Стукалова. А. С. Пушкин в педагогическом ракурсе (анализ опыта Царскосельского лицея) 104
И. А. Емелин. О некоторых чертах романтической поэтики в элегии А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...» (1820) 110
В. В. Цоффка. О соотношении жизненной правды и правды художественной в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 118
Г. В. Зыкова. Байрон — Пушкин — Байрон по-русски: еще об одной возможной реминисценции в «Евгении Онегине» 123
М. А. Самородов. «Смута» А. А. Голенищева-Кутузова как опыт прочтения трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» 126
Н. И. Михайлова. Божественный дар 134
Н. П. Жилина. Своеобразие художественного конфликта в поэме А. С. Пушкина «Тазит» 137
А. Э. Еремеев. Универсально-общечеловеческое сознание как ценностный центр художественности А. С. Пушкина 1830-х гг. 141
С. А. Салова. А. С. Пушкин и А. Радклиф: готический претекст «Капитанской дочки» 146

В. М. Гуминский. Пушкин: смерть и слава. 154
В. Т. Захарова. Философская мысль русского зарубежья о государственном мышлении А. С. Пушкина 175
Т. К. Батурова. «Парнасский брат» А. С. Пушкина. 181
Э. Ведель. К поэтике заглавий в лирике Ф. И. Тютчева 189
П. В. Михед. Гоголь в канонах украинской и русской культур (замечания к проблеме). 193
И. А. Попова-Бондаренко. Инонациональный компонент в драме Е. П. Ростопчиной «Нелюдимка» 202
И. Е. Прохорова. К истории первых сообщений о смерти Лермонтова 208
Е. В. Курбакова. Власть прессы и «пресс» власти: к развенчанию мифа о «жестких рамках» царской цензуры 214
А. Ковач. Смысл симпатии в романе «Обломов» 219
А. Молнар. Венгерская рецепция творчества Гончарова 253
Т. В. Швецова. Творчество И. С. Тургенева и западноевропейская литература 268
И. В. Карташова. Гёте в восприятии И. С. Тургенева (40–50-е гг. XIX в.) 278
Е. М. Грибкова. «Воспоминания о Тургеневе» В. Д. Шервинского в контексте мемуарной литературы о писателе. 287
О. В. Черкезова. Пушкинские реминисценции в истории киноинтерпретации романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» 290
А. Н. Полосина. Лев Толстой о войне 298
О. Р. Демидова. Мужские тексты в женских переводах 306
П. Н. Долженков. О литературных связях рассказа Гаршина «Ночь» 314
В. А. Воропаев. Из студенческих тетрадей. Размышления о поэтике А. П. Чехова 321
М. В. Михайлова. Николай Константинович Михайловский (1842–1904). 326
Л. А. Колобаева. Тайна пушкинской «легкости» в прозе И. А. Бунина 339
А. А. Белый. Другой символизм: Волошин и Заболоцкий 350
В. П. Казарин, М. А. Новикова. Ахматова. Данте. Крым (Статья 2) 360
Д. Д. Шарапова. Своеобразие отражения типа мечтателя в рассказе Камила Петреску «Перчатки» 369
А. В. Лебедев. Гоголевские интертексты как один из способов воплощения феномена «кухонного витийства» в поэзии Л. В. Лосева 376

II. Воспоминания. Публицистика

Т. Е. Автухович. Добрый ангел 391
А. Н. Архангельский. «Литература не может обойтись без образа тайного благодетеля...» 393
Н. И. Бурнашёва. «...К сожалению, я очень мало (всего 3–4 дня) была знакома с Александром Андреевичем...» 394
А. И. Вачева. «...Я разбирала свои бумаги, и мне попалось его послание...» 395
В. А. Геронимус. Памяти учителя 396
Н. Ю. Дмитриева. «В первый раз я увидела Александра Андреевича Смирнова на конференции...» 401
А. Ю. Жигалов. Он «прах переживет и тленья убежит» 402
Т. В. Иванова. Летучие мгновения 403
А. В. Кистанова. «С Александром Андреевичем мне посчастливилось познакомиться на конференции...» 405
Р.-Д. Клуге. «Александр Андреевич Смирнов был вдохновляющим преподавателем...» 406
И. С. Кузнецов. Своих студентов добрый гений 407

А. В. Лебедев. Памятный пентаптих 411
О. А. Моисеев. Искусство видеть в масштабе. Профессор-пушкинист и поколение эпохи перемен 420
А. В. Нижник. «Филология – хитрая наука...» 425
С. С. Панасенков. О дорогом научном руководителе А. А. Смирнове 426
А. Панина. Александр Андреевич Смирнов и Баден-Баден 429
А. *В. Петров.* «Александр Андреевич был моим оппонентом на защите диссертации...» . . . 431
И. А. Попова-Бондаренко. «С Александром Андреевичем Смирновым судьба свела нас несколько лет назад...» 432
В. П. Рогожин. «Александр Андреевич Смирнов...» 434
М. А. Самородов. «То, что Александр Андреевич Смирнов — один из самых необычных и запоминающихся преподавателей...» 437
С. В. Сысоев. Памяти научного руководителя 438
Е. М. Темнова. Александр Андреевич 440
Д. Д. Шарапова. «Я познакомилась с Александром Андреевичем...» 442
Т. В. Швецова. Приношение Учителю 444
Л. Н. Широбокова (Мухина). «Мы учились на подготовительном отделении МГУ...» . . 446

III. Архивные материалы

А. В. Алексеев, А. В. Лебедев. Генеалогия предков А. А. Смирнова (по материалам первоначальной обработки его личного архива) 449

IV. Библиографические материалы

Полный библиографический перечень печатных работ А. А. Смирнова (1965–2018) 455

V. Избранное научное наследие А. А. Смирнова

Искусство и миф в концепциях Вагнера, Ницше и Вяч. Иванова 483
Восприятие русской литературы в Германии 490
Проблема научного статуса современной компаративистики 513
Романтические тенденции в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 521
Типологическая взаимосвязь характерологии героя с жанровыми модификациями романа в литературе рубежа XVIII — первой трети XIX в. 528
Своеобразие идиллического модуса в драматургии Просвещения: от «Натана Мудрого» Лессинга к «Мессинской невесте» Шиллера 532
Аксиология лирики как литературного рода 539
Проблемы анализа стихотворений А. С. Пушкина в аспекте истории текста 549
Значение романтической поэзии А. В. Кольцова для русской литературы 560
«Союз любви и дружбы» в лирике А. С. Пушкина лицейского периода 565
В. В. Виноградов и К. Фосслер: проблема эстетической функции поэтической речи 581
Проблема антиципации личности в изучении искусства 585
Символика романтической мечты в поэзии М. Ю. Лермонтова 592
Предромантические тенденции в поэзии Гёте 70-х гг. XVIII в. 599
Своеобразие тургеневской интерпретации образов Гамлета и Дон-Кихота 605

Сведения об авторах 612

В. А. Геронимус

* * *

Вид профессора в старых изношенных ботах
окунуться в иное зовёт поневоле.
Он забавно потел на контрольных работах,
слыл по праву отличником сызмальства в школе.

Понемногу в учении книг возрастая,
он сложился вдали от жилой суматохи
и расширился, зрелою мыслью летая,
сквозь волнистый туман от эпохи к эпохе.

Тихий гуманитарий имуществом беден,
телефонным, однако, снабжён аппаратом
и богатством ума удивляя соседей,
без запинки болтает с лобастым Сократом.

Среди лиц и в столице таких единицы;
чуткий стёклами оптики блёклый осенний,
он умеет единственной правды крупицы
отскоблить от наружных пустых наслоений.

Он страдает от вечно стеснённых условий,
весь метраж его кухоньки: три на четыре;
но, как наша галактика, данная в слове,
гибкий разум всемирной истории шире.

Пусть и в хламе ветшающем утлом квартирном
скудный средствами мэтр ежедневно ютится,
но в уме многомерном живом и обширном
мирозданье способно светло разместиться.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Книга, которую читатель держит в руках, несмотря на свой внушительный объем, собрана буквально на одном дыхании — единым творчески-вдохновенным порывом более полусотни людей со всего мира, стремящихся как-то восполнить очень личную и горькую для каждого из них утрату — увековечить память необыкновенного человека, выдающегося филолога, профессора Московского университета Александра Андреевича Смирнова (07.05.1941–13.10.2014).

Этот сборник — не просто дань памяти глубокому ученому, оставившему заметный след в исследовании истории русской литературы XVIII–XX вв. (творчества А. С. Пушкина в особенности), выявлении русско-европейских литературных взаимосвязей, выстраивании четкой системы принципов поэтики классицизма и романтизма, а также в описании философско-эстетических основ литературного творчества, осмыслении произведений литературы в широком теоретическом контексте и реконструировании истории литературоведческой науки... Задача книги шире — прикоснуться к тайне личности этого неординарного и всегда ярко выделявшегося при жизни из толпы человека, попытаться показать его неповторимый, едва уловимый и неподдающийся конечным оценкам и определениям облик — облик настоящего *Просветителя* и *Романтика*... Именно такую характеристику Александру Андреевичу дала в свое время крупнейший специалист по английскому романтизму профессор Московского университета Наталия Александровна Соловьёва в дарственной надписи на одной из своих книг. И действительно, этими двумя словами можно емко определить, на наш взгляд, суть натуры человека, парадоксальная личность которого сочетала в себе, казалось бы, несочетаемое... С одной стороны, серьезный ученый-энциклопедист, владеющий несколькими иностранными языками, вооруженный колоссальными знаниями в области мировой литературы, истории, философии и культуры, обладающий строгим научным подходом к анализу такого хрупкого и мерцающего неисчерпаемым калейдоскопом смыслов явления, как литературный текст... И с другой стороны, одинокий мечтатель-романтик — прямая противоположность уверенному в себе ученому-рационалисту, — с удивлением и восторгом взирающий на окружающую жизнь как на некий Праздник вопреки всей ее сложности и запутанности и относящийся к окружающим как к одной большой Семье, каждый член которой нуждается в постоянной заботе, опеке и поддержке... Романтик, осознавший тщету всех попыток выразить свой взгляд на мир в завершенном виде, почувствовавший всю иллюзорность обладания окончательной истиной, разуверившийся в возможности найти в этой Семье

человечества подлинно родственную душу и, как следствие, избравший в качестве главной жизненной стратегии эпатаж и «игровое поведение» в системе самых разнообразных то и дело примеряемых масок, а в качестве основного инструмента общения — прием романтической иронии, умеющей подать одно и то же явление как возвышенное и обыденное одновременно и позволяющей воздержаться от однозначных оценок чего бы то ни было в этой поистине сложной земной жизни...

И эти две контрастные составляющие Александр Андреевич совмещал в себе в некоем странном, но и в то же время органическом синтезе в течение всей своей долгой и насыщенной жизни. Как же ему это удавалось? Наверное, это так и останется загадкой его натуры, которую он унес с собой в лучший, вечный мир... Но всё же своего рода ключ к тайне личности этого «странного» и необычного человека имеется — он дальше — на последующих бесчисленных страницах этой стихийно оформившейся на волнах памяти книги — в работах его коллег и последователей, в мимолетных воспоминаниях о нем, в работах его самого и, наконец, в его удивительных предках, сведения о которых публикуются впервые...

Алексей Лебедев

I.
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКИ И ЖУРНАЛИСТИКИ. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Н. Т. Пахсарьян

ОПЫТ СЛОВАРНОЙ СТАТЬИ: КЛАССИЦИЗМ

Памяти Александра Андреевича Смирнова, столь много труда посвятившего изучению этого феномена

Классицизм (от *лат.* classicus — образцовый, первоклассный) — тип культуры и художественное направление, зародившееся еще в эпоху Возрождения, занявшее, наряду с барокко, важное место в литературе XVII в. и продолжающее развитие в эпоху Просвещения — вплоть до первых десятилетий XIX в. Порой его рассматривают как чисто эстетический феномен, однако большинство специалистов, вслед за А. Бланом, полагают, что это значительное социокультурное явление.

Прилагательное «классический» весьма древнее: еще до того, как получить свое основное значение в латинском языке, «classicus» означало «знатного, состоятельного, уважаемого гражданина». Получив смысл «образцового», понятие «классический» стало прилагаться к таким литературным произведениям и авторам, которые становились предметом школьного изучения, предназначались для чтения в классах. Именно в таком смысле слово употреблялось и в Средневековье, и в эпоху Возрождения, а в XVII в. значение «достойный для изучения в классах» было закреплено в словарях (например, в словаре Ришле 1680 г.). Определение «классический» применялось поэтому только к древним, античным авторам — Цицерону, Горацию, Вергилию, но никак не к современным писателям, даже если их сочинения признавались художественно совершенными и вызывали восхищение читателей. Установился своего рода список великих культурных эпох, к которым можно было приложить определение «классический»: Греция эпохи Перикла, Рим периода правления Октавиана Августа, чуть позднее — в культурном сознании Нового времени — к ним присоединилась Италия периода Возрождения. Спор о «древних» и «новых», который вели на рубеже XVII–XVIII вв. французские и английские писатели, утверждая идею прогресса в художественно-эстетической сфере, подготовил возможность оценки «нового» искусства как не менее, а то и более совершенного, чем «древнее». Первым, кто употребил эпитет «классические» по отношению к писателям XVII в., был Вольтер. В «Храме вкуса» (1833) он назвал «классиками» Лафонтена, Буало, Кино, а в своем историографическом труде «Век Людовика XIV» (1751) выдвинул идею «эпохи классиков» и отнес к ней Вожла, Паскаля, Лабрюйера, Расина. Слово «классик» использовал и английский поэт А. Поуп в своем «Подражании Первому посланию из второй книги Горация» (1737): отметив применение этого слова к «древним», он вступился за эстетические достоинства «новых». В знаменитую просветительскую «Энциклопедию» была включена статья «Классический», написанная Дю Марсе, где обсуждался вопрос о критериях совершенства, о том, кто заслуживает быть названным классиком.

Современный смысл слова «классический», значительно расширяющий список авторов, принадлежащих к литературной, художественной и музыкальной классике, практически сложился в эпоху романтизма. Тогда же появилось и понятие «классицизм»: впервые его использует итальянский критик Г. Висконти в 1818 г. в своих статьях под общим названием «Idee elementari sulla poesia romantica»; Стендаль заимствует у Висконти этот термин, используя его в статье «Расин и Шекспир» (1823–1825). Оба термина у романтиков имели чаще негативную окраску: классицизм и «классики» противопоставлялись «романтикам» как устаревшая литература, слепо подражающая Античности — литературе новаторской (см.: «О Германии» Ж. де Сталь, 1810; «Расин и Шекспир» Стендаля, 1823; «Предисловие к Кромвелю» В. Гюго, 1827; «Эссе о Шекспире» Т. Карлайла, 1831). Напротив, противники романтизма, прежде всего во Франции, стали употреблять эти слова как обозначение подлинно национальной литературы, противостоящей иноземным (английским, немецким) влияниям, определяли словом «классики» великих авторов прошлого — Корнеля, Расина, Мольера, Ларошфуко. Высокая оценка достижений французской литературы XVII в., ее значение для становления других национальных литератур Нового времени — немецкой, английской и др. — способствовало тому, что этот век стали считать «эпохой классицизма», в которой ведущую роль играли французские писатели и их прилежные ученики в других странах. Те же писатели, которые явно не вписывались в рамки классицистических принципов, оценивались как «отставшие» или «сбившиеся с пути». Фактически установились два термина, значения которых отчасти пересекались: «классический» — т. е. образцовый, художественно совершенный, вошедший в фонд мировой культуры, и «классицистический» — т. е. относящийся к классицизму как к литературному направлению, воплощающий его художественные принципы. С классицистическим вкусом связывают стремление к уравновешенности, ясности, логичности художественного выражения, существование строгой нормы, эстетического канона, подчиненности универсальным и вечным правилам, представление о творчестве в первую очередь как об умении, мастерстве, а не о спонтанном вдохновении или самовыражении. При этом художник эпохи классицизма нацелен на создание совершенного творения, шедевра, над коим не властно время.

«Классицизм» — понятие, вошедшее в искусствоведческие труды (Г. Вёльфлин) и историю литературы второй половины XIX — начала XX в., написанные учеными культурно-исторической школы (Д. Низар, М. Арнольд, Ф. Брюнетьер, Г. Лансон и др.). Вослед этим работам термин стал активно использоваться в литературоведении и искусствознании. Черты литературного классицизма прежде всего определялись из драматической теории XVII в. и из трактата Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). Его рассматривали как направление, ориентирующееся на античное искусство, черпающее свои идеи из «Поэтики» Аристотеля, а с другой стороны — как литературу эпохи абсолютной монархии, воплощающую абсолютистскую идеологию. Пересмотр этой концепции и в зарубежном, и в отечественном литературоведении и искусствоведении приходится на 1950–1960-е: отныне классицизм стал трактоваться большинством ученых не как «художественное выражение абсолютизма», а как «направление, пережившее период яркого расцвета в XVII в., в годы укрепления и торжества

абсолютизма»[1]. Сам термин сохранил свою роль и тогда, когда ученые обратились и к неклассицистическим, барочным произведениям искусства и литературы XVII в. В его определении выделяли прежде всего стремление к ясности и точности выражения, строгую подчиненность правилам (так называемые «три единства»), равнение на античные образцы. Зарождение и распространение классицизма связывали уже не только с укреплением абсолютной монархии, но с возникновением и влиянием рационалистической философии Р. Декарта, с развитием точных наук, прежде всего математики. В первой половине XX в. его именовали «школой 1660-х» — периода, когда во французской литературе одновременно творили великие писатели — Расин, Мольер, Лафонтен и Буало.

Однако, коль скоро классицизм тесно связан с восхищением древним, античным искусством и предполагает ориентацию на правила древних, его первые проявления должны были прийтись на ту эпоху, которая рассматривала себя как подражание и воссоздание античной культуры. Кроме того, одним из центральных понятий классицистической эстетики было понятие универсального, всеобщего, что мало способствовало поиску национальных истоков творчества и критериев стиля, а скорее утверждало широкое, универсальное значение античного наследия и законов искусства. Постепенно истоки классицизма выявились в итальянской живописи (А. Мантенья, Рафаэль) и литературе периода Возрождения: в поэтиках Д. Чинтио, Ю.Ц. Скалигера, Л. Кастельветро, в трагедиях Д. Триссино и Т. Тассо; в архитектурной теории и практике Палладио, трактатах Виньолы, С. Серлио. Поиски «упорядоченной манеры», законов «истинного искусства» обнаружились и в английской (Ф. Сидни, Б. Джонсон, Д. Мильтон, Д. Драйден, А. Поуп, Д. Аддисон), и в немецкой (М. Опиц, Г. Готшед, И.В. Гёте, Ф. Шиллер), и в той же итальянской (Д. Кьябрера, В. Альфьери) литературах XVII–XVIII вв. Стремление к четкости рисунка и композиции, подчиненной роли цвета, симметричности изображения, гармоничности образов объединило поиски живописцев классицизма во Франции (Н. Пуссен, К. Лоррен). Активно развивался классицизм и в музыке — не только французской (Люлли, Шарпантье), но и европейской в целом. Эпохой музыкального классицизма называют 1750–1827 гг. — время от смерти И.С. Баха до смерти Бетховена. Значительное место занял в европейской литературе и русский классицизм эпохи Просвещения (А.П. Сумароков, М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин и др.). Всё это заставило современных исследователей рассматривать классицизм как одну из важных составляющих художественной жизни Европы на протяжении нескольких столетий и как одно из двух (наряду с барокко) главных литературных направлений, заложивших основы культуры Нового времени. Классицизм XVIII — начала XIX в. чаще именуют неоклассицизмом.

Эстетический идеал классицизма складывается из ориентации на «природу» как прекрасное, совершенное, как естественно-нормативное. Красота понимается как онтологическая категория — т.е. как объективное свойство окружающего мира; она связана с закономерностью, неизменностью, покоем, порядком. Классицистическую архитектуру отличает четкость линий, геометрическая

---

[1] *Виппер Ю.Б.* О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 50–51.

правильность объемов, регулярность планировки (ср. дворцово-парковый ансамбль Версаля, архитекторы Ф. Мансар и А. Ленотр; архитектурные сооружения голландцев Ч. ван Кампена, П. Поста, англичан И. Джонса и К. Рена). В живописи предпочтение отдается логическому развертыванию сюжета, уравновешенности композиции. Центральное понятие классицизма — правдоподобие. Оно представляет собой категорию, связанную с представлением об универсальной норме, должном, и отказе от частного, случайного, конкретного; поэтому в классицизме правдоподобие противостоит эмпирической правде. Основной интерес представляет нравственно-психологический анализ человека вообще, опирающийся на авторитет разума. Отсюда — забота классицистов об ориентации на античную мифологию как на воплощение универсального знания о мире и человеке. Этический идеал предполагает, с одной стороны, подчинение личного общему, страстей — долгу, разуму, стойкость перед превратностями бытия, с другой — сдержанность в проявлении чувств, соблюдение меры, благопристойность, умение нравиться.

Одной из причин долговечности классицизма было то, что писатели этого направления рассматривали свое творчество не как способ субъективного, индивидуального самовыражения, а как норму «истинного искусства», обращенного к общечеловеческому, неизменному, к «прекрасной природе» как к постоянной категории. Классицистическое видение действительности, сформировавшееся на пороге Нового времени, обладало, как и барокко, внутренним драматизмом, но подчиняло этот драматизм дисциплине внешних проявлений. Античная литература служила для классицистов арсеналом образов, сюжетов, но эти сюжеты и образы наполнялись актуальным содержанием. Если ранний, ренессансный классицизм стремился к воссозданию Античности путем подражания, то классицизм XVII в. вступает в соревнование с античной литературой, видит в ней прежде всего пример правильного использования вечных законов искусства, пользуясь которыми можно суметь превзойти древних авторов (ср. спор о «древних» и «новых»). Строгий отбор, упорядочивание, стройность композиции, классифицирование тем, мотивов, всего материала действительности, ставшей объектом художественного отражения в слове, были для писателей этой эпохи попыткой художественного преодоления хаоса и противоречий действительности, диктовались желанием «рассудком вознестись над завистью и злобой» (М. Опиц), соотносились с дидактической функцией художественных произведений, с почерпнутым из Горация принципом «поучать, развлекая». Литература классицизма воплощает свою художественную концепцию человека — героической личности, благовоспитанного человека; излюбленная коллизия в классицистических произведениях — столкновение долга и чувства или борьба разума и страсти. Для классицизма характерно стоическое настроение, противопоставление хаосу и неразумию действительности, собственным страстям и аффектам способности человека если не к их преодолению, то к обузданию, на крайний случай — к одновременно драматическому и аналитическому осознанию (герои трагедий Расина). Декартовское «мыслю, следовательно, существую» играет в художественном мироощущении персонажей классицизма роль не только философско-интеллектуального, но и этического принципа.

Иерархия этико-эстетических ценностей обусловливает преимущественный интерес классицизма к нравственно-психологической и гражданской тематике произведений, диктует классификацию жанров, деление их на «высшие» (эпопея, ода, трагедия) и низшие (комедия, сатира, басня), выбор для каждого из этих жанров специфической тематики, стиля, системы персонажей и т. д. Классицизму присуще желание аналитически разводить по разным произведениям, даже художественным мирам трагическое и комическое, возвышенное и низкое, прекрасное и уродливое. Одновременно, обращаясь к низким жанрам, классицизм стремится их облагородить, например, убрать из сатиры грубый бурлеск, из комедии — фарсовые черты («высокая комедия» Мольера). Поэзия классицизма устремлена к ясному выражению значительной мысли, смысла («...смысл всегда живет в создании моем» — Ф. фон Логау), она отказывается от изощренности, метафорической усложненности, стилистических украшений. Особенное значение в классицизме имеют драматические произведения и сам театр, способный наиболее органично исполнять одновременно нравоучительную и развлекательную функции. В лоне классицизма развиваются и прозаические жанры — афоризмы (максимы), характеры. Хотя теория классицизма отказывается включать роман в систему жанров, достойных серьезного критического размышления, но на практике поэтика классицизма оказала ощутимое воздействие на популярную в XVII в. концепцию романа как «эпопеи в прозе», определила жанровые параметры «маленького романа», или «романической новеллы» 1660–1680-х, а психологический шедевр М.-М. де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678) многие специалисты считают образцом классицистического романа.

Классицизм — одно из самых теоретически продуманных литературных направлений. Однако не следует отождествлять художественную практику классицизма с выполнением предварительно составленных предписаний. Сама теория не сводится только к стихотворному трактату Н. Буало «Поэтическое искусство»: хотя его автора справедливо считают законодателем классицизма, он был лишь одним из многих создателей литературных трактатов этого направления наряду с М. Опицем и Д. Драйденом, Ф. Шапленом и Ф. д'Обиньяком и т. д. Теория классицизма складывается постепенно, переживает свое становление в спорах писателей и критиков, меняется с течением времени. Национальные варианты классицизма также имеют свои отличия: так, французский складывается в наиболее мощную и последовательную художественную систему, оказывает свое влияние и на барокко; немецкий — напротив, возникнув как сознательное культурное усилие по созданию «правильной» и «совершенной», достойной других европейских литератур поэтической школы (М. Опиц), как бы «захлебывается» в бурных волнах кровавых событий Тридцатилетней войны и заглушается, перекрывается барокко и т. д. Общее у классицистов различных этапов и стран — стремление противопоставить ощущению хаоса и зыбкости бытия упорядоченность и нормативность искусства. Общим является и отношение к литературе как к важной миссии воплощения в слове и передачи читателю требований природы и разума, как к способу «поучать, развлекая». Классицисты уверены, что существуют вечные, незыблемые законы искусства, открытые еще в древности Аристотелем и основывающиеся на принципах следования природе и здравому смыслу. «"Поэтика" Аристотеля — это природа, положенная на метод, и здравый

смысл, положенный на принципы» (Р. Рапен). Вот почему они не столько подражают античным авторам, сколько соревнуются с ними в точности следования этим законам («Я не знаю, что способствует развитию литературы более, нежели анализ античных сочинений при условии, что мы не подчиняемся полностью авторитету древних»[2]). Следование законам и правилам не означает, что классицисты поощряют педантизм и игнорируют роль художественной интуиции. Напротив, хотя правила являются способом удержать творческую фантазию, свободу в границах разума, классицизм понимает, как важно для писателя и поэта интуитивное прозрение, прощает таланту отступление от правил, если оно уместно и художественно эффективно (ср.: «Самое малое, что следует искать в поэте, это умение подчинять слова и слоги определенным законам и писать стихи. Поэт должен быть... человеком с богатым воображением, с изобретательной фантазией...»[3]). Постоянным предметом обсуждения в теории классицизма, особенно во второй половине XVII в., является категория «хорошего вкуса». Это понятие трактовалось не как индивидуальное предпочтение, а как коллективная эстетическая норма, выработанная «хорошим обществом». В художественной практике классицистический вкус предпочитает многословию — лаконизм, туманности и сложности выражения — простоту и ясность (ср.: «Давно уже хотел я попытаться написать трагедию с той простотой действия, которую так ценили древние»[4]), «буйству красок — воспроизведение смысла» (Б. Джонсон), поражающему, экстравагантному — благопристойное. Основным законом классицизма является художественное правдоподобие, которое коренным образом отличается от безыскусно правдивого отражения жизни, от исторической или частной правды. Правдоподобие изображает вещи и людей такими, какими они должны быть (ср. у М. Опица: «Литература описывает явления не в том виде, в каком они являются, но в том виде, в каком они могли бы быть или должны были быть»), оно связано с понятием нравственной нормы («совершенно неправдоподобно, чтобы порядочная девушка вышла замуж за убийцу своего отца», утверждал по поводу сюжета «Сида» Корнеля критик Ж. де Скюдери), психологической вероятности (именно ею Расин объясняет, почему его Федра не клевещет на Ипполита, как это было в античных источниках), благопристойности. Характеры в классицизме строятся на выделении одной доминирующей черты, что способствует их превращению в универсальные общечеловеческие типы.

Таким образом, поэтика классицизма в своих исходных принципах противостоит барокко, что не исключает взаимодействия обоих литературных направлений не только в рамках одной национальной литературы, но и в творчестве одного и того же писателя (наиболее яркий пример — Д. Мильтон).

Классицизм продолжил свою жизнь и в культуре XVIII в. Этому способствовал археологический интерес к Античности, раскопки Геркуланума, Помпеи, развитие и распространение винкельмановского образа греческой Античности

---

[2] *Джонсон Б.* Заметки, или Наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразие отношения автора к своему времени // Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 174.

[3] *Опиц М.* Книга о немецкой поэзии // Манифесты... С. 448.

[4] *Расин Ж.* Предисловие к трагедии «Береника» // Манифесты... С. 422.

как «спокойной красоты и благородного величия». В эпоху Просвещения особое значение получает гражданский и интеллектуальный характер конфликта в классицистических произведениях, его дидактико-моралистический пафос. Просветительский классицизм еще активнее вступает в контакт с другими литературными направлениями своей эпохи, больше опирается уже не на «правила», а на «просвещенный вкус» публики, порождает различные вариации (напр., «веймарский классицизм» Гёте и Шиллера). Развивая идеи «истинного искусства», классицизм XVIII в. больше других художественных направлений закладывает основы эстетики как обобщающей науки о прекрасном, получившей и свое развитие, и самое терминологическое обозначение именно в эпоху Просвещения. Значение классицизма проявляется и в том, что и в XIX, и в XX в., наряду с противниками, а с другой стороны — эпигонами классицизма, появлялись его подлинные продолжатели — неоклассицисты, не повторяющие буквально его подходы к литературному творчеству, но поднимающие на щит требования ясности слога, смысловой наполненности образов, чувства меры и нормы в структуре и фабуле произведений, которые сохраняют свою эстетическую ценность до наших дней. Неоклассицисты XX в. исходили из подхваченного у Ницше деления искусства на дионисийское и аполлоническое, солидаризируясь с аполлоническим подходом к трактовке античного наследия и типом творчества. Они как бы вновь соединили значение «классического» и «классицистического» — как в теоретических установках (*Элиот Т. С.* Что такое классик), так и в художественной практике, принимая в качестве эталона эстетической гармонии и совершенства античную классику.

Литература

Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.

Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982.

Bray R. La formation de la doctrine classique en France. Paris, 1963.

Benac H. Le classicisme. Paris, 1974.

Jones T.B., Nicol B. Neo-Classical Dramatic Criticism. 1560–1770. Cambridge, 1976.

Klassik im Vergleich Normalitat und Historizitat europaischer Klassiken. Stuttgart; Weimar, 1993.

Zuber R., Cuenin M. Le classicisme. Paris, 1998.

Génétiot A. Le classicisme. Paris, 2005.

А. А. Пауткин

КЁНИГСБЕРГ А. Т. БОЛОТОВА. ОПТИКА САМОПОЗНАНИЯ

Жизнь и многогранная деятельность Андрея Тимофеевича Болотова ассоциируется прежде всего с русской усадебной культурой. Воспользовавшись указом о вольности дворянства, он покинул военную службу, сочтя ее не соответствующей своему характеру и научным устремлениям. Вдали от столичных событий в поместье Дворяниново и в провинциальном Богородицке осуществлял он свои разнообразные проекты, воплощая в жизнь новаторские идеи и создавая тексты, ставшие ценнейшим источником по истории XVIII в. Недаром В. О. Ключевский называл Болотова «добродушным наблюдателем тогдашнего русского общества»[1]. Вспомним также, что издаваемый им журнал назывался «Сельский житель». Однако в юные годы Болотову довелось наблюдать быт и нравы обитателей Кёнигсберга[2]. Древний немецкий город оказал на молодого русского дворянина глубокое влияние. Вот почему этому городу уделено столь большое внимание в знаменитых автобиографических записках «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков». Время, проведенное в Кёнигсберге, выявило в юноше исследовательские дарования, интерес к наукам, эксперименту и, конечно, художественные и литературные наклонности. Показательно, что одним из первых фрагментов записок, доступных читателю, стал именно рассказ о Кёнигсберге в годы Семилетней войны, напечатанный наряду с двумя другими в 1858 г. в «Библиотеке для чтения», хотя отдельные отсылки к мемуарам Болотова были еще в первой половине XIX в.

На первый взгляд, ничего необычного в этом нет: Кёнигсберг — столица Восточной Пруссии, знаменитый университетский город. Русские студенты на протяжении всего XVIII в. обучались во многих университетах германских земель. Можно упомянуть Марбург, Фрайберг, Гёттинген, Лейпциг, Иену и др. Центром ранних научных русско-немецких контактов был университет Галле, в котором, по замечанию А. А. Смирнова, «пиетист А. Г. Франке готовил своих сотрудников для работы в России»[3]. Так, именно в Галле еще в первой половине 1730-х гг. учился будущий наставник Великой княгини Екатерины Алексеевны

---

[1] *Ключевский В. О.* Западное влияние в России после Петра // Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 99.

[2] Детские впечатления о кратком пребывании в другом прибалтийском городе — Риге, где Болотов бывал вместе с отцом у лифляндского генерал-губернатора фельдмаршала графа П. П. Ласси, не оставили сколько-нибудь заметных следов в сочинениях мемуариста.

[3] Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. XIX век. М., 2008. С. 30.

Симон Тодорский[4]. «Царей и царств земных отрада, возлюбленная тишина», способствовавшая наукам и торговле, подготавливала постепенное формирование российско-немецкого научного пространства. Однако Болотов вовсе не был студентом, посланным в Европу для обучения. Он вообще не получил систематического образования. Юного подпоручика гренадерской роты Архангелогородского полка занесли в Кёнигсберг перипетии Семилетней войны.

Болотов — участник двух первых кампаний этой войны. Историки часто ссылаются на его записки, где он рассказывает о впечатлениях от Гросс-Егерсдорфского сражения (19 августа 1757 г.), в котором русская армия под предводительством фельдмаршала графа С. Ф. Апраксина ценой больших потерь[5] одержала верх над прусскими войсками, которыми командовал фельдмаршал И. фон Левальд. Несмотря на эту первую победу, кампания 1757 г. закончилась безрезультатно. Только в 1758 г. русские войска, которыми теперь командовал генерал граф В. В. Фермор, вступили в Кёнигсберг, и Восточная Пруссия стала российским генерал-губернаторством. Торжественное вступление и дальнейшее пребывание русской армии в Кёнигсберге не вызвало сопротивления местных жителей. Современники отмечали взаимную терпимость и умеренность, продемонстрированную сторонами. Фридрих II был раздражен поведением обывателей: его подданные присягнули российской короне, а университет даже огласил похвальное слово в честь российского наследника престола.

Служба Болотова в оккупированном Кёнигсберге продолжалась около четырех лет. Постепенно первые непосредственные впечатления сменились основательными познаниями в различных сферах жизни города. Со временем он оставил гарнизонную службу и погрузился в заботы чиновника, будучи прикомандированным к губернскому управлению: «Сделался я вдруг из военного человека приказным, или, по крайней мере, должен был иметь дело уже не с ружьем, а с пером и чернилами» (1, 695)[6]. Беспрепятственному исполнению служебных поручений и вхождению молодого человека в новый для него мир способствовало свободное владение немецким языком.

Заметим, что временем усиления французского языкового и культурного влияния на русское дворянство стала эпоха правления Елизаветы Петровны. Прежде всего это касается двора и столичных обитателей. Возмужание же Болотова, представителя провинциального дворянства, пришлось на годы, когда естественным и практически потребным еще представлялось знание немецкого языка. Вспомним хотя бы Г. Р. Державина, который был на пять лет моложе Болотова. Познания в немецком языке едва не привели будущего поэта в голштинскую гвардию Петра III как раз накануне «июньской революции». Молодость Болотова пришлась на период очередной подвижки в системе «семиотического

---

[4] См.: *Флоровский Г.* Петербургский переворот // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 384.

[5] В этом кровопролитном сражении, в частности, был убит генерал-аншеф В. А. Лопухин — племянник царицы Евдокии Федоровны Лопухиной.

[6] Здесь и далее том и страницы записок Болотова указываются в скобках по изданию: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанныя самим им для своих потомков. СПб., 1871–1873. Т. 1–4.

полиглотизма» русской культуры XVIII в.[7] Первоначальное обучение Болотов проходил под началом жестокого немца, заставлявшего его затверживать слова и вокабулы (педагогические приемы этого воспитателя схожи с методами Иосифа Розе, обучавшего юного Державина в Оренбурге). Однако в 1748 г. отец, ведший походную жизнь, отдал десятилетнего мальчика в дом некоего курляндского дворянина. Здесь не было зубрежки и принуждения, а общение велось только на немецком языке, что в итоге принесло немалую пользу, открыв возможности к самообразованию.

Парадоксально, но правивший в это время Пруссией Фридрих II пренебрежительно относился к родному языку. На это указывали биографы «философа из Сан-Суси»[8]. Современники отмечали языковые и культурные предрассудки Фридриха, не желавшего замечать подъема немецкой литературы. Столь же недоверчив король был и к собственным ученым. О франкофонных пристрастиях свидетельствовал как круг чтения[9], его собственные литературные труды, так и обоюдовыгодный, хотя и непродолжительный альянс с Вольтером.

Прогуливаясь по городу, Болотов неожиданно для себя приобрел множество «печатных картинок», эстампов, а также разнообразных «прошпективических видов, то есть тех, что смотрят сквозь стекло в ящике» (1, 679). Нашлись у лавочника и круглое стекло, и зеркало. Юноша получил краткие инструкции по рассматриванию иллюминированных и черно-белых картин без перспективного ящика. Болотов быстро усвоил принцип действия нехитрого оптического устройства и вскоре приступил к раскрашиванию монохромных изображений, а также к изготовлению собственного перспективного ящика. Рисование и демонстрация своих изделий принесли молодому офицеру особую популярность среди однополчан, почитавших его «превеликим хитрецом и выдумщиком» (1, 686). От своего увлечения он не мог оторваться даже в караульном помещении во время дежурств.

Не только прекрасное знание немецкого языка, но и склонность к художеству, способность к рисованию уберегли Болотова от дальнейших походов и баталий. Счастливый случай позволил ему задержаться в Кёнигсберге даже после предписания фельдмаршала явиться в полк офицерам, находившимся в городе. Если бы не эта удача, пишет Болотов, «отправился бы я шататься по полям

---

[7] См.: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 425–447. Авторы отмечают: «Семиотический дуализм исходной культурной модели оказался настолько устойчивым организующим средством, что в дальнейшем смена конкретных языков культуры не повлияла на двойную природу самой модели культуры. Подобно тому как церковнославянский языковый дуализм послужил моделью для русско-голландского, русско-немецкого и, в особенности, русско-французского двуязычия, модель, основанная на семиотическом дуализме, определила функционирование ряда вновь создаваемых в XVIII веке знаковых образований (системы чинов, языка орденов, семиотики сословий дворянской чести и проч.)» (С. 431).

[8] См., напр.: *Фрейзер Д.* Фридрих Великий. М., 2003. С. 580.

[9] «Фридрих Великий не знал латыни, но читал любимого своего Цицерона во французском переводе с не меньшим увлечением, чем мы читаем его в подлиннике» (*Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 140).

и драться с неприятелями» (2, 65). Речь идет об услуге, оказанной автором новому генерал-губернатору Кёнигсберга генерал-поручику В.И. Суворову, который недолгое время, с января 1761 г. и до воцарения Петра III занимал эту должность[10]. Проявив искусство миниатюриста, Болотов по просьбе губернатора выполнил точный рисунок ордена Св. Анны, принадлежавшего Суворову. Он был необходим для изготовления в Берлине нового Анненского креста с использованием техники финифти взамен сильно поврежденного наградного знака[11].

Пытливая натура подвигла Болотова к дальнейшим шагам по расширению возможностей приобретенного оптического прибора. Вскоре портативное приспособление не только позволяло демонстрировать купленные и самостоятельно раскрашенные картины, но и превратилось в камеру-обскуру. Болотов получил возможность «срисовывать виды домов, улиц, местоположений и всяких других предметов» (1, 687–688).

В первой половине XVIII в. были достигнуты значительные научные успехи в математике, механике и оптике. Приборы, которыми так увлекся Болотов, уже не первое столетие были знакомы европейцам, особенно в Голландии и германских землях[12]. К середине XVIII в., выйдя за пределы кабинетов ученых, они давно утратили ореол диковинности, стали доступнее и превратились в занимательный товар специализированных лавчонок. Для любознательного русского юноши подобные изделия были внове и вызвали бурю восторгов. Именно знакомство с физическими явлениями, лежащими в основе приборов, самостоятельное их использование и даже изготовление приобщили Болотова к экспериментальной деятельности, с которой будет неразрывно связана вся его долгая жизнь. Мемуарист эмоционально описывает случайное посещение жилища одного из ученых, «который упражнялся в шлифовании стекол и в делании всякого рода оптических машин и других физических инструментов» (1, 686). Здесь он впервые увидел микроскопы и опробовал их в действии, наблюдал хрустальные призмы и иные оптические приборы. Особенное потрясение вызвала «камора-обскура», которую юноша приобрел у мастера за два червонца. Болотов признается, что это посещение открыло «дверь в храм наук», побудило «находить в науках тысячу удовольствий и увеселений» (1, 687).

С оптическими приборами в Европе уже давно экспериментировали художники. Произошло своеобразное единение естественнонаучных знаний и художественного творчества[13]. Достижения оптики оказались востребованы мастерами жанра ведуты — живописного полотна, рисунка или гравюры, в мельчайших

---

[10] Отец великого полководца генерал-аншеф и сенатор Василий Иванович Суворов (1705–1775) был крестником Петра I.

[11] К этому времени орден, учрежденный Карлом Фридрихом Голштинским в память о супруге Анне Петровне в 1735 г., еще не занял в российской наградной системе своего места и не имел степеней. Только через год после этих событий, в связи с восшествием на престол Петра III, значение ордена Св. Анны начинает повышаться.

[12] Экспериментами в области оптики прославился А. ван Левенгук.

[13] Сама тема вторжения науки в повседневную жизнь находит свое воплощение в искусстве. См., напр., известное полотно Джозефа Райта «Опыт с воздушным насосом» (1768).

подробностях представляющих городской пейзаж. В первой половине XVIII в. ведута была особенно популярна в Венеции. Всемирно известным мастером архитектурного пейзажа являлся Джованни Антонио Каналь (Каналетто). О стремлении достигнуть высокой изобразительной детализации, почти документального качества говорят уже сами названия наиболее известных его картин: «Большой канал: вид на северо-восток на мост Риальто» (1725), «Моло в праздник Вознесения» (1730) или «Прием французского посла в Венеции» (1735). Разгадывая секреты кисти Каналетто, искусствоведы не могут однозначно утверждать, что его виды Венеции выполнены с использованием камеры-обскуры. Гораздо увереннее использование этого технического средства приписывается его племяннику Бернардо Белотто, тоже носившему прозвище Каналетто. В 50-х гг. XVIII в. он создал ряд видов европейских городов (например, «Городской рынок Дрездена», «Дворец Шенбрунн со стороны сада», «Летний дворец Лихтенштейнов»). Именно в 1758–1761 гг. (годы службы Болотова в Кёнигсберге) Белотто работает в Вене.

Трудно судить, с репродукциями работ каких художников знакомится Болотов. Нельзя исключать, что среди обилия используемых в перспективном ящике «печатных картинок» имелись гравюры с воспроизведением полотен двух популярных в те годы венецианцев, ведь картины болотовского оптического прибора «изображали виды всех лучших мест и улиц в городе Венеции и многих других знатнейших европейских городов» (1, 686).

Следует отметить, что для демонстрации в перспективном ящике использовались не обычные картины, представлявшие собой городские пейзажи, панорамы или интерьерные зарисовки. Изображения изготовлялись с причудливо измененными пропорциями предметов. Определенным образом искривленное пространство, нарушение соотношений предметов, находящихся на переднем плане и в глубине композиции, позволяло при рассматривании получить иллюзию трехмерного пространства. В искусстве создания подобных эффектов еще в XVII в. преуспели голландские живописцы[14].

Со временем «волшебный фонарь» и камера-обскура станут довольно распространенными поэтическими образами. Но произойдет это уже в начале XIX в., т.е. через полстолетия после вдохновенных кёнигсбергских опытов Болотова. Чаще к этим образам обращался Г.Р. Державин;

Не обавательный ль, волшебный,
Магический, сей мир, фонарь?
Где видны тени переменны...
(Фонарь, 1804)[15]

Воспевая радости сельской жизни в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807), поэт упоминает целый спектр вошедших в усадебный быт приборов:

---

[14] О методике создания подобных изобразительных иллюзий см., напр.: *Дмитриева А.А.* Картина как часть интерьера. Иллюзионистические приемы в голландской живописи XVII века // Архитектон: известия вузов. 2011. №35. Сентябрь.

[15] *Державин Г.Р.* Сочинения / Сост.: В.П. Степанова, Г.П. Макогоненко. М., 1987. С. 182.

Иль в стекла оптики картинные места
Смотрю моих усадьб; на свитках грады, царства,
Моря, леса, — лежит вся мира красота
В глазах, искусств через коварства.

Читатель легко распознает здесь эпидиаскоп. Менее известно сегодня другое приспособление, вошедшее в моду в XVIII в., — стекла Клода (от имени французского художника Клода Лоррана). На упоминание в державинском тексте этого приспособления, которое «позволяло "структурировать" естественный пейзаж и превратить его в своеобразные живописные полотна», справедливо указывает Е. Е. Дмитриева[16]. Далее поэт повествует о возможностях камеры-обскуры:

Иль в мрачном фонаре любуюсь, звезды зря,
Бегущи в тишине по синю волн стремленью:
Так солнцы в воздухе, я мню, текут, горя,
Премудрости ко прославленью.

Оптический эффект волшебного фонаря привлек внимание и юного А. С. Пушкина. В «Послании к Юдину» (1815) читаем:

Вот здесь... но быстро привиденья,
Родясь в волшебном фонаре,
На белом полотне мелькают[17]...

Как уже отмечалось, Болотов попал в столицу Восточной Пруссии по воле случая. Здесь «начался новый и в особливости достопамятный период» (1, 672) его жизни. В отличие от вольного путешественника, самостоятельно избирающего маршрут странствий, он не был готов ко встрече с реальностью крупного европейского города. Тем острее были его впечатления. Молодой дворянин эмпирически постигает новый для него мир. Ю. М. Лотман замечал: «Иностранец, переживающий чужую каждодневную жизнь как экзотику, может воспринимать ее эстетически — непосредственный носитель культуры, как правило, просто не замечает ее специфики»[18]. С этой точки зрения и ценны кёнигсбергские впечатления Болотова («с ненасытным оком и с некаким восхищением взирал я на сей город» — 1, 674). Шаг за шагом постигает он новую для себя реальность. Своеобразной вершиной этого процесса станет интеллектуальное самосовершенствование, собирание библиотеки, увлечение философией, знакомство с университетской жизнью. Но всему этому предшествует знакомство с самим городом, его предметной средой. В этом отношении особенно интересны три письма из пятой части автобиографических записок (письма 58, 59, 60), литературно оформленные в начале 90-х гг. XVIII в.

Письмо 60-е представляет собой детальное описание самого города. Это строго структурированный рассказ, отличающийся безусловной топографической точностью. Описание обладает немалой исторической ценностью, учитывая те трагические и необратимые утраты, которые Кёнигсбергу суждено пережить

---

[16] *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2008. С. 17.

[17] *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: В 10 т. Т. I. М.; Л., 1949. С. 171.

[18] *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 538.

в XX в. Частые пешие прогулки помогли автору познакомиться не только с центральными районами города, но и с так называемыми форштадтами. Изучение перспективных видов, рисование и упражнение с оптическими приспособлениями обострили природную наблюдательность автора, сумевшего наглядно представить как город в целом, так и его отдельные знаковые объекты.

Начав с географического положения Кёнигсберга и гидрографической информации, Болотов характеризует острова на реке Прегель, затем переходит к описанию «внутреннего города», имеющего три части (Альтштадт, Кнейпгоф и Лебенихт), и характеристике фортификационных сооружений, оцениваемых скептически: «Вси сии укрепления не оставляют дальней важности, ибо, как ко великой обширности города содержание всех валов в хорошем порядке сопряжено б было с великим коштом, то и многочисленным гарнизоном не может сей город порядочной и долговременной осады вытерпеть» (1, 702). Далее внимание повествователя переключается на форштадты (Габербергский, Штейндамский, Сакгеймский, Траггеймский, Росгартенский). Дается емкая характеристика достопримечательностей каждого из предместий.

Изобразительная точность болотовской «словесной ведуты» еще более заметна в описании «знатнейших» строений, улиц и церквей, «построенных в готическом вкусе». «Наизнаменитейшее» кёнигсбергское здание, «называемое “замок” или дворец прежних герцогов прусских» (1, 703), удостоилось самого подробного представления читателю. Автор упоминает о том, что в замке принимали Петра I, «когда он путешествовал с Лефортом по разным землям в посольской свите» (1, 703). А сам замок, имеющий «внутри себя четвероугольную, нарочито просторную площадь», описывается с каждого из четырех фасов с подробной информацией о покоях, размещающихся в каждом из них.

Говоря о публичной библиотеке, находящейся под замковой башней, автор кратко характеризует собрание, «наполненное несколькими тысячами книг», и его доступность для читателей, в том числе читальный зал. Среди старинных книг, «отчасти рукописных», Болотов отмечает редкие фолианты, «писанные древними монахами весьма чистым и опрятным полууставным письмом, украшенным разными фигурами и украшениями из живейших красок» (1, 705)[19].

Особое внимание Болотова привлек сад «наибогатейшего купца по имени Сутургус» (1, 711). Не следует забывать, что свои юношеские впечатления передает человек, по его собственным словам, находящийся «теперь уже при позднем вечере дней». Ему уже хорошо известны тонкости обустройства Богородицка и Дворянинова, он на практике постиг садово-парковое искусство и хозяйственные аспекты усадебной жизни. Недаром исследователь Томас Ньюлин назвал свою работу «Голос в саду: Андрей Болотов и страстное желание русской пасторали»[20]. Сад, описываемый автором, имеет множество достопримечательностей. Это не только место отдыха, но и культурный центр, собрание всевозможных

---

[19] Возможно, среди упомянутых лицевых рукописных книг Болотов видел и знаменитую Кёнигсбергскую летопись (Радзивилловскую), с которой за полвека до этого снимали копию для Петра I.

[20] См.: *Newlin Th.* The voice in the garden: Andrei Bolotow and Anxieties of Russian Pastoral. New York: Columbia University, 1994.

редкостей. Здесь имеется своя «кунсткамера», или «натуральный кабинет», где представлены образцы «разных руд, окаменелостей, камней, разных раковин» (1, 712), богатое собрание янтаря. В орнитологическом разделе собраны чучела птиц и коллекция яиц. Поражало воображение посетителей собрание бабочек, птичник и зверинец. Поклонник агрономической науки, конечно, не мог не обратить внимания на ландшафтные и ботанические достоинства регулярного сада, имеющего оранжерею с редкими растениями, множество цветов, фруктовых деревьев и искусно подстриженных шпалер. От его взгляда не ускользает устройство фонтанов и особое музыкальное приспособление, приводимое в действие «тою же водой» (1, 712). Впервые увиденное рукотворное единство природы и плодов человеческого разума навсегда запомнится автору записок.

Не оставил Болотов без внимания экономическое состояние жителей, устройство их домов и водоснабжение, предложив читателю некоторые статистические данные (в том числе количество церквей различных конфессий). С одобрением отзывается он о нравах горожан, их размеренной и лишенной излишеств жизни: «Неприметно между ними никакого дальнего мотовства и непомерности. Все наилучшие люди ведут жизнь степенную и более уединенную, нежели сильно надобно; карет и богатых экипажей у них чрезвычайно мало, а все ходят наиболее пешком» (1, 713).

Свои кёнигсбергские впечатления Болотов начинает литературно оформлять как раз в пору, когда появляются в печати «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина. И хотя Карамзин посвятил своему пребыванию в Кёнигсберге лишь несколько страниц, нельзя не провести некоторое сопоставление двух текстов. Заметим, что степень подробности здесь различна, ведь автор «Писем» провел в городе всего лишь два дня, а Болотов прожил в нем несколько лет. И хотя авторы принадлежат к разным поколениям, оба они попрощались с Кёнигсбергом, когда им было по 22 года. Карамзинские записи о самом городе — это скорее мимолетные впечатления. Главная цель посещения Кёнигсберга для него — визит к Канту.

Освоившись в университетском городе, Болотов постепенно стал приобщаться к научным знаниям[21]. Чтение, посещение лекций, знакомство с русскими студентами и преподавателями способствовали расширению его кругозора. Он начинает собирать книги, которые составили основу его библиотеки. Особую тягу Болотов испытывал к новейшим философским теориям. Кёнигсберг неразрывно связан с именем Иммануила Канта. Однако на рубеже 50–60-х гг. XVIII в. будущий всемирно известный мыслитель еще только начинает свое поприще[22]. Возможно, поэтому в записках имя Канта даже не упоминается. В университетских кругах блистали философы предшествующего поколения. Болотов живо описал борьбу представителей тогдашних философских школ и теорий. Не оставался и сам равнодушным к модным среди студентов учениям. Заметим, что

---

[21] Само здание «славного кёнигсбергского университета» не произвело на него особого впечатления из-за скромности его убранства.

[22] В одном из писем Болотов говорил о Канте, которого видел «ничего не значащим магистром». Цит. по: *Лазарев В., Толмачёв А.* Новые страницы жизни и приключений Андрея Тимофеевича Болотова // Наше наследие. 1988. № 2. С. 46.

уже в зрелые годы Болотов относился к философии Канта без особого интереса и с известной долей скептицизма. В Кёнигсберге он был увлечен иными теориями, определившими его мировоззрение. Вспомним слова Канта, приводимые Карамзиным: «Я писал такое, что не может нравиться всем»[23]. Философские взгляды Болотова формировались под воздействием идей Христиана Августа Крузия, преподававшего в Лейпцигском университете, и его молодого кёнигсбергского последователя магистра Веймана. Отшатнувшись от вольфианской доктрины из опасения впасть в вольнодумство и стать деистом, Болотов склоняется к учению, которое «всякого прилежащего человека, хотя бы он и не хотел, но поневоле почти сделает добрым христианином» (1, 984). Он исходит в своих оценках из соображений практической пользы того или иного учения для духовной жизни человека.

Если Болотов в юности не мог еще ознакомиться с идеями Канта (читал его сочинения значительно позднее), застав его в самом начале научной карьеры, то Карамзин посетил в Кёнигсберге великого мыслителя, находящегося на вершине известности, уже после его ухода из университета. Русский путешественник застал пожилого Канта таким, каким запечатлел его в 1791 г. на знаменитом, растиражированном впоследствии портрете Готтлиб Допплер[24] («маленький, худенький старичок»[25]). Посещение дома Канта и получасовая беседа с философом, которую интересно реконструировал на основе текста «Писем» Ю. М. Лотман[26], для Карамзина — самое важное событие в его пребывании в столице Восточной Пруссии. Иные подробности лишь обрамляют описание этой знаковой встречи.

Свои черновые записи Болотов литературно обрабатывал начиная с 1789 г., занимаясь этим трудом до конца дней. Его литературные вкусы к этому времени давно сформировались. Поэтому затруднительно проследить те изменения, которые могли произойти в его литературных пристрастиях и писательской манере практически за четыре десятилетия работы над записками. Но интересующие нас кёнигсбергские страницы несут на себе следы воздействия литературы рубежа XVIII–XIX вв. Исследователь русской мемуаристики А. Г. Тартаковский справедливо отмечал тесную связь «повествовательной структуры (записок. — *А. П.*) с традициями сентиментальной прозы типа весьма распространенного в ту пору “романа в письмах” или “эпистолярного путешествия стерновского толка”»[27]. И, конечно, дело не только в последовательном использовании эпистолярной формы или в характере обращения к вымышленному адресату («любезный приятель»). В интересующих нас письмах перед читателем предстает восторженный,

---

[23] *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Подг. текста, вступ. ст. и прим. В. А. Грихина. М., 1983. С. 45.

[24] Другие живописные работы и портреты Готтлиба (Теофиля) Допплера (1762–1810) известны мало. В 1805–1806 гг. он выполнил серию рисунков униформы прусской армии времен ее поражений от Наполеона при Иене и Ауэрштадте. Не следует путать их с аналогичной серией рисунков, посвященных армии Фридриха II, выполненной значительно позже Адольфом фон Менцелем.

[25] *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 45.

[26] См.: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1998. С. 68–73.

[27] *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. От рукописи к книге. М., 1991. С. 70.

тонко чувствующий молодой человек. Вот лишь один пример, касающийся впечатления, произведенного на повествователя камерой-обскурой: «Я истинно вне себя был от радости и удовольствия, когда увидел, как хорошо и каким неподражаемым искусством умеет сама натура рисовать на бумаге наипрекраснейшия картины» (1, 687). Кёнигсберг, полный соблазнов, испытывает душу чувствительного юноши. Многие его сослуживцы оказываются по собственной воле вовлечены в круговорот низменных увеселений, проказ и амурных похождений. Автор признается, что с малолетства читал «некоторыя поэмы и любовныя истории, в коих любовь изображена была нежная, чистая и непорочная» (1, 692). Торговый город искушает «пылкостью вожделений любострастных» (1, 690), давая «случай к насыщению необузданных страстей» (1, 689). Нередко добронравный повествователь оказывается противопоставлен грубому окружению, представители которого стремятся «в роскошах и распутствах жизнь свою препровождать» (1, 688).

Ознакомление с прусскими страницами записок Болотова позволяет отметить еще одно любопытное обстоятельство. Длительная служба в Кенигсберге способствовала тому, что автор избежал участия в последующих военных кампаниях, в частности в победной, но весьма кровопролитной Франкфуртский баталии (Кунерсдорфская битва, 12 августа 1759 г.). Подробность, с которой Болотов разбирает ход этого сражения, да и некоторых других событий, в которых он лично не участвовал, заставляет коснуться проблемы письменных источников, использованных мемуаристом. Безусловно, это весьма обширная тема, учитывая гигантские размеры записок. Поэтому ограничимся лишь письмом 76-м («Кунерсдорфская баталия»). Прежде всего, в отличие от взволнованного рассказа о Гросс-Егерсдорфском сражении, здесь ощущается отстраненная манера описания военного историка. Какой же источник привлекает создатель записок? Это «История Семилетней войны» Иоганна-Вильгельма фон Архенгольца (1743–1812). Болотов практически полностью заимствует описание, содержащееся в шестой книге сочинения немецкого автора[28].

Любопытно, что этот же источник использован в «Письмах русского путешественника». Карамзин в связи с посещением берлинской гарнизонной церкви останавливается на героической судьбе «бессмертного певца Весны Эвальда-Христиана фон Клейста[29], умершего от ран, полученных при Кунерсдорфе»[30]. В деталях рассказ о подвигах майора Клейста опирается на сведения, почерпнутые из труда Архенгольца[31]. Этот волнующий фрагмент «Истории» буквально следует за материалами, использованными Болотовым, которого судьба немецкого поэта не заинтересовала. Можно заметить, что в карамзинском изложении несколько изменена тональность. Казаки и русские офицеры представлены в более благородном свете. Добавлено также имя русского офицера, проявившего заботу об израненном поэте (барон Бульдберг), и уточняется, с кем вел предсмертные стоические беседы Клейст (с философом Баумгартеном). Таким образом,

---

[28] См.: *Архенгольц И.-В. фон.* История Семилетней войны. М., 2001. С. 27–214.

[29] Э.-Х. фон Клейст изучал в Кёнигсбергском университете философию и право.

[30] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 68–69.

[31] *Архенгольц И.-В. фон.* История Семилетней войны. С. 215–216.

прусские страницы двух текстов обнаруживают по крайней мере один общий источник. «История» Архенгольца, впервые напечатанная в 1788 г. в Мангейме, была книжной новинкой, когда Карамзин в 1789 г. начинал свое путешествие. Ее автор — историк, издатель и литератор, в юности участвовавший в последних кампаниях Семилетней войны, был не только апологетом военных дарований Фридриха. Его многочисленные литературно-исторические сочинения, широко известные в Европе, переводились на французский и английский языки. Так что внимание русских авторов, практически в одно время обратившихся к этому сочинению, не было случайным.

Об обращении автора «Писем русского путешественника» к иным трудам Архенгольца в свое время кратко писал Г. А. Гуковский, перечисляя книги, из которых Карамзин «свободно заимствовал». В том числе Гуковский упоминал работу Архенгольца «Англия и Италия, или Историческое и политическое описание сих государств»[32], вышедшую двумя изданиями в Лейпциге в 1785 и 1787 гг. Действительно, характеризуя английскую судебную и пенитенциарную систему, Карамзин прямо упоминает имя Архенгольца: «Я читал в Архенгольце описание Кингс-Бенча, или темницы для неплатящих должников, — описание, которое может прельстить воображение читателей»[33]. Сопоставляя свои собственные наблюдения со сведениями, почерпнутыми из книги «известного англомана», Карамзин не находит полного сходства «в оригинале Кингс-Бенча с портретом живописца Архенгольца».

По мысли Э. Кросса, Карамзин и позднее выбрал для перевода и публикации в «Вестнике Европы» статью Архенгольца о Клопштоке, содержавшую рассуждения о Французской революции[34]. То есть можно констатировать связь двух текстов через источники, причем не только через интерес к сочинению популярного в конце XVIII в. немецкого писателя. Несмотря на три десятилетия, разделяющие пребывание в Кёнигсберге двух литераторов, некоторые статистические данные, касающиеся этого города, в их текстах достаточно близки. Поэтому можно предположить использование одних справочных материалов, к которым Болотов мог обратиться уже при обработке черновых записей.

Таким образом, для А.Т. Болотова Кёнигсберг оказался своеобразными «вратами учености», территорией самопознания. Здесь формировались его духовная жизнь и научные интересы в различных областях. Оставленное им описание древнего города имеет особую ценность. Словесная ведута, выполненная плодовитым автором, — одно из воплощений его познаний и практических навыков в области архитектуры, топографии и садово-паркового искусства. Несколько десятков сохранившихся акварелей с видами Богородицкого парка, выполненных совместно с сыном Павлом, стали естественным развитием юношеских экспериментов с «перспективическим ящиком» и камерой-обскурой, заполнявшими досуг подпоручика Болотова в Кёнигсберге.

---

[32] См.: История русской литературы: В 10 т. Т. V: Литература первой половины XIX в. Ч. 1. М.; Л., 1941. С. 86.

[33] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 426.

[34] См.: *Кросс Э.* «Вестник Европы» Н.М. Карамзина. 1802–1803 // Вестник Европы. 2002. № 6.

Литература

Архенгольц И.-В. фон. История Семилетней войны. М., 2001.
Державин Г.Р. Сочинения / Сост.: В.П. Степанова, Г.П. Макогоненко. М., 1987. С. 182.
Дмитриева А.А. Картина как часть интерьера. Иллюзионистические приемы в голландской живописи XVII века // Архитектон: известия вузов. 2011. №35. Сентябрь.
Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2008.
Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанныя самим им для своих потомков. СПб., 1871–1873. Т. 1–4.
История русской литературы: В 10 т. Т. V: Литература первой половины XIX в. Ч. 1. М.; Л., 1941.
Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Подг. текста, вступ. ст. и прим. В.А. Грихина. М., 1983.
Ключевский В.О. Западное влияние в России после Петра // Ключевский В.О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 11–112.
Кросс Э. «Вестник Европы» Н.М. Карамзина. 1802–1803 // Вестник Европы. 2002. №6.
Лазарев В., Толмачёв А. Новые страницы жизни и приключений Андрея Тимофеевича Болотова // Наше наследие. 1988. №2. С. 45–55.
Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 537–574.
Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1998.
Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 425–447.
Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 т. Т.I. М.; Л., 1949.
Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. XIX век. М., 2008.
Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. От рукописи к книге. М., 1991.
Флоровский Г. Петербургский переворот // Из истории русской культуры. Т. IV: XVIII — начало XIX века. М., 1996. С. 349–424.
Фрейзер Д. Фридрих Великий. М., 2003.
Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
Newlin Th. The voice in the garden: Andrei Bolotow and Anxieties of Russian Pastoral. New York: Columbia University, 1994.

Л. В. Чернец

BELLE TATIANA
(Об антропонимах и топонимах в русских пьесах-переделках второй половины XVIII — начала XIX в.)

Один из старинных (но не устаревших!) способов создания произведения — переделка чужого текста. Именно так поступил «мосье Трике», приехавший на именины Татьяны («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, глава пятая):

С семьей Панфила Харликова
Приехал и мосье Трике,
Остряк, недавно из Тамбова,
В очках и в рыжем парике.
Как истинный француз, в кармане
Трике привез куплет Татьяне
На голос, знаемый детьми:
Réveillez vous, belle endormie.
Меж ветхих песен альманаха
Был напечатан сей куплет;
Трике, догадливый поэт,
Его на свет явил из праха
И смело — вместо belle Nina
Поставил belle Tatiana.

Образ Трике завершает галерею комических портретов гостей Лариных. Его фамилия — говорящая: «*франц.* tricher (в старину выговаривалось как "трикэ") — плутовать в игре; triquer — бить дубиной», вся его фигура «собрана, как детский рисунок, из кубиков, из элементов мнимости: он в очках, т. е. в накладных глазах, в парике — в накладных волосах, выдает чужой куплет за свой и, наконец, поет его "фальшивя"»[1].

Автор, как видим, безжалостен к персонажу. Однако смысл эпизода не сводится к иронии над «скромным, хоть великим» поэтом. Замена имени героини популярной французской песни[2] отразила распространенную в то время адаптацию иностранных произведений для русского читателя. Niná (Нина́) — «это

---

[1] *Кржижановский С. Д.* По строфам «Онегина» // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 443.

[2] В приведенном выше пушкинском тексте цитируется первая строка («Réveillez vouz, belle endormie» — в пер. с фр.: «Проснитесь, спящая красотка») одного из подражаний стихотворению «La belle Dormeuse» (ок. 1710, пер.: «Прекрасная сонливица») Ш. Р. Дюфрени, положенному на музыку. Подробнее см.: *Набоков В. В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. М., 1999. С. 529–533.

французское идиллическое имя, весьма модное в восемнадцатом веке»[3], в России «имя *Нина* стало входить в обиход лишь с конца XVIII — начала XIX века под влиянием модной салонной и альбомной поэзии классицистского и сентименталистского толка...»[4]. Героиня же Пушкина — «русская душою», несмотря на увлечение французскими романами, и автор замечает (во второй главе), что с именем Татьяна «неразлучно / Воспоминанье старины / Иль девичьей!».

Воспевая Татьяну (а не Нину), Трике думал, конечно, только о «веселом празднике именин» и ни о чем ином. Но объективно его правка вела к русификации текста. Вскользь, как бы шутя, Пушкин в своей «энциклопедии русской жизни» (В. Г. Белинский) представил прием, с помощью которого литераторы уже давно «склоняли на наши нравы» иностранные сочинения разных жанров.

Особенно интенсивно русский колорит вносился в драму. Классика, отечественная и зарубежная, не могла заполнить репертуар русских театров ни во времена А. П. Сумарокова и Д. И. Фонвизина, ни даже при А. Н. Островском. Выручали рядовые, но занимательные по своему сюжету и диалогу произведения, а также пьесы русских авторов на сюжеты, заимствованные из иностранных источников. В театральной практике закрепилось жанровое название — переделка[5].

В пользу не переводов, а переделок западноевропейских комедий энергично выступил в 1760-х гг. драматург Василий Игнатьевич Лукин (1737–1794). В предисловиях к своим комедиям-переделкам «Пустомеля», «Награжденное постоянство», «Щепетильник» и др. (восходящим к пьесам Л. де Буасси, Ж.-Г. Кампистрона, Л.-Э. Дюпати) он доказывал, что внесенные им во французские тексты изменения приближают их к русскому зрителю. Если иметь в виду общеевропейский масштаб, то Лукин, конечно, не был пионером в теории переложений. Прежде всего он опирался на «Рассуждение о комедии» датского драматурга Людвига Хольберга (1684–1754)[6], вообще популярного тогда в России (его басни переводил Фонвизин).

В технологии переделок ведущая роль отводилась замене «чужестранных речений» на русскую лексику и фразеологию. В первую очередь это касалось антропонимов и топонимов (в их выборе комедиографы были гораздо свободнее, чем авторы трагедий, где разрабатывались преимущественно мифологические или исторические сюжеты). Лукин подчеркивал неестественность иностранных имен в пьесах о русской жизни: «И неоднократно слыхал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по нескольку на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведении знаменующие. <...> И какая связь тут будет, если действующие лица так наименуются: Геронт, подъячий, Фонтицидиус, Иван, Финета, Криспин и нотариус. Не могу

---

[3] *Набоков В. В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. С. 533.

[4] *Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003. С. 26.

[5] См.: История русского драматического театра: В 7 т. / Гл. ред. Е. Г. Холодов. М., 1955. Т. 5. С. 53–56.

[6] См.: *Западов В. А.* (*сост.*) Русская литература XVIII века. 1700–1775: Хрестоматия. М., 1979. С. 248.

проникнуть, откуда могут придти сии мысли, чтобы сделать такое сочинение. Это дело поистине странное; а то еще страннее, чтобы почитать его правильным»[7].

Основная мишень этого ядовитого пассажа — ранние комедии А. П. Сумарокова, в которых персонажи получали имена из французских и итальянских пьес (с учетом амплуа), а также из римской паллиаты. Так, в комедии Сумарокова «Тресотиниус» (1750), где действие происходит в современном автору Петербурге, участвуют следующие лица: *Оронт*; *Кларисса,* дочь его; *Дорант,* любовник ее; педанты *Тресотиниус*, *Бобембиус*, *Ксаксоксименциус*; *Брамарбас,* офицер-самохвал; *Эраст,* забияка; *Подьячий*; *Кимар*, слуга Оронтов. Имя главного героя — педанта Тресотиниуса (под ним имелся в виду ненавистный Сумарокову В. К. Тредиаковский) — латинизированный вариант «говорящего» имени комического персонажа из «Ученых женщин» Ж.-Б. Мольера: «Триссотен (tris-sot-in) — дословно: трижды дурак»[8]. Мольер (как и Сумароков) метил в конкретное лицо — в салонного поэта аббата Котена (первоначально: Tricotin). Можно добавить, что еще раньше (в 1749 г.), в «Предуведомлении» к переводу романа Дж. Барклая «Аргенида» (1621) Тредиаковский окрестил Сумарокова *Архилашем*, прозрачно намекая на необоснованную, по его мнению, претензию своего противника на создание русского ямба (первая часть антропонима: *Архил* — отсылает к древнегреческому поэту Архилоху, писавшему ямбами, вторая: фр. *lache* — слабый, трусливый, подлый; в целом — плохой ямбический поэт)[9]. В свою очередь, Архилаш был, очевидно, ответом на прозвище *Штивелиус*, которым в Эпистоле II («О стихотворстве», 1748) Сумароков наградил Тредиаковского, противопоставляемого Ломоносову:

Он наших стран Мальгерб: он Пиндару подобен,
А ты, Штивелиус, лишь только врать способен[10].

Как видим, оба поэта-филолога, изобретая обидные прозвища, выказывали знание литературной традиции, оба в своем роде были «педантами».

Всё же, в отличие от переведенной с латинского «Аргениды», где Архилаш не особенно резал слух, в «Тресотиниусе» заглавный герой-педант, его предполагаемый тесть Дорант, дочь последнего Кларисса и другие лица соседствовали с персонажем, названным просто *Подьячим*. Такая какофония возмущала Лукина. В его пьесах герои носили имена, понятные любому

---

[7] Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова / Вступ. ст. А. Н. Пыпина. СПб., 1968. С. 111, 119.

[8] *Бояджиев Г. Н.* [Комментарии] // Мольер Ж.-Б. Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 699.

[9] Тредиаковский придумал и полное, отчасти русифицированное имя для Архилаша — Архилаш Архилохич Суффенов, где третий компонент, т. е. фамилия, должен был напомнить читателям о римском поэте Суффене, которого высмеял Катулл. См.: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001. С. 21–26.

[10] Это имя немецкого математика XVI в. Штифеля (Stiefel, *лат.* форма Stiefelius), «известного своими неудачными предсказаниями»; оно было использовано в немецком переводе комедии Л. Хольберга «Jakob von Tiboe» (в немецком переводе — «Bramarbas») «для обозначения педанта» (см.: *Сумароков А. П.* Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова; при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского. Л., 1935. С. 439).

зрителю, а не только ученым педантам. Преобладали «говорящие» фамилии с русскими корнями, недвусмысленно указывающие на определенные пороки или добродетели, на тип персонажа. Например, в единственной оригинальной комедии Лукина «Мот, любовию исправленный» (1764) участвуют: братья *Добросердовы*; *Пролазин*, стряпчий; *Правдолюбов*; *Злорадов; Докукин*; *Безотвязный* и др.

Подобный принцип наименования персонажей, соответствующий характерологии классицизма, увлекал многих авторов. Читая пьесы второй половины XVIII — начала XIX в., оригинальные и переделки, как бы присутствуешь на соревновании драматургов в изобретении метких номинаций. В переделке «Щепетильник» (1768) в лавке торговца «безделушками» (т.е. *щепетильника*: Лукин предпочитает это русское слово французскому «галантерейщик») сменяются богатые покупатели: *Притворов*, *Вздоролюбов*, *Легкомыслов*, судья *Обиралов*, *Верхоглядов* и др. Главное в этой комедии, не имеющей, как предупредил Лукин в предисловии, «ни любовного сплетения, ниже завязки и развязки»[11], — сатирические портреты персонажей, это чистая комедия характеров. В «Ябеде» В.В. Капниста (1796) выведены председатель Гражданской палаты *Кривосудов,* члены палаты *Бульбулькин* (пьяница), *Атуев* (от охотничьего крика «Ату!»), *Радбын* (от реплики «Рад бы, но...»), *Паролькин* (от карточного термина «пароль»); под стать им отставной асессор *Праволов* (т.е. ловкий толкователь прав), прокурор *Хватайко*, секретарь палаты *Кохтин*. Этой сплоченной группе мздоимцев противостоят честные *Прямиков, Добров и София*[12]. Выразительна система имен в переделке Н.И. Хмельницкого «Говорун» (1817, оригинал — комедия Л. Буасси «Le Babillard», ранее послужившая основой «Пустомели» Лукина). Четыре главных персонажа образуют две группы: *Прелестина*, молодая вдова, и *Модестов* (от *фр.* modeste — скромный, непритязательный, простой); *граф Звонов* и *Чванова*, тетка Прелестиной. Вторую партию поддерживает хор подголосков — приятельниц Чвановой, их фамилии: *Свахина*, *Вестина*, *Споркина*, *Вздоркина*, *Громова*. Для старинного амплуа хитрых и ловких слуги и служанки (обеспечивающих счастливую развязку пьесы) Н.Р. Судовщиков, автор комедии «Неслыханное диво, или Честный секретарь» (начало 1790-х гг.), придумывает веселые имена-прозвища: *Стрела* и *Провор*. Эту традицию продолжает И.А. Крылов в своей «шутотрагедии» «Подщипа» (написана в 1800 г.), выдержанной в стиле ироикомической поэмы: здесь нелепому немецкому принцу *Трумфу* под стать не менее комичные русские князь *Слюняй*, гофмаршал *Дурдуран*. И в других комедиях Крылова характеры ясны из списка действующих лиц: так, в «Пироге» *Вспышкин* и *Ужима* хотят выдать дочь *Прелесту* за *Фатюева*, но благодаря проделкам ловких слуг их зятем становится *Милон* («Пирог»).

В изобретении метких имен Лукин, пожалуй, проигрывает своим последователям. Однако это не отменяет его исторической заслуги «создания на русском языке поэтики “говорящих имен”, сразу раскрывающих “содержание” их носителей...»[13].

---

[11] Сочинения и переводы В.И. Лукина и Б.Е. Ельчанинова. С. 190.

[12] См.: *Моисеева Г.Н.* [Комментарии к комедии В.В. Капниста «Ябеда»] // Русская драматургия XVIII века. М., 1986. С. 515.

[13] *Берков П.Н.* Василий Игнатьевич Лукин. М.; Л., 1950. С. 63.

Если сравнить номинации персонажей в комедиях классицизма с антропонимическими нормами того времени (к примеру, с фамилиями самих писателей), то очевидна утрированная семантика имен, подобранных или придуманных авторами. Нередко ради смысла в жертву приносилась морфемика, и соединение русского корня с непривычным окончанием звучало странно: *Верхолет*, *Простодум, Честон* («Хвастун» Я. Б. Княжнина, 1786); *Надмен*, *Крутон*, *Чеснодум* («Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николева, 1787) и др. Так что говорящие имена, их концентрация в тексте пьесы — очевидная литературная условность, прием характеристики персонажей. Но всё же *Прямиков и Кривосудов*, *Прелестина и Чванкина,* даже *Верхолет* и *Честон* звучали намного естественнее в пьесах о русской жизни, чем *Оронт*, *Дорант, Кларисса*, *Милена*, *Пасквин*.

Русификация антропонимов не привела, однако, к изгнанию из комедии иностранных имен. Они продолжали использоваться и как дань сумароковской традиции, и (что важнее) как следствие тесного взаимодействия национальных языков в самой жизни. В «Горе от ума» А. С. Грибоедова *Молчалин*, *Тугоуховский* и *Скалозуб* (т. е. фамилии с русскими корнями) соседствуют с *Фамусовым* (от *англ.* famous — знаменитый, известный) и *Репетиловым* (от *фр.* répéter — повторять, твердить); традиционны имена героини пьесы и ее служанки — *София* и *Лиза*[14]. С развитием сентиментализма и, далее, романтизма антропонимика комедий и других жанров обновляется, прежние говорящие фамилии становятся знаком уходящего литературного направления, но подбор имен для персонажей сохраняет значение литературного кода.

Наряду с русификацией ономастики Лукин ратовал за отражение в комедиях, в том числе в переделках, характерных примет русского быта, домашнего и гражданского. Приводя как дурной пример опять-таки сумароковского «Тресотиниуса» (напоминаем, что место действия в этой комедии — Петербург), он предостерегал от сюжетных деталей, чуждых русским реалиям: «Русский подьячий, пришед в какой ни на есть дом, будет спрашивать: “Здесь ли имеется квартира господина Оронта?” — “Здесь, — скажут ему, — да чего ж ты от него хочешь?” — “Свадебной написать контракт”. <...> Сие вскрутит у знающего зрителя голову. В подлинной русской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственны»[15].

Примером «склонения на наши нравы» сюжетных подробностей может служить комедия А. И. Писарева «Лукавин» (1823) — стихотворная переделка «Школы злословия» Р. Б. Шеридана (1780). При сохранении сюжетной схемы и общей расстановки действующих лиц, Писарев изменяет детали. В его пьесе Здравосудов, дядя Лукавина и Ветрона (у Шеридана — сэр Оливер Сэрфес, дядя Джозефа и Чарльза Сэрфесов), возвращается из *Сибири*, где он разбогател, в *Москву* (у Шеридана — из Ост-Индии в Лондон). Таким образом, Писарев русифицирует и имена, и обстановку, в которой действуют герои.

---

[14] *Топоров В. Н.* Имя и образ Лизы в русской литературе // Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 393–478.

[15] Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. С. 118, 119.

«Склонение на наши нравы», если оно проявляется *только* в русификации ономастики и исключении реалий, чуждых русской жизни, конечно, еще не делает произведение народным. В идейном плане Лукин с его апологией добродетели крепостного человека, который, как слуга Василий в «Моте, любовию исправленном», «презирает вольность и остается при господине своем»[16], гораздо консервативнее, чем высмеиваемый им Сумароков, не говоря уже о Д. И. Фонвизине или В. В. Капнисте.

Но все-таки показательна — на заре новой русской литературы, в преддверии романтизма — сама рефлексия над способами передать местный колорит. Как резюмирует А. А. Смирнов, подробно рассмотревший развитие теории поэзии в русской литературе XVIII в., «выдвижение идей национальной формы искусства, национального колорита, “естественной нормы вкуса”, попытки утвердить роль чувственного опыта в процессе творчества — всё это вело к радикальным преобразованиям теории классицизма»[17]. В этих преобразованиях есть и заслуга Лукина.

Его почин можно было продолжать по-разному: углубляясь в цели и суть русификации или почти механически заменяя иностранные имена на русские, как это делали многочисленные Трике...

Литература

Берков П. Н. Василий Игнатьевич Лукин. М.; Л., 1950.

Бояджиев Г. Н. [Комментарии] // Мольер Ж.-Б. Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 687–701.

Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001.

Западов В. А. (*сост.*) Русская литература XVIII века. 1700–1775: Хрестоматия. М., 1979.

История русского драматического театра: В 7 т. / Гл. ред. Е. Г. Холодов. М., 1955. Т. 5.

Кржижановский С. Д. По строфам «Онегина» // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 416–449.

Моисеева Г. Н. [Комментарии к комедии В. В. Капниста «Ябеда»] // Русская драматургия XVIII века. М., 1986. С. 513–522.

Набоков В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. М., 1999.

Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.

Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. М., 2007.

Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова / Вступит. ст. А. Н. Пыпина. СПб., 1868.

Сумароков А. П. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова; при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского. Л., 1935.

Топоров В. Н. Имя и образ Лизы в русской литературе // Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 393–478.

[16] *Западов В. А.* (*сост.*) Русская литература XVIII века. 1700–1775. С. 250.

[17] *Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. М., 2007. С. 183.

Т. Е. Автухович

ФЕДОР ЭМИН И МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ Н. М. КАРАМЗИНА

«К чему ни обратись в нашей литературе — всему начало положено Карамзиным: журналистике, критике, повести, роману, повести исторической, публицизму, изучению истории» — эти слова В. Г. Белинского стали общим местом, своего рода «готовым словом» школьного и не только школьного преподавания литературы. Между тем мнение авторитетного критика, акцентируя новаторство Карамзина и восстанавливая принадлежащее ему место в литературном процессе допушкинской поры (т. е. встраивая его творчество в будущее развитие русской литературы), по существу лишает писателя предшествующей традиции в России. Обретая наследника в лице Пушкина, Карамзин утрачивает предшественников и оказывается в творческом одиночестве. Литературными собеседниками первого русского «европейца», каким предстает Карамзин в большинстве посвященных ему исследований, считаются только и прежде всего европейские писатели и мыслители — Шекспир, Руссо, Вольтер, Стерн, Кант, Гёте, в то время как его отношения с предшествующей русской прозой определяются как полный разрыв по причине ее «периферийности» в литературном процессе, низкого статуса в глазах влиятельных современников, плохого качества («невзыскательное чтиво»). В этой прозе выделяются лишь те произведения Ф. Эмина, М. Хераскова, П. Львова и Н. Эмина, которые предвосхищают «“развитый” сентиментализм следующих двух десятилетий», однако, резюмирует В. Н. Топоров, «знакомство с предкарамзинской прозой дает отчетливое представление о “слабости” этого контекста, о величине разрыва между ним и прозой Карамзина, об огромности шага, сделанного автором “Бедной Лизы”, открывшим новую страницу в истории русской прозы в ее высоком варианте <...>»[1].

Не ставя перед собой задачу оспорить или опровергнуть данную концепцию, считаем необходимым обратить внимание на ее односторонность, особенно очевидную в свете современных представлений о функциях массовой литературы в литературном процессе. Немаловажно и то, что круг чтения Карамзина определялся не только произведениями «высокой» литературы — в него органично входили и тексты массовой («низовой») прозы, создавая, таким образом, многообразный диапазон впечатлений, отталкиваний и влияний, без которого невозможно литературное творчество. Как критик и теоретик, Карамзин много размышлял о факторах литературного успеха, о специфике книжного

[1] *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: Изд. центр РГГУ, 1995. С. 42, 43.

рынка в России, о способах привлечения массовой аудитории к чтению. В статье «О книжной торговле и любви ко чтению в России» он демонстрирует, во-первых, понимание предпочтений современных ему читателей, во-вторых, отсутствие снобизма по отношению к «низовой» литературе. Рассматривая, например, в одном ряду анонимный роман «Несчастный Никанор» и произведения Руссо, Карамзин справедливо указывает на то, что «всякое приятное чтение имеет влияние на разум, без которого ни сердце не чувствует, ни воображение не представляет»; подчеркивает, что «в самых дурных романах есть уже некоторая логика и реторика», благодаря чему они формируют хороший слог; популярные романы просвещают ум («богаты всякого рода познаниями»), воспитывают душу и чувствительное сердце. Начав с доступных его эстетическому кругозору произведений массовой литературы, читатель, утверждает Карамзин, «может возвыситься постепенно, и кто начинает “Злосчастным дворянином”, нередко дорастает до Грандисона»[2].

Отсутствие снобизма или, говоря точнее, жесткого оценочного представления о литературной иерархии в сознании Карамзина подтверждает и его «Пантеон российских авторов», в котором статьи о Кантемире, Ломоносове и Сумарокове соседствуют со статьями о Вас. Майкове, М. Попове и Ф. Эмине — писателях, которые в представлении современного историка литературы XVIII в. по своей эстетической и художественной значимости явно относятся ко второму ряду. Между тем объединение их имен в одном ряду в «Пантеоне» показывает, что Карамзин рассматривал литературный процесс как живое, полнокровное явление, в котором есть место для разных дарований, для разных жанровых и стилистических потоков, и именно их сосуществование обеспечивает читательские запросы в совокупности.

Приведенные соображения Карамзина важны еще и потому, что помогают понять его авторскую стратегию. Ориентируясь на вершинные достижения западноевропейской литературы, Карамзин учитывал возможности и интересы русского читателя, поэтому опыт популярных в массовой аудитории писателей был для него не менее важен, нежели опыт властителей дум европейской интеллектуальной элиты[3].

Особое и до сих пор не осмысленное должным образом место в творческом сознании Карамзина занимал Федор Эмин, которого можно считать родоначальником массовой литературы в России XVIII в. Отсутствие исследовательского интереса к рецептивному аспекту проблемы «Карамзин и Эмин» объясняется разными факторами, в том числе немногочисленностью высказываний главы русского сентиментализма о писателе, которого современные историки литературы считают не более чем успешным компилятором[4]. Между тем модальность

---

[2] *Карамзин Н.М.* О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Сост. и коммент. Г. П. Макогоненко. Л.: Худож. лит., 1984. С. 119.

[3] См.: *Автухович Т.Е.* О возможном источнике «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвуз. сборник научных трудов. Вып. 11. СПб.–Самара, 2005. С. 162–169.

[4] Так, В. Д. Рак, выявив очередной источник (на иные источники указывали М. Ферращи, М. Фраанье, М. Ди Сальво) романа Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», не без иронии пишет: «Подробный анализ всех бесчисленных разнообразных компиляторских и авторских изменений <...> обогатит и расширит

этих высказываний, которые у Карамзина варьируются в большом оценочном диапазоне; репрезентативность имени Эмина для обозначения соответствующего явления в литературном процессе; наличие скрытых интертекстуальных связей между произведениями Карамзина и претекстами Эмина делают такое исследование возможным и необходимым.

Итак, в 1802 г. Карамзин, уже известный в это время писатель, публицист и критик, несколько раз напоминает читателям об Эмине и его произведениях. Самое сдержанное по тону высказывание помещено в «Пантеоне российских авторов». Дав краткий биографический очерк Эмина («Самый любопытнейший из романов г. Эмина есть собственная жизнь его, как он рассказывал ее своим приятелям»), Карамзин указывает на биографическую основу его романов («Вот богатый материал для шести или семи томов!»). Карамзин критически высказался о «Российской истории», сочиненной Эминым, однако очень точно отнес это сочинение к числу его романов (из романов Эмина, пишет он, «самый неудачный — российская его история»). Обратим внимание: когда в том же 1802 г. Карамзин напишет статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художества», не исключено, что в его сознании наряду с опытами Сумарокова в освоении исторической темы фигурировала и попытка Эмина романизировать русскую историю, т.е. создать исторический роман на основе летописных свидетельств. Заканчивается статья об Эмине в «Пантеоне» вполне доброжелательно: «Впрочем, г. Эмин неоспоримо имел остроумие и плодовитое воображение; знал, по его уверению, более десяти языков и хотя научился по-русски уже в средних летах, однако ж в слоге его редко приметен иностранец»[5]. Положительная оценка прозы Эмина в устах писателя, который вошел в историю как реформатор русского языка, много значит: прежде всего, она заставляет подумать о несправедливости позднейших критических высказываний о его «незавидном слоге»[6]. Карамзин воспринимает слог Эмина как его младший современник, в отличие от позднейших читателей и исследователей, для которых эстетическая планка определялась карамзинско-пушкинским стилем.

Тезис об «остроумии и плодовитом воображении» Эмина Карамзин развьет в неоконченном автобиографическом романе «Рыцарь нашего времени», однако модальность его высказывания будет иной — сентиментально-ностальгической. Не случайно фрагмент о чтении Леона как «образовании ума и чувства» героя завершается патетическим восклицанием, в котором в одном контексте объединяются Волга, Родина, «беспечная юность» и мечты, «первые цветы весны душевной». Книги из «желтого шкапа» для юного героя

представление об идейных позициях и творческой манере выдающегося русского литератора-компилятора, которого каждое новое посвященное ему исследование поднимает всё выше и выше с малозначимого места, отводившегося ему ранее в литературном процессе 1760-х гг.». См.: *Рак В.Д.* Итальянские впечатления Феридата (об одном источнике романа Ф.А. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда») // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 102.

[5] *Карамзин Н.М.* Пантеон российских авторов // Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 112–113.

[6] *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 247.

романа — «важная эпоха в образовании его ума и сердца», среди них «Даира, восточная повесть», «Селим и Дамасина», «Мирамонд», «История лорда N» — произведения популярной массовой литературы: «...всё было прочтено в одно лето, с таким любопытством, с таким живым удовольствием, которое могло бы испугать иного воспитателя, но отец Леона не мог нарадоваться, полагая, что охота к чтению каких бы то ни было книг есть хороший знак в ребенке»[7]. Повествователь объясняет секрет воздействия романов на читателя: «нескладица» «Мирамонда» увлекала Леона «происшествиями, связию вещей и случаев», «игрой судьбы, дотоле ему совсем неизвестной»; она открывала, как «в магическом фонаре», «ландшафт за ландшафтом» новый, неизвестный мир, «множество разнообразных людей на сцене, множество чудных действий, приключений»[8]. Однако именно тема всевластной судьбы, изображение экзотических стран оказываются притягательными для наивного читателя как основного потребителя массовой литературы. Основные акценты фрагмента о чтении книг героем в «Рыцаре нашего времени» созвучны идеям карамзинской статьи «О книжной торговле и любви ко чтению в России», о которой шла речь выше: читатель должен дорасти до серьезной литературы.

Упрощенная картина мира, прямолинейное понимание человека как типологическое свойство массовой литературы тоже отмечены Карамзиным в романе. Однако, говоря с легкой иронией о том, что «во всех романах желтого шкапа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают»[9], повествователь отмечает их безусловное воспитательное воздействие на читателя, который благодаря таким книгам получает четкое представление о добре и зле и на всю жизнь обретает веру в торжество добра и справедливости. Ироническая интонация в данном фрагменте скорее отражает дистанцию между взрослым (повествователя) и детским (героя) восприятием мира, нежели собственно критическое отношение автора к произведениям массовой литературы[10]: если в иронии повествователя чувствуется жизненный опыт человека, который знает, что Леон «в совершенных летах часто увидит противное» той благостной картине, которую преподносили ему прочитанные некогда романы, то автор — сентименталист Карамзин, убежден в спасительной силе усвоенного в детстве нравственного императива, который будет герою «твердою опорою <...> для нравственности»[11].

---

[7] *Карамзин Н.М.* Рыцарь нашего времени // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 592.

[8] Там же. С. 592, 593.

[9] Там же. С. 593.

[10] Комментируя данный отрывок, Н.Д. Кочеткова пишет: «Подобная апология романов не препятствует критическому, и даже ироническому отношению автора к “великим творениям” Федора Эмина и прочим сочинениям, в которых “герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками”». См.: *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. СПб.: Наука, 1994. С. 181. Хотя, как уже было сказано, роман Карамзина носит автобиографический характер, тем не менее отождествлять позицию автора и повествователя нельзя — они близки, но не совпадают полностью.

[11] *Карамзин Н.М.* Рыцарь нашего времени. С. 593.

Основополагающие принципы эстетики сентиментализма: назначение искусства состоит в воспитании ума и сердца, помогает нравственному совершенствованию человека, развивает в нем стремление к красоте и добру; единство добра и красоты выступает главным критерием пользы искусства[12] — естественно преломляются в отношении Карамзина и его alter ego — повествователя в романе «Рыцарь нашего времени» к произведениям Федора Эмина и другим книгам из «желтого шкапа», более того, получают развернутую психологическую мотивировку. В этом контексте характеристика романов Эмина в словах повествователя о том, что к моменту знакомства Леона с Эмилией и возникновения первой детской влюбленности в молодую графиню герой «не знал ничего, кроме Езоповых “Басен”, “Даиры” и великих творений Федора Эмина»[13], вряд ли может быть интерпретирована как троп — когда подразумевается противоположное тому, что говорится. Прямолинейная (злая) ирония чужда карамзинскому повествованию, которое определяется авторской интенцией добра. Этой интенцией определяется и отношение Карамзина к произведениям Федора Эмина, в целом к массовой литературе, которая во второй половине XVIII в. была представлена романной прозой.

При этом апология произведений Эмина в «Рыцаре нашего времени» и в статье «О книжной торговле и любви ко чтению в России» — это не столько запоздалая реплика в дискуссии о романах, которая оживленно велась в России в 60–80-е гг. XVIII в.[14] (к началу XIX в. эта дискуссия потеряла свою остроту, так как «незаконнорожденный жанр» уже утвердился на книжном рынке и не нуждался в защите), сколько своего рода метапоэтическая авторефлексия, направленная на определение способов диалогического взаимодействия с читательской аудиторией. По существу, Карамзин определяет важнейшие законы популярности литературного произведения в массовой аудитории: динамичность повествования («перед его глазами беспрестанно поднимался новый занавес»[15]); любовный сюжет (неинтересная ребенку Леону любовная история всегда привлекает внимание взрослого читателя: «Не всякий может философствовать или ставить себя на место героев истории; но всякий любит, любил или хотел любить и находит в романическом герое самого себя»[16]); доминирующая тема судьбы как наиболее близкая мировосприятию массового человека; доступность и определенность авторской нравственной позиции, ее соответствие общепринятым представлениям (романный финал, в котором «добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет»[17], соответствует архетипическим мифологемам, тиражированным в народных сказках) и душевному строю («Читателю кажется, что автор говорит ему языком собственного его сердца»[18]); удовольствие от чтения как основная эмоция читателя.

---

[12] *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. С. 122–139.

[13] *Карамзин Н.М.* Рыцарь нашего времени. С. 604.

[14] См. об этом: *Калашникова О.Л.* «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. Днепропетровск: Новая идеология, 2013. С. 93–109.

[15] *Карамзин Н.М.* Рыцарь нашего времени. С. 593.

[16] *Карамзин Н.М.* О книжной торговле и любви ко чтению в России. С. 118.

[17] *Карамзин Н.М.* Рыцарь нашего времени. С. 593.

[18] *Карамзин Н.М.* О книжной торговле и любви ко чтению в России. С. 118.

Именно соответствие этим негласным законам обеспечивает популярность романам Федора Эмина — понимает Карамзин. Роман «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» фигурирует в сознании Карамзина и соответственно в его статьях в качестве наиболее репрезентативного варианта успешного произведения не только как дань собственному воспоминанию о ярком детском впечатлении, но именно как текст, в наибольшей степени отвечающий запросам массовой аудитории: «Я знаю дворян, — пишет Карамзин, — которые имеют ежегодно дохода не более 500 рублей, но собирают, по их словам, *библиотечки*, радуются ими и, между тем как мы бросаем куда попало богатые издания Вольтера, Бюффона, они не дают упасть пылинке на самого "Мирамонда"; читают каждую книгу несколько раз и перечитывают с новым удовольствием»[19].

Однако совершенно очевидно, что для Карамзина, который понимал и утверждал в своих статьях ценность чтения как важнейшего и наиболее доступного в его время способа воспитания ума и души, был важен опыт Федора Эмина и других писателей, популярных в массовой аудитории. Элитаристская концепция литературы, для которой характерны ориентация на вкусы и запросы интеллектуальной элиты и презрительное отношение к литературе «низовой», была ему в высшей степени чужда. Как просветитель и гуманист, Карамзин настаивал на удовлетворении широкого читательского спроса, на предоставлении каждому читателю возможности выбирать то, что доступно и интересно ему в соответствии с его интеллектуальным кругозором. Но и в своих произведениях, прежде всего в повестях, Карамзин стремился учитывать законы читательского восприятия, создав своего рода «мерцающую поэтику», благодаря которой его тексты были в равной степени интересны и малограмотным читателям, и читателям образованным.

И.З. Серман писал о том, что «опыты Эмина <...> не нашли серьезных продолжателей»[20]. Между тем тексты Карамзина обнаруживают следы внимательного чтения произведений предшественника. Так, процитированное выше высказывание Карамзина о разных категориях читателей и разных читательских интересах созвучно рассуждениям Эмина, который в предисловии к первому своему роману «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» констатировал, что «до чтения» философских и физических сочинений «редко кто охоту имеет»[21], а в предисловии к «Непостоянной фортуне» утверждал, что «в нынешнеих веках, если в какой книге басни нет или любовных приключений не будет, то сия за бесполезную почитается, и едва только одним наборщиком с прилежностию прочитана будет»[22]. Как пример возможной интертекстуальной инспирации можно рассматривать следующий фрагмент в «Непостоянной фортуне», когда повествователь комментирует встречу двух

---

[19] Там же. С. 118.

[20] *Серман И.З.* Литературное дело Карамзина. М.: РГГУ, 2005. С. 143.

[21] *Эмин Ф.А.* Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены / Перевел с португальского на российский язык Государственной Коллегии иностранных дел переводчик Ф. Эмин. СПб., 1763. С. ненум.

[22] *Эмин Ф.А.* Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда. Изд. 2-е. Ч. 3. М., 1781. С. 237.

влюбленных: «Ежели б Мирамонд был практик в любви, то бы из появившегося на лице ее (Зюмбулы. — *Т. А.*) румянца, о чем она ему говорить хотела, легко мог догадаться. Лицо было сердца ее зеркалом, в которое если бы он с прилежностию посмотрел, ясно бы себя в оном увидел, но он еще в любовной школе не учился и не мог из частой Зюмбулина лица перемены того заключить, что сии разнообразные краски любви портрет описывали»[23], который под пером Карамзина в «Бедной Лизе» приобретет иную, бесспорно более совершенную, форму в многочисленных описаниях «психологических жестов» героини: «Лиза удивилась, осмелилась взглянуть на молодого человека, — еще более закраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет ни рубля»[24]. Параллелизм психологического состояния и внешнего облика и поведения героини, столь прямолинейно, хотя и не без иронии, обозначенный Эминым, у Карамзина переработан в поэтику недоговоренности, намека, которая предполагает читательскую активность. Однако возможная, хотя и отдаленная, и многократно преломленная в процессе чтения Карамзиным других текстов связь этих отрывков более чем вероятна. Приведенные примеры (их можно было бы умножить, обозначив другие параллели), как представляется, показывают перспективность исследования творческой рецепции Карамзиным произведений Эмина. Дело не в заимствовании и не в наследовании, а в том, что можно назвать инспирацией — мимолетным и даже не всегда осознаваемым читательским впечатлением, которое впоследствии переплавляется в творческом сознании писателя и предстает подчас в неузнаваемо преображенном виде.

Подводя итог, скажем, что, согласно современным представлениям, массовая литература выполняет важные функции в литературном процессе. Собственно эстетическая функция заключается, с одной стороны, в адаптации произведений предшествующей «высокой» литературы до уровня восприятия массового читателя, с другой стороны — в поиске и интуитивном освоении новых тем, героев, художественных решений, которые у писателей следующих поколений обретут статус открытия. Думается, пример рефлексии Карамзина над творчеством Федора Эмина подтверждает это правило.

Литература

Автухович Т. Е. О возможном источнике «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвуз. сборник научных трудов. Вып. 11. СПб.–Самара, 2005. С. 162–169.

Булич Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.

Калашникова О. Л. «Сей род сочинений пленителен»: о русской прозе XVIII века. Днепропетровск: Новая идеология, 2013.

Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 1 / Сост. и коммент. Г. П. Макогоненко. Л.: Худож. лит., 1984. С. 506–519.

Карамзин Н. М. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 118.

Карамзин Н. М. Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 112–113.

[23] Там же. С. 133.

[24] *Карамзин Н. М.* Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 508.

Карамзин Н.М. Рыцарь нашего времени // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 592–604.
Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. СПб.: Наука, 1994.
Рак В.Д. Итальянские впечатления Феридата (об одном источнике романа Ф. А. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда») // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 80–103.
Серман И.З. Литературное дело Карамзина. М.: РГГУ, 2005.
Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: Изд. центр РГГУ, 1995. С. 57–64.
Эмин Ф.А. Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены / Перевел с португальского на российский язык Государственной Коллегии иностранных дел переводчик Ф. Эмин. СПб., 1763.
Эмин Ф.А. Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда. Изд. 2-е. Ч. 3. М., 1781.

А. В. Кистанова

РЕЦЕПЦИЯ МИФОЛОГЕМЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX в.

Нестабильный характер социокультурных процессов в России второй половины XVIII – начала XIX в. закономерно продуцирует свойственное переходности стремление упорядочить хотя бы на ментальном уровне распадающуюся картину мира. Миф о Золотом веке, репрезентируя циклическую концепцию истории, представляет собой своего рода готовую модель, посредством которой художественное сознание пытается укорениться в действительности. Рецепция мифа о Золотом веке в русской литературе позволяет говорить о реализации в поэтическом пространстве этой мифологемы, развивающейся в жанровых границах оды, идиллии, в поэзии вне жанровых рамок. Устойчивыми мотивами мифологемы, в качестве претекстов которой отмечают «Труды и дни» Гесиода, «Метаморфозы» Овидия и IV эклогу Вергилия, являются вечная весна, самопроизвольное плодородие земли, изобилие, идиллическая жизнь на лоне природы, безмятежное, не обремененное трудом существование, отсутствие золота, а следовательно, войн, покой, справедливость, воплощенная в образе богини Астреи, расцвет наук, искусств. Наиболее репрезентативным в отношении художественного воплощения мифологемы Золотого века является поэтическое творчество В. Майкова, И. Богдановича, М. Хераскова, М. Муравьева, Г. Державина, Н. Карамзина, Н. Львова. С. Боброва. Поэзия названных авторов рассматривалась в работах Д. Благого, А. Западова, Л. Кулаковой, Ю. Лотмана, К. Лаппо-Данилевского, В. Топорова, но, насколько нам известно, анализ мифопоэтики в избранном ракурсе не был предметом специального исследования. Отдельные аспекты актуализации мифологемы Золотого века в русской одической поэзии второй половины XVIII в. отчасти отрефлексированы в работах Т. Абрамзон, А. Петрова, В. Проскуриной, И. Калинина, но представляют интерес индивидуальные варианты художественного воплощения мифологемы, ее жанрово-стилистические модификации и мотивный состав.

Во второй половине XVIII в. мифологема Золотого века реализуется преимущественно в жанрах пиндарической и «философической» оды и в жанровом пространстве идиллической поэзии, которая, в силу своего маргинального на тот момент статуса, наиболее ярко представлена лишь в творчестве М. Муравьева, одного из первых декларирующего отказ от создания «песен громких и высоких»[1].

В торжественной одической поэзии второй половины XVIII в., посвященной Екатерине II (В. Майков, И. Богданович, М. Херасков), мифологема Золотого

---

[1] *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967. С. 122.

века эксплуатируется преимущественно с апологетической целью, актуализируются ее политические коннотации, идущие от Вергилия. Приход к власти каждого нового монарха воспринимается современниками как начало ожидаемого Золотого века, что фиксируется художественным сознанием, воплощаясь в одическом творчестве. Создавая и обслуживая имперский миф, мифологема, таким образом, приобретает статус идеологемы, в силу чего Россия представляет собой пространство реализованного (в настоящем или ближайшем будущем) Золотого века. «Пиндарический» характер од обусловливает акцентуацию мотивов мира, тишины, весны, расцвета искусств, наук, справедливой войны, оставляя на периферии идиллические мотивы сельского труда (Гесиод, Овидий).

Сочетая космогонические и демиургические функции, творцом российского Золотого века выступает Екатерина:

Екатерина воцарилась,
Настал день светлый после тьмы,
Настало время нам златое[2].

В. Майков

Ее образ дан посредством солярной символики, репрезентируя одический топос «царь — солнце»: «О ты, прекрасно солнце наше!»[3] (М. Херасков), когда вступление на престол монарха соотносится посредством параллелизма с началом дня, календарным обновлением природы (наступлением вечной весны Золотого века), являясь частью одического мимесиса[4]. В образе монархини воплощаются архетипы Великой матери («результат трансформации известной идеологемы петровского времени “монарх — отец отечества”»[5]), культурного героя, творящего космос из хаоса, превращающего государство в райский сад (миф о райском саде выступает одним из вариантов мифологемы Золотого века[6]): «Россия, яко крин эдемский, процвела»[7] (В. Майков). Сакрализация образа Екатерины в творческом сознании русских одописцев происходит за счет укорененного в русской ментальности со времен Московской Руси византийского представления о параллелизме царя и Бога[8], продуцируя образование в жанре торжественной оды топоса богоподобности, согласно которому Екатерина, соотносясь с высшим божеством, выступает не только проводником, но и со-участницей его действий:

---

[2] *Майков В.И.* Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 196.

[3] *Херасков М.М.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 59.

[4] *Калинин И.* Слепота и прозрение. Риторика истории России и «Риторика темпоральности» Поля де Мана // Новое литературное обозрение. 2003. №59. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kalin.html (дата обращения: 05.12.2017).

[5] *Петров А.В.* Оды на Новый год, или Открытие Времени: (Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века): Монография. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2005. С. 70.

[6] Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 1. С. 472.

[7] *Майков В.И.* Избранные произведения. С. 305.

[8] *Успенский Б.А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 110–218.

Сам Бог на помощь нам предстанет,
Разя оружием твоим[9].

И. Богданович

Как видим, мифологема Золотого века актуализируется и в батальном топосе русской оды, где в образе монархини как культурного героя реализуется оппозиция свое — чужое:

Противным страх, своим отрада,
Союзным твердая ограда[10].

В. Майков

Турция же, символически изображенная в библейских образах змея, сатаны, античных гидры, Тартара, в художественном сознании русских одописцев посягает на «златой век» Екатерины. Таким образом, российские войска выполняют драконоборческую (шире — космогоническую) функцию, в силу чего можно проследить полемику с Вергилием: в IV эклоге войны Золотого века оправданы участием в них мифических героев (Ахилл, аргонавты), тогда как русские достойны называться полубогами за то, что их война — справедлива, это своего рода борьба со вселенским злом, воплощенным в образе турок, результат которой — «сладкий мир» и тишина Золотого века.

Отметим, что актуализация в идиостилистиках одних и тех же мотивов мифологемы продуцирует образование в жанровом пространстве торжественной оды топоса Золотого века, а укорененность одического канона обусловливает незначительность различий, наблюдающихся на уровне отдельных мотивов в индивидуальных рецепциях мифологемы.

Помимо идеологических, мифологема Золотого века используется в дидактических целях в так называемых «философических» одах В. Майкова («Война», 1773), М. Хераскова («Апрель», 1783), философско-дидактической поэме И. Богдановича «Блаженство народов» (1773), где она реализуется в парадигме масонской мифологии. Образ Золотого века представлен в исходном мифологическом значении как блаженные времена древности, первые дни Творения, характеризующиеся миром и изобилием. В отличие от М. Хераскова, который акцентирует естественные, природные мотивы мифологемы, не связанные с человеческой деятельностью (вечная весна, ликующая природа, цветущая земля-невеста), И. Богданович и В. Майков на фоне идиллических мотивов Гесиода и Овидия рисуют социоэтическую картину Золотого века: расцвет добродетели, справедливости, отсутствие пороков, всеобщее братство:

Там жители земного круга
Едина кажется семья[11].

В. Майков

Исполнен каждый был ко ближнему любови,
И в каждом почитал и брата и отца[12].

И. Богданович

---

[9] *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1957. С. 151.
[10] *Майков В. И.* Избранные произведения. С. 251.
[11] Там же. С. 232.
[12] *Богданович И. Ф.* Стихотворения и поэмы. С. 190.

Мотив всеобщего братства актуализирует масонскую аксиологию, в ключе которой воспринимаются константы Золотого века в творческом сознании поэтов — «невинность, истина, любовь и добродетель» (И. Богданович), знаковой является и формула «свобода, равенство и братство» (В. Майков).

В силу различных творческих задач, хотя и объединенных масонскими представлениями и единой установкой на дидактичность, причины окончания Золотого века мыслятся поэтами по-разному: тщеславие (В. Майков); свободная воля («бунтующая сила») и стремление к познанию мира посредством разума, просвещенность, обращенная во зло (И. Богданович); обман (М. Херасков). Показательно, что, в отличие от масонских представлений о будущем «царстве Астреи», авторы «философических» од локализуют Золотой век лишь в прошлом, не обращаясь при его характеристике к знаковому для масонов античному образу богини справедливости.

Иная, «пасторальная» модификация мифологемы Золотого века представлена в пространстве русской идиллической поэзии второй половины XVIII в., в так называемой «поэме о сельской усадьбе» (Е. Зыкова). «Усадебно-пасторальную» модификацию мифологемы Золотого века наиболее ярко иллюстрирует лирика М. Муравьева («Сельская жизнь. К А. М. Брянчанинову», 1770-е гг., «Итак, опять убежище готово...», 1780), где этнокультурная реализация мифологемы Золотого века осуществляется посредством сквозных мотивов: вечная весна, плодородие и изобилие; идиллическая жизнь на лоне природы; безмятежное, не обремененное трудом существование, тишина, покой. Доминантой мотивного комплекса выступает мотив родового гнезда, преемственности поколений, которым в поэтическом сознании поэта маркирован Золотой век. Мифологическая дуальная оппозиция свое — чужое, принимая вид сентиментально-предромантической оппозиции город — деревня, продуцирует восприятие сельского имения как идеального локуса, «своего» пространства, отъединенного от «тьмы внешней» (Мф 22: 13). Сакрализация усадьбы, ее рецепция как «райского сада» осуществляется посредством соединения библейской и мусульманской мифологической образности: фрукты и цветы, райские птицы и звери, танцующие гурии; семантику рая приобретают реалии усадьбы (оранжерея, зверинец). В контексте мифологемы актуализирован сентиментально-идиллический топос, где «естественная» сельская жизнь на лоне природы как источник творческого вдохновения осмысляется поэтом как «страна вожделенная», блаженные времена Золотого века («К Хемницеру», 1776), а знаком его окончания, эсхатологической картиной Апокалипсиса видится разрушение родственных связей, приоритетного для М. Муравьева мотива в трактовке мифологемы («Ода (вторая)», 1776). Идеал Золотого века для поэта — мир «без героев», где сильны родовые и дружеские связи, одухотворенный радостью творчества.

В поэзии рубежа XVIII–XIX вв. мифологема Золотого века подвергается трансформации, рефлексируя имманентный переходному периоду синкретизм просветительских взглядов, масонского субъективизма, сентиментальной чувствительности. Наиболее репрезентативным в этом отношении представляется творчество Г. Державина, Н. Львова, С. Боброва, Н. Карамзина.

В художественном сознании Г. Державина мифологема, используемая преимущественно с целью политического комплимента (Екатерина, П. Зубов,

гр. А. Орлов-Чесменский), сочетает элементы одической и идиллической ее интерпретации. Так, в «Изображении Фелицы» (1789) государыня, исполняя космогонические функции, творит новый мир Золотого века:

Хаос на сферы б разделился
Ее рукою...
Чтоб солнцы в путь свой покатились
И тысящи вкруг их планет;
Из праха грады возносились,
Восстали царствы — и был свет[13],

причем семантика золота дополняется родственной лексикой: «златясь», «блистают», «лучезарный», «блистающими», «часы златы», многозначное «век драгой». Продолжая традицию, обслуживающую имперский миф, поэт анафорически изображает императрицу в трех ипостасях — матери, царя и Бога, акцентируя мотивы защиты и борьбы с силами зла на государственном и вселенском уровнях. Итогом действий монархини выступает мотив дарования тишины, константного состояния Золотого века, сакрализованный аллюзией на текст Писания: «Да будет тишина!»[14] В державинской трактовке мифологемы актуализированы идиллические мотивы сельского изобилия, творимого, однако, трудом человека. Востребованы также мотивы справедливости и правосудия, в ранних одах 1767 г. воплощающие Екатерину в образе Астреи, что рефлексирует как топос мифологемы, так и традицию подобной номинации императрицы[15]. Традиционный для мифологемы мотив расцвета искусств Г. Державин мифотворчески выражает в форме «Орфеева века», оригинально изображая государыню в образе мифического фракийского певца, влекущего природу. Образность мифа об Орфее используется поэтом и в стихотворении «К лире» (1794), где Г. Державин противополагает «древни златые дни мира», когда поэзия, воплощенная в образе лиры, пленяла «богов и царей, <...> и народы»[16], нынешнему «железному веку».

Иные интерпретации мифологемы Золотого века в поэзии Г. Державина наблюдаем в оде «Афинейскому витязю» (1796), где поэт сопрягает черты руссоистской «естественной жизни» с царствованием Екатерины; в оде «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» (1789, 1790), в которой реализуются близкие масонским представления о причинах окончания златого времени, изгнании человека из райского сада; в стихотворении «К Евтерпе» (1789), где акцентирован мотив расцвета искусств, а мир и покой Золотого века изображены в образе спящего на груди Евтерпы Марса, причем под масками мифологических персонажей скрываются реальные лица (князь Г. Потемкин и М. Нарышкина).

Одические опыты Н. Львова («Народное воскликновение на вступление нового века», 1800) и С. Боброва («К новостолетию XIX», ок. 1800 г.), представляющие собой эонические модификации жанра (оды на новолетие), также актуализируют

---

[13] *Державин Г. Р.* Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1957. С. 136.

[14] Там же. С. 144.

[15] *Проскурина В.* Миф об Астрее и русский престол // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/pros-pr.html (дата обращения: 12.10.2017).

[16] *Державин Г. Р.* Полн. собр. стихотворений. С. 210.

мифологему Золотого века, которая, акцентируя цикличность времени, воплощается в образе наступающего столетия. Традиционное для пиндарической оды обращение к монарху в оде Н. Львова замещается воззванием к «русскому Богу», своего рода воплощению предромантического «духа нации», «восстановить златые дни»[17], характеризуемые миром, любовью, правдой, плодородием. Отметим аналогичный мотив и в стихотворении С. Боброва «К новостолетию XIX» (около 1800 г.), где наступающее столетие, изображенное в рамках предромантических категорий ужасного и возвышенного, призывают обновить «век Сивиллин золотый»[18].

Наибольшее количество модификаций мифологема Золотого века насчитывает в поэзии Н. Карамзина. Так, обращение поэта к прославлению монархов (Павел, Александр) приводит к появлению в его творчестве жанра оды, а одическая «память жанра» актуализирует укорененные в поэтическом сознании эпохи топосы. В силу этого рецепцию мифологемы Золотого века в торжественных одах Н. Карамзина можно рассматривать как поздние варианты реализации имперского мифа. В интерпретации мифологемы сохранены традиционные одические метрика и строфика, топосы, семантика и лексическое содержание которых расширено в связи с эволюцией поэта в рамках эстетики и стилистики сентиментально-предромантической поэзии. Золотой век в России творит просвещенный, нравственно-совершенный монарх, из мотивного комплекса мифологемы востребованы мотивы мира, блаженства, «райского сада», справедливости (монарх в образе Фемиды / Астреи), расцвета искусств и наук:

Для нас течет Астреин век;
Что росс, то добрый человек[19].

Высокий аксиологический статус семьи, «дружества», акцент на чувствительности, характерный для сентиментально-предромантической эстетики, в полной мере отрефлексирован в одической поэзии Н. Карамзина как на мотивно-образном, так и на лексическом уровне: «слезы счастия», «царь сердец», любящий «россов нежно», «мил сердцам» (Павел); «улыбка милая», «сердцу усладенье», «невинные радости», «монарх сердец» (Александр).

В восприятии мифологемы Н. Карамзиным отразились также масонские представления о Золотом веке, характеризуемые миром и всеобщим братством на фоне идиллической природы («Песнь мира», 1791), где образ цепи из взявшихся за руки «детей одного Отца», призывы возродить век Астреи корреспондируют с масонским ритуалом посвящения[20]. Перекличкой с идеями вольных каменщиков видится и осмысление мифологемы в стихотворении «Поэзия» (1787), где Золотой век представлен как гармоничное существование человека-поэта до изгнания его из эдемского сада, а Поэзия, рожденная в первые дни

---

[17] Новая русская словесность и культура. Т. 1: *Львов Н.А.* Избранные сочинения. СПб.: Пушкинский дом; Русский христианский гуманитарный институт; Акрополь, 1994. С. 47.

[18] Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1971. С. 92.

[19] *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. С. 189.

[20] Словарь масонских терминов. URL: http://www.masonry.ru/demo/p22.htm (дата обращения: 24.02.2019).

Творения, которая «всегда отрадою была невинных, чистых душ»[21], привносит в жизнь отблеск блаженных времен. Отметим подобную трактовку возникновения музыки у Н. Львова:

Не ты ль с небес к нам в век златой,
Богиня нежных душ, спустилась?[22]

Различные интерпретации мифологемы Золотого века предлагает Н. Карамзин в стихотворении «Протей, или Несогласия стихотворца» (1798), где разные лирические субъекты поэта по-своему видят блаженные времена: 1) пасторально-идиллическая картина Золотого века; 2) «мнимый век златой, век лени, детства, сна» в Аркадии, где человек был «с зверями равен»[23]; 3) райский миг взаимной любви, противопоставленный традиционной трактовке Золотого века.

В стихотворении Н. Карамзина «Долина Иосафатова, или Долина спокойствия» (1796) представлена пространственная реализация мифологемы, где она приобретает черты мифотворчески созданного поэтом блаженного локуса, ключевая характеристика которого — покой, желанного и недосягаемого для лирического субъекта. Отметим и близкую муравьевской интерпретацию мифологемы Золотого века как идиллической жизни на лоне природы, одухотворенной дружбой и творчеством, в развитии которой мифологема приобретает коннотации ушедшей юности («На разлуку с Петровым», 1791, «Послание к Дмитриеву...», 1794). Продуктивность подобной трансформации мифологемы подтверждается характерностью данного мотива для элегии начала XIX в. (что на материале поэзии Г. Державина фиксирует Т. Абрамзон[24]), где к первоначальной семантике отсылают лишь лексемы «златой», «весна»:

Моя уж юность отцветает;
Златое время протекло!
Н. Гнедич
Как призрак легкий, улетели
Златые дни весны моей!
М. Милонов
Златые дни! Златые дни!
Взываю к вам, и где ж они?
Н. Языков
Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
А. Пушкин

Трансформация мифологемы Золотого века происходит также посредством демифологизации: традиционное значение мифологемы разрушается путем снижения семантики лексемы «золотой» и травестирования основных компонентов мифологемы («Стихи к деньгам», 1783, И. Богдановича), осмысления Золотого века как бездумной растительной жизни «желудком» («Гимн к глупцам», 1802,

---

[21] *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений. С. 59.
[22] Новая русская словесность и культура. Т. 1. С. 37.
[23] *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений. С. 244.
[24] *Абрамзон Т.Е.* Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин): Монография. Магнитогорск: МаГУ, 2006.

Н. Карамзина). Думается, это свидетельствует о потере мифологемой актуальности, утрате потенциала к моделированию идеальной действительности.

Таким образом, мифологема Золотого века в поэзии второй половины XVIII — начала XIX в. интерпретирована следующим образом: 1) в рамках пиндарической оды как пространство России со вступлением на престол нового монарха, изображенное посредством характерной топики (И. Богданович, В. Майков, М. Херасков, Н. Карамзин); 2) в парадигме масонских представлений о Золотом веке как о блаженных временах, маркированных миром, справедливостью, этической непорочностью, всеобщим братством (И. Богданович, В. Майков, М. Херасков); 3) в пространстве идиллической поэзии как патриархальная жизнь в сельской усадьбе либо естественная жизнь на лоне природы, в дальнейшем развитии которой мифологема приобретает коннотации ушедшей юности (М. Муравьев, В. Майков, Н. Карамзин). В поэзии собственно рубежа веков (Г. Державин, Н. Львов, С. Бобров, Н. Карамзин) зафиксировано использование для воплощения мифологемы мифа об Орфее (Г. Державин), варианты пространственной реализации мифологемы («Долина Иосафатова» Н. Карамзина) и ее демифологизации (И. Богданович, Н. Карамзин).

Литература

Абрамзон Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин): Монография. Магнитогорск: МаГУ, 2006.

Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1957.

Державин Г.Р. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1957.

Калинин И. Слепота и прозрение. Риторика истории России и «Риторика темпоральности» Поля де Мана // Новое литературное обозрение. 2003. №59. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kalin.html (дата обращения: 05.12.2017).

Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966.

Майков В.И. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 1.

Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967.

Новая русская словесность и культура. Т. 1: *Львов Н.А.* Избранные сочинения. СПб.: Пушкинский дом; Русский христианский гуманитарный институт; Акрополь, 1994.

Петров А.В. Оды на Новый год, или Открытие Времени: (Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века): Монография. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2005.

Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1971.

Проскурина В. Миф об Астрее и русский престол // Новое литературное обозрение. 2003. №63. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/pros-pr.html (дата обращения: 12.10.2017).

Словарь масонских терминов. URL: http://www.masonry.ru/demo/p22.htm (дата обращения: 24.02.2019).

Успенский Б.А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 110–218.

Херасков М.М. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1961.

И. В. Логвинова

МИФОЛОГЕМА САДА ПОЭЗИИ В КОМЕДИИ ЛЮДВИГА ТИКА «ПРИНЦ ЦЕРБИНО»

Мифологема Сада Поэзии, о которой пойдет речь в нашей статье, в комедии немецкого драматурга-романтика Людвига Тика представляется интересной с точки зрения эстетических истоков романтизма. Сад Поэзии Л. Тика отсылает нас не к Средним векам, а скорее к эпохе барокко. С садом связано огромное количество ассоциаций, о которых подробно пишет в своей монографии Л. И. Сазонова[1].

Еще в Античности сад, роща воспринимались как место философских собраний, ученых бесед. Это известный миф об Академе, похороненном недалеко от Афин, в священной роще, которая стала местом собраний Платона и его учеников. Образ сада есть в Библии — райский сад, из которого были изгнаны согрешившие Адам и Ева. Сад изначально является мифологемой. С библейских времен он стал своеобразным архетипом места, где обитает первозданная красота, поэзия, истина и т. п. Барокко связывает с образом сада наслаждение и любовь. Только в саду возможно восхождение по пути добродетели[2]. Райский сад, таким образом, это греческий Космос в противоположность находящемуся за его пределами Хаосу. Подобное противопоставление есть и в «Божественной комедии» Данте Алигьери: это образ сумрачного леса (жизни, пришедшей в неустойчивое, почти хаотическое состояние, лишенное гармонии). К слову, почти так же запутан и загадочен лес литературы в книге У. Эко[3]. Когда же, пройдя через все круги Ада, Данте приходит к вратам Рая, он видит небесный город, дворец (нечто устойчивое, соразмерное, гармоничное). Это можно в какой-то мере воспринимать и как образ райского сада, ведь во дворце уже заочно предполагается сад.

Д. С. Лихачев отмечает, что сады «устраивались для размышлений, для поэтических мечтаний, для ученых занятий, в Средние века — для молитв и благочестивых бесед, в Новое время — для приема гостей...»[4]. И. И. Свирида также пишет о сакральном отношении к миру в образе сада как проекции «горнего мира» и образе Рая, земного и небесного[5]. От образа сада как проекции Рая берет начало пасторальная и утопическая традиция.

---

[1] *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / Рос. Акад. наук; Ин-т мировой литературы имени А. М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006.

[2] Там же.

[3] *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Симпозиум, 2002.

[4] *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. С. 19.

[5] *Свирида И. И.* Естественный ландшафт и сад в русском сознании: От игумена Даниила до Карамзина // Ландшафты культуры: Славянский мир / Отв. ред. И. И. Свирида. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 205.

Существует выражение «возделывать свой сад». Еще одно значение слова «сад» — средневековые дидактические сборники по разным областям знаний. Как отмечает Сазонова, уже в заглавии «сад» заключается целое мировоззрение, устанавливается аналогия между произведением и миром[6]. Таковы сочинения П. Дзадзарони «Сад поэзии» (1641) и «Вертоград многоцветный» (1678) С. Полоцкого.

Нужно также отметить, что сад — более свободное по планировке пространство, более дикое и естественное, чем парк, но менее дикое, чем «опасная лесная чащоба»[7]. Возможно, с этим свойством сада связано его присутствие в поэтике романтизма. Не *парк* Поэзии мы встречаем в пьесе «Принц Цербино», а именно *сад*. В глазах Нестора он выглядит совсем запущенным: «Видел ли я что-либо подобное в своей жизни! Что здесь за устройство! Никакого сада, только мерзость запустения. Я уверен, если я здесь дольше задержусь, то на самом деле рискую стать безумным»[8]. Но не в глазах романтика! Романтик видит в Саде Поэзии творимую жизнь, неограниченную в своем творческом проявлении.

Сад Поэзии — сакральное место, в котором обитает хороший вкус, живут классические поэты, почти утраченный рай. Этот образ Сада действительно напоминает рай, который утратили согрешившие Адам и Ева. И поэтому простым смертным непонятны его образы, его голоса (деревья, цветы говорят). Эти слова забываются. Потому что люди утратили способность чистого восприятия. Цербино не знает такой способности, в нем изначально ее заглушали все — от отца до глупых придворных. А его отец, Готлиб, сам вышел из простонародья, получил в наследство кота, устроившего ему место на королевском троне и ставшего при нем министром. Меркантильному коту не то чтобы невыгодны философствование и поэтические идеи Цербино, но ему просто это непонятно (см. его рассуждения еще в первой комедии «Кот в сапогах»: «Потерпи еще несколько деньков, счастье сразу не приходит. Где это видано, чтобы оно привалило с бухты-барахты? Такое, приятель, бывает только в книжках, а в реальном мире всё делается не спеша»[9]). Точно так же это недоступно Красной Шапочке, рассуждающей в стиле житейской философии о пьяном отце:

<...> Лекарство у отца на всё одно —
Бесцветное прозрачное вино.
Рецепт: перед едой, три раза в день.
Ему лечиться никогда не лень.
Сказал наш пастор, что такое постоянство
Есть не леченье, а хроническое пьянство <...>[10].

---

[6] *Сазонова Л.И.* Литературная культура России.

[7] Там же.

[8] *Тик Л.* Комедии и драмы / Пер. с нем. И. Логвиновой. М.: Русский импульс, 2015. С. 168.

[9] *Свирида И.И.* Естественный ландшафт и сад в русском сознании: От игумена Даниила до Карамзина. С. 52.

[10] *Тик Л.* Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки / Пер. с нем. А. Рапопорта // Перро Ш. Красный Капюшончик; Синяя Борода / Пер. с фр. А. Рапопорта. Жизнь

Всё действие пьесы «Принц Цербино» проходит на фоне творимой жизни, которая вечно течет и изменяется. Можно сказать, что вся пьеса являет собой пышным цветом цветущий Сад Поэзии, разлитой и в простом труде кузнеца или мельника, и в самой природе, и, уже в сакральном смысле, в классической поэзии. Тут мы видим как бы два Сада Поэзии: один большой, всеобъемлющий (весь мир, кроме королевского двора — это один сплошной Сад Поэзии), а другой — сакральный, расположенный в определенном месте, труднодоступном для непосвященных — тот самый Сад Поэзии, который ищет принц Цербино в надежде обрести там понятие о хорошем вкусе.

Охотник в качестве Пролога приветствует зрителей и призывает всех иметь свежий ум и живое сердце. Эти свойства как раз являются характерными признаками поэтических натур, близких к природе, отзывчивых и восприимчивых. Но уже в первом действии мы попадаем во дворец, где голос природы стараются всячески подавить, поставив на его место голос разума и сухой расчет. По мнению придворных, поэзия мешает управлять государством, а именно один из симптомов поэтической болезни обнаружен у наследного принца Цербино, который... философствует.

С первых же слов придворных за дверью комнаты принца становится понятно, чем он «болен». На вопрос одного из них: «А как бы ты сам назвал его болезнь?» другой отвечает: «Я предпочитаю никакого имени ей не давать и не отвечать на вопрос. Это болезнь, которая часто посещает великих, и лучше о ней ничего не говорить. Она не поддается описанию. Знаю лишь, что она еще немного продержится»[11].

То, что неназываемая болезнь «часто посещает великих», свидетельствует о том, что изначально юные наследники престола бывают поэтичны и восприимчивы к народным нуждам, но впоследствии забывают об этом. Однако в начале пьесы принц Цербино еще верит в идеалы, открыт поэзии, философствует и жаждет познать законы природы и поэзии. Поэтому он отправляется в путешествие по совету доктора Поликомикуса. Вместе с ним идет Нестор.

По словам А. В. Карельского, в пьесе «Принц Цербино» Л. Тик священнодействует, создавая мистерию. Цербино и Нестор проходят как бы испытание хорошим вкусом, но оказываются глухи к истинной поэзии: «Так и не найдя хорошего вкуса по своему вкусу, Цербино с Нестором возвращаются домой, где тем временем просвещение утвердилось окончательно, теперь они “вполне пригодны к роли граждан государства”»[12]. Однако целью пьесы, как это ни парадоксально, не было обретение героями хорошего вкуса в результате их путешествия в Сад Поэзии.

Начиная со 2-го акта, эпизоды демонстрируют читателю (зрителю) различные проявления хорошего вкуса. Причем в ходе развития сюжета не говорится, что конкретно является хорошим вкусом, читатель должен понять это сам, вывести из логики пьесы. Вся пьеса наполнена примерами поэтичности

и смерть маленькой Красной Шапочки; Тик. Л. Рыцарь Синяя Борода / Пер. с нем. А. Рапопорта. М.: Русский импульс, 2014. С. 25.

[11] *Тик Л.* Комедии и драмы. С. 37.

[12] *Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. С. 52.

в природе, в человеческом труде, в искренних чувствах влюбленных (Клеон и Лила, поэтичный образ Отшельника, обретающего сына после долгих лет разлуки).

Параллельно с сюжетом о принце развивается история любви Лилы и Клеона, а также происходят диалоги Отшельника и Геликана о поэзии и человеческом бытии. Л. Тик дает в их репликах и песнях образец настоящей, непосредственной и безыскусной поэзии, которая рождается в сердце каждого близкого к природе человека. Поэзия представлена также в словах Кузнеца, который пытается объяснить Дорусу аллегории плуга и камня с помощью изречений: «Смерть перепахивает поле науки» и «Докопаться до истины».

Л. Тик делает попытку показать, что весь мир является поэтическим произведением, используя при этом в качестве символов истинной поэзии говорящие цветы, столы, стулья, горные источники, деревья, кусты и т. п. Цербино вместе со своим проводником читает поэму мира. Причем они читают ее независимо друг от друга (Нестор, пока они путешествовали, потерял принца из виду, и они посетили Сад Поэзии порознь).

Л. Тик в аллегорической форме задает «координаты» хорошего вкуса, рассчитанные на внимательного читателя (зрителя), когда Охотник говорит:

Волшебен мой прекрасный голос,
Когда заманчивые нотки
Насквозь просветят сумерки лесов,
Но выше грудь вздымает радость, бьется сердце,
Когда лесного рога глас поет.
Утомлено и робко твое сердце,
Скорей его ты песней леса освежи,
Лесною песнею и звуком рога:
Быть может, ваша грудь вместить стремится
Всё то, что вы принять готовы и с любовью
Стерпеть; когда фантазия пред вашими глазами
Взмахнет своими крыльями и в тучах
С закатом вспыхивает
Остроумие пред вами[13].

В этой лесной песне звучит указание на то, что хороший вкус не подчиняется никаким правилам и законам, а естественным образом разлит в жизни природы. Мотив охоты и образ «поэзии разума», сотканной из ветра, — это романтическая ирония. Принц Цербино и его наставник Нестор отправляются на охоту за хорошим вкусом, который никуда не прячется от них, сопровождает их повсюду, а они упорно не хотят его видеть, имея в виду другие, внушенные суждениями классицизма и Просвещения.

Л. Тик насмехается над представлениями буржуа о хорошем вкусе и показывает, что обыватель отказывается не только видеть поэзию в природе и человеческих чувствах, но и в труде, искусстве; обыватель не видит того, что видно невооруженным глазом. Сад Поэзии, где обитают обыкновенно присущие поэзии классические образцы и образы, рождающие вдохновение (розы и соловьи,

[13] *Тик Л.* Комедии и драмы. С. 34.

песня ручья, шепот деревьев, боги и богини, гении, Софокл, Данте, Петрарка, Ариосто, Тассо, Шекспир, Гоцци и др.), — это та же вторая реальность, которая называется искусством (в том числе и литературой). Это тот самый потерянный рай, о котором писал Т. Тассо, которого искал Данте, а вслед за ними, в образе «золотого века» Античности и Средних веков, — романтики.

Нестор, попав в этот сад, не понимает простой поэзии леса, цветов, окружающих предметов. Он не узнает классических поэтов, своим невежеством выводит их из себя. Так, Софокл восклицает при виде Нестора: «Как этот варвар здесь оказался?»[14]

Цербино был более подготовлен к восприятию хорошего вкуса, но ему помешала ученость. В какой-то момент он с сожалением восклицает, что не взял себе в спутники Леандра. Слушая речь Источника, он как бы подводит итог своему путешествию: «Что я приобрел? Это не то, что хотелось из смутных мыслей связать в ясную речь»[15]. «Это мечта? — спрашивает сам себя Цербино. — Я одержим? Я сегодня удостоен того, что у меня пелена спала с лица, и природа мне открывается»[16]. Там же он встречается с Шекспиром, который учит его слушать речь природы и устраивает ему путешествие по Саду Поэзии, показывая примеры хорошего вкуса. Шекспир сообщает принцу Цербино, что он находит удовольствие в прислушивании к речи природы, он советует ему наслаждаться этим как прекрасной игрой и подобного никогда не бояться[17]; на слова принца о том, что ему никто не поверит, Шекспир отвечает: «Потому что ты сам этому не веришь. Пойдем со мной, ты тут заблудился в этой дикой, благородной и великой природе, я хочу тебя вывести отсюда, и наставить на твой прямой путь... Я ведь держу путь домой. У Сада Поэзии мы расстанемся, ведь ты хотел идти дальше»[18]. В то время как принц беседует с Шекспиром и посещает Сад Поэзии, его спутнику, Нестору, травы, цветы, древние поэты пытаются пояснить суть настоящей поэзии. Нестор полемизирует о поэзии с Богиней:

Богиня: Тебе так мало нравится в Саду Поэзии?

Нестор: С вашего позволения, я должен немного усомниться. Поэзия? Сад Поэзии? Здесь вы хотите мой вкус и здоровый человеческий рассудок только немного подвергнуть испытанию.

Богиня: Как это?

Нестор: Поэзия должна, по моему мнению, по моему слабому рассудку, совсем другой образ иметь. Здесь же — просто как в сумасшедшем доме.

Богиня: Как вы можете сохранять такое ложное убеждение? <...> Вы забыли, что такое эти настоящие цветы, эта кровь от крови; земля знает только бледную тень этого великолепия[19].

Однако, попав во дворец, Цербино уже не вспомнит тех слов, которые услышал в Саду Поэзии. Он даже попытается прокрутить пьесу назад, чтобы

---

[14] *Тик Л.* Комедии и драмы. С. 178.
[15] Там же. С. 184.
[16] Там же.
[17] Там же. С. 185.
[18] Там же. С. 186.
[19] Там же. С. 171.

услышать снова те важные и мудрые слова, которые говорил ему Шекспир, но, не найдя их, совсем отчаивается.

Таким образом, Сад Поэзии оказывается центральным образом пьесы Л. Тика, носящим черты барокко: наличие оппозиционных пар (королевский двор — Сад Поэзии, скованная правилами классицистическая поэтика (в лице Леандра) — поэтика романтическая, свободная от всяких правил). В образе Сада Поэзии есть ощущение «утраченного рая». Сад Поэзии — это весь мир, со всеми его радостями и скорбями, вся текучая и изменчивая жизнь, присущий барокко синтез различных видов и жанров (этот синтез показан Тиком в образах поющих и говорящих деревьев, цветов, музыкальных инструментов и т. д.). Получается, что из средневеково-барочного образа Сада Л. Тик делает мифологему, в которой заключены поиски утраченного рая посреди райского сада. Сад Поэзии оказывается универсальной метафорой поэзии, среди которой все живут, но мало кто ее видит.

Литература

Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992.

Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998.

Немецкая романтическая комедия / Сост., вступ. ст. А. В. Карельского. СПб.: Гиперион, 2004.

Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Рос. Акад. наук; Ин-т мировой литературы имени А. М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006.

Свирида И. И. Естественный ландшафт и сад в русском сознании: От игумена Даниила до Карамзина // Ландшафты культуры: Славянский мир / Отв. ред. И. И. Свирида. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 191–236.

Тик Л. Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки / Пер. с нем. А. Рапопорта // Перро Ш. Красный Капюшончик; Синяя Борода / Пер. с фр. А. Рапопорта. Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки; Тик. Л. Рыцарь Синяя Борода / Пер. с нем. А. Рапопорта. М.: Русский импульс, 2014. С. 20–60.

Тик Л. Комедии и драмы / Пер. с нем. И. Логвиновой. М.: Русский импульс, 2015.

Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Симпозиум, 2002.

И. А. Бурков

«ЗАКЛИНАТЕЛЬ СТИХИЙ» И «ПЕВЕЦ РЕВОЛЮЦИЙ»: «ОДА ЗАПАДНОМУ ВЕТРУ» П. Б. ШЕЛЛИ В ПЕРЕВОДАХ К. БАЛЬМОНТА И Б. ПАСТЕРНАКА[1]

Светлой памяти Александра Андреевича Смирнова, истинного ученого и человека исключительной душевной щедрости, с уважением и благодарностью

Бесконечный спор о том, возможен ли адекватный перевод поэзии, когда к культурным и языковым барьерам добавляется еще несоответствие систем стихосложения, не может поставить под сомнение трехвековую традицию стихотворных переводов в России. Вообще любое взаимодействие литератур, а тем более влияние иностранного автора совершается в первую очередь через процесс перевода в широком понимании, в том числе через подражания и произведения по мотивам. Сам факт перевода предполагает не только индивидуальную интерпретацию, но и адаптацию оригинала к реалиям своей культуры, хотя далеко не каждый перевод становится событием национальной литературной жизни.

Русские переводы отдельных стихотворений Шелли в 1840–1880-х гг. свидетельствуют скорее об отсутствии интереса к личности и творчеству поэта — подлинным властителем дум и знаковой фигурой для русской литературы стал Байрон. Первый перевод из Шелли — стихотворение «One word is too often profanded» — был опубликован в журнале «Сын отечества» только в 1849 г.[2]

Впоследствии, в эпоху народничества, переводились, как правило, политические стихи Шелли, что создало ему репутацию еще одного бунтаря и революционера, борца за свободу и равенство людей. Первым настоящим открытием поэзии Шелли в России явились переводы К. Д. Бальмонта. В 1893–1898 гг. вышло семь выпусков подготовленных Бальмонтом сочинений Шелли, а затем на их основе — трехтомное собрание сочинений 1903–1907 гг. До настоящего времени это самый полный перевод произведений Шелли на русский язык. Реакция критиков и переводчиков на это издание была крайне неоднозначной — от резко негативных оценок М. Волошина, К. Чуковского, Е. Дегена, обвинявших Бальмонта в вольном обращении с подлинником, до в целом положительных отзывов А. Блока, З. Венгеровой, Д. Петрова, отмечавших соответствие переводов духу оригинала[3].

Самым последовательным защитником переводов Бальмонта выступил Б. Пастернак: «...нам продолжает казаться, что русским Шелли был и остается трехтомный бальмонтовский. В свое время этот труд был находкою, подобной открытиям Жуковского. Пренебрежение, высказываемое к этому собранию,

---

[1] Тексты оригинала и анализируемых переводов см. в Приложении.

[2] См.: *Никольская Л. И.* Шелли в России. Смоленск, 1972. С. 3.

[3] См.: *Иванова А. С.* К. Д. Бальмонт — переводчик английской литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. С. 9–10.

зиждется на недоразумении. Обработка Шелли совпала с молодыми и творческими годами Бальмонта, когда его свежее своеобразие еще не было опорочено будущей водянистой искусственностью»[4]. Сам Пастернак перевел ряд стихотворений Шелли для собиравшейся А. И. Старцевым «Антологии английской поэзии». Издание не состоялось, но именно эти тексты, как правило, представляют Шелли в современных антологиях. Несмотря на критическое отношение к своим переводам Шелли, Пастернак подчеркивал, что благодаря работе над ними он по-новому осознал значимость личности и творчества этого английского поэта для мировой культуры: «В заклинателе стихий и певце революций, безбожнике и авторе атеистических трактатов нам открылся предшественник и провозвестник урбанистического мистицизма, которым дышали впоследствии русский и европейский символизм. Едва только в обращениях Шелли к облакам и ветру нам послышались будущие голоса Блока, Верхарна и Рильке, как всё в нем оделось для нас плотью»[5].

Чтобы выявить своеобразие переводческого метода Бальмонта и Пастернака, мы проведем сравнительный анализ их переводов стихотворения Шелли «Ode to the West Wind» (1819). Первое, что бросается в глаза, — *различие в заглавиях*. Бальмонт меняет оригинальное жанровое определение «ода» на более нейтральное и неопределенное «песнь». Причины этому можно искать и в разрушении традиционной системы жанров в романтической поэтике, и — шире — в несоответствии русского и английского канонов оды. Уже в XVIII в. центральной темой английской оды становится воспевание величия и мощи не государя и сановника, а самого поэта, прозревающего высшую истину[6]. Согласно жанровому мифу английской оды, одержимый музой поэт внезапно переходит в состояние безумного поэтического восторга, становится равным родоначальнику традиции — Пиндару — и обретает власть над адресатом, временем и пространством, т. е. в конечном счете бессмертие. Отсюда исключительность оды как жанра — даже теоретики классицизма признавали право поэта нарушать в ней законы языка и логики, поражая читателя нагромождением сложных метафор и риторических средств (инверсии, перифразы, громоздкие аллитерации и т. д.).

Однако в романтической оде поэт лишается предустановленного боговдохновения: изначально отчужденный от природы и человечества, он стоит на грани творческой смерти. Чтобы воскреснуть, он ищет и утверждает *новое основание поэзии*. Некая божественная инстанция, будь то «Ребенок-творец» у Вордсворта, Соловей у Китса или Ветер у Кольриджа и Шелли[7], вновь дарует поэту священное безумие и провидческий дар. Но поэт легко утрачивает свою власть и поэтому приобщается к возвышающей его «музе» заново в каждом стихотворении.

---

[4] См.: *Пастернак Б. Л.* Заметки переводчика // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 5. С. 53.

[5] Там же. С. 54.

[6] См.: *Свердлов М.* О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода // Вопр. лит. 2002. № 6. С. 103–126.

[7] Имеются в виду «Ода: Откровения бессмертия» (1802–1804) У. Вордсворта, «Ода к соловью» (1819) Дж. Китса, «Уныние» (1802) С. Т. Кольриджа, «Ода западному ветру» (1819) П. Б. Шелли.

Действительно, лирический герой «Оды западному ветру» мучительно переживает свое бессилие:

Я упал на шипы жизни! Я истекаю кровью!
Тяжелый груз часов сковал и согнул
Того, кто, как и ты: дикий, быстрый и гордый (Ш., 54–56)[8].

Соответственно, он взывает к ветру — подлинно могучей и властной стихии, наполняющей своей лирической энергией небо, землю и море. Ветер-творец у Шелли функционально уподобляется Дионису, о чем свидетельствует дионисийская символика: духи дождя и молнии развеяны в воздушном потоке как вставшие дыбом волосы на голове свирепой Менады (Ш., 18–21). В итоге поэт достигает желаемого единения с ветром и начинает пророчествовать — особенности этой трансформации будут специально рассмотрены ниже.

Другое очевидное расхождение касается *строфики переводов*. «Ода западному ветру» имеет крайне редкую для английской поэзии форму — это терцины, объединенные в пять 14-стиший со схемой рифмовки aba bcb cdc ded ee. Такая сложная организация непосредственно связана с историей создания произведения. Согласно комментарию Шелли, «это стиховторение было задумано и почти целиком написано в лесу, окружающем Арно, близ Флоренции, в один из тех дней, когда этот бурный ветер, чье веяние одновременно умиротворяет и оживляет, собирал испарения, которые проливаются осенними дождями. Неистовая буря с дождем и градом разразилась, как я и предвидел, на закате, сопровождаемая величественными раскатами грома и вспышками молнии, столь типичными для заальпийских областей»[9]. Но Флоренция — это родина Данте Алигьери, и именно терцинами написана его «Божественная комедия». Перед нами далеко не случайное совпадение. Ведомый провидением и любовью к Беатриче поэт возносится из бездны ада к совершенству и гармонии рая — и так же воскресает, прозревая будущее, лирический герой Шелли, направляемый мистической силой ветра. В то же время завершающие строфу двустишия вместе с пятистопным ямбом недвусмысленно указывают на сонеты Шекспира. Эта формальная перекличка актуализирует шекспировские мотивы самоотречения, непримиримой борьбы со всесилием зла в мире и бессмертия поэта в его творениях. Таким образом, источником вдохновения в оде выступает не только ветер, но и гении Данте и Шекспира, также помогающие поэту духовно переродиться.

Хотя Пастернак неоднократно декларировал принцип «намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам»[10], в данном случае он безукоризненно передает ритмику и строфику оригинала, а значит, и смысловую глубину, стоящую за формальной организацией текста. Бальмонт, в свою очередь, сохраняет пятистопный ямб и цепь терцин, но отказывается от конечных

[8] Здесь и далее в круглых скобках дается отсылка к номеру стиха в соответствующих текстах стихотворения и его переводов. Литера Ш. означает: Шелли (т.е. отсылает к английскому оригиналу), Б. — Бальмонт, П. — Пастернак. Подстрочный перевод мой. — *И.Б.*

[9] Цит. по: *Shelley P.B.* Prometheus Unbound. London, 1820. P. 188. Перевод мой. — *И.Б.*

[10] См.: Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.): Сб. / Сост. М.П. Алексеев и др.; на англ. и рус. яз. М., 1981. С. 609.

двустиший и увеличивает число строк в строфе до восемнадцати; сходство строф оды с сонетом утрачивается. Такое решение может быть оправдано объективным языковым фактором — чрезвычайной семантической емкостью лаконичной английской фразы и, соответственно, попыткой адекватно отразить в переводе ее содержание. Но тем самым Бальмонт существенно обедняет прочтение стихотворения, которое *утрачивает интертекстуальные связи* и *больше не соотносится с жанровым каноном*.

При переводе оды неизбежно возникают *«гендерные» нестыковки*, особенно если учесть повышенную значимость морфологической категории рода для русского поэтического дискурса. Шелли обозначает весенний ветер как «твою <западного ветра> лазурную весеннюю сестру» (Ш., 9), доверяя возрождение жизни женскому началу. Интересно, что античные авторы относят к роду богов три ветра — это сыновья титана Астрея и богини Эос западный ветер Зефир, северный Борей и южный Нот, причем именно Зефир считался самым благотворным для людей, приносящим теплые дожди ветром. Только он дует на островах блаженных на западе, т.е. в царстве мертвых. Чтобы сохранить семантику пола, Бальмонт использует общее родовое понятие «весна». Пастернак, наоборот, следует за родовой принадлежностью имени в русском языке: «И теплый ветер, твой весенний брат» (П., 10). Такая замена подчеркивает заложенную в оригинале идею родства, кровной взаимосвязи разрушения и созидания, жизни и смерти. Кроме того, Шелли относит к морю местоимение «он», указывающее на мужское существо. По отношению к морю у Бальмонта мы находим существительные как женского («волна», «пучина»), так и мужского родов («залив»); у Пастернака — также женского («глубина», «рябь») и мужского («остров»), но еще и среднего рода («море», правда, в сочетании с аналитическим прилагательным «его», не различающим мужской и средний род). Женские образы в данном случае создают эффект пассивности и страдательности подвластной ветру водной стихии.

Композиция оды имеет четко выраженную *двухчастную структуру*. Первые три строфы создают образ западного ветра как движущей, одновременно губящей и созидающей силы на земле, небе и море. При этом троекратно повторяется одна и та же синтаксическая модель: обращение к ветру в форме местоимения второго лица (thou), величание ветра разрушителем отжившего и предвестником новой жизни и, в заключение, призыв к ветру услышать лирического субъекта. Бальмонт переосмысляет эту схему, подменяя местоимение «ты» в позиции обращения формами косвенных падежей типа «перед тобой» или притяжательными прилагательными типа «твой». Поэтому ветер теряет статус адресата, т.е. участника акта коммуникации. Более того, мы наблюдаем закономерное «*расщепление*» *субъекта действия*. Центральным, наиболее активным субъектом в первой части оды у Шелли выступает ветер, а другие персонифицированные явления природы испытывают на себе его воздействие: мертвые листья ведомы ветром (Ш., 1–2); тучи разбросаны ветром по воздушному потоку (Ш., 15–16), для шествия ветра Атлантика расступается и раскрывает свою бездну (Ш., 37–38).

У Бальмонта единый субъект «ветер» разделяется на ряд частных, действующих на равных правах агенсов, а многие объекты, представленные существительными в именительном падеже, также превращаются в самостоятельных

действующих лиц: «Бегут листы и кружатся толпой» (Б., 4), «...семена земные, / Боясь зимы, ложатся в колыбель» (Б., 7–8), «...мчатся на зенит / Твоих зыбей воздушные громады» (Б., 26–27), «Пучина, возмущаясь, разделилась» (Б., 51). Пастернак, напротив, не только *воспроизводит оригинальную синтаксическую структуру и в целом субъектную организацию*, но даже специально подчеркивает активность ветра. Лексема «ветер» и указывающее на нее местоимение «ты» занимают в его переводе восемь позиций подлежащего из шестнадцати: «Ты голых пашен черные пласты / засыпал семенами...» (П., 6–7), «Ты гонишь тучи...» (П., 15), «Ты высишь мрак...» (П., 25), «Пучина расступается до дна, / Когда ты в море входишь по колени» (П., 36–37) и т.д.

Особого внимания заслуживает образ моря в третьей строфе. В письме Т.Л. Пикоку Шелли рассказывает, как во время морской прогулки по заливу Байя 8 декабря 1818 г. он наблюдал «великолепные древние развалины, возвышавшиеся, как скалы, в прозрачном море под нашим кораблем»[11]. В оде эти впечатления порождают мотив летнего сна моря, в котором ему видятся поросшие лазурным мхом и морскими цветами древние дворцы и башни (Ш., 33–35). Причем фраза «the sense faints picturing them!» (Ш., 36) свидетельствует и о том, что лирический герой пленен и заворожен этими морскими грезами, и о том, что красоту такого видения уже не воскресить силой памяти и воображения — перед нами по существу вариация на тему «невыразимого». Состояние покоя, статики, забытья указывает на временную смерть моря, и только ветер пробуждает стихию к новой жизни.

В изображении образа моря Бальмонт меняет пространственно-временные отношения и модальность высказывания. Гипотетическая ситуация сна моря переводится в реальную ситуацию наблюдения пейзажа, так как будто бы действие происходит летом, что является очевидным анахронизмом:

...в немом затишье Байского залива
Над светлою лазурью сонных вод
Цветы и мхи склоняются красиво... (Б., 43–45).

Пастернак, в свою очередь, полностью стирает границу между сном и явью — изображение становится реальным и мнимым одновременно:

И отраженный остров задремал,
Топя столбы причалов, и ступени,
И темные сады на дне зеркал (П., 32–34).

Здесь в образную систему Шелли вторгаются ключевые для поэзии Пастернака символы сада и зеркала — это прямая автореминисценция к «Сестре моей жизни», в частности к стихотворениям «Плачущий сад», «Девочка», «Зеркало»[12].

Сад у Пастернака всегда воплощает одушевленную, родственную человеку, творческую природу. Генетически связанный с райским садом, он заключает в себе первозданную целостность бытия, возможность вечного обновления,

---

[11] См.: *Shelley P.B.* Letters / Ed. F.L. Jones. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964. Vol. 2. P. 61. Перевод мой. — *И.Б.*

[12] Ср., напр., в «Зеркале»:

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла.

возврата утраченной красоты и гармонии мироздания. Характерно, что если у Шелли с приходом весны должны воскреснуть равнины и холмы (Ш., 12), то у Пастернака — именно сад: «И новою листвой <весенний ветер> оденет сад» (П., 12). Что касается зеркала, то в контексте русской поэзии рубежа веков этот образ прямо реализует идею символических соответствий (correspondance) случайного и сущностного, вечного и преходящего, человеческого и природного. В нашем случае на «дне зеркал» тонут столбы причалов, ступени (явления человеческой культуры) и темные сады (очеловеченное явление природы). А значит, образ зеркала многократно усиливает заложенное в оригинальном тексте подобие земли, неба и моря, с одной стороны, и лирического «я» — с другой. Душа поэта, безусловно, является таким зеркалом, поскольку для своей творческой деятельности она нуждается в импульсе извне, в живых впечатлениях, конкретно — в энергии ветра. Символический объект выводит нас к теме творчества, которое осмысляется Пастернаком как природный процесс, чаще всего связанный с водной стихией. Но и у Шелли источником вдохновения выступает стихийная сила — ветер. В целом пастернаковские образы довольно органично вписываются в изображенный мир стихотворения. Тем не менее, как отмечает С. Н. Бройтман, за зеркалом у Пастернака стоит идеал «не самоутверждающейся активности, а женственной и душевной уступчивости, податливости, отзывчивости на все окликания извне и все соответствия»[13], что как раз противоречит «самоутверждающейся активности» романтических героев Шелли.

Во второй части оды (4–5-я строфы) на первый план выходит *лирический герой*, который адресует свой монолог к как бы услышавшему его западному ветру. Четвертая строфа мотивирует это обращение не только слабостью поэта, но и его родством, таинственным сходством с ветром. Лирический субъект противопоставляет себя листьям, облакам и волне вследствие *изначально присущей ему, но потерянной активности*. В отрочестве он был «товарищем твоих <ветра> скитаний под небесами» и мог даже обогнать ветер (Ш., 49–50), но «тяжелая ноша сковала и согнула» его (Ш., 55), он «упал на тернии жизни и истекает кровью» (Ш., 54). Такое изображение соотносит образ поэта с другим героем Шелли — титаном Прометеем. Обратим внимание, что ода была написана в период работы Шелли над драмой «Освобожденный Прометей» и опубликована вместе с ней в 1820 г. Как титан прикован к скале и осужден поработителем Зевсом на вечную муку за любовь к людям, так и поэт прикован к земле злом и несправедливостью, царствующими в человеческом обществе. В отличие от эсхиловской версии мифа, у Шелли сын Зевса при поддержке стихий свергает отца-тирана, а Геркулес освобождает Прометея, вслед за чем космос преображается по законам красоты, добра и всеобщей любви. Соответственно и лирический герой оды побуждает ветер поднять его как «лист, облако, волну» (Ш., 53) и далее развеять его слова, которые, подобно прометееву огню (как «пепел и искры» из «непогасшего камина» (Ш., 66–67)), должны воодушевить человечество на борьбу за свободу и равенство. Наконец, в заключительном двустишии четвертой строфы — сильной позиции текста — вместо повторявшегося призыва «услышь» мы находим

[13] *Бройтман С. Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007. С. 237.

прямое утверждение о духовной близости поэта и ветра: «тот <поэт>, кто как и ты <ветер> дик, быстр и горд» (Ш., 56).

Перевод Бальмонта не передает этого потенциального могущества поэта, его непоколебимой веры в свое будущее торжество. Напротив, лирический герой стремится стать *объектом, находящимся в полной зависимости от ветра*:

Пусть буду я волной,
листом и тучей! (Б., 70–71).

А противоречащий оригиналу императив в последнем стихе четвертой строфы окончательно закрепляет роль поэта как беспомощной жертвы: «Дай волю мне, приди, побудь со мной!» (Б., 72). Пастернаку в своем переводе удается акцентировать именно *мужественное, самостоятельное противостояние лирического героя пленившему его злу*, его доверительное, дружеское отношение к ветру, в том числе и в упомянутой сильной позиции:

Тогда б... я сам... отсюда улетел на самом деле (П., 51–52);
...сними с песчаной мели
Того, кто тоже рвется в вышину
И горд, как ты, но пойман и в плену (П., 55–56).

Кульминационная, пятая строфа оды строится как серия из шести заклинательных формул, с каждой из которых священный восторг всё больше овладевает поэтом. Возвращаясь к образам первой строфы через текстуальные переклички, Шелли *замыкает композиционное кольцо*, которое самой своей формой выражает идею цикличности мифологического времени, когда за гибелью мира следует новый расцвет. При этом смысловой потенциал исходных символов значительно расширяется. Во-первых, земной лес, шумящий и сбрасывающий листья под дуновением ветра, становится лирой, на которой играет ветер (Ш., 57). Лира в этом контексте приобретает черты другого магического инструмента — эоловой арфы, струны которой действительно колеблются от движения воздуха. В английском романтическом мифе эолова арфа выполняет функцию медиатора — посредника при общении живых с мертвыми — и, как правило, звучит сама посреди таинственной тишины и молчания. Лирический герой оды стремится стать такой же лирой-арфой, как лес, и, откликаясь на музыку ветра, сбрасывать листы своих стихотворений (Ш., 57–58), т.е. быть сотворцом стихии:

Шум твоих <ветра> могущественных гармоний
возьмет от обоих <поэта и леса> глубокий осенний тон (Ш., 59–60).

Позднее Шелли разовьет ту же метафору в теоретическом трактате «Защита поэзии» (1821): «Человек — это инструмент, подверженный действию различных внешних и внутренних сил, подобно тому как переменчивый ветер играет на Эоловой арфе, извлекая из нее непрестанно меняющуюся мелодию»[14].

Бальмонт в своем переводе вообще заменяет лиру на лютню и не обозначает признак, по которому поэт сравнивается с лесом:

Пусть, вместе с лесом, лютнею певучей
Тебе я буду! (Б., 73–74).

По некоторым мифологическим вариантам, лютня — это инструмент Орфея, оживляющий и гармонизирующий природу. В европейской поэзии лютня

[14] См.: *Шелли П.Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 411.

часто заменяет лиру как символ сверхъестественной власти творческого гения. Поэтому интерпретация Бальмонта вызывает аналогичный оригинальному ассоциативный ряд. Пастернак довольно точно воссоздает образ лиры-арфы, используя совпадение русской и английской пары синонимов «лист дерева» — «лист бумаги»:

Дай стать мне лирой, как осенний лес,
И в честь твою ронять свой лист спросонья (П., 57–58).

Во-вторых, сквозной образ листьев вбирает в себя самую важную составляющую — *внутренний мир лирического героя*. Ветер должен развеять «мертвые мысли» поэта по мирозданию, так же как он разносит засохшие листья, чтобы «ускорить новое рождение» (Ш., 63–34). Здесь ветер выступает в качестве разрушителя всего отжившего в природе и человеке. Другая, созидательная сущность ветра передана Шелли через отсылающий к Прометею образ камина: слова гения, разбросанные ветром, «как пепел и искры из непогасшего камина», призваны зажечь души людей, воодушевить их на физическое и духовное обновление (Ш., 66–67). Бальмонт передает только *позитивный план ситуации*. В его переводе осенним листьям уподобляются не бесплодные мысли, но мечты поэта:

Пусть мои мечты,
Услыша зов гармонии могучей,
Помчатся, как осенние листы... (Б., 74–76).

Перед нами начало творческого акта — воображение лирического субъекта охватывает мир во всей его глубине и многообразии. Далее Бальмонт включает в сравнение образ семян из первой строфы и собственный образ водного потока. Мечты поэта затопляют земную поверхность как «рожденный тучей» и «бегущий с высоты» «горный ключ» (Б., 77–78) и прорастают благословенным посевом (Б., 83), под которым можно понимать вдохновенные стихи или даже грядущее освобождение человечества. Недаром слова поэта превращаются в «гимн свободный» (Б., 85). При этом «очаг» (соотносимый с внутренним миром поэта), наоборот, оказывается «холодным» и «остывшим в золе» (Б., 87), что опять-таки напоминает нам о беспомощности лирического субъекта, исключая его сотворческую интенцию.

Перевод Пастернака раскрывает *двойственную функцию образа ветра*. С одной стороны, ветер очищает поэта от «мертвечины мыслей» и «притворного покоя» (П., 63–64), а с другой стороны, помогает поэту донести слово до людей, как «семена в долину» (П., 68). Камин, олицетворяющий огонь поэтической души, в свою очередь, остается «непогасшим» и лишь временно засыпанным «золой» (П., 65–66).

Наконец, композиционное кольцо оды оформляется *соответствием пробуждающего природу «рожка»* (Ш., 10) и *пробуждающей космос «пророческой трубы»* (Ш., 69). Как же соотносится этот образ с двумя основными субъектами оды? В пятой строфе лирический герой практически осуществляет духовное единение с ветром. Действительно, после призыва к ветру «будь ты мной, о неукротимый» (Ш., 62) начинается стремительное, гиперболическое возвышение поэта. Фраза «заклинанием этих стихов» (Ш., 65) свидетельствует о том, что он уже в состоянии подчинить себе стихию. Когда данный процесс достигает высшей точки, ветер становится «пророческой трубой» не непосредственно, а через

«губы» лирического субъекта (Ш., 68–69). Перед нами *мистерия воскрешения поэта, обретающего пророческий дар и сверхъестественную власть над миром*. Эту теургическую, сверхчеловеческую роль поэта в обществе Шелли также обосновывал в «Защите поэзии»: «Поэты — это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день <...> трубы, которые зовут в бой и не слышат своего зова; сила, которая движет другими, сама оставаясь недвижной. Поэты — это непризнанные законодатели мира»[15]. Последнее двустишие оды — это обращение поэта к ветру как к равновеликой стихии, риторический вопрос, заданный с позиции силы:

О ветер,
Если приходит зима, разве может быть весна далеко? (Ш., 69–70).

Здесь поэт уже намного превосходит ветер в своем могуществе, выступая как глашатай будущей весны природы и человечества.

В целом оба переводчика передают эту оригинальную композиционную структуру с помощью уже отмеченных текстуальных и образных перекличек между частями стихотворения. Однако Бальмонт *ослабляет исключительный эмоциональный напор пятой строфы*, заменяя часть форм повелительного наклонения на конструкции с «пусть» и опуская строку «заклинанием этих стихов». А главное — финальную позицию в его переводе занимает *несобственно-прямая речь ветра*, которая лишает высказывание афористичности оригинала и *ограничивает смысловой потенциал всей оды*:

Пророческой трубою прозвучи,
Что за зимой, и тусклой, и бесплодной,
Для них блеснут весенние лучи (Б., 88–90).

При такой интерпретации творцом и пророком делается только ветер, а поэт так и остается пассивным, глубоко несчастным человеком, который мечтает о рае на земле, но неспособен повести людей за собой. Та же строфа в переводе Пастернака выделяется своей экспрессивностью: количество императивов в ней даже выше, чем в оригинале. По сравнению с исходным текстом эти формы не просто обозначают радикальную трансформацию поэта, но обнаруживают *диалогизм его сознания*, а именно его *двустороннее взаимодействие* с ветром:

Суровый дух, позволь мне стать тобой!
Стань мною иль еще неугомонней! (П., 61–62).

В результате лирический герой вместе с ветром сливаются с чем-то большим, чем они есть — с абсолютным духом или некой универсальной творческой энергией. В то же время это единство нельзя приравнивать к пантеистическому растворению в природе, поскольку оба субъекта сохраняют свою личностную автономию, выраженную, в частности, формами личных и возвратных местоимений («мне», «мною», «ты», «сам»). Соответственно, в конечном двустишии у Пастернака звучит прямая речь *одновременно поэта и ветра*:

И сам раскатом трубным возвести:
Пришла Зима, зато Весна в пути! (П., 69–70).

Поэт у Пастернака прорывается за свои человеческие пределы и говорит от имени всего мироздания. Тем не менее мы не находим в его переводе

---

[15] См.: *Шелли П.Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. С. 434.

текстуально выраженного мотива второго рождения и образа губ. Можно предположить, что Пастернак исключает эти элементы по соображениям «гиперкоррекции», из-за буквального совпадения своего и чужого: в его поэтической системе они выражают преображение в акте творчества поэта и самой жизни.

Обобщим наши наблюдения. В поисках гармонического единства между формой и содержанием оба поэта *сочетают традиции вольного и буквального переводов*. Пастернак более адекватно воссоздает субъектную организацию, композицию и ритмику оригинала. Но каждый из переводов, безусловно, имеет самостоятельную художественную ценность как явление русской поэзии, что не исключает различий их восприятия читателем XXI в. С позиций сегодняшнего дня перевод Бальмонта осознается как *факт истории литературы, вписанный в романтический канон*. Накладывая свой неповторимый голос на голос Шелли, Пастернак превращает «Оду западному ветру» в *актуальный феномен литературы XX ст.*, подлежащий интерпретации в рамках его собственного художественного мира и мифопоэтики постсимволизма в целом. Так, преодолевая все пространственные и временные границы, даже в пределах одного стихотворения совершается не просто диалог индивидуальных сознаний, но «вековое общение культур и народов»[16].

Приложение

Тексты стихотворений

Percy Bysshe Shelley (1792–1822)

ODE TO THE WEST WIND[17]

I

[1] O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
[2] Thou, from whose unseen presence the leaves dead
[3] Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,
[4] Yellow, and black, and pale, and hectic red,
[5] Pestilence-stricken multitudes: O thou,
[6] Who chariotest to their dark wintry bed
[7] The winged seeds, where they lie cold and low,
[8] Each like a corpse within its grave, until
[9] Thine azure sister of the Spring shall blow
[10] Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
[11] (Driving sweet buds like flocks to feed in air)
[12] With living hues and odours plain and hill:
[13] Wild Spirit, which art moving everywhere;
[14] Destroyer and preserver; hear, oh hear!

[16] *Пастернак Б.Л.* Заметки переводчика. С. 53.
[17] Текст цит. по: *Shelley P.B.* Prometheus Unbound. P. 188–192.

II

Thou on whose stream, mid the steep sky's commotion,
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,
Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine aëry surge,
Like the bright hair uplifted from the head
Of some fierce Maenad, even from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height,
The locks of the approaching storm. Thou dirge
Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might
Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail will burst: oh dear!

III

Thou who didst waken from his summer dreams
The blue Mediterranean, where he lay,
Lull'd by the coil of his crystalline streams,

Beside a pumice isle in Baiae's bay,
And saw in sleep old palaces and towers
Quivering within the wave's intenser day,

All overgrown with azure moss and flowers
So sweet, the sense faints picturing them! Thou
For whose path the Atlantic's level powers

Cleave themselves into chasms, while far below
The sea-blooms and the oozy woods which wear
The sapless foliage of the ocean, know

Thy voice, and suddenly grow gray with fear,
And tremble and despoil themselves: oh hear!

IV

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be

[49] The comrade of thy wanderings over Heaven,
[50] As then, when to outstrip thy skiey speed
[51] Scarce seem'd a vision; I would ne'er have striven

[52] As thus with thee in prayer in my sore need.
[53] Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
[54] I fall upon the thorns of life! I bleed!

[55] A heavy weight of hours has chain'd and bow'd
[56] One too like thee: tameless, and swift, and proud.

V

[57] Make me thy lyre, even as the forest is:
[58] What if my leaves are falling like its own!
[59] The tumult of thy mighty harmonies

[60] Will take from both a deep, autumnal tone,
[61] Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,
[62] My spirit! Be thou me, impetuous one!

[63] Drive my dead thoughts over the universe
[64] Like wither'd leaves to quicken a new birth!
[65] And, by the incantation of this verse,

[66] Scatter, as from an unextinguish'd hearth
[67] Ashes and sparks, my words among mankind!
[68] Be through my lips to unawaken'd earth

[69] The trumpet of a prophecy! O Wind,
[70] If Winter comes, can Spring be far behind?

1819

ПЕСНЬ К ЗАПАДНОМУ ВЕТРУ[18]

(*Перевод К. Бальмонта*)

I

[1] О, бурный ветер, Осени дыханье,
[2] Перед твоей незримою стопой,
[3] Как духи перед властью заклинанья,
[4] Бегут листы и кружатся толпой,
[5] Тая в себе всех красок сочетанье,
[6] Объятые губительной чумой.

[18] Текст приводится по: *Шелли П.Б.* Полн. собр. соч.: В 3 т. / Пер. К.Д. Бальмонта. СПб., 1903. Т. 1. С. 76–79.

[7] Перед тобою семена земные,
[8] Боясь Зимы, ложатся в колыбель,
[9] И, как в могилах, спят они, немые,
[10] Пока над ними носится метель,
[11] И ждут во тьме, и ждут, полуживые,
[12] Когда Зима растеплит их постель,
[13] И вмиг рожок Весны лазурно-ясной
[14] Поднимет клич везде — вблизи, вдали,
[15] И почки, как стада, семьей согласной
[16] Взойдут на лоне матери-земли.
[17] Суровый Дух, могучий и бесстрастный!
[18] Губитель и зиждитель! О, внемли!

II

[19] В твой мощный ток, бегущий средь тумана
[20] По крутизнам расторгнутых Небес,
[21] Возносится из бездны Океана
[22] Безумных туч растущий смутный лес;
[23] То гении громов и урагана,
[24] Восставшие из призрачных завес.
[25] Прорвав лазурной области преграды,
[26] От горизонта мчатся на зенит
[27] Твоих зыбей воздушные громады,
[28] То кудри бури, что вдали грозит,
[29] Разметанные волосы Менады,
[30] Принявшей исступленный гневный вид.
[31] Над мертвым годом ты — напев печальный,
[32] Его твои туманы погребли,
[33] Сложившись в саркофаг пирамидальный,
[34] И дождь, и град за ними вслед пришли,
[35] И, проникаясь песней погребальной,
[36] Вот-вот нахлынут бурно: о, внемли!

III

[37] Ты летних дней тревожишь сновиденья,
[38] Ты будишь Средиземную волну,
[39] Когда, под звуки собственного пенья,

[40] Она припоминает старину,
[41] И нежит древних замков отраженья,
[42] И предается ласковому сну.

[43] В немом затишье Байского залива,
[44] Над светлою лазурью сонных вод
[45] Цветы и мхи склоняются красиво,

Особой жизнью каждый лист живет,
И надо всем простерся молчаливо
Глубокий темно-синий небосвод.

Но пред тобой простанство вод смутилось,
И борозды повсюду пролегли,
Пучина, возмущаясь, разделилась.

И там, на дне, далёко от земли,
Семья растений в страхе исказилась,
Седеет и трепещет: о, внемли!

IV

Когда б я был листом, тобой носимым;
Когда б с тобой я тучею летал,
В восторге бытия невыразимом;

О, если б я волною трепетал
И под твоим крылом неукротимым
Участником твоих порывов стал!

О, если бы, как в детстве, я с тобою
Мог по небу скользить и ускользать
Воздушною проворною стопою, —

Как в детстве, — в дни, когда тебя догнать
Казалось мне возможною мечтою, —
Не стал бы я тебя обременять

Такими неотступными мольбами,
Такой тоскою, тягостно больной!
Житейскими истерзан я шипами!

И кровь бежит! Пусть буду я волной,
Листом и тучей! Я стеснен цепями,
Дай волю мне, приди, побудь со мной!

V

Пусть, вместе с лесом, лютнею певучей
Тебе я буду! Пусть мои мечты,
Услыша зов гармонии могучей,

Помчатся, как осенние листы,
Как горный ключ, рожденный темной тучей,
Бегущей с звонким плачем с высоты!

[79] Моим, моим будь духом, Дух надменный,
[80] Неистовый! О, будь, мятежник, мной;
[81] Развей мои мечтанья по вселенной, —

[82] И пусть из них, как из земли родной,
[83] Взойдет иной посев благословенный,
[84] Подъятый жизнерадостной волной!

[85] Развей среди людей мой гимн свободный,
[86] Как искры, что светлы и горячи,
[87] Хотя в золе остыл очаг холодный!

[88] Пророческой трубою прозвучи,
[89] Что за Зимой, и тусклой, и бесплодной,
[90] Для них блеснут Весенние лучи!

ОДА ЗАПАДНОМУ ВЕТРУ[19]

(Перевод Б. Пастернака)

[1] О буйный ветер запада осенний!
[2] Перед тобой толпой бегут листы,
[3] Как перед чародеем привиденья,

[4] То бурей желтизны и красноты,
[5] То пестрым вихрем всех оттенков гнили;
[6] Ты голых пашен черные пласты

[7] Засыпал семенами в изобилье.
[8] Весной трубы пронзительный раскат
[9] Разбудит их, как мертвецов в могиле,

[10] И теплый ветер, твой весенний брат,
[11] Взовет их к жизни дудочкой пастушьей,
[12] И новою листвой оденет сад.

[13] О дух морей, носящийся над сушей!
[14] Творец и разрушитель, слушай, слушай!

[15] Ты гонишь тучи, как круговорот
[16] Листвы, не тонущей на водной глади,
[17] Которую ветвистый небосвод

[18] С себя роняет, как при листопаде.
[19] То духи молний, и дожди, и гром.
[20] Ты ставишь им, как пляшущей менаде,

[19] Текст приводится по: *Пастернак Б.Л.* Ода западному ветру // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 6. С. 76–79.

[21] Распущенные волосы торчком
[22] И треплешь пряди бури. Непогода —
[23] Как бы отходный гробовой псалом

[24] Над прахом отбывающего года.
[25] Ты высишь мрак, нависший невдали,
[26] Как камень громоздящегося свода

[27] Над черной усыпальницей земли.
[28] Там дождь, и снег, и град. Внемли, внемли!

[29] Ты в Средиземном море будишь хляби
[30] Под Байями, где меж прибрежных скал
[31] Спит глубина, укачанная рябью,

[32] И отраженный остров задремал,
[33] Топя столбы причалов, и ступени,
[34] И темные сады на дне зеркал.

[35] И, одуряя запахом цветений,
[36] Пучина расступается до дна,
[37] Когда ты в море входишь по колени.

[38] Вся внутренность его тогда видна,
[39] И водорослей и медуз тщедушье
[40] От страха покрывает седина,

[41] Когда над их сосудистою тушей
[42] Твой голос раздается. Слушай, слушай!

[43] Будь я листом, ты шелестел бы мной.
[44] Будь тучей я, ты б нес меня с собою.
[45] Будь я волной, я б рос пред крутизной

[46] Стеною разъяренного прибоя.
[47] О нет, когда б, по-прежнему дитя,
[48] Я уносился в небо голубое

[49] И с тучами гонялся не шутя,
[50] Тогда б, участник твоего веселья,
[51] Я сам, мольбой тебя не тяготя,

[52] Отсюда улетел на самом деле.
[53] Но я сражен. Как тучу и волну
[54] Или листок, сними с песчаной мели

[55] Того, кто тоже рвется в вышину
[56] И горд, как ты, но пойман и в плену.

[57] Дай стать мне лирой, как осенний лес,
[58] И в честь твою ронять свой лист спросонья.
[59] Устрой, чтоб постепенно я исчез

[60] Обрывками разрозненных гармоний.
[61] Суровый дух, позволь мне стать тобой!
[62] Стань мною иль еще неугомонней!

[63] Развей кругом притворный мой покой
[64] И временную мыслей мертвечину.
[65] Вздуй, как заклятьем, этою строкой

[66] Золу из непогасшего камина.
[67] Дай до людей мне слово донести,
[68] Как ты заносишь семена в долину.

[69] И сам раскатом трубным возвести:
[70] Пришла Зима, зато Весна в пути!

Литература

Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.): Сб. / Сост. М.П. Алексеев и др.; на англ. и рус. яз. М., 1981.

Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007.

Иванова А.С. К.Д. Бальмонт — переводчик английской литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.

Никольская Л.И. Шелли в России. Смоленск, 1972.

Пастернак Б.Л. Заметки переводчика // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 5. С. 53.

Пастернак Б.Л. Ода западному ветру // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 6. С. 76–79.

Свердлов М. О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода // Вопр. лит. 2002. № 6. С. 103–126.

Шелли П.Б. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Пер. К.Д. Бальмонта. СПб., 1903.

Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972.

Shelley P.B. Letters / Ed. F.L. Jones. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964. Vol. 2.

Shelley P.B. Prometheus Unbound. London, 1820.

Е.Г. Милюгина

КОСМОЛОГИЯ РОМАНТИЧЕСКОГО МИФА: ДИАЛЕКТИКА ПАРАДОКСА

Исследования романтического мифотворчества последних лет показали, что романтики, широко оперируя бинарными (двоичными) оппозициями традиционной мифологической логики[1] и опираясь на идею абсолютной мифологии, теоретически сформулированную Новалисом, А.В. и Ф. Шлегелями и Шеллингом[2], открывают в мифе возможность диалектического сопряжения личного и всеобщего, уникального и универсального, единичного и бесконечно разнообразного, интуитивного и рационального, художественно-образного и философско-аксиологического начал.

Признавая наличие в художественной структуре романтического мифа диалектической взаимосвязи между полюсами названных сфер, литературоведы тем не менее выделяют из системы бинарных конфронтаций стержневую оппозицию *сакральное / профанное,* настаивая на категорической разграниченности в мышлении и подчеркнутой разведенности в творческой практике романтиков определяющих категорий романтического сознания *дух / материя, свет / тьма, свобода / несвобода* и т.д. и, соответственно, решительно отказывая романтикам в диалектике *священного / мирского*. В результате романтическая диалектика видится исторически ограниченной, уплощенной, ущербной.

Методологическая проблема, как представляется, заключается в следующем.

1. При анализе романтических текстов оппозиция *сакральное / профанное* нередко осознанно или неосознанно редуцируется исследователями к той или иной модели пространственного и/или временного двоемирия (последовательной, параллельной, одновременной, синтагматической, парадигматической, прямой, обращенной, совмещенной и т.д.).

Неправомерность подобной подмены бинарного метода исследования двоемирным анализом нетрудно доказать, применив последний к жанру романтической мифологической сказки. Итог бинарных построений может весьма удивить искателя смысла: например, ряд эпизодов из «Алисы в Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла построен на дуальностях *есть / говорить,*

---

[1] О мифологике см.: *Косарев А.* Философия мифа. М.: Университетская книга, 2000; *Леви-Стросс К.* Мифологики. Т. 1–3. М.; СПб.: Университетская книга, 1999–2000; Т. 4. М.: Флюид, 2007; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000.

[2] См.: *Новалис.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980; *Шеллинг Ф.В. И.* 1) Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. (Филос. наследие); 2) Философия искусства. М.: Мысль, 1966; *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983.

потреблять / предлагать, обозначать / выражать, упаковывать которые в модель двоемирия было бы верхом абсурда. Аналогичный смысловой сбой возникает при двоемирном анализе художественных структур, в которых нет четко разграниченных антитетичных хронотопов, но налицо подчеркнутое противопоставление системы ценностей и моделей поведения героев.

Следовательно, сущность романтического художественного универсума несводима к элементарному бинаризму. Созданные романтиками мифологические модели универсума призваны нести читателю знание о многомерном, сложном и противоречиво-целостном мире.

2. Сложное знание требует соответствующей формы выражения.

Бесконечный путь из земного пространства в заоблачные сферы («Генрих фон Офтердинген» Новалиса) или, напротив, нисхождение души героя с сакральных высот в профанный мир («Книга Тэль» У. Блейка) неправдоподобны с точки зрения привычных пространственно-временных измерений. Складки, в которые собирается топос романтического мифа («Фея Хлебных Крошек» Ш. Нодье, «Вий» Гоголя, «Необойденный дом» В. Одоевского, «Мцыри» Лермонтова), напоминают смятый пергамент, истертую временем географическую карту, а разломы, разрывы, пустоты пространства («Золотой горшок» и «Повелитель блох» Гофмана, «Сказание о старом мореходе» Кольриджа) — разбитый глобус. Лабиринты Гоголя и Лермонтова, располагая входом, не имеют видимого выхода, а туннели, построенные Нодье в сказке про Фею Хлебных Крошек или Кэрроллом в сказках про Алису, имеют выход, но всегда — в нетелесное пространство.

Так оппозиции, неизменно (по определению) фиксирующие расхождение путей / направлений / рядов / сфер / миров, намечают иные схождения в иных точках пространства — пространства мифогеографии.

3. Идея романтического текста, запечатленная в хронике повторов («Белокурый Экберт» Л. Тика, «Повелитель блох» Гофмана), цепочке секвенций («Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана), череде синкоп («Imbroglio» В. Одоевского), подобна наброску, исчезнувшему под масляной краской картины, или старой фреске, с трудом угадывающейся под слоями более поздних росписей и фрагментарных подновлений.

Обратимость художественного времени («Принц Цербино» Л. Тика, «Инес де Лас Сьеррас» Ш. Нодье, «Орлахская крестьянка» В. Одоевского) приводит к тому, что движение мысли читателя необходимо уподобляется работе реставратора, усилия которого устремлены к тому самому первородному наброску / фреске — к началу начал творения, авторскому замыслу художественного бытия.

«Алису в Стране Чудес», «Алису в Зазеркалье» и «Охоту на Снарка» Кэрролла отличает сериальный метод событий с поливерсионным их прочтением / толкованием, в котором неизвестно, что с авторской точки зрения должно считаться началом, а что — концом.

Одновременность малого и великого, конечного и бесконечного, временного и вечного взрывает тождественность мира с самим собой *здесь-и-сейчас* и утверждает иное тождество в ином времени — времени мифоистории.

4. Антитезы, с которыми сталкивается читатель (исследователь) художественного текста, — это векторы авторской мысли. В сознании автора они

существуют как сложная точка, синкретический / синтетический центр — единство противоположностей / сжатая антитеза / оксюморон / палимпсест. В тексте мысленные центры-точки разворачиваются сознанием автора в континуум описываемого мира, развиваясь в целостный правдоподобный / условный образ реального мира. Текст представляет собой материю вторичную, смоделированную авторской идеей и являющуюся ее упаковкой.

Воплощенные в тексте той или иной художественной системы, озвученные, «изреченные» оппозиции производят впечатление парадокса, за которым, однако, всегда стоит диалектика мысли. Схваченные сознанием автора и упакованные / зафиксированные в тексте моменты перманентной подвижности внешнего пространства / времени мира суть выражение становления, формирования, конституирования внутреннего пространства / времени автора / героя: движущаяся материя отражает движущееся сознание.

5. Сама оппозиция *сакральное / профанное,* вопреки нередким утверждениям, не равна сумме диад *дух / материя, свет / тьма, бесконечное / конечное, вечное / временное, свобода / несвобода* и пр., а также явно не синонимична антитезам *ирреальное / реальное, идеальное / существенное, исключительное / типическое, энтузиастическое / прагматическое* и т. д.

Избрав противоречие (бинарную оппозицию) универсальным средством познания мира (и предвосхитив тем самым в своей философско-художественной практике разработанные учеными XX в. теории дополнительности и бинарного архетипа[3]), романтики имели в виду не только признанные современной им наукой и воспринимаемые современным им обыденным рассудком полярные категории и свойства материи и сознания, но и возможные, предполагаемые, гипотетически выстраиваемые атрибуты.

Невозможность понять мир до конца компенсировалась в философско-художественном творчестве романтиков бинарной дополнительностью точек зрения на мир[4].

6. Бинарная дополнительность точек зрения на мир возникла с зарождением человеческого мышления и нашла отражение еще в древнем искусстве. Безусловно, в разной степени интуитивно / сознательно эта особенность миротолкования используется и доромантической, и постромантической культурой мышления / творчества. Инструментом различения типологически и исторически разных систем и стилей в искусстве может / должен стать тезаурус дополнительных ракурсов мировосприятия / художественного отражения.

Романтическое художественное моделирование с использованием принципа дополнительности, реализованное в обращении к так называемым «странным» — фантастическим, экзотическим, «ночным» и т. п. — мотивам, требует постановки вопроса о сути понимания и трактовки романтиками реальности.

---

[3] *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М.: Иностранная литература, 1961; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие системы. М.: Наука, 1965; *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 3; *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997; *Уваров М.С.* Бинарный архетип: эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: БГТУ, 1996.

[4] О принципе дополнительности см.: *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. С. 39.

7. Ключом к постижению тайного, скрытого, непонятного в той или иной эпохе, культуре, художественной системе всегда выступает парадокс — подчеркнутое обнажение диалектического по сути противоречия. Как известно, на протяжении развития человеческого познания постановка фундаментальных мировоззренческих и научных проблем очень часто выражалась в парадоксально-антиномической форме. Современными культурологами и мифологами признано, что проблема бинарного архетипа-парадокса является катализатором наиболее уязвимых, «больных» аспектов философского, этико-религиозного, художественного и научного творчества и «поскольку тайная гармония человеческой мысли, если верить Гераклиту, гораздо сильнее явной, то и загадка противоречивой ткани парадоксов и антиномий еще не раз будет увлекать исследователей, в какой бы культурно-исторической области они ни работали»[5].

Одним из ключевых универсальных архетипов-парадоксов, основанных на оппозиции *сакральное / профанное,* выступает феномен *ностальгии по раю* (термин М. Элиаде[6]), характерный для всех известных культур, религий и цивилизаций. Свидетельствует ли та или иная национально-историческая мифология о желании человека неизменно пребывать в средоточии сакрального или, напротив, предупреждает о тяжести пути к Центру Мира, доступному лишь избранным, — в основе всех этих философско-поэтических построений всегда лежит мечта человечества о бытии в вечности и бесконечности, о преодолении в обычной жизни земного предопределения и обретении (возвращении себе) судьбы богов.

Абсолютная по сути идея преодоления земного и восхождения к божественному в разных культурах обретала различное смысловое наполнение и звучание. Противоположными полюсами ее интерпретации явились две тенденции: (1) утверждение возможности легко и быстро постичь сакральное, оказавшись в центре мироздания, и естественности бытия человека в сакральном пространстве, сколь бы необычным по сравнению с профанным оно ни предстало, и (2) утверждение несовместности сакрального и профанного миров в силу пространственной и/или временной разведенности их существования и, следовательно, трудности и малой вероятности для человека совершить прорыв из профанного в сакральное и найти Центр Мира, обретение которого расценивается как неоспоримое свидетельство его доблести.

Пульсирующие смены этих тенденций в истории человечества могут быть осмыслены в логике маятниковых движений, характерных для развития культуры в целом. Торжествуя в эпохи, устремленные к интуитивному постижению целостности мира (Средневековье, время культуры барокко), идея «обретенного рая» латентно Существует во времена, отмеченные попыткой рационально освоить предметные подробности мира в пространстве и времени (Античность, Ренессанс, Просвещение). С развитием культуры наблюдается не только ускорение

---

[5] *Уваров М.С.* Бинарный архетип: эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры.

[6] *Элиаде М.* 1) Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000; 2) Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999.

смен интуитивной и рациональной тенденций, но и фазы сложного их слияния, вплоть до парадоксального синтеза в миропонимании романтизма.

Сущность парадокса *сакральное / профанное* видится в том, что существуют два способа отражения бытия как связующего элемента пространства и времени в материальном мире. Первый способ отражения задается информацией о бытии, которая может быть выражена обыденным или возвышенным способом. Второй способ отражения определяется человеческим сознанием, его уровнем, а следовательно, уровнем постижения бытия, пространства и времени, осознанием смысла человеческой жизни в рамках триединства основных категорий *информация / время / пространство*. Как отмечают мифологи, у религиозных людей при всем различии их культур и конфессий есть одна общая черта в поведении: они живут в освященном Космосе, они приобщены к космической сакральности, проявляющейся через мир животных и растений. Если сравнить их бытийные ситуации с ситуациями современного человека, живущего в неосвященном Космосе, становятся отчетливо понятны черты, отличающие жизнь нерелигиозного человека[7]. Следует, однако, уточнить, что отношение к Космосу человека Нового времени неизбежно двойственно, амбивалентно в силу спровоцированного действительностью полиролевого характера его бытия.

Пользуясь языком современной науки, можно утверждать, что есть два информационных поля, одно из которых связано с *сакральным*, а другое — с *профанным*. На пересечении этих полей находится реальное бытие человека во времени и пространстве. Сами категории времени и пространства имеют дискретно-континуальный характер, т. е. они могут быть выражены как в системе конечных единиц, так и в системе бесконечности. Отсюда происходит понятие бесконечного пространства (бесконечности) и бесконечного времени (вечности). Проекцией *бесконечного / вечного* является сакральное, проекцией *конечного / временного* (определяемого в каких-либо единицах) является профанное.

Понимание единиц пространства и времени является условным: человек условно выделяет единицы времени и единицы пространства, пользуясь различными системами измерения; они нужны ему в основном для того, чтобы обслуживать различные технологии обыденной жизни, в том числе и научное и художественное мышление. Но если попытаться убрать информационное поле сакрального, исчезнет и то бытие, которое порождается соприкосновением сфер *духовное / материальное, священное / мирское, необычайное / обыденное*. Просто обыденное бытие, замкнутое в конкретных границах и в конкретном временном промежутке, т. е. профанное, не будет иметь своего развития; лишь при наличии духовной информационной составляющей возникает динамика бытия и в известной степени его смысл.

Информационные поля сакрального и профанного выступают как зеркала отражения человеческого бытия во времени и пространстве.

Самым ярким проявлением отражения бытия в сакральном информационном поле являются мифы — наиболее чистые духовные идеалы, священные образы, которые были порождены человеческим сознанием в разные периоды человеческой истории. Миф повествует о священной истории, т. е. о некоем первичном

---

[7] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. С. 256–258.

событии, произошедшем в начале Времени. «Рассказать священную историю — значит открыть тайну, ведь персонажи мифа не человеческие существа, они боги или герои — строители цивилизации, а посему их *gesta* составляют тайны. <...> "Рассказанный" однажды, т.е. открытый, миф становится аподиктической истиной, в нем абсолютная правда»[8].

Информационное поле профанного, напротив, является проекцией бытия на созданные человечеством системы отсчета времени и пространства, поэтому характерным проявлением этой проекции является ритуал, обряд — технология совершения той или иной церемониальной деятельности со вполне конкретной, понятной и близкой на профанном уровне целью. Ритуал как вид церемониальной деятельности связан с религиозными и мистическими представлениями и являет собой модель поведения, выполняющую прежде всего коммуникативную функцию[9].

Бытие в человеческом сознании представлено единством сакрального и профанного, священного и мирского, необычайного и обыденного. И лишь от уровня развития духа / души зависит то, что именно преобладает в жизни / творчестве той или иной личности.

Романтизм как религия[10] и как тип творчества[11] является информационным выражением сакрального. Мы уже говорили о том, что, убрав одну из составляющих информационных полей (сакральную или профанную), мы получим искаженную картину бытия и лишенную перспективы жизнь. Романтизм несет в себе те элементы профанного, которые дают ему стабильность как культурной эпохе и художественной системе. Поэтому в космологии романтического мифа связь с реальным бытием не утрачивается, а приобретает характер эвристического прогноза, интуитивного прозрения, художественного пророчества.

Романтизм ознаменовался кардинальной трансформацией картины мира (Новалис, А.В. и Ф. Шлегели, Ф. Шеллинг, У. Блейк, лейкисты и др.). Одной из ведущих тенденций явилось взаимодействие интуитивной и рациональной традиций мировосприятия и интерпретации бытия, осложненное противоположно направленными процессами — рационализацией непостижимого (целостности мира) и интуитивной систематизацией постигнутого (составляющих мир подробностей). Их парадоксальное сочетание окрашивает романтическую космологию в тона мифологизма. Иными словами, романтики проводили последовательную и системную замену элементов информационного поля профанного на элементы информационного поля сакрального, при этом ими интуитивно сохранялся принцип взаимоотражения этих полей, запечатленный в формулах *возвышенное в обыденном, жизнь и поэзия — одно* и т.п.

Сущность созданного романтиками образа космоса запечатлена в формуле *мир как симфония* — симфония настроений, звуков, красок, скульптурных форм,

---

[8] *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. С. 296–297.

[9] Культурология. XX век: Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 381–383.

[10] *Жирмунский В.М.* 1) Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. (Памятники и история европейского романтизма); 2) Религиозное отречение в истории романтизма. М.: Изд-во С.И. Сахарова, 1919.

[11] *Гуляев Н.А.* Социально-эстетическая и гносеологическая сущность романтизма // Русский романтизм. М.: Высшая школа, 1974. С. 5–34.

архитектурных объемов, ритмов, мелодических рисунков и гармонических созвучий вселенского бытия. Путем создания своеобразного каталога универсальных образов и понятий, отражающего морфологию сущностей мира, выявления их глубинных генетических и исторических связей, уяснения взаимоотношений системы сущностей (мира познанного / мыслимого / профанного) и системы идей (мира непознаваемого / воображаемого / сакрального) романтики разрешили унаследованный от предшественников парадоксальный диссонанс сакрального и профанного в диалектическом единстве (консонансе).

Диалектика исследуемого парадокса может быть показана следующим образом.

Ранний романтизм придает информационному полю сакрального доминирующее значение, не учитывая при этом особенностей его отражения в информационном поле профанного. Отсюда вытекает глобальность идей, немыслимая высота идеалов, космополитизм, всеобщая восторженность, энтузиастичность и т. д. При этом объективная картина неизбежно искажается, что влечет определенные информационные противоречия.

Диалектика разрешения этих противоречий, в свою очередь, приводит поздних романтиков к обратной ситуации, при которой информационное поле профанного предопределяет невозможность реального достижения идеалов и ценностей сакрального. Оставаясь романтиками, они не могут сделать профанное доминирующим (это совершат идущие за ними реалисты, и прежде всего сторонники натурализма), но могут только показать невозможность достижения сакрального, вводя тем самым в представляемую картину мира новые искажения.

Романтическое представление мира в философии и искусстве связывается, таким образом, со второй волной романтизма, представителям которой удалось зафиксировать в художественном творчестве баланс сакрального и профанного. Но наиболее яркие творческие результаты достигаются в моменты обострения противоречий, и это подтверждается тем, что наиболее яркие, экстремистские представители романтизма находятся или в ранней, или в поздней его фазе. Можно предположить, что в крайних фазах своего развития романтизм как бы работает на свою собственную диалектику; идеи же его средней фазы оказывают влияние на другие направления и течения (натурализм, реализм, модернизм), поскольку они не вызывают особо непреодолимых противоречий относительно идеологии этих течений.

Для средней фазы романтизма характерна структуризация времени и пространства. Это означает, что данные категории в романтическом представлении становятся понятными и открытыми для восприятия в других направлениях философии и искусства. Тем самым закладывается основа механизма распространения романтических идеалов. Источники жизнеспособности и привлекательности романтизма лежат в той информационной среде, которую он формирует в искусстве в процессе своего многомерного диалектического развития, когда он имеет собственные внутренние силы развития и в определенные моменты своей диалектики направляет эти силы для развития внешних по отношению к нему, неромантических направлений в искусстве.

Можно сказать, что внешнее воздействие романтизма на другие направления философии и искусства выступает одной из причин перехода от раннего

романтизма к позднему (ср., например, зарождение реалистических тенденций в романтическом художественном мире Пушкина и Гоголя).

В отличие от национальных («относительных») мифологий и конкретной этнографии, не склонных создавать, конструировать некие третьи онтологические миры, в которых разрешалась бы загадка бинарных оппозиций в культуре[12], романтическое мифотворчество, используя форму парадокса, в скрытой форме утверждает идею полифоничности, многоуровневости форм разрешения дилемм и дихотомий бинарного выбора. Эта *разрешающая способность* (термин В. Тэрнера[13]), являющаяся одной из определяющих характеристик романтического антиномического дискурса, свидетельствует о скрытой за парадоксом диалектике философско-художественного мышления романтиков.

Литература

Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: Иностранная литература, 1961.

Гуляев Н.А. Социально-эстетическая и гносеологическая сущность романтизма // Русский романтизм. М.: Высшая школа, 1974. С. 5–34.

Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. (Памятники и история европейского романтизма).

Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М.: Изд-во С.И. Сахарова, 1919.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие системы. М.: Наука, 1965.

Косарев А. Философия мифа. М.: Университетская книга, 2000.

Культурология. XX век: Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997.

Леви-Стросс К. Мифологики. Т. 1–3. М.; СПб.: Университетская книга, 1999–2000; Т. 4. М.: Флюид, 2007.

Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 3.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000.

Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.

Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1984.

Уваров М.С. Бинарный архетип: эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб.: БГТУ, 1996.

Шеллинг Ф.В.И. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. (Филос. наследие).

Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир, 2000.

Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999.

---

[12] *Уваров М.С.* Бинарный архетип: эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры.

[13] *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1984. С. 25–38.

Е. В. Грекова

ЗАМОК, ЖИВУЩИЙ В ДВОЙНОМ ОТРАЖЕНИИ
О балладе В. А. Жуковского «Замок на берегу моря» (1831)

Замок на берегу моря — самая завораживающая из картин фентезийного мира. Множество замков раскинулось в пространстве баллад Жуковского: замок Смальгольм, замок Аллен, замок Ордала, замок двенадцати дев, замок Ромуальда, замок епископа Гаттона, замок Бальби — и все они имеют имена или хотя бы имена владельцев. Только таинственный замок на берегу моря остается загадочно безымянным[1].

«Ты видел ли замок на бреге морском?
Играют, сияют над ним облака;
Лазурное море прекрасно кругом».

«Я замок тот видел на бреге морском;
Сияла над ним одиноко луна;
Над морем клубился холодный туман».

«Шумели ль, плескали ль морские валы?
С их шумом, с их плеском сливался ли глас
Веселого пенья, торжественных струн?»

«Был ветер спокоен; молчала волна;
Мне слышалась в замке печальная песнь;
Я плакал от жалобных звуков ее».

«Царя и царицу ты видел ли там?
Ты видел ли с ними их милую дочь,
Младую, как утро весеннего дня?»

«Царя и царицу я видел... Вдвоем
Безгласны, печальны сидели они;
Но милой их дочери не было там»[2].

---

[1] Мы позволим себе привести текст этой небольшой баллады целиком, чтобы позднее не перебивать свои рассуждения цитатами, превращая живой текст в иллюстрацию.

[2] *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 381.

Да существует ли в реальности этот безымянный замок? «Ты видел ли...» — спрашивает первый голос. «Видел», — отвечает второй, и оба не называют его имени, словно речь идет о *единственном* замке на свете. И о его *единственной* топографической примете — на берегу неизвестно какого моря. Кому принадлежат эти голоса, мы не знаем тоже, только звуки разливаются в воздухе, словно от эоловой арфы.

Так сотворяется самая необычная, самая эфемерная из форм романтического двоемирия — два воспоминания о странном замке, две субъективные картины, запечатленные неведомыми нам сознаниями.

Не так ли же поступит вскоре Лермонтов, комбинируя из субъективных картин-воспоминаний образ героя своего времени, который, по словам Белинского, исчезает со страниц романа таким же неразгаданным существом, как появился?[3] А после него В.Ф. Одоевский сплетет свою безумную, противоречивую, так никем и не понятую «Саламандру».

И во всех подобных случаях особую роль играет *диалог сознаний*.

Баллада «Замок на берегу моря» даже синтаксически представляет собой диалог. Два мужских голоса, два времени и два видения одного и того же замка предрасполагают к оппозициям *прошлое — настоящее*, *день — ночь*, *тепло — холод*, *море — небо*, *море — берег*, *сияние облаков — туман*, *шум волн — тишина*, *веселье — печаль*. Вне оппозиций остаются замок и царь с царицей.

Привычка видеть не вызывающие сомнений романтические схемы играет с нами плохую шутку. Мы упрощаем сюжет баллады до фабулы, сходной с фабулой «Руслана и Людмилы», чтобы забыть о той тревожной грусти, что не отпускает после прочтения «Замка». Из смыслового поля, как и в случае с элегией Жуковского «Море», выпадает незарифмованность строк, оставаясь некой «художественной особенностью» неконцептуального характера. Вне смыслового поля остаются и вопросы, связанные с основой сюжетики: что произошло, где, когда и с кем?

Главная оппозиция — *здесь — там* — не озвучена в диалоге, она вытекает из пространственного отношения говорящих к предмету разговора. Идет разговор *здесь* о замке, который где-то *там*. А *там* в поэзии Жуковского, как правило, оказывается за пределами земного бытия.

Сама форма нерифмованного диалога трехстишиями с противостоянием радости и печали восходит к предромантической элегии Н.М. Карамзина «Кладбище», где спор ведут те, кто давно уже принадлежат иному миру:

Один голос

Страшно в могиле, хладной и темной!
Ветры здесь воют, гробы трясутся,
Белые кости стучат.

Другой голос

Тихо в могиле, мягкой, покойной.
Ветры здесь веют; спящим прохладно;
Травки, цветочки растут.

---

[3] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1978. С. 147.

Потому-то и задаемся мы вопросом: есть ли такой замок *здесь*, в нашей земной юдоли?

Мы уже не раз наблюдали в стилистике романтиков легкое искажение реальности как способ образования новых смысловых связей. Так, в известной элегии А. С. Пушкина «Зимний вечер» справный нянин домик в Михайловском превращается в *ветхую лачужку с соломенной кровлей*, а тоска реального человека, навеваемая непогодой, — в противостояние *Поэта* происка*м мирового зла*. Вот и у Жуковского некие *царь* и *царица* живут не во дворце, а в замке на берегу моря, словно это шекспировский Эльсинор или полусказочные островные замки Франции.

А ведь даже детям известно, что в замке должны жить король с королевой. Стало быть, замок *царя и царицы*, невозможный в нашей повседневной реальности, существует в мире полусказочном, полуфантастическом, и лишь избранным дано его увидеть, услышать плеск волн, слившийся с волшебной песней. Да и сам замок походит на сказочный — лазурное море, скалы, сияющие облака, луна над клубящимся туманом, пенье «торжественных струн», и всё это антураж для юной царевны, прекрасной, как «утро весеннего дня».

А романтическое двоемирие-то в этой балладе оказывается «сдвоенным». Первое — необозначенный, неизвестный нам локус беседующих и противостоящий ему нарядный локус замка как предмета беседы. Второе же — противостояние замка радости и замка печали, разделенных во времени.

Диалог беседующих носит вопросно-ответный характер. Первый голос спрашивает, второй отвечает. Здесь нет спора, как у голосов «Кладбища», только разрушение ожидания, контраст *было* и *стало*. Драматической кульминацией становится вопрос о царевне, и в ответ мы слышим, что рядом с царем и царицей ее не было. Нами овладевает обманное чувство утраты. Почему обманное? Да потому что мы знаем только, что

... милой их дочери не было там,

но не знаем, что приключилось с ней на самом деле. Умерла ли она? Похищена? Выдана замуж за три моря? Отправилась на морскую прогулку? Увела играть в сад своих маленьких детей? Печалится о чем-то в своих комнатах? Почему мы должны огорчаться вместе с луной и туманом, вместе с царем и царицей, не зная причины их печали?

Но именно в этой нелогичности и заключается поэзия. Она пробуждает в нас способность к сочувствию, способность к сопереживанию в чистейшем, необъяснимом ее виде. Способность разделить с неведомыми нам людьми их невнятное горе, в чем бы оно ни заключалось.

Элегия Жуковского оказывается намного сложнее карамзинской. Суть карамзинского «Кладбища» — спор оптимиста и пессимиста. «Замок...» Жуковского намного тоньше. Здесь нет спора, потому что Отвечающий словно отчитывается перед Спрашивающим о том, что довелось ему увидеть, и сожалеет, что не видел того, что посчастливилось видеть Спрашивающему. Нерифмованные в классическом смысле трехстишия «рифмуются» синтаксически (подобие синтаксического параллелизма) и тематически:

Ты видел ли замок на бреге морском? — Я замок тот видел на бреге морском
Играют, сияют над ним облака — Сияла над ним одиноко луна
Лазурное море прекрасно кругом — Над морем клубился холодный туман.

Эвфония и «рифмичность» усиливаются за счет аллитераций, превращающихся во внутренние рифмы (*Шумели ль, плескали ль морские валы, Сияла над ним одиноко луна*), повторов (*видел замок на бреге морском*, *сияют — сияла*, *море — над морем*, словно фразы, противоположные по смыслу, лепятся из одних и тех же словообразов). Конец одного слова сливается с началом другого без паузы из-за легкости артикуляционного перехода от одного звука к другому: *Сияла над ним одиноко луна* или *Но милой их дочери не было там*... И хотя все концы строк мужские, жесткое ударение уравновешивается мягкой восходящей интонацией, слегка удлиняющей гласный звук:

Царя и царицу я видел... Вдвоё↑ом
Безгласны, печальны сидели они↑и;
Но милой их дочери не было та↑ам.

Форме трехстиший соответствует стихотворный размер — трехсложник, амфибрахий. Строки накатываются, как волны, бьющие о берег и рассыпающиеся брызгами. И осиянный этими брызгами, стоит на берегу замок. Веселье сменяется печалью, появляется и исчезает царевна, а замок стоит, как константа вечности, конечная цель всех странствующих и путешествующих.

Литература

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1978.
Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.

В. Н. Аношкина-Касаткина

В. А. ЖУКОВСКИЙ В ГАЗЕТЕ «РУСЬ» 1883 ГОДА

Посвящается светлой памяти
А. А. Смирнова

В мемуарном вступлении своей статьи мне хочется сказать несколько слов о многолетнем дружеском сотрудничестве с Александром Андреевичем Смирновым в своеобразной пушкинистике — на поприще поддержки молодых исследователей, входящих в науку. Полагаю, что пушкинские «чувства добрые» владели сердцем Александра Андреевича, когда он рецензировал труды молодежи, пусть еще несовершенные, но в которых искрился талант, видны были основания для сбывшихся впоследствии надежд. Кафедра русской классической литературы МГОУ посылала ему на отзывы работы то как оппоненту, то как кафедральному рецензенту, и он доброжелательно и проницательно поддерживал труды нашей молодежи прежних лет — А. А. Мурашова, С. С. Кудрявкина, Т. А. Алпатовой и др. (перечисляю в хронологической последовательности), отлично зарекомендовавших себя в литературоведении, в частности в пушкинистике. Но и старшее поколение не было им обижено. Стремление восстановить репутацию талантливых поэтов — приверженцев так называемого «чистого искусства» также не осталось без внимания и одобрения со стороны А. А. Смирнова: он видел удачные находки, верные выводы о поэтах, не заслуживающих забвения, что доказывал в своих многолетних трудах П. А. Гапоненко. А. А. Смирнов был щедр на благожелательные слова. Искренняя благодарность пусть сохраняется в доброй памяти об ученом и прекрасном человеке.

Собственные пушкиноведческие труды А. А. Смирнова отличаются широтой подходов к осмыслению наследия русского гения. Ученый видит безграничность связей Пушкина с русской и с мировой культурой и литературой. В сфере его исследований находятся предшественники поэта — В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, современники — поэты пушкинской плеяды, зарубежные литераторы, хорошо известные Пушкину, также и литературные критики тех лет. Но и теперь, после трагической кончины нашего гения, он живет не только в памяти специалистов, в трудах русских и зарубежных ученых разных рангов, но и в российском миросозерцании, в духовных, этических, интеллектуальных устремлениях. Всё это богатейшее пушкинское наследие изучал А. А. Смирнов и одобряемые им его ученики. Поражает эрудиция, высокая требовательность А. А. Смирнова.

Скромная задача моей статьи — осмысление мнений об одном из особенно уважаемых «учителей» Пушкина — В. А. Жуковском в 1880-х гг., когда столетие двигалось к своему концу. Жуковский — глубокий выразитель истинно золотого

пушкинского времени. Примечательна рецепция его творчества в последней четверти века.

Естественно выделился 1883 год — юбилейный для Василия Андреевича Жуковского — столетие со дня его рождения. 30 января 1883 года состоялось торжественное собрание Академии Славянского благотворительного общества, и в этот день, а также 14 февраля был отпразднован юбилей поэта. Газета «Русь», универсальное издание, редактируемое выдающимся мыслителем, публицистом и поэтом Иваном Сергеевичем Аксаковым, отозвалась на знаменательную дату целым рядом публикаций разных жанров. Впервые было оценено наследие поэта с общерусской точки зрения. 1 февраля 1883 года[1] редактор газеты в передовице запечатлел свое понимание Жуковского как «русского поэта» с «возвышенной душой и простым сердцем», особенно отметив его «человечность», служение «чистой красоте», «нравственной истине». Идея передовицы о реализации возвышенной морали поэта в роли учителя царственного ученика — Освободителя русского народа, «величественного крестьянства» (К. Аксаков) от крепостнического рабства — стала одной из главных в публикациях о Жуковском.

Восьмидесятники, а среди них и активно печатающий в «Руси» свои стихи граф А. А. Голенищев-Кутузов, считали особенно важным в Жуковском влияние высоконравственной и творческой личности учителя на своего ученика, царя-Освободителя. Александр II и сам это признавал.

Известные литераторы, ученые, поэты отозвались на годовщину — А. А. Голенищев-Кутузов, М. П. Розенгейм, С. И. Пономарёв (Кругляцкий), М. А. Хитрово опубликовали в «Руси» свои произведения о благотворном влиянии поэта на само общество и на царя, противопоставляя (особенно это подчеркнуто в стихотворном посвящении Розенгейма) новый период жизни пушкинскому героическому времени побед над Наполеоном. Не называя Пушкина, Розенгейм будто объединяет двух великих поэтов, говоря о «гармонической» душе, вере в добро и идеал: «...и чувства добрые умели в нас будить» (почти цитата из Пушкина). Всему этому в «ранней юности с восторгом» внимали будущие восьмидесятники. Критикуя свою современность за помрачение ума, отречение от веры в идеал, духовную шаткость и дух сомнений и тревог, низвержение культа Прекрасного, поэт тем не менее верит в нравственные силы народа:

Не бойтесь за страну, которая умеет
Пророков признавать на родине своей.
Народная душа в ней век не оскудеет,
И не иссякнет в ней родник живых идей...
(*М. Розенгейм.* Памяти В. А. Жуковского)[2]

Жуковский осмыслен не как поэт прошедших дней и лет, а как «пророк» будущего, свидетель светлых надежд всего русского народа:

Светлее прежнего народный выйдет гений,
И крепче, здоровей народный станет дух.

Подобная тенденция выявления и обоснования социальной позиции Жуковского подхвачена в статье С. И. Пономарёва (псевдоним — Кругляцкий)

---

[1] Русь. 1883. № 3. С. 11–13.
[2] Русь. 1883. № 5. С. 19.

«Жуковский как гражданин»[3]. Автор утверждает единение царя и народа с его вольнолюбием, а также их поэта — человека доброго дела и христианской любви к людям. Собственно, эта мысль противостояла суждениям молодого П. А. Вяземского, который упрекал Жуковского за близость ко двору: «Я не вызываю бунтовать против них, но не знаться с ними...»[4] А Пушкин защищал поэта-учителя и друга, напоминая о моральной неправомерности манеры «кусать» свою любящую кормилицу.

Однако вместе с тем слышались в стихах, печатаемых в «Руси», и упреки в адрес современников, уходящих от нравственных традиций романтизма:

Безумцы в озлобленьи рьяном
Твой храм по камню разнесли![5]

«Чудесным песнопениям» негодующий восьмидесятник противопоставил «ночной хохот совы» своих современников. Нигилизм подвергался резкому осуждению в философских и литературно-критических публикациях газеты.

В том же номере газеты (Русь. 1883. № 4) была опубликована большая работа Ореста Миллера «В. А. Жуковский как наставник Императора Александра II». Крупный ученый-фольклорист, приверженец мифологической школы, он был также историком литературы, сближающимся со славянофилами. Его работа, опубликованная в «Руси», недостаточно учтена в исследованиях трудов Миллера. Однако она знаменательна для 1880-х годов. Газета «Русь», которая стала выходить в свет с ноября 1880 года, можно сказать, с начала своей деятельности совпала по времени с трагическим первомартовским событием 1881 года — покушением на царя Александра II и его гибелью. Кончина почитаемого славянофилами государя (хотя критический аспект восприятия социальной жизни России тоже весьма ярко был представлен в рассматриваемой газете) актуализировала проблемы отношений власти с литературной интеллигенцией, возможностей воздействия писателей на власть. В результате отношения В. А. Жуковского с двором Николая I, с императрицей-вдовой, матерью императоров, Марией Федоровной, с Александрой Федоровной (женой Николая I), а особенно роль поэта в формировании личности покойного императора не могли не вызывать большой интерес. Опубликованная работа Миллера была посвящена именно этим взаимоотношениям. Василия Андреевича поддерживали при дворе, особенно на женской его половине. Ученый убедительно мотивировал душевное расположение Жуковского к царскому дому. В своей семье поэт, очень чуткий, наделенный любящим сердцем, отзывчивый на человеческую доброту и справедливость, не обрел душевного понимания, и не было у него и «дня истинного счастливого».

---

[3] Русь. 1883. № 3. С. 11–13. Пономарёв Степан Иванович, чл.-корр. Академии наук, библиограф и литературовед, вместе с тем автор религиозных стихотворений, много печатался в 1870–1890-х гг.

[4] *Вяземский П. А.* Из письма В. А. Жуковскому первой половины 1820-х годов. Цит. по: Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 383.

[5] Цитируемое стихотворение (Русь. 1883. № 4. С. 12–13) было подписано инициалами «А. Ч.». И. Ф. Масанов в своем «Словаре псевдонимов» (Т. 1: А — И. М., 1956. С. 63) наводит на мысль о возможности авторства Александра Александровича Чумикова (1819–1902), педагога, писателя, который занимался также философией, филологией, историей, проблемами воспитания и печатался в «Русской старине», «Русском архиве».

Поэт пришел к выводу: «На свете много прекрасного и без счастия», — философски-этический принцип Жуковского, в котором Ф.И. Тютчев увидел целую религию поэта; эту максиму оценил и выделил Миллер. При царском дворе, как утверждал сам Жуковский, он приобрел «независимость», которой прежде всего дорожил.

Миллер сравнил программу наставнической деятельности Жуковского для наследника престола с отношением Вольтера к королю Фридриху Великому. Ученый увидел «коренную разницу». Жуковский учил своего царственного подопечного: «Уважай народ свой — тогда он сделается достойным уважения. Люби народ свой: без любви Царя к народу нет любви народа к Царю... вера в Бога... защитит душу твою от презрения к человечеству, столь пагубного в правителе людей»[6]. А Вольтер наставлял прусского короля: «Люди не созданы для правды. Я смотрю на них как на стадо оленей в парке богатого хозяина... Больше всего боюсь я, что вы еще не достаточно научились презирать людей!»[7] Жуковский говорил о сближении властителя с народом, своими подданными, а Вольтер — об их отчуждении: «Миллионы бесперых, двуногих, населяющих землю... так же далеки от вашей особы, как небо от земли»[8].

Миллер особенно выделил в своей газетной публикации безбоязненную помощь Жуковского оказавшемуся в немилости при дворе Николаю Ивановичу Тургеневу, своему другу, связанному с декабристами. Не боясь испортить свою репутацию при дворе, Жуковский настойчиво ходатайствовал за друга, защищал его и оправдывал как мог и при этом обо всем сообщал его брату Александру. Миллер написал и о других поступках Жуковского, свидетельствующих о его гражданской смелости и «чистоте сердца»: во время своего путешествия по Сибири с «августейшим учеником» (в прошлом), а теперь взрослым наследником престола, поэт через него и императрицу просил Николая I о смягчении участи сосланным декабристам и «тем самым предрасположил Наследника к будущему возвращению из ссылки всех опальных 1825 года»[9]. В газетной публикации создан особый обаятельный образ Жуковского — бесстрашного, не проявляющего ни тени трусости, неизменно хранящего с самой юности верность себе, своим принципам жизни. Главным же для него было слово и дело — «должность». Так называл Жуковский чувство долга, свои моральные обязательства перед другими людьми. Он ценил в себе «неизменность» (perseverance), употребляя обычно французское слово, т.е. верность как важнейшую человеческую добродетель. Миллер старается воспроизвести всю и для Нового времени поучительную программу царствования, выработанную Жуковским. Она включала тезисы: величие правителя состоит в исполнении своего «священного» долга как религии; необходимо понимание истории текущего века; сила власти — в достоинстве народа; если он унижен — унижена и царская власть; если народ страждет — власть ненавистна. Миллер предостерегает и против надежд на революционные сдвиги, они — «безумно-губительные усилия» перескочить ход истории, что

---

[6] Русь. 1883. № 4. С. 16.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 15.

опасно. Ученый цитировал Жуковского. Автор статьи стремился не забыть все его гражданственно-благородные и милосердные поступки, его участие в выкупе из крепостной зависимости Тараса Шевченко, в котором увидел подающего надежды художника и поэта. Жуковский дал отпускную своим крепостным. «Жуковскому чуткая совесть запретила владеть людьми и пользоваться доходом с чужого труда»[10] — так актуально звучало в статье. Согласно Миллеру, поэт-романтик отлично понимал изъяны и беды наступившего времени — приверженность людей к материализму и оскудение нравственной силы, что связывал и с оскудением поэзии. «Дорого, свято и уважаемо... теперь только то, что можно ощупать руками, что можно законно или незаконно положить в карман, что можно счесть на счетах или свесить на весах: грубый материализм властвует, всякая безусловная вера смешна, одна лишь верная выгода имеет достоинство»[11], — обличал Жуковский.

Такой его образ был представлен в газете «Русь».

Большая рецензия на книгу о Жуковском напечатана в 1883 г. в разделе «Критика и библиография»: «Жуковский и его произведения» П. Загарина, изд. Льва Поливанова (М., 1883)[12]. «П. Загарин» — это псевдоним Льва Ивановича Поливанова (1838–1899), педагога и литературоведа, выпускника Московского университета 1861 г., он автор не только работы о В. А. Жуковском, но и об А. С. Пушкине, Л. Н. Толстом и др. Рецензия была посвящена проблеме самобытности поэта, своеобразия его романтизма. Одобряя его творчество, отмечая чрезвычайное внимание к нему в юбилейном году, автор тем не менее полагает, что Жуковского уже в свое время затмил Пушкин, отодвинул его в тень, и с тех пор поэт-романтик остается недооцененным и непонятым. Сложились ложные стереотипы: «Жуковский — не более как переводчик», «Жуковский — подражатель», всё его значение — в том, что он познакомил русских читателей с западным романтизмом. Рецензент ставит в заслугу Загарину-Поливанову уяснение самостоятельного значения поэта начального периода XIX в. в истории русской мысли и поэзии. Выделена проблема самобытности мировоззрения Жуковского. Рецензируемая книга выглядит как одна из первых попыток философского осмысления наследия выдающегося русского романтика. В рецензии отмечено важное достижение Загарина в понимании «переводов» Жуковского, который не стремился к точности, а переводил близкое себе. Поливанов отрицает принадлежность поэта к какому-либо известному течению философской мысли той поры — к метафизике деизма и оптимизма, к мистике масонов, даже к чистому воззрению церкви. (Последнее в книге не доказано.) Однако элементы этих идейных течений автор книги обнаруживает в мировоззрении Жуковского. Рецензент, опираясь на рассматриваемую книгу, утверждает как самостоятельность русского мыслителя, так и внутреннее единство его взглядов и убеждений, цельность и независимость мировоззренческих позиций.

Мысль Загарина-Поливанова и рецензента движется в другом русле, нежели у Ореста Миллера.

---

[10] Там же. С. 18.

[11] Там же. С. 19.

[12] Русь. 1883. № 7. С. 58–62.

Не отрицая автобиографического характера творчества поэта, автор книги и рецензент стараются проникнуть в глубину его нравственного миросозерцания, непревзойденным выразителем которого в своей поэзии был Жуковский. И он не изменял себе. «Не найдется, может быть, в мире писателя, душевный склад которого так всецело отразился бы в его поэзии, как мы видим то у Жуковского»[13]. Загарин-Поливанов рассматривает идеалы и верования поэта, его философские воззрения, определившие характер романтизма. Рецензент отметил в целом верную мысль исследователя о разрушении поэтом установок классицизма, сковывающих творческую индивидуальность. Он выступил как новатор. Автор увидел новаторство в правиле поэта: «Живи как пишешь»; отношение к слову в поэзии должно быть честным, что характерно для самого Жуковского. Рецензент соглашается с пониманием его миросозерцания как «идеального», а именно в стихах. В них — человек, «искренно убежденный и правдиво чувствующий»[14]. Впоследствии этот тезис — об «искренности» в литературе — был подхвачен в литературной критике и стал своеобразным знаменем того периода ее развития. «Чудный учитель», — восхищенно восклицают одновременно автор книги и рецензент. Оценивая романтизм Жуковского, оба отделяют его от европейского, находя в творчестве поэта «русское сердце и русский ум», отстранение от своей души «низости настоящего»; он ею «пренебрег и позабыл» ее, цитируется в статье[15]. Романтизм Жуковского устремлен в трансцендентную сферу, в нем отражается не действительность, а ее отголосок, «след» присутствия человека. Идеализм Жуковского назван «неподражаемым», «романтическим», типической особенностью которого является «женственность»[16]. Но не внутреннюю пассивность поэта имеет в виду автор. Напротив, он отмечает необычайную духовно-душевную активность, интеллектуальную «переработку» поэтом всего воспринятого из жизни. По-видимому, «женственность» романтического идеализма Жуковского автор находил в особом чистосердечии русского сердца и ума, в ограничении круга его переживаний светлыми воспоминаниями о прошлом и упованиями на будущее. Мир его романтизма очищен от низменных проявлений и состояний внутреннего человека, он сохраняет память об очарованном Там — запредельном, замогильном, закладбищенском мире. Какую-то, видимо, женственную душевную утонченность и чувствительность усмотрел Загарин-Поливанов в романтизме Жуковского. Автор рецензии, скрывающийся за звездочкой вместо фамилии или псевдонима (иногда сам И.С. Аксаков так подписывал свои рецензии), закончил свой анализ выводом о главном смысле всего сочинения П. Загарина: «...оно напоминает современному человеку о забытых и осмеянных им идеалах и будит в душе его хорошие, давно уснувшие чувства, которых Жуковский был таким ярким представителем»[17].

Получилось так, что в расцвете русской прозы второй половины XIX в. восьмидесятники усмотрели «оскудение» поэзии, которую прозаики затмевали. Это

---

[13] Русь. 1883. № 7. С. 59.
[14] Там же. С. 60.
[15] Там же.
[16] Там же.
[17] Там же. С. 62.

было, конечно, не совсем верно, если учесть творчество выдающихся лириков — Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, К. К. Случевского, а вслед за ними в литературу вошли и новые имена, которым «Русь» дала место на своих страницах: В. С. Соловьёв, А. А. Голенищев-Кутузов, М. А. Хитрово, М. П. Розенгейм и др. Они готовили «взрыв» в русской поэзии конца века, формировали новую ее разновидность — постромантизм, вошедший в русский символизм уже века XX.

Живой отклик газеты «Русь» на юбилей В. А. Жуковского, выявление ценности его наследия как высоконравственной творческой личности и новатора в поэзии — всё это обозначило новый этап развития русской литературы последней трети XIX в. — начала нового столетия. В цветение русской поэзии той поры внес свой большой и незабываемый вклад русский романтик пушкинского времени Василий Андреевич Жуковский. Воспоминания о нем ознаменовали тревожное приближение рубежа двух столетий...

Литература

Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. М., 1984. Т. 1.
Русь. 1883. № 3–5, 7.

Е.Г. Чернышева

«ТОРКВАТО ТАССО» И.В. ГЁТЕ КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ОБРАЗА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОВЕСТИ Н.А. ПОЛЕВОГО «ЖИВОПИСЕЦ»

Компаративный анализ повести Н.А. Полевого и произведений И.В. Гёте и В.-Г. Вакенродера, осуществленный мной в исследовании литературного творчества издателя «Московского телеграфа», был задан памятным разговором с Александром Андреевичем Смирновым о немецкой культуре конца XVIII — начала XIX в. как о мощном источнике вдохновения многих и многих отечественных писателей.

Повесть «Живописец» Полевого (Московский телеграф. 1833. №51) представляет собой один из первых в русской литературе романтических нарративов о художнике в современном мире. Уже после ее публикации появятся «Художник» Тимофеева, «Портрет» Н.В. Гоголя, «Живописец. Из записок гробовщика» В.Ф. Одоевского и др. Очевидно, что Н.А. Полевой опирался на актуализированную литературную традицию более широкого наполнения — произведения об искусстве и творческой личности. Отечественный диапазон художественных версий этой тематики, к которым мог обращаться Полевой, широк: от поэта-гражданина у декабристов, поэта-жреца любомудров — до зодчих и композиторов В.Ф. Одоевского, Моцарта и Сальери А.С. Пушкина[1]. Отмечено влияние на творчество Н.А. Полевого (и, в частности, на создание повести «Живописец») европейских романтических (прежде всего, немецких) произведений, где воплощена тема искусства и творца[2]. Однако едва ли не первое место в ряду литературных образцов обозримой культурно-исторической эпохи, повлиявших

---

[1] См.: *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. (Пути эволюции). Л.: Наука, 1987. С. 295–302; *Маркович В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 5–42; *Борзова Л.П.* Повесть о художнике в русской прозе 30-х гг. XIX века. Саратов, 1999; *Луткова Е.А.* Герои и поэтика первых русских повестей о живописи: В.И. Карлгоф и Н.А. Полевой // Вестник Новгородского государственного университета. 2007. №43. С. 63–66.

[2] См.: *Козьмин Н.К.* Очерки из истории русского романтизма. Н.А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1903. С. 159–179; *Ильченко Н.М.* «И с неразгаданным волненьем свою Германию пою» (Рецепция Германии в русской романтической прозе 30-х гг. XIX века). М.; Нижний Новгород, 2001. С. 130–136; *Чернышева Е.Г.* В.-Г. Вакенродер и Н.А. Полевой (из истории русско-немецких литературных связей эпохи романтизма) // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Нижний Новгород: НПГУ, 1994. С. 106–110.

на художественную концепцию «Живописца», занимает лирическая драма И.-В. Гёте «Торкватo Тассо» (1770).

Итальянский поэт Т. Тассо был одним из популярных героев русской романтической поэзии с ее первых шагов в XIX в. Известна вышедшая в один год с повестью Полевого драматическая фантазия Н. В. Кукольника «Торкватo Тассо». Однако именно драма Гёте становится художественным ориентиром при создании образа творческой личности в повести Полевого, как и источником эпиграфа, предпосланного ей.

Вопрос об отношении Полевого к Гёте неоднозначен. Скептическое мнение В. М. Жирмунского (непризнание Полевым Гёте абсолютным авторитетом[3]) нуждается сегодня в уточнении. Устанавливается влияние на творчество Полевого отдельных образов, мотивов гётевского творчества[4], выявляется высочайшая оценка творений немецкого писателя в журнальных публикациях конца 1820-х гг. Полевой указывал на гётевскую «всеохватность», равную Гомеру и Шекспиру, которая является «высшим проявлением изящного», на коренное, ставшее сегодня важнейшей характеристикой творческого сознания Гёте свойство — универсализм: «Гений Гёте вмещал в себя что-то универсальное, всеобщее: вселенная была его символом»[5]. Что касается самой драмы «Торкватo Тассо», то Полевой говорит о ней как о «едва ли не самом прекрасном из драматических сочинений великого германского поэта» (5, 617–618) и подробно характеризует ее художественные достоинства в статье об одноименном произведении Кукольника (5, 454–497, 613–646). Вероятно, Полевой читал драму Гёте в оригинале: переводы ее появились в 40-х гг. (например, полный перевод А. Яхонтова, опубликованный в т. 35 в «Отечественных записках» 1844 г.)[6].

В центре произведений — носитель божественного дара (поэт в драме Гёте и художник в повести Полевого). Наше внимание в данной работе сосредоточено на сопоставлении этапов становления и развития характеров при некоторой редукции проблем композиции произведений разных родов и жанров. (Видится правомерным сопоставление прозаических отрывков из повести Полевого и стихотворного перевода драмы Гёте, выполненного С. Соловьевым[7]. В отдельных случаях мы обращаемся к оригиналу.)

Соотносимо, прежде всего, изображение творческого процесса в обоих произведениях.

---

[3] *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1981. С. 219–230.

[4] *Ильченко Н.М.* «Песня Миньоны» как эмблема тоски по Италии в повестях Н. А. Полевого «Блаженство безумия» и В. Ф. Одоевского «Сильфида» // Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках. Нижний Новгород: Деком, 2014. С. 59–66.

[5] *Полевой Н.А.* Торкватo Тассо. Большая драматическая фантазия в стихах. Соч. Н. К. (писана в 1830 и 1831 г.г.). СПб., 1833, VIII и 174 с. (Оконч.). // Московский телеграф. 1834. Ч. 55. С. 613–646. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте с указанием номера данной сноски и страницы издания.

[6] *Житомирская З.В.* Иоганн Вольфганг Гёте: библиогр. указ. рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1780–1971. М.: Книга, 1972. С. 175.

[7] *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1932–1939. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте с указанием номера данной сноски, тома и страницы издания.

В себя он погружен, как будто
Весь мир в его груди, он тонет в нем,
Не видя ничего вокруг себя (7, IV, 231) —

такова оценка окружающими творческого состояния Тассо. Характеристика внутренней работы, вдохновения находит проявление в мыслях героя Полевого о том, что только безотчетно, только «обезумев в изящном», художник может создать истинное произведение искусства. «Это вдохновение безотчетное, пророческое какое-то чувство, которое творит и созидает невольно»[8]. Очевидна романтическая «поправка» на непроизвольность, спонтанность творчества и «мессианство» живописца.

Эволюция образов творческой личности дана в сходной перспективе. Вначале Тассо и Аркадий предстают как более или менее цельные, находящиеся в относительной гармонии с миром. Читатель находит Тассо в дружественном окружении герцога Феррарского и его приближенных (сестры — принцессы Леоноры д'Эсте и графини Скандиано — Леоноры Санвитале). Родные, первые учителя героя Полевого — в той или иной степени близкие Аркадию люди. К заявленным характеристикам обоих героев как художников, творцов, прибавляется существенное: оба они живут в мечтах, питаясь воображением, но подлинной жизни не знают, оторваны от нее. Согласно реплике придворной дамы,

блуждает в собственном кругу волшебном
Чудесный человек...

он в «царстве грезы сладостной живет», но в то же время «и действительность его влечет и крепко держит» (7, IV, 163). Это же противоречие — существенная черта изначального «состояния» Аркадия: в раннем детстве он «безотчетливо перелетал в область первобытной фантазии» (8, 198), судьба — атрибут романтической повести — с самого начала уводила его «в волшебный мир воображения и ссорила с действительным миром»; «Она забывала, наверное, что мне надобно было ходить по земле и дышать земным воздухом» (8, 210). (Этот психологический конфликт актуализирован как противоречие в эстетическом сознании, причем у героя Полевого — через собственную рефлексию.) Тассо «привык предпочитать уединенье обществу людей» (7, IV, 165), что неоднократно повторяется в устах сановных друзей поэта. По мере того как формируется самосознание художника, Аркадий становится всё более нелюдим.

Отчуждение перерастет однажды в открытое противостояние героев и мира. Но до того в развитии действия обозначена сходная фаза, переводящая внутренний конфликт в межличностную сферу. Героям оказывают покровительство меценаты: герцог («Торквато Тассо») и губернатор («Живописец»). Они-то прежде всего и возлагают на художников надежды, содержание которых в силу разной природы произведений не совпадает. В классицистической драме олицетворение некоей государственной власти — герцог — ждет от своего придворного поэта верного служения, морального подчинения, прямого или косвенного возвеличивания двора (ожидание обещанной поэмы). Функции поэта при дворе — быть

[8] *Полевой Н.А.* Избранные произведения и письма / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.А. Карпова. Л.: Художественная литература, 1986. С. 201. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте с указанием номера данной сноски и страницы издания.

его украшением, реально служить своим творчеством, тешить самолюбие просвещенного герцога, который пытается исцелить героя от незнания жизни, заставить «познать других и самого себя», «быть врачом суровым» (7, IV, 168):

Я, славу разделяющий его,
В действительную жизнь его введу (7, IV, 167).

В романтической повести Полевого экзальтированный меценат-губернатор надеется увидеть в Аркадии живое воплощение своих представлений о человеке, художнике, своей неутоленной «страсти к изящным искусствам». По-своему знакомя героя с реальностью и, вероятно, преследуя всё же благородную цель, выбирает жестокие средства: «Он... разочаровывал меня в действительной жизни, указывая на идеалы как на истинную цель жизни». По существу же — убивал веру в людей: «По слуху я уже презирал и не любил людей, обожая в них человечество; по слуху... знал ничтожество многого» (8, 215). (Очевидны здесь и мотивы пушкинского «Демона», соотносимые с мотивами гётевского «Фауста».) Плодом такого абстрактного гуманизма становится духовный надлом, раздвоенность личности (чем усугублен и осложнен романтический конфликт повести). Меценаты не просто ждут от художников творений, они одержимы идеей сотворить душу художников по своему образу и подобию. Благие намерения познакомить молодых художников с жизнью выглядят насилием над свободным развитием таланта. Это противоборство «своеволия» и «естественного» (хотя и не вполне гармоничного) развития отразится и в психологической, и в социальной сфере конфликта.

Поэтическим выражением его грядущего обострения в драме становится фраза:

Таланты образуются в покое,
Характеры — среди житейских бурь (7, IV, 167).

При дворе герцога появляется антипод Тассо — Антонио. Программа «ожиданий», заданная герцогом, запускается близкой подругой Тассо Леонорой Санвитале: Тассо вынуждают совершать некоторые поступки, идти на сближение с Антонио. Герою напоминают о его низком общественном положении, но конфронтация двора и поэта лишь формирует характер (поэт обнажает шпагу против царедворца), определяется и бунтарская позиция: «Во дворе свободный дух закован, подавлен благородный человек» (7, IV, 203). В драме Гёте в кульминационный момент на первый план выходит собственно классицистическая коллизия между личностью и государством («классицистический» здесь — соотносимый с просветительским идеалом и явленный в героях Веймарского классицизма: «благородный человек» есть проявление его природной, естественной субстанции, облагороженной гуманистической культурой). Иллюзии неразделенной любви к принцессе Леоноре, находящейся в ином социальном и экзистенциальном статусе, обостряют не столько социальную, сколько эстетико-философскую коллизию: мятущаяся душа поэта, жажда идеала — и здравый смысл, житейская проза. Запечатлевая судьбу творческой личности в окружающем мире, Гёте выразил в драме «диспропорцию между талантом и жизнью» (слова Гёте, процитированные Каролиной Гердер в письме мужу от 20 марта 1789 г.).

В романтическом нарративе Полевого противостояние личности и социума обозначено роковым предсказанием в виде маркированной цитаты из всё того

же «Торквато Тассо», где появляются образы мученика, лаврового венка как знака страдания: «Едва ли будешь ты завидовать сиянью золотому...» (8, 220). Обостряют противоречие и смерть мецената, и переезд в Петербург: «Все мучения, все несогласия моего внутреннего мира увеличились, когда я переехал в Петербург» (8, 215). Типичный для русской литературы 20–40-х гг. XIX в. конфликт, по-разному решаемый романтиками и представителями «натуральной школы», здесь еще в начале своего развития: «большой свет» воспринимает искусство как «забаву от нечего делать», «средство рассеяния», а художник, чувствуя «осиротелость во внешней жизни», не желает «идти в гусиной веренице, которая тянется целыми поколениями от колыбели до гроба» (8, 186). Этот образ, возможно, повлияет на фантастический сон Голядкина в «Двойнике» Достоевского, где стертая метафора нивелированной личности претворяется в образы множащихся двойников, которые «пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей». Но герой «Живописца», вынужденный, подобно порывистому, бунтующему Тассо, пересориться со всеми, потому что «не скрывал своих мнений» (8, 218), обладает вовсе не поврежденным, мятежным разумом, как герой Достоевского, а двоящимся эстетическим чувством: он вынужден метаться «между небом и землей», что приводит к потерям: «Всё это — мысли, мечты... всё вышло неполно, мертво! Художник без живых страстей и ощущений, художник мизантроп... который носится в неопределенных безднах между небом и землею, — что это такое?» (8, 227).

Поддерживает эту внутреннюю раздвоенность любовный сюжет. Имеющий идеалом «любовь-страдание», мечтающий умереть вместе с возлюбленной, после жизни ужасной, бедственной, но освещенной любовью, герой Полевого обманывается в истинных чувствах избранницы. Но характерно, что он готов предать этот идеал под влиянием вполне земных и материальных требований Вареньки. Тщательно выписанный психологический конфликт, приобретающий свойство диалогичности (которая будет характерна для писателей «натуральной школы» и самого Полевого начала 1840-х гг.), рефлексия по поводу положения социального изгоя и возможного семейного счастья — всё это становится предпосылкой развития характера от романтического максимализма к компромиссам, от исключительности к конформизму. Но тенденция реалистической детерминированности характера оказывается сломана: после известия о выборе Варенькой «выгодной партии» герой, на время впавший в уныние, по законам романтизма совершает «бегство» в Италию, где зреет его талант, словно подтверждая слова из драмы: «Таланты формируются в покое...» (Заметим, что Италия как топос торжества искусства осмыслена у Полевого и других русских романтиков во многом благодаря роману «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика и В.Г. Вакенродера[9].)

Испытавший мучительную борьбу с собой, душевную раздвоенность, существенное влияние пошлой среды, заставившей едва ли не приспособиться к ней, Аркадий остается самодостаточным, его характер — цельным, талант — значительным. Не случайно его предсмертная картина так горячо принимается

[9] *Ильченко Н.М.* «Песня Миньоны» как эмблема тоски по Италии... С. 123–135.

демократическим зрителем. Однако герой умирает, и в этом тоже видится следование за романтической схемой.

Анализ текстов выявил соответствия на уровне стилистики монологов, художественных деталей «Торкватo Тассо» и «Живописца». Так, финальный монолог Тассо, где герой уподобляет себя то мятежной волне, то кормчему с разбитого корабля, мог послужить художественным импульсом для построения развернутого романтического сравнения: «На утлой доске выплывает человек с развалившегося, избитого волнами корабля к бесплодному утесу; неделю живет на этом утесе, голой скале, которую едва не заливают волны разъяренного моря, едва не сокрушают удары буйных валов, живет под свистом бурь, огнем молнии и — уцелевает! Небо проясняется, волны утихают, <...> и надежда не перестает гнездиться в сердце страдальца! И наконец, она спасает его! Так и в нравственном мире» (8, 253). Образы и стилистика Гёте, воплощенные в «Торкватo Тассо»[10], претерпевая естественные изменения, перекочевывают в цитированный выше отрывок:

1. В «волнах разъяренного моря», «буйных волнах» просматривается «движимая штормом» (или «могучей природой») «волна»:

Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.

2. Гётевские образы разломанного руля, корабля, трещащего по всем бортам (Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht Das Schiff an allen Seiten), становятся «развалившимся, избитым волнами кораблем».

3. Корабельщик, крепко цепляющийся за утес (So klammert sich der Schiffer endlich noch Am Felsenfest), превращается в «человека», выплывающего «к бесплодному утесу...».

В обоих текстах образы бурного моря чередуются с образами удовлетворенной стихии.

Отрывок из «Живописца» — «Если вонзать нож в сердце, так вонзай его глубже, быстрее и сильно поверни потом, иначе можешь ошибиться в ударе: только измучишь человека, а не зарежешь. За что же мучить? Лучше убей с одного раза» (8, 249) — соотносится с монологом главного героя из 5-го явления 5-го действия гётевской драмы, где Тассо (как и герой Полевого) обращается к своему антагонисту, нравственному мучителю — Антонио (Marterknecht — дословно «слуга пыток»). Нравственные страдания ощущаются героями как физические, отсюда сходные образы «орудия пыток»: у Гёте Pfeile — острие, стрела — и «нож» у Полевого. Призыв Тассо: «Ziehe! Zieh» am Pfeile nur» («тяни, тяни стрелу») под пером Полевого трансформируется весьма существенно: «Вонзай его глубже, быстрее и сильно поверни потом»; а повелительное: «martre mic» («пытай меня») — в вопросительный возглас Аркадия «За что же мучить?». Этот монолог из «Живописца» демонстрирует образцы выспренней фразеологии и излишней метафоризации языка Полевого, на которые указывал В. В. Виноградов[11], и в то

---

[10] Строки из оригинала приводятся по изданию: Goehtes Schriften. Leipzig, 1790. Bd. 6. S. 212, 221, 222.

[11] *Виноградов В.В.* Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1935. С. 335.

же время — формирование романтических поэтических формул в недрах литературной традиции.

Начало преодоления романтической «нормативности» всё же ощущается в повести Полевого, но не столько в образе главного героя, сколько в явной иронии по отношению к носителю ультраромантического отношения к искусству — рассказчику Мамаеву. Полевой-критик также подходит к дифференциации «идеального» и детерминированного (предреалистического) воссоздания жизни в искусстве, отдавая, как кажется, предпочтение второму даже при «разборе» образца, на который ориентируется сам: «Драма Гёте не удовлетворяет нас, ибо она не драма действительной жизни», в произведении «жизнь возведена к идеалу, а действительность только дает ей общие формы» (5, 618–619). Полевой верно уловил степень художественного обобщения, своего рода «символичность» образа поэта. Тассо — «видение поэта, иссеченное из мрамора», «статуя... выражающая многообразный мир в удивительной степени совершенства», «идеал поэта». Но для Полевого начала — середины 1830-х гг. характерна «осциллирующая» линия притяжений и отталкиваний от романтизма. В том же отрывке из статьи «Торквато Тассо» возникают вовсе не реалистические требования, пожелания увидеть то, «что поэзия может сделать из жизни Тассо; исторического Тассо, с его слабостями и безумием, славою и позором, его гением и любовью, его триумфом и темницею» (5, 618). Характерно, что требование историзма воплощено в контрастной романтической стилистике. Как романтику Полевому были близки отголоски «Бури и натиска», слышимые в «Торквато Тассо»: постановка вопроса о природе гения, изображение мятежной личности, аффектация чувств, их бурное проявление. В «Живописце» возникает образ Прометея, в генеалогию которого повествователь включает и гётевского Прометея периода «Бури и натиска» (8, 259). Некоторая раздвоенность личности поэта, отрефлексированный душевный надлом Тассо:

Себя я чувствую раздвоенным.
И вновь моя душа в борьбе сама с собой (7, IV, 184) —

предвосхищает, как уже было отмечено и по другим основаниям, характерные черты героя-романтика Полевого. Если вспомнить устоявшееся положение, что русская романтическая повесть многое заимствовала у лирики и лирической поэмы, то в данном случае отметим некоторое жанровое смещение в механизме наследования традиции: протоисточником для повести Полевого «Живописец» стала «самая лирическая драма» Гёте.

Влияние «Торквато Тассо» Гёте, сказавшееся в конфликте, основных образах и художественных деталях «Живописца» Полевого, демонстрирует ту преемственную связь между литературами разных эпох и народов, которая питает живое художественное творчество.

Литература

Борзова Л.П. Повесть о художнике в русской прозе 30-х гг. XIX века. Саратов, 1999.
Виноградов В.В. Язык Пушкина. М.; Л.: Academia, 1935.
Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1975–1980.
Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1981.

Житомирская З.В. Иоганн Вольфганг Гёте: библиогр. указ. рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1780–1971. М.: Книга, 1972.

Ильченко Н.М. «И с неразгаданным волненьем свою Германию пою» (Рецепция Германии в русской романтической прозе 30-х гг. XIX века). М.; Нижний Новгород, 2001.

Ильченко Н.М. «Песня Миньоны» как эмблема тоски по Италии в повестях Н.А. Полевого «Блаженство безумия» и В.Ф. Одоевского «Сильфида» // Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках. Нижний Новгород: Деком, 2014. С. 59–66.

Козьмин Н.К. Очерки из истории русского романтизма. Н.А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1903.

Луткова Е.А. Герои и поэтика первых русских повестей о живописи: В.И. Карлгоф и Н.А. Полевой // Вестник Новгородского государственного университета. 2007. № 43. С. 63–66.

Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 5–42.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. (Пути эволюции). Л.: Наука, 1987.

Полевой Н.А. Избранные произведения и письма / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.А. Карпова. Л.: Художественная литература, 1986.

Полевой Н.А. Торкватo Тассо. Большая драматическая фантазия в стихах. Соч. Н.К. (писана в 1830 и 1831 г.г.). СПб., 1833, VIII и 174 с. (Оконч.) // Московский телеграф. 1834. Ч. 55. С. 613–646.

Чернышева Е.Г. В.-Г. Вакенродер и Н.А. Полевой (из истории русско-немецких литературных связей эпохи романтизма) // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Нижний Новгород: НПГУ, 1994. С. 106–110.

Goehtes Schriften. Leipzig, 1790. Bd. 6.

О. В. Стукалова

А. С. ПУШКИН В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РАКУРСЕ (АНАЛИЗ ОПЫТА ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ЛИЦЕЯ)

Мне довелось встречаться с Александром Андреевичем Смирновым на конференциях, который проводил Университет имени Масарика в г. Брно (Чехия). Каждый раз я видела очень занятого и очень востребованного человека: его все ждали, он всем был нужен, у него были дела в Праге, в Брно, в Вене... И, конечно, замечательные глубокие доклады, вдумчивость, ясность — всё это очень привлекало и рождало чувство гордости за российскую филологическую школу.

Центральной фигурой в научном творчестве Александра Андреевича Смирнова был А. С. Пушкин. Творчеству Пушкина, и прежде всего лирике, посвящен ряд его статей и книг, в том числе монография «Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность», вышедшая в 2007 г. в издательстве «Наука».

Для своей статьи я как представитель педагогики взяла очень близкую и дорогую мне мысль профессора Смирнова о глубокой привязанности Пушкина к своим лицейским корням — т. е. ко времени своего личностного становления, ученичества.

«За лирическим “мы” в стихотворениях, посвященных лицейским годовщинам, стоит действительно группа близких по духу людей», — пишет А. А. Смирнов[1].

Действительно, обращение к изучению этого периода жизни Пушкина может быть определено интересом не только к его творчеству, но и к тому учебному заведению, где он сформировался, к той среде, в которой он ощущал себя частью этого «мы», столь важного для поэта, который стал для русской культуры воплощением «мирской святости» (А. М. Панченко[2]), «заклинателем и властелином многообразных стихий» (Ап. А. Григорьев), «первой любовью» (Ф. И. Тютчев) и даже «нашим всем», по знаменитой формуле того же Аполлона Григорьева[3] и т. д.

---

[1] *Смирнов А. А.* Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007. С. 35.

[2] Академик А. М. Панченко пишет: «...от царей нация отвернулась, святых меньше приобрела, нежели потеряла. Остались поэты. И нация выбрала Пушкина. Причины этого заслуживают специального рассмотрения» (*Панченко А. М.* Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 318).

[3] *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967.

По словам замечательного русского философа-этика XX в. Б. П. Вышеславцева, «Пушкин смотрит в будущее и даже в вечное. Если верно, что поэты — по слову Платона — суть учителя мудрости, то пророческая мудрость есть высший дар поэта. Ею Пушкин обладал и ее ценил выше всего»[4].

Царскосельский Лицей может по праву быть назван духовной колыбелью Пушкина. Как отмечает Ю. М. Лотман, А. С. Пушкин, когда «хотел оглянуться на начало жизни», «неизменно вспоминал только Лицей»[5].

Становление личности — сложный многоаспектный и, безусловно, до конца не просчитываемый процесс. Что именно влияет на сделанный в определенный момент выбор? Какие идеи оказываются усвоены, а какие отбрасываются как чуждые? Как они интерпретируются в личностном опыте? И так далее. В то же время невозможно отрицать влияния детских и юношеских впечатлений на человека. Но в случае педагогического опыта Лицея мы имеем возможность сделать достаточно объективное заключение об успешности применяемых в этом учебном заведении системы воспитания и образовательного процесса.

Размышляя над биографиями лицеистов, можно справедливо утверждать, что они получили в своей alma mater прекрасное образование и воспитание, давшее им глубокую духовную и знаниевую основу для дальнейшей самореализации в различных направлениях. Интересно, что сами лицеисты отзывались о своем образовании весьма критически. Так, М. А. Корф в своих воспоминаниях пишет: «...смею думать, что он был заведением, не соответствующим ни своей особенной, ни вообще какой-нибудь цели...»[6] Но тем не менее результативность этого «нескладного, непродуманного, смешанного» образования была чрезвычайно высока. Тот же Корф не без некоторой гордости замечает: «...несмотря на то, наш выпуск, более всех запущенный, по результатам своим вышел едва ли не лучше всех других, по крайней мере несравненно лучше всех современных ему училищ»[7].

Действительно, среди 29 выпускников есть выдающиеся общественные деятели: декабристы И. Пущин, В. Кюхельбекер; крупные чиновники: дипломат А. М. Горчаков, сенатор М. Л. Яковлев, тайный советник М. А. Корф; военные: адмирал Ф. Ф. Матюшкин, гвардии полковник И. А. Малиновский, генерал-майор К. К. Данзас; поэты А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг. Безусловно, особую славу Царскосельского лицея составляет имя Пушкина.

Естественно, возникает вопрос: «Почему учебное заведение, в программе которого действительно было много хаотичного, непродуманного, ненужного (курс был как бы “обо всем на свете”), а в методике схоластичного и рутинного (“Кто не хотел учиться, тот мог вполне предаваться самой изысканной лени, но кто и хотел, тому не много открывалось способов, при неопытности, неспособности или равнодушии большей части преподавателей, которые столько же

---

[4] *Вышеславцев Б. П.* Многообразие свободы в поэзии Пушкина // Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. М.: Республика, 1994. С. 38.

[5] *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 13.

[6] Жизнь А. С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. М.: Правда, 1987. С. 195.

[7] Там же. С. 196.

далеки были от исполнения устава, сколько и вообще от всякой рациональной системы преподавания", — пишет М.А. Корф), стало alma mater для выдающихся людей, прославивших свое отечество в самых разных областях?»[8]

Приведем пространную цитату из психологического исследования, посвященного социально-психологическому феномену детства. Ее автор выделяет в данном случае такие аспекты этого феномена, которые, как нам кажется, можно считать опорными в понимании сути педагогического влияния Лицея, оказавшегося столь эффективным. Итак: «Являясь сложным, самостоятельным организмом, детство представляет собой неотъемлемую часть общества, выступает как особый обобщенный субъект многоплановых, разнохарактерных отношений, в которых оно объективно ставит задачи и цели взаимодействия со взрослыми, определяя (как ни парадоксально это звучит) направления их деятельности с ним, развивает свой общественно значимый мир. Причем главной, внутренне заложенной целью детства в целом и каждого ребенка в частности является взросление — освоение, присвоение, реализация взрослости»[9].

Наиболее значимо тут, на наш взгляд, в*и*дение детства как вектора движения к миру взрослого человека, т.е. человека, осознающего свою жизнь как путь ответственности, выбора, самоактуализации. В таком детстве нет места инфантилизму, девиантным проявлениям, капризам, несамостоятельности. Вероятно, прав В.Н. Порус: «Путь к подлинным ценностям извилист, труден, пройти его нельзя "строевым шагом", по команде, по указке»[10].

Особенность лицейского преподавания была именно в том, что каждый воспитанник воспринимался как личность, имеющая право на сотворение собственного жизненного опыта. И.И. Пущин (показательно, что лицеист С.Д. Комовский также приводит в своих воспоминаниях этот случай) рассказывает, например, о добродушном отношении к Пушкину учителя математики Карцова: «В математическом классе вызвал его раз Карцов к доске и задал алгебраическую задачу. Пушкин долго переминался с ноги на ногу... Карцов спросил его наконец: "Что же вышло? Чему равняется икс?" Пушкин, улыбаясь, ответил: нулю! "Хорошо! У вас Пушкин, в моем классе все кончается нулем. Садитесь на свое место и пишите стихи"»[11].

Преподаватели Лицея В.Ф. Малиновский, А.П. Куницын, А.И. Галич, Н.Ф. Кошанский стали не просто учителями, но в высшем смысле слова наставниками юных душ. В 1825 г., т.е. почти через 10 лет после окончания Лицея, Пушкин вспомнит о своем педагоге А.П. Куницыне:

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена...

---

[8] Жизнь А.С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. С. 190.

[9] *Фельдштейн Д.И.* Детство как социально-психологический феномен и особое состояние развития // Вопросы психологии. 1998. № 1. С. 5.

[10] *Порус В.Н.* Искусство и понимание: сотворение смысла. М.: Мысль, 1989. С. 121.

[11] Жизнь А.С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. С. 32.

Анализ педагогической системы преподавания в Царскосельском лицее показывает, насколько важными в формировании личности учащегося становятся личность педагога, его умение «добру учить» (слова Е. А. Энгельгардта, второго директора Лицея, о А. П. Куницыне).

Но есть и еще один аспект, позволяющий сказать, что столь высокая эффективность педагогической работы Лицея была не случайностью, а закономерным итогом всей системы работы этого уникального учебного заведения.

Основанием для такого утверждения являются идеи академика Б. Раушенбаха об особой важности для формирования личности именно чувственного опыта: «Поведение человека в окружающем мире опирается на знание о нем. Это знание формируется как бы в двух взаимосвязанный сферах — одной, где решающее слово имеет логика, и другой, где господствуют чувства: сострадание, милосердие, любовь к ближнему, к Отечеству, религиозное чувство, поэтическое (откликающееся не только на литературу, но и на музыку, изобразительное искусство) и т. п. Формируют ли эти чувства знание, пусть даже не логически-дискурсивное, интуитивное, порой бессознательное, но знание?»[12]

Воспитание тонко чувствующего человека, устремленного к высшим нематериальным идеалам, становится главной задачей всего педагогического коллектива Лицея с момента его основания. В записных книжках первого директора Лицея В. Ф. Малиновского сохранилась запись: «Войну объявить лицемерию. Ценить выше малое внутреннее добро против великого наружного — даже уничтожить сие как полушку против фальшивой серебряной гривны». (Трудно удержаться от примечания: в 1814 г. Малиновский умер в такой бедности, что не было денег на похороны (а ведь он два года был директором учебного заведения, патронируемого императором!) — его похоронил родной брат.) Стремление директора к искренности и истинному благородству сказалось на всех уровнях жизни Лицея (по типу содержания воспитанников это был интернат).

Так, например, в Царскосельском лицее творчество воспитанников с самого начала пошло по неофициальному руслу. Лицеисты не издавали печатных сборников, свои сочинения они помещали в рукописных журналах, предназначавшихся только для «посвященных».

Творческая деятельность лицеистов отличалась жизненностью, оригинальностью, живостью, политической остротой.

Своим рукописным изданиям лицейские «литераторы» стремились придать обычный журнальный вид. Содержание журнала «Лицейский мудрец», издававшегося Данзасом и Корсаковым при участии Дельвига и Комовского, разбито на разделы: проза, поэзия, критика, смесь и — в некоторых номерах — политика и моды.

Каждый номер открывается обращением к читателю. В журнале широко представлен популярный жанр «писем». Но весь этот материал сосредоточен преимущественно вокруг внутренней жизни Лицея и носит сатирический пародийный характер. По своей форме это пародия на современную журналистику.

---

[12] *Раушенбах Б.* К рационально-образной картине мира // Коммунист. 1989. № 8. С. 89.

Общий анализ лицейских творческих работ показывает, что литературная деятельность воспитанников (при всем своем многообразии) объединялась двумя общими чертами: 1) глубоким интересом к общественным проблемам, которые решались многими лицеистами в духе политического свободомыслия; 2) интересом к литературно-эстетическим проблемам, на которые лицеисты стремились найти самостоятельные ответы, отличные от тех, которые давались в традиционной школьной науке и в переводных эстетиках.

Систематическая (систематичность в обучении — наиболее характерная черта преподавателя словесности Н. Ф. Кошанского) творческая деятельность, через которую пройдут буквально все воспитанники Лицея, становится замечательной школой для формирования их мировоззрения. М. А. Корф проницательно замечает: «...мы мало учились в классах, но много в чтении и в беседе, при беспрестанном трении умов, при совершенном отсечении от нас всякого внешнего рассеяния»[13].

Здесь обращает на себя внимание это «мы», «наш» (при том, что «Модинька» Корф был наименее «лицейским» по своему духу человеком). Человеческое взаимодействие, диалог, постоянное общение, обмен мнениями, совместная радостная созидательная творческая деятельность — вот что характеризует неповторимую лицейскую атмосферу, о которой каждый воспитанник будет хранить святую память до конца жизни.

Уместно привести слова М. М. Бахтина о значимости для становления личности такого «со-бытийного общения». «Мое, — пишет М. М. Бахтин, — становится созерцательною положительною данностью переживания только при эстетическом подходе, но мое не во мне и для меня, а в другом...»[14]

В речи А. П. Куницына при открытии Царскосельского лицея прозвучат важнейшие для лицеистов слова: «Наука общежития есть первый предмет воспитания. Под сим словом разумеется не искусство блистать наружными качествами, которое нередко бывает благовидною причиною грубого невежества; но истинное образование ума и сердца»[15].

Дух товарищества при углубленном внимании к саморазвитию станет характерным буквально для всех воспитанников. Именно эти качества будут цениться ими в людях.

Так, например, приглашенный на время болезни Н.Ф. Кошанского преподаватель философии и словесности А.И. Галич запомнился воспитанникам прежде всего неформальными товарищескими беседами:

Один в каморке тесной
Вечерней тишиной
Хочу, мудрец любезный,
Беседовать с тобой.

А. С. Пушкин — А. И. Галичу

В воспоминаниях лицеистов подчеркивается, что от Галича «брали не латинские герундии, а понятия о любви и дружбе»[16]. Пушкин запишет в дневнике

---

[13] Жизнь А. С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. С. 196.
[14] *Бахтин М. М.* Человек в мире слова. М.: РОУ, 1995. С. 76.
[15] Жизнь А. С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. С. 143.
[16] Там же. С. 128.

о встрече с Галичем: «Тут я встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был некогда моим профессором и ободрял меня на поприще, мною избранном»[17]. Память об «ободрении» юного таланта, о поддержке и доброте сохранилась у поэта на всю жизнь (запись была сделана 16 марта 1834 г.).

Подводя итоги краткому анализу основных линий образовательного процесса в Царскосельском лицее, отметим следующие главные черты этого процесса, составляющие, на наш взгляд, секрет столь великолепного и успешного педагогического влияния на детей:

1) установка на поддержку самостоятельной творческой деятельности, накопление индивидуального жизненного опыта, включающего и опыт эстетический; развитие присущих каждому способностей;

2) коллективное творчество, подчеркнуто не контролируемое педагогами; при этом педагоги проявляют живейший интерес к внеклассной жизни своих воспитанников, мягко направляют их интересы и формируют мировоззрение в личных беседах;

3) огромная роль педагогического коллектива как коллектива единомышленников, ставящих перед собой высокие гуманистические цели;

4) диалогичность педагогического процесса: беседа — важнейший инструмент воспитания.

К сожалению, опыт Царскосельского лицея не был типичным для отечественной школы. Министерство просвещения во главе с министром С. С. Уваровым жестко подавляло проявления самостоятельности и свободомыслия в преподавании.

Строгая регламентация учебной жизни, неотступный надзор за всем ходом преподавания, введение официально утвержденных учебников — всё это должно было гарантировать полное соответствие преподавания «охранительным началам» монархического режима.

В школе господствовала система «официальной народности».

Литература

Бахтин М. М. Человек в мире слова. М.: РОУ, 1995.

Вышеславцев Б. П. Многообразие свободы в поэзии Пушкина // Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. М.: Республика, 1994. С. 160–203.

Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.

Жизнь А. С. Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. М.: Правда, 1987.

Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981.

Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Панченко А. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 301–321.

Порус В. Н. Искусство и понимание: сотворение смысла. М.: Мысль, 1989.

Раушенбах Б. К рационально-образной картине мира // Коммунист. 1989. № 8. С. 89–97.

Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007.

Фельдштейн Д. И. Детство как социально-психологический феномен и особое состояние развития // Вопросы психологии. 1998. № 1. С. 3–19.

[17] Там же. С. 129.

И. А. Емелин

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ЭЛЕГИИ А. С. ПУШКИНА «ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...» (1820)

Светлой памяти дорогого учителя, профессора Московского университета Александра Андреевича Смирнова

Стихотворению «Погасло дневное светило...», напечатанному Пушкиным впервые в журнале «Сын Отечества» на 1820 г. (№ 46, без подписи), вошедшему затем в состав «Стихотворений А. Пушкина» 1826 г., в отдел «Элегии» и с пометой «Подражание Байрону», было посвящено множество исследований[1]. Оно явилось первым пушкинским произведением, в котором наиболее полно нашли выражение последовательно утверждаемые лирическим «я» новые романтические принципы и идеалы личной, индивидуальной независимости от внешних обстоятельств и абсолютной внутренней свободы. Расширение сферы переживаний лирического субъекта сделалось ценным в силу его исключительности: «...этой элегией Пушкин, с самого начала стремясь к индивидуальному самовыражению, впервые заявил право своего таланта на воплощение сугубо личных мыслей и даже поворотов настроения»[2]. Стремление бежать от прошлого и парадоксальный возврат к нему в форме воспоминания, обнаружение своего единства с природной стихией и одновременное желание стать над нею, высвобождение чувств из-под власти рассудка и погружение зрительного восприятия в мир природы — все эти особенности романтической медитации неразрывно связаны с формированием новых принципов выразительности.

Происхождение психологически углубленных форм выразительности вызвано фактом преодоления Пушкиным однолинейности просветительских принципов изображения реальности и пересмотром самой концепции природы — романтики подчеркивают ее первозданное творческое начало, «natura naturans». Обращение к образам южной ночи и морской стихии дало современникам повод

---

[1] См., напр.: *Баевский В. С.* Из предыстории пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков, 1994. С. 78–92; *Казарин В. П.* Элегия Пушкина «Погасло дневное светило...» в контексте традиции античного послания «К кораблю» // Учен. зап. Таврического нац. ун-та имени В. И. Вернадского. Сер. Филология. Социальные коммуникации. 2012. № 25 (64), 4. С. 319–328; *Попова Э. В.* Элегия А. С. Пушкина «Погасло дневное светило» (Стилистический анализ) // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 88–94; *Семенников В.* По поводу стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» (1820) // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. XVI. С. 108; *Смола О.* Часть и целое в стихотворении Пушкина «Погасло дневное светило...» // Лит. учеба. 1982. № 3. С. 193–196; *Weststejn W. G.* Plot Structure in Lyric Poetry. An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Pushkin // Russian Literature. 1989. № XXVI (IV). P. 514–517.

[2] *Сквозников В. Д.* Лирика Пушкина. М., 1975. С. 51.

отметить сходство некоторых элементов поэтического мира медитативной элегии Пушкина с мотивами первой и последней песен поэмы Дж. Г. Байрона «Childe Harold's Pilgrimage»: «Русским поклонникам английского поэта сразу бросилась в глаза близость стихотворения Пушкина к мотивам Байрона... море, корабль, лирическое обращение к тому и другому, стремление поэта к "пределам дальным..."»[3]. Ключевой образ «корабля», несущегося, «летящего» по «грозной прихоти обманчивых морей», непосредственно восходит к байроновской картине морского путешествия на трехмачтовом судне («bark»). Если сопоставить риторическое обращение к «кораблю» пушкинского лирического субъекта:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей (II, 1, 146)[4] —

с категорической интонацией персонажа Байрона:

With thee, my bark, I'll swiftly go
Athwart the foaming brine;
Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine,

то можно обнаружить не только явное сходство, но и определенные различия.

В научной литературе о Пушкине можно встретить отрицание наличия байроновских мотивов. Еще С. П. Шевырев предостерегал публику против чрезмерного увлечения сравнением объективной музы Пушкина с субъективной лирой Байрона[5], а М. О. Гершензон с противоположных позиций — «Пушкин был не философ, как Гераклит, даже не поэт-мыслитель, как Гёте, но преимущественно лирик» — вообще отрицал всякое влияние Байрона на Пушкина: «...мы думаем, что влияние Байрона не внесло в психику Пушкина ни одного нового элемента; оно только помогло ему ясно осознать его собственное душевное состояние, в каком он был тотчас по приезде на юг»[6]. Д. П. Святополк-Мирский ограничивал байроновское влияние, упоминал о нем только применительно к выбору тем и расположению материала в повествовании романтических поэм Пушкина[7]. На сходство двустишия, повторяющегося в начале, середине и конце стихотворения, с зачином русской народной песни обратил внимание Д. Д. Благой: «...начало элегии ведет нас не к "Паломничеству Чайльд-Гарольда", а к русской народной песне: "На море синее вечерний пал туман" (ср. "Уж как пал туман на сине море")»[8]. А. Долинин указывает еще на один возможный текст — источник пушкинской образности: «Пушкин, несомненно, знал отдельные цитаты

---

[3] *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 254.

[4] Здесь и далее цит. по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Римскими цифрами даются указания на том, арабскими — на книгу и страницы.

[5] *Шевырев С. П.* Сочинения Александра Пушкина // Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004. С. 171.

[6] *Гершензон М. О.* Ключ веры. Гольфстрем. Мудрость Пушкина. М., 2001. С. 114, 408.

[7] *Святополк-Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен. М., 2008. С. 113.

[8] *Благой Д. Д.* А. С. Пушкин // Соколов А. Н. История русской литературы XIX века (I-я половина). М., 1970. С. 431–432.

из французского перевода “Паломничества Чайльд-Гарольда”, приведенные в письмах П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу. К одной из этих цитат (“Vaisseau leger! Vaisseau propice! Tu voles sur l’onde écumante! Peu m’importe le ravage, où tu me conduis, pour vu que ce ne soit pas le mien!” — Остафьевский архив князей Вяземских. Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. Т. 1: 1812–1819. СПб., 1899. С. 338) восходит реминисценция из прощальной песни Чайльда Гарольда в первой южной элегии Пушкина...»[9]

Во всяком случае, нельзя видеть в элегии Пушкина прямое подражание Байрону; однако сходное направление поэтической фантазии, подсказанное биографическими обстоятельствами поэтов, перекликающиеся мотивы и образы предопределили становление в лирике Пушкина общих романтических принципов неотделимости идеи от эмоции, отвлеченно-общего суждения от субъективного внутреннего переживания.

В «морской» элегии Пушкина на центральный план выходит проблема своеобразия романтического лирического сознания. Ущемленность стихийного чувства воли приводит лирическое «я» к потребности ощутить новые впечатления бытия. Романтический мотив «жизни-странствия» соотносит актуальное время лирической ситуации с разрушенным идеалом прошлого. Лирический субъект с помощью воображения создает проекцию своего «я» вовне, а посредством памяти воссоздает конкретный пейзаж, приобретающий отвлеченно-символическое значение, тем самым на первый план выдвигается состояние лирической взволнованности, психологически отраженное в пейзажных образах:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный...

Шестая строка — «Земли полуденной волшебные края» — может быть сопоставлена с описанием Лиссабона из первой песни поэмы Байрона «Childe Harold’s Pilgrimage»:

Oh, Christ! It is a goodly sight to see
What Heaven hath done for this delicious land!
What fruits of fragrance blush on every time!
What goodly prospects over the hills expand!

Изображение южного края в элегии К. Н. Батюшкова «Таврида», однако, представляется более близким к пушкинскому варианту скитальчества:

Мы там, отверженные роком,
Равны несчастием, любовию равны,
Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...[10]

О. А. Проскурин справедливо полагает, что Пушкин в цикле крымских элегий ориентируется во многом на элегическую систему Батюшкова[11].

---

[9] *Долинин А.* Пушкин и Англия: Цикл статей. М., 2007. С. 15.
[10] *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 194.
[11] *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный Палимпсест. М., 1999. С. 58–67.

Выражение прошедшего и будущего становится ценным для лирического «я» само по себе, так как приобретает характер элегически окрашенных форм воспоминания и мечты. Интимно-психологическая сфера прошедшего воссоздается динамически — с помощью торжественно-возвышенной смены дневного света вечерним «туманом»:

Погасло дневное светило,
На море синее вечерний пал туман,

а план будущего — посредством выразительного императивного речевого сигнала («Шуми, шуми»), звучащего рефреном три раза — в начале, в середине и в конце стихотворения[12]. В. В. Виноградов полагал, что призывные интонации обращения к морской стихии у Пушкина создают «впечатление непрерывности морского волнения» как «фона, как эффектного пейзажа, среди которого звучит лирический монолог»[13].

На выразительно-психологическую основу образа водной стихии в этой элегии обращалось внимание ученых неоднократно; так, К. Н. Григорьян пишет: «В построении элегии они (строки, содержащие инвокативные интонации по отношению к “ветрилу” и “океану”. — *И. Е.*) приобретают значение музыкального рефрена, окрашивающего в грустно-светлые тона мечтательные раздумья автора»[14]. В. Н. Касаткина подчеркивает роль «романтической субъективизации» в передаче внутренней «взволнованности» лирического сознания, транслированной образу «моря-океана»[15]. Примечательно, что водная стихия изображается как через внешние впечатления, возникающие у лирического «я» в момент речи (образ «моря»), так и с помощью внутренне взволнованного переживания прошлого (образ «океана»). Романтические формы воплощения образа «моря» во многом мотивированы его доминирующим положением относительно безбрежного океана мира лирического субъекта, проявляющего свою исключительность в сфере идеальных чувств. У него есть возможность как бы «направлять» движение стихии:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан (II, 1, 146).

Эти строки являются прямой иллюстрацией «нежнейших оттенков» «пейзажа души» лирического субъекта. Традиционные поэтические образы и мотивы (*море*, *туман*, *вечер*) приобретают у поэта новую степень выразительности. Семантика образа «океана» обнаруживает смысловые элементы «безграничности» и «глубины». Метонимический образ «ветрила» генерирует поэтически высокую семантическую коннотацию: «ветер принес воспоминание». Функция этого образа — медиативная, посредническая: он как бы приближает воспоминание, ускоряя процесс погружения «души поэта» в «даль времени». Призывная

---

[12] Ср. у К. Н. Батюшкова: «Шуми же ты, шуми, огромный океан!» («Есть наслаждение и в дикости лесов...» (*Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. С. 318)).

[13] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 333.

[14] *Григорьян К. Н.* Пушкинская элегия. Л., 1990. С. 125.

[15] *Касаткина В. Н.* Романтическая муза Пушкина. М., 2001. С. 46.

интонация лирического «я» маркирует «переход» от реального к ирреальному. Акустический мотив («шум ветрила») тогда приобретает добавочное выразительное значение: он отражает своего рода «диалог» лирического «я» с прошлым, а также двойственное отношение ко времени:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

Алогизм переживания подчеркивается союзом «и», соединяющим взаимно противоположные по семантике слова («страдал» и «мило»)[16]. Любовь — самое могущественное и притягательное для романтика чувство — явилась главной причиной неудовлетворенности, тоски по недостижимому идеалу («В очах родились слезы вновь...») и чувства отвращения к его суррогатам («изменницы младые»).

Стилистическая особенность стихотворения «Погасло дневное светило...» — в том, что господство перифрастических определений и формул («Желаний и надежд томительный обман», «Страны, где пламенем страстей / Впервые чувства разгорались...», «Искатель новых впечатлений»), ряд психологических повторов, выделяющих, ставящих на передний план активность лирического субъекта:

...Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило,

подчеркивают высокую степень эмоциональной окрашенности психологизированных переживаний лирического «я». Монологичность авторской интонации, раскрывающей непрерывность потока лирической медитации, составляет условие отказа от конкретно-изобразительного способа создания целостной картины природы. Подавление предметной изобразительности, ставшей к началу XIX в. традиционной для передачи красок морского пейзажа (в этом плане могут быть показательны опыты Державина и Жуковского), и отход от чувственно-пластических изображений свидетельствуют о качественном сдвиге в поэтике Пушкина, особенностью которой становится преимущественное внимание ко всеобщности движения водной стихии[17]. Психологический параллелизм, освещающий саму основу лирической ситуации ‘общения со стихией’, инверсированный ритм, расширяющий рамки зрительного восприятия пространственной перспективы, теряющей в романтической дали свои конкретные очертания («Я вижу берег отдаленный...»), позволяют органично воссоздать атмосферу быстрой смены впечатлений души героя. Динамика изменения предметно-изобразительных подробностей лирического пейзажа в сторону психологического выражения потаенных движений внутреннего мира мотивирована смысловым противопоставлением двух полюсов — настоящего и прошлого.

---

[16] О значении романтического алогизма в стихотворениях Пушкина см.: *Геронимус В.А.* Формы романтического алогизма в стихотворении Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 1998. № 6. С. 13–24.

[17] Подробнее об этом см.: *Смирнов А.А.* Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная целостность. М., 2007. С. 85–89.

Композиция стихотворения обнаруживает трехчастную структуру, которая будет повторена в элегии 1824 г. «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» и станет типичной для романтической элегии. Она отражает три равноценных для Пушкина «момента восприятия» лирическим «я» поэтического мира: 1) первый, когда воспринимаемый объект (*море*) существенно преобладает над воспринимающим сознанием; 2) второй, когда воспринимаемый объект отходит на второй план, а на первый план выдвигается воспринимающее сознание; 3) третий, когда отношения воспринимаемого объекта и воспринимающего сознания гармоничны, а их функции равно распределены. Первый и третий «моменты восприятия» композиционно обрамляют второй и занимают в тексте элегии меньший объем. Рефлексия лирического «я» становится отражением единства лирического сознания, следствием чего является своеобразная выразительная черта Пушкина-романтика: он резко преодолевает первый «момент восприятия», где сталкиваются внешний и внутренний миры. Акцент делается на втором «моменте восприятия», когда идет раскрытие темы воспоминания на уровне динамической смены внутреннего и внешнего акустических полюсов:

Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный...
И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман... (II, 1, 146)

Образ «берега отдаленного» семантически расширен, так как он не реальный, а воображаемый, будучи непосредственно связан с лирическим сознанием, приобретает дополнительные смыслы, оказывается не только пространственным, но и временным ориентиром для лирического «я». Семантика указательного местоимения «туда» определяет характер воспоминаний лирического персонажа:

С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаньем упоенный...

Романтическое понимание «дали», скрытой от взора, создает предпосылки для устремленности к ней психологического субъекта, любующегося ею как «пейзажем души», в которой глубоко «спрятаны» дорогие для него переживания. В черновом варианте элегии седьмой и восьмой стихи содержат указания на глубоко личностный план воспоминаний лирического «я»:

С невинным трепетом туда стремлюся я,
Сердечной думой упоенный (II, 2, 627).

Третий «момент восприятия» обнаруживает неразрешимое внутреннее противоречие между воспринимаемым и воспринимающим:

И вы забыты мной, изменницы младые,
Подруги тайные моей весны златыя,
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило... (II, 1, 147)

Разоблачение «наперсниц порочных заблуждений» не удовлетворяет внутренним потребностям лирического «я», он ищет утешения в «шуме» «послушного ветрила» и в «волнении» «угрюмого океана». Параллелизм акустических образов раскрывает психологическое состояние субъекта лирической медитации («волненье и тоска»). Композиция элегии построена так, что лирическое «я» возвращается к началу, к рефрену:

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан,

в котором уже главное место занимают слуховые образы.

Романтическая атмосфера стихотворения создается и мотивируется самой элегической темой, свойствами лирического объекта, положением лирического персонажа по отношению к этому объекту. Неизбывность воспоминаний, неосуществимость мечты в сочетании с возвышенной трактовкой «северной» любви как идеального проявления страсти обогащают мотив ‘добровольного изгнания’ новым содержанием. Экспрессивность синтаксической структуры (обилие перифраз, повторов и пауз) и эмоциональный характер номинации элементов поэтического мира подчеркивают выразительные контрасты психологического плана. Романтический тип параллелизма, раскрывающий противоречивые переживания лирического субъекта и выявляющий динамику перехода обыденного восприятия мира в чувственное отражение внутреннего состояния субъекта, знаменует собой становление новых форм выразительности. Субъекты и объекты лирического высказывания насыщаются новыми способами и формами романтической изобразительности и выразительности.

Таким образом, первая «крымская» элегия Пушкина передает динамику постепенного ухода от предметно-пластического ракурса к психологически углубленному переживанию. Непосредственное в*и*дение, зрительное восприятие уступает место опосредованному (проявленному сквозь призму мечты или воспоминания). На содержательном уровне различаются выразительно-смысловые и изобразительно-предметные компоненты текста. При этом основное внимание при создании целостной картины уделяется не изображению реальных живописных подробностей и деталей, а выражению условно обозначаемого единства лирического «я» с движением свободной морской стихии (отсюда и возникает особая роль акустических мотивов).

Литература

Баевский В.С. Из предыстории пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков, 1994. С. 78–92.

Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964.

Благой Д.Д. А.С. Пушкин // Соколов А.Н. История русской литературы XIX века (I-я половина). М., 1970. С. 431–432.

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950.

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Геронимус В.А. Формы романтического алогизма в стихотворении Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 1998. № 6. С. 13–24.

Гершензон М.О. Ключ веры. Гольфстрем. Мудрость Пушкина. М., 2001.

Григорьян К. Н. Пушкинская элегия. Л., 1990.
Долинин А. Пушкин и Англия: Цикл статей. М., 2007.
Казарин В. П. Элегия Пушкина «Погасло дневное светило...» в контексте традиции античного послания «К кораблю» // Учен. зап. Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Филология. Социальные коммуникации. 2012. № 25 (64), 4. С. 319–328.
Касаткина В. Н. Романтическая муза Пушкина. М., 2001.
Попова Э. В. Элегия А. С. Пушкина «Погасло дневное светило» (Стилистический анализ) // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 88–94.
Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный Палимпсест. М., 1999.
Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959.
Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен. М., 2008.
Семенников В. По поводу стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» (1820) // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. XVI. С. 108.
Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. М., 1975.
Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М., 2007. С. 85–89.
Смола О. Часть и целое в стихотворении Пушкина «Погасло дневное светило...» // Лит. учеба. 1982. № 3. С. 193–196.
Шевырев С. П. Сочинения Александра Пушкина // Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004.
Weststejn W. G. Plot Structure in Lyric Poetry. An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Pushkin // Russian Literature. 1989. № XXVI (IV). P. 514–517.

В.В. Цоффка

О СООТНОШЕНИИ ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЫ И ПРАВДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

В 2004 г. в «Российской газете» под заголовком «Просто читать» было опубликовано интервью академика М.Л. Гаспарова, в котором, отвечая на вопрос, почему часто приходится слышать: «Не люблю Пушкина», он, в частности, сказал: «Потому что мы часто подходим к нему не с теми ожиданиями, на которые рассчитывал Пушкин... Что это значит? Вот Евгений Онегин получил письмо от Татьяны. Чего ждали первые пушкинские читатели? “Вот сейчас этот светский сердцеед погубит простодушную девушку, как байронический герой, которому ничего и никого не жаль, а мы будем следить, как это страшно и красиво”. Вместо этого он вдруг ведет себя на свидании не как байроновский герой, а как обычный порядочный человек — и вдруг оказывается, что этот нравственный поступок на фоне безнравственных ожиданий так же поэтичен, как поэтичен был лютый романтизм на фоне скучного морализма. Нравственность становится поэзией — разве это нам не важно?»[1]

Далее Гаспаров рассуждает о том, что Пушкин не подчеркивает, а затушевывает свое открытие: читатель не столько уважает Онегина, сколько сочувствует Татьяне, с которой так холодно обошелся наш нордический герой. В конце романа поэт восхищается только нравственностью Татьяны («Я вас люблю (к чему лукавить?), но я другому отдана; я буду век ему верна»[2]), забывая, что она научилась этому у Онегина!

И нынче — Боже — стынет кровь,
Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь... Но вас
Я не виню: в тот страшный час
Вы поступили благородно.
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой...[3]

---

[1] *Гаспаров М.Л.* Филология как нравственность. Статьи, интервью, заметки. О прошлом и будущем. Об интеллигенции, о культуре. О школе. О жизни. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. С. 190–191. Вспомним высказывание А.Ф. Воейкова, который, разбирая поэму Пушкина «Руслан и Людмила», заметил, что главное достоинство всякого сочинения — нравственная цель (*Воейков А.Ф.* Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Критика первой четверти XIX века / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. М.Л. Майофис, А.Р. Курилкина. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 393).

[2] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Роман в стихах. СПб.: Академический проект, 1993. С. 212.

[3] Там же. С. 210.

Однако Онегин поступает поочередно то как «Спаситель», то как «Развратитель». Письмо Татьяны тронуло героя, и он предостерег девушку, напомнил о том, что ей нужно быть осторожнее: «Не всякий вас, как я, поймет». На этот раз он «привычке милой не дал ходу», и вот в пророческом сне Татьяны герой превращается в демона, в главаря «адских привидений».

Гаспаров задает читателям «Онегина» вопрос, зачем и какими средствами добивается Пушкин такого впечатления, и считает, что если это читателям интересно, то пусть каждый об этом подумает сам. Но прежде чем ответить на этот вопрос ученого, задумаемся над поступком главного героя романа, нравствен он или нет?.. Наш ответ на этот вопрос: «И да, и нет, смотря по обстоятельствам», поскольку Онегин — герой синтетический, носитель различных масок, «модный тиран». По отношению к Татьяне Лариной «привычке милой не дал ходу», а во сне Татьяны, однако, ее «слагает на скамью».

Получив «необдуманное письмо» Татьяны и встретившись с нею, юной девушкой, он решает вести себя благородно, как глубоко нравственный светский человек, еще не понимая того, что девушки развиваются быстрее юношей, что они созревают намного раньше и выглядят зрелее молодых людей и, стало быть, умнее. После тягостного объяснения с Татьяной Онегину, думается, уже не следовало бы приезжать в дом Лариных, но он продолжает это делать. Дело доходит до того, что он появляется на именинах Татьяны и ведет себя в высшей степени безнравственно, что приводит, в конце концов, к дуэли и убийству на ней его друга — Ленского. Спустя годы, оказавшись в Петербурге после путешествия, он случайно встречается на светском рауте с Татьяной, уже замужней женщиной, влюбляется в нее и пытается добиться ее любви. Татьяна не верит ему, ибо он может только опозорить ее в глазах света, а себе принести «соблазнительную честь». Татьяна отвергает его домогательства. Ответ Татьяны на письмо Онегина обусловлен именно ответом Онегина на письмо тогда еще неопытной деревенской барышни.

Мысль академика Гаспарова следует развить, уточнить и дополнить высказыванием нашего философа Р. А. Гальцевой. В письме к автору этой статьи она пишет: «Татьяна и Онегин сюжетно поступили симметрично, но совсем из нравственно разных мотивов: пусть он не воспользовался ее девичьим чувством, но он добивался замужней женщины, что для Татьяны как подлинно нравственной, христианской личности было невозможно помыслить».

Теперь вернемся к вопросу Гаспарова и попытаемся на него ответить. Нам представляется, что Пушкин затушевывает свое открытие тем, что в главе восьмой своего романа кардинально меняет *статус* своей героини, делая ее княгиней, великосветской дамой, законодательницей моды. Это обстоятельство помогает автору быстро закончить роман нравственной победой Татьяны над «модным тираном» — Онегиным.

Надо сказать, что автор осознавал натяжку. Об этом он прямо говорит в «Отрывках из путешествия Онегина»: «П. А. Катенин <...> заметил нам, что сие исключение (одной из глав романа. — *В. Ц.*), может быть, и выгодное для читателей, вредит, однако ж, плану целого сочинения; ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным. — Замечание, обличающее опытного художника. Автор сам

чувствовал справедливость оного, но решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики»[4].

Нам представляется, что здесь идет речь о соотношении реальной, жизненной правды и правды художественной. До главы восьмой действие в романе развивается естественно, закономерно, как реальный, жизненный сюжет, но в ней Пушкин неожиданно для читателя и самого себя являет нам замужнюю Татьяну как знатную даму великосветского общества. Именно здесь мы сталкиваемся с понятием художественной правды, которая обнаруживает в авторе гениального художника. Восьмая глава романа — подлинно креативное создание поэта. (Вспомним, к слову, фильм «Москва слезам не верит», в котором создатели используют в поэтике фильма пушкинский прием: с главной героиней происходит та же метаморфоза, что и с Татьяной Лариной!)

Автор статьи о романе Пушкина «Евгений Онегин» Е.М. Верещагин показывает в своей работе, как мучительно трудно давалось Пушкину развитие сюжета[5]. Первоначально предполагалось, что Онегин влюбится в Татьяну с первого взгляда, со всею страстью немедленно, что любовь Онегина к Татьяне в конце концов победит «байронизм», свойственный пресыщенному денди Онегину. Нам даже представляется, что, владей Пушкин английским языком так, как он владел французским, мы бы имели в лице Онегина подлинного англомана. (Ср. сюжет пушкинского романа, его героев с персонажами романа Вальтера Скотта «Пират».)

Начиная роман в стихах, Пушкин предполагал, что сюжет у него будет строиться на традиционных основах произведения. Набоков в своих комментариях к «Евгению Онегину», например, полагал, что первоначально это мог быть романтический сюжет, когда герои испытывают взаимную любовь друг к другу и преодолевают препятствия, которые мешают им соединить свою судьбу, — это был бы «роман на старый лад»! Поэтому читатели, воспитанные на литературе XVIII — начала XIX в., искали романтической завязки и, к своему сожалению, не находили ее. За долгие годы писания это произведение претерпевало различные изменения. Романтический сюжет счастливого брака показался ему, по словам Верещагина, очень банальным, и он, порвав связь с композиционными канонами, решил использовать прием присущего ему «истинного романтизма», которым гордился. Действительно, Пушкин колебался в осуществлении дальнейшего замысла. И сюжет изменился вопреки воле автора. «Представь, какую шутку “удрала” со мной Татьяна: выскочила замуж». Как пишет Верещагин, «даже если такие слова не были сказаны, их следовало бы выдумать»[6]. По мысли Пушкина, готовность вступить в брак — это поистине «решительный переворот» в жизни человека, и автор неожиданно для себя и для читателей меняет статус главной героини.

Рассмотрим частный, конкретный случай, связанный с проблемой жизненной правды и правды художественной. Совсем недавно профессор В.П. Казарин

---

[4] *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Роман в стихах. СПб: Академический проект, 1993. С. 212.

[5] *Верещагин Е.М.* Рече-поведенческая переинтерпретация четырех строф главы третьей «Евгения Онегина» // Вопросы языкознания. 2015. № 2. С. 7–40.

[6] Там же. С. 37.

(г. Симферополь) прислал мне рукопись статьи, которую озаглавил так: «Что видел Пушкин в Бахчисарае в навершии Портала Алевиза, или Ошибка братьев Чернецовых». Работа эта весьма примечательна. Профессор Казарин рассказывает, что после смерти Пушкина в 1837 г. известные художники братья Григорий и Никанор Чернецовы вместе написали картину «Пушкин в Бахчисарайском дворце». Заметим, что автор называет эту работу художников «картиной-фантазией». Напомним читателям, что Пушкин посетил этот дворец в 1820 г., когда на башенке над Порталом Алевиза была не мусульманская двурогая луна, что соответствовало действительности 1834 г., а российский двуглавый орел.

Портал железных дверей, «Демир-Капу», был сделан в 1503 г. итальянским архитектором Алевизом Новым, который был задержан на длительное время крымским ханом Менгли-Гиреем. Архитектор направлялся в Москву. Соорудив Портал, он украсил его шпиль мусульманской двурогой луной (полумесяцем). В 1784–1787 гг., когда готовились к приезду Екатерины II в Крым, оттоманский полумесяц был заменен двуглавым российским орлом.

Именно орла мог видеть наш поэт над Порталом Алевиза 7 сентября 1820 г., когда осматривал Ханский дворец. Российский орел как герб Российской империи сохранился до 1825 г., когда император Александр I, уступая просьбам крымско-татарской знати, вернул мусульманский полумесяц на старое место. Новый период в истории Бахчисарайского дворца и был воссоздан братьями Чернецовыми.

Профессор Казарин заключает, что в 1820 г. Пушкин видел уже именно александровского орла (не екатерининского и не павловского), а не мусульманский полумесяц, который появился над Порталом позднее: «Картина-фантазия братьев Чернецовых, написанная художниками из лучших побуждений, к сожалению, произвольно смешивает разные эпохи не только в истории дворца, но и в жизни Пушкина», — так считает уважаемый профессор в своем заключении.

...Так и хочется ответить ему словами самого Пушкина: «Напрасно видишь тут ошибку». Ученый поднимает здесь важнейший вопрос об отношении искусства к действительности: имеет ли право художник изменять в своем произведении действительность?! Ведь факт сам по себе еще не реальность. Реальность обретается в размышлении, в рефлексии!

Нам представляется, что братья Чернецовы не сделали никакой ошибки, воссоздали факт присутствия нашего поэта в Ханском дворце в высшей степени творчески как настоящие художники-профессионалы, как художники мыслящие. Они пытались воссоздать то, что по-французски выражается словосочетанием «couleur locale», т.е. придать картине значение «местного колорита», национального — татарского колорита, чтобы подчеркнуть своеобразие места, куда попал Пушкин, характерную особенность Бахчисарайского дворца.

...Заканчивая свою замечательную повесть о филологе Михаиле Викторовиче Панове под названием «По ту сторону успеха», В. И. Новиков писал: «Основной принцип прозы в пановском понимании таков: не могут одновременно измениться характер и обстоятельства, герой и мир. Либо меняется герой, а мир остается прежним — либо герой остается неизменным, а меняется окружающий его мир». И неожиданно для читателя переходит к пушкинскому роману, в котором, по его мнению, работает следующая антитеза, а именно: «Онегин

переменился, но мир остался для него прежним. Татьяна же неизменна и верна себе, а мир вокруг нее радикально изменился»[7]. У Татьяны переменился только внешний облик, а внутренне она осталась такой, как была, но этого так и не понял Онегин. Такой контраст, по мысли ученого, — художественная условность романной прозы, но за ним стоит множество реальных человеческих жизней[8].

Подытоживая сказанное, приходим к выводу, что художник слова и художник кисти в своих произведениях имеют полное право изменить реальную действительность в пользу выпуклой художественной правды, чтобы сделать ее еще более убедительной, достоверной, впечатляющей для читателя или зрителя. На то они и художники!

Литература

Верещагин Е.М. Рече-поведенческая переинтерпретация четырех строф главы третьей «Евгения Онегина» // Вопросы языкознания. 2015. № 2. С. 7–40.

Воейков А.Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Критика первой четверти XIX века / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. М.Л. Майофис, А.Р. Курилкина. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 350–393.

Гаспаров М.Л. Филология как нравственность. Статьи, интервью, заметки. О прошлом и будущем. Об интеллигенции, о культуре. О школе. О жизни. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.

Новиков Вл. По ту сторону успеха. Повесть о Михаиле Панове // Новый мир. 2015. № 7. С. 9–68.

Пушкин А.С. Евгений Онегин. Роман в стихах. СПб.: Академический проект, 1993.

[7] *Новиков Вл.* По ту сторону успеха. Повесть о Михаиле Панове // Новый мир. 2015. № 7. С. 68.

[8] Там же.

Г. В. Зыкова

БАЙРОН — ПУШКИН — БАЙРОН ПО-РУССКИ: ЕЩЕ ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Что «Евгений Онегин» сильнейшим образом зависит от поэзии Байрона — это было понятно и самому Пушкину, и его современникам; характер этой зависимости, как известно, прямо обсуждается прежде всего самим Пушкиным (в порядке самозащиты?): «Москвич в Гарольдовом плаще...». Всяческие реминисценции (а также, возможно, и не вполне осознанные заимствования) из Байрона в «Евгении Онегине» за последние почти два века постоянно обнаруживались и интерпретировались; в 1996 г. итоги (уже двадцатилетней давности) подвел В. С. Баевский[1], и ясно, что они могли быть только промежуточными.

Среди до сих пор не отмечавшихся реминисценций / заимствований из «Дон Жуана» в «Евгении Онегине» — возможно, и XXXVIII строфа седьмой главы, содержащая синтаксически необычное изображение въезда в Москву:

...Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

А вот так въезжает в Лондон Дон Жуан в XXII строфе XI песни:

Through coaches, drays, chok'd turnpikes, and a whirl
  Of wheels, and roar of voices, and confusion;
Here taverns wooing to a pint of “purl”,
  There mails fast flying off like a delusion;
There barbers' blocks with periwigs in curl
  In windows; here the lamplighter's infusion
Slowly distill'd into the glimmering glass
(For in those days we had not got to gas)...

В отличие от большинства отмеченных случаев заимствований из Байрона, здесь воспроизводятся не слова, а структура (конечно, именно структура

[1] *Баевский В. С.* Присутствие Байрона в «Евгении Онегине» // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. 1996. Т. 55. № 6. С. 4–14.

воспроизводится и тогда, когда Пушкин заимствует самый жанр (поэмы), но здесь я имею в виду обращение именно к отдельным фрагментам байроновского текста).

Правда, здесь, как это бывало у Пушкина и в других случаях, не вполне буквальное следование, а скорее развитие и усиление потенциально плодотворного хода, намеченного предшественником: ряд однородных существительных у Байрона есть только в первых двух строках строфы (у Пушкина в девяти); к тому же у Байрона даже в этих двух строках ясность приема несколько размывается присутствием одного эпитета (*chok'd turnpikes*) и двух конструкций с дополнением (*a whirl / Of wheels, and roar of voices*); заметим, правда, что у Байрона зато весь перечень, хотя и не всегда синтаксически энергичный, занимает целых три строфы[2].

Если слова разные, а похожа конструкция, с какой степенью уверенности мы можем предполагать здесь действительную связь? Насколько это уникальная или хотя бы редкая вещь в европейской поэзии к концу двадцатых годов XIX в. — такие «списки кораблей», перечни существительных? Для некоторой уверенности в том, что связь все-таки есть, нужны хотя бы два совпадающих момента, и здесь это второе совпадающее — общая сюжетная ситуация: как перечень объектов, мелькающих мимо, и у Байрона, и у Пушкина строится въезд героя (героини) в столицу (Москва все-таки тоже столица, и уж точно всегда своего рода Babylon, как назван Лондон у Байрона).

У этой маленькой истории, видимо, было в русской словесности продолжение. Если Пушкин воспринимался современниками (по крайней мере в первой половине 20-х гг.) как русский Байрон (или русский подражатель Байрона)[3], то позже для нас опыт чтения Пушкина может влиять иногда на наше восприятие Байрона — трудно сказать, насколько это осознается. Кажется, что некоторые

---

[2] Две предшествующие строфы начинают перечень, но нагромождение однородных существительных, вдохновившее Пушкина, появляется именно в XXII. А вот так это начинается:

That Juan's chariot, rolling like a drum
In thunder, holds the way it can't well miss,
Through Kennington and all the other “tons”,
Which make us wish ourselves in town at once;

Through Groves, so called as being void of trees,
(Like lucus from no light); through prospects nam'd
Mount Pleasant, as containing nought to please,
Nor much to climb; through little boxes fram'd

Of bricks, to let the dust in at your ease,
With “To be let”, upon their doors proclaim'd;
Through “Rows” most modestly call'd “Paradise”,
Which Eve might quit without much sacrifice...

[3] Поэтому, кстати, Пушкина, по общему признанию, так трудно воспринимать в переводах, поэтому, наверное, у англичан всё время появляются новые попытки перевести «Евгения Онегина» — видимо, из-за его связи с «Дон Жуаном» и «Чайльд Гарольдом» переводчикам кажется, что они сами соревнуются с Байроном.

следы этого есть в принадлежащем Т. Г. Гнедич переводе XXII строфы XI песни «Дон Жуана»:

Шлагбаумы, фуры, вывески, возки,
Мальпосты, как стремительные птицы,
Рычанье, топот, выкрики, свистки,
Трактирщиков сияющие лица,
Цирюлен завитые парики
И масляные светочи столицы,
Как тусклый ряд подслеповатых глаз
(В то время газа не было у нас!).

Здесь, во-первых, то, что у Байрона было полноценными предложениями:

Here taverns wooing to a pint of “purl”,
There mails fast flying off like a delusion;
There barbers' blocks with periwigs in curl
In windows; here the lamplighter's infusion
Slowly distill'd into the glimmering glass...

превращается в ряд однородных членов предложения; кроме того, русский пятистопный ямб дважды вмещает у Гнедич целых четыре существительных: *Шлагбаумы, фуры, вывески, возки... Рычанье, топот, выкрики, свистки* — там, где у Байрона 4+2 (*Through coaches, drays, chok'd turnpikes, and a whirl / Of wheels, and roar of voices, and confusion*), несмотря на то что русские слова, как известно, в целом длиннее английских: у Гнедич это получается потому, что вместо байроновских конструкций с дополнениями и эпитетами у нее чисто пушкинский ряд существительных. Так ход, придуманный, видимо, все-таки Байроном, заимствованный и усиленный Пушкиным, возвращается в этом заостренном виде к Байрону же, свидетельствуя о сильнейшей связи поэтов в русском литературном сознании.

Литература

Баевский В. С. Присутствие Байрона в «Евгении Онегине» // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. 1996. Т. 55. № 6. С. 4–14.

М. А. Самородов

«СМУТА» А. А. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА КАК ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Разрабатывающееся в современном литературоведении понимание текста как интермедиального феномена привело к тому, что в орбиту изучения литературного произведения оказались включены и его интерпретации, не обязательно узко литературные. При этом процесс перехода от одного вида искусства к другому может как осуществляться в один этап (например, стихотворение становится программой музыкального сочинения), так и составлять целую цепочку превращений. Наиболее наглядно это можно показать в виде схемы: *литературный первоисточник → либретто оперы → музыка к опере → постановка оперы* (театр) → *фильм-опера* (кинематограф). Подобная трансформация может носить не только линейный, но и реверсивный характер**.** Данный случай рассмотрен нами на примере «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого, написанной под влиянием одноименного произведения Л. ван Бетховена, и музыкальной интерпретации этой повести — квартета Л. Яначека «Крейцерова соната»[1]. Схема эта, как можно понять, универсальна: она не предполагает, что музыка должна быть отправной точкой всех последующих конвертаций. Важно и то, что звенья «цепочки» могут представлять собой не только мономедиальные виды искусства, но и синтетические, такие как опера, кинематограф и т. д.

Чтобы продемонстрировать этот принцип, мы избрали объектом изучения в данной статье драматическую хронику графа А. А. Голенищева-Кутузова (1848–1913) «Смута», вдохновленную оперой М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Важно установить, в какой степени повлиял на создание хроники литературный первоисточник оперы — трагедия А. С. Пушкина. Интермедиальный анализ подобного рода не столько направлен на исследование творчества Голенищева-Кутузова — писателя, до сей поры остававшегося на периферии изучения, сколько помогает взглянуть на трагедию Пушкина глазами его эпигона.

Создававшаяся в 1870-х гг. драматическая хроника «Смута» (закончена в 1879 г., поставлена в 1881 г., рабочее название «Василий Шуйский») не случайно вызвала большой интерес со стороны М. П. Мусоргского. Родственник и соавтор Голенищева-Кутузова, написавший на его стихи вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», композитор видел в молодом поэте

---

[1] *Самородов М. А.* Интермедиальная поэтика прозы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. С. 55–68.

не только помощника, но и идейно близкого ему сочинителя, способного как ученик утвердить культурно-исторические взгляды Мусоргского посредством литературы. В писавшейся хронике композитор видел произведение, которое, подобно пушкинской трагедии, донесет до современного зрителя цельное в*и*дение событий Смутного времени. После холодного приема у критиков своей оперы «Борис Годунов» (1874) он стал придавать большое значение публикации и постановке «Смуты»: «Но “Шуйский” должен быть постигнут на сцене, “да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу”»[2]. Отметим, что в переписке Мусоргский подбадривает Голенищева-Кутузова, нередко цитируя Пушкина: «“Глаголом вещей правды прожигай сердца людей!” — пишите, создавайте и опять пишите, мой милейший»[3].

Патронаж композитора не ограничился рекомендациями. Замечено, что «отдельные моменты трагедии Пушкина Голенищев-Кутузов воспринял в преломлении Мусоргского»[4]: в тексте хроники можно найти явные переклички с либретто как оперы «Борис Годунов», так и создаваемой одновременно со «Смутой» народной музыкальной драмы «Хованщина». Помимо примеров, перечисленных М.С. Пекелисом[5], стоит отметить тождество нескольких текстовых фрагментов. Во-первых, это возгласы озадаченной толпы, пришедшей избрать царя: «Чего здесь ждут? — Аль с неба, брат, свалился? Сейчас царя Москва провозгласит!» у Голенищева-Кутузова[6]; «Митюх, а Митюх, чево орём? — Вона! Почем я знаю! — Царя на Руси хотим поставить!» у Мусоргского[7]. Во-вторых, мрачные раздумья обоих царей: Годунова и Шуйского, — выраженные фразой «Скорбит душа»[8]. Кроме того, и стражники Марины Мнишек в «Смуте», и стрельцы в «Хованщине» бахвалятся между собой совершёнными недавно кровавыми «подвигами»[9].

Однако при изучении хроники становится очевидно, что на трагедию Пушкина поэт смотрел не только сквозь призму текстов Мусоргского, но и напрямую. Более того, по мнению Голенищева-Кутузова, композитор в своей опере «Борис Годунов» исказил замысел первоисточника, «прерывая течение драмы, нарушая ее единство и цельность, — словом, дополняя то, что не требовало никакого дополнения в великом и бессмертном творении Пушкина». Этот «музыкальный

---

[2] *Мусоргский М.П.* Письма. М.: Музыка, 1981. С. 159.

[3] Там же. С. 120.

[4] *Пекелис М.С.* Мусоргский — писатель-драматург [Электронный ресурс]. URL: http://www.mussorgsky.ru/dramaturg16.html (дата обращения: 07.07.2015).

[5] Там же.

[6] [*Голенищев-Кутузов А.А.*] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова: В 4 т. СПб.: Тип. т-ва А.С. Суворина «Новое Время», 1914. Т. 3. С. 116.

[7] *Мусоргский М.П.* Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действ. с прологом (по Пушкину и Карамзину) [Ноты] / В обр. и инструм. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.; М.: Василий Бессель и К°, cop. 1908. С. 7.

[8] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 3. С. 69; *Мусоргский М.П.* Борис Годунов. С. 36.

[9] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 3. С. 172–173; *Мусоргский М.П.* Хованщина: Народ. муз. драма в 5 д.: для пения с фортепиано [Ноты] / Окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1925. С. 6–7.

радикализм» стал предметом споров между недавними соавторами: «Я был в то время самым горячим поклонником Пушкина и считал искажение его сочинений непозволительным святотатством», — вспоминал поэт[10].

Рассмотрим подробнее свидетельства обращения к трагедии «Борис Годунов», найденные нами в тексте «Смуты».

Очевидно, что хроника служит своеобразным продолжением пушкинского произведения: в обеих пьесах фигурируют Василий Шуйский, Лжедмитрий I, князья Воротынский и Мстиславский (последний упоминается у Пушкина, но на сцене не появляется), Басманов, Голицын, Юрий Мнишек и его дочь Марина; Ксения Годунова с мамкой в «Смуте» единожды молча проходят по сцене. Из героев, отсутствующих в трагедии, но появившихся в либретто Мусоргского, таких как пристав Никитич, Митюха, иезуит Рангони, возможно, только последний «перекочевал» в хронику: в финальной сцене «Смуты» безымянный иезуит произносит всего одну фразу («Людская слава — дым!»[11]). В зависимости от трактовки его можно отождествлять и с Рангони, и с заявленным у Пушкина pater'ом Черниковским или вообще считать самостоятельным героем.

В отличие от пушкинского «Бориса Годунова» хроника, как принято в трагедии, разделена на пять действий. Однако и на уровне композиции можно усмотреть определенное сходство. Голенищеву-Кутузову вслед за Пушкиным удалось «расширить не только географические и социальные, но и временны́е границы»[12]. Сюжет «Смуты» представляет собой ряд эпизодов от воцарения Лжедмитрия I до пребывания Василия Шуйского в плену, т.е. с 1605 по 1610 г. Из царских палат действие переносится в галицкий пригород, Вознесенский монастырь, ставку Тушинского вора в Калуге, королевский замок в Варшаве. Кроме царского окружения в пьесе активно действуют дворяне, представители купечества, казаки Заруцкого, польские паны и народ. Приемы, подвергшиеся критике современниками Пушкина («Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров... всё совершается за глазами зрителей и читателей»[13]), спустя полвека взяты Голенищевым-Кутузовым на вооружение: единственным персонажем, чей характер получает развитие, становится в хронике Василий Шуйский, а некоторые ключевые события (восстание против Лжедмитрия I, убийство Тушинского вора) даны только в пересказе других героев.

Связь с трагедией Пушкина подчеркивается на текстовом уровне своеобразной аркой: в первых репликах хроники («САМОЗВАНЕЦ. Да что же вы притихли все, бояре? — БОЯРЕ. Да здравствует великий царь Димитрий Иванович»[14])

---

[10] М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост. Е.М. Гордеева. М.: Музыка, 1989. С. 143.

[11] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 3. С. 196.

[12] *Гозенпуд А.А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР; редкол.: Н.В. Измайлов, Н.В. Зайцев, Б.С. Мейлах (отв. ред.). Л.: Наука, ЛО, 1967. Т. 5: Пушкин и русская культура. С. 342.

[13] *Полевой Н.А.* Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина // Полевой Н.А., Полевой К.А. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 259.

[14] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова.Т. 3. С. 7.

угадывается фраза Мосальского («Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!»[15]), завершающая «Бориса Годунова». В финальных сценах обоих произведений царит напряженное молчание: у Пушкина — народа, у Голенищева-Кутузова — поляков во время обличительного монолога Шуйского (ремарка: «Король и весь двор безмолвствуют»[16]). Наиболее показательные примеры лексических совпадений в текстах трагедии и хроники проще представить в виде таблицы (табл. 1).

Таблица 1

Лексические совпадения в текстах хроники А.А. Голенищева-Кутузова «Смута» и трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»

А.А. Голенищев-Кутузов. «Смута»[17]	А.С. Пушкин. «Борис Годунов»[18]
МАРИНА. Шесть раз наряд Меняла я, и был один другого Прекрасней, лучезарней. Слушай: первый Был голубой, с ***алмазной диадемой***. Как шел ко мне! А знаешь, мне алмазы Милее всех других каменьев. Правда ль? **(Действие 2, картина 2)**	МАРИНА. ***Алмазный мой венец.*** РУЗЯ. Прекрасно! помните? его вы надевали Когда изволили вы ездить во дворец. На бале, говорят, как солнце вы блистали, Мужчины ахали, красавицы шептали... **(Замок воеводы Мнишека в Самборе)**
ШУЙСКИЙ. ***Покоя нет***! Мне не дают Покоя. ***Думал я***, вступив на царство: Теперь конец невзгодам, треволненьям! Я ***счастьем*** наслажусь... (**Действие 4, картина 1**)	БОРИС. Мне ***счастья нет***. ***Я думал*** свой народ В довольствии, во славе ***успокоить***, Щедротами любовь его снискать — Но отложил пустое попеченье... **(Царские палаты)**
МНИШЕК (*о Шуйском*). ***Лукавый*** и жестокий, Законного царя своей отчизны, Димитрия, он погубил! **(Действие 5, картина 3)**	ВОРОТЫНСКИЙ. ***Лукавый*** царедворец! **(Кремлевские палаты)**
МАРФА (*о Шуйском*). ***Лукав*** он больно, Крамольничать от юности привык. **(Действие 1, картина 2)**	
ШУЙСКИЙ. Умей ***молчать***, старик, Как некогда ***молчал*** ты пред Борисом... **(Действие 1, картина 1)**	ШУЙСКИЙ. Прав ты, Пушкин. Но знаешь ли? Об этом обо всем Мы ***помолчим*** до времени. **(Москва. Дом Шуйского)**
ВОРОТЫНСКИЙ (*Шуйскому*). Басманов шепчет, Что ты царя расстригой обзываешь, Что ты ***народ волнуешь***... **(Действие 1, картина 1)**	ШУЙСКИЙ. Когда Борис хитрить не перестанет, Давай ***народ*** искусно ***волновать***... **(Кремлевские палаты)**

[15] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука, ЛО, 1977–1979. Т. 5. С. 280.

[16] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 3. С. 205.

[17] Там же. С. 7–207.

[18] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 187–285.

ШУЙСКИЙ. Потом скажу: «***Прогневали мы Бога***, ***Татарина*** Бориса Годунова На царство посадив, ***как будто мало*** ***У нас*** бояр старейших, родовитых ***Потомков Рюрика***»... И вспомнят все, Что в Шуйских ***кровь варяжская*** течет! **(Действие 3, картина 2)**	ПИМЕН. ***Прогневали мы бога***, согрешили: Владыкою себе цареубийцу Мы нарекли. **(Ночь. Келья в Чудовом монастыре)**
	ШУЙСКИЙ (*о Борисе*). Вчерашний раб, ***татарин***, зять Малюты... <...> ВОРОТЫНСКИЙ. Ведь Шуйский, Воротынский... Легко сказать, природные князья. ШУЙСКИЙ. Природные, и ***Рюриковой крови***. <...> ВОРОТЫНСКИЙ. ***Не мало нас***, ***наследников варяга***, Да трудно нам тягаться с Годуновым... **(Кремлевские палаты)**

Не одобряя нововведений Мусоргского, отчасти направленных на то, чтобы разнообразить в либретто пушкинский пятистопный ямб, Голенищев-Кутузов, напротив, пишет данным размером всю драму, исключая сцены из жизни купечества и некоторые массовые сцены, данные прозой, и песню Марины Мнишек, написанную четырехстопным анапестом. Не менее важно употребление рифмы: если у Пушкина она «очень редка и попадается обычно в концовках или речах, имеющих особое значение для характеристики героя»[19], то у Голенищева-Кутузова она, так сказать, национально маркирована. В финальной сцене хроники присутствуют рифмованные диалоги польских дворян. Любопытно, что, как только придворная болтовня сменяется разговорами о государственных делах и ситуации в России, персонажи переходят на белый стих. «Польский» эпизод заставляет вспомнить реплики Черниковского и изъятую Пушкиным из трагедии сцену в уборной Марины Мнишек, также написанные рифмой.

Сходство двух пьес можно проследить и на уровне заглавия: названием произведения у Пушкина в печатном варианте и у Голенищева-Кутузова в рабочем служит имя царя. Заглавие «Смута» может интерпретироваться по-разному: если автор имел в виду конкретный период в истории России (Смутное время), то он, возможно, ориентировался на «Хованщину» Мусоргского. Если же словом *смута* он обозначил некий социальный диагноз (подтверждение чему можно найти в тексте хроники: «Повсюду брань, и бедствие, и смута»[20]), это сближает его концепцию с той, что выражена в черновом варианте заглавия пушкинской трагедии — «комедия о *настоящей беде* Московскому государству».

Не меньшего внимания заслуживает и посвящение «Смуты» Мусоргскому. Композитор, отвечая на этот шаг Голенищева-Кутузова, вновь прибег к цитате из Пушкина: «В самую пору художественного воплощения твоей драмы “Царь

---

[19] *Бернштейн Д.* Борис Годунов // Литературное наследство. Т. 16/18: Александр Пушкин / [Отв. ред. П.И. Лебедев-Полянский]. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 244.

[20] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 3. С. 154.

Василий Шуйский" твоя дружеская мысль приласкала меня посвящением этого художественного труда *мне, грешному»*[21]. Цитируя слова летописца Пимена, Мусоргский таким образом невольно сопоставляет себя и с «последним летописцем» Карамзиным, «драгоценной для россиян памяти» которого посвящена трагедия Пушкина. Иными словами, обыгрывается не только сюжет пушкинского произведения, но и его адресат, а вместе с этим и само отношение «учитель — последователь». Мы видим, как обращение Голенищева-Кутузова к пушкинской трагедии выходит за рамки текстового уровня.

Достоин внимания унаследованный поэтом от Мусоргского подход к изложению исторических фактов. Композитор советовал Голенищеву-Кутузову воспользоваться тем методом, к которому он сам прибегал в работе над либретто «Хованщины», а именно к изучению многочисленных источников. Надеясь увидеть в молодом товарище одновременно художника и историка, Мусоргский в письме к нему определял основные качества, необходимые для такой работы: «...искренность отношения к историческим событиям, нюх в летописи, <...> а отсюда сердечность — жизненность <...> в воплощении исторических типов и явлений»[22].

Завет Мусоргского по-своему преломился в драматической хронике. Эрудиция Голенищева-Кутузова подчас идет вразрез не столько с авторской фантазией, на которую он, безусловно, имел право, сколько с законами драматургии. Отбирая, как ему кажется, ключевые эпизоды биографии Василия Шуйского от свержения Лжедмитрия I и до польского плена, Голенищев-Кутузов в сценах, посвященных борьбе царя с Тушинским вором, совершенно не упоминает ключевую фигуру этого противостояния — полководца князя М.В. Скопина-Шуйского. В то же время в финальной сцене хроники (унижение Василия перед королем Сигизмундом) среди персонажей, присутствующих на сцене, заявлены младший брат царя Иван Шуйский и воевода Шеин; согласно историческим источникам, оба они попали в плен вместе с царем, но оба упоминаются впервые, да и то не произносят ни единого слова. Таким образом, порядок и выбор сцен и героев «Смуты», продиктованный исторической достоверностью, не всегда кажется оправданным.

Справедливости ради стоит сказать, что подобный прием мы можем найти и в пушкинской трагедии, причем тоже в финальной сцене, когда появляются будущие убийцы Федора Годунова («Голицын, Мосальский, Молчанов и Шерефединов. За ними трое стрельцов»[23]). Из заговорщиков только Мосальский подает реплики; его и Голицына узнает и называет по имени Федор Годунов. Об остальных персонажах, так же как об Иване Шуйском и Шеине в «Смуте», можно узнать только из текста произведения; театральный зритель будет лишен такого рода объяснений. Это подводит нас к одной из главных проблем исследования — сценичности обеих пьес.

Известно, насколько полярными были мнения о возможности постановки «Бориса Годунова» и насколько непопулярным в XIX в. было обращение

---

[21] *Мусоргский М.П.* Письма. С. 219.

[22] Там же.

[23] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 280.

театральных режиссеров к этой пьесе Пушкина[24]. Мусоргский считал, что «Пушкин писал в драматической форме “Бориса” не для сцены»[25], но когда под вопросом оказалась постановка «Смуты», видимо, упрекаемой в отсутствии театральности, композитор писал Голенищеву-Кутузову: «Самое дюжинное произведение может быть сценичным, в смысле пустопорожнего наружного эффекта, и наоборот, глубоко продуманная и прочувствованная поэтом драма, не шаля и не прикрываясь внешностью, носит в самой себе законы сцены и не может не отозваться в зрителе сколько-нибудь восприимчивом»[26]. Если допустить, что эти слова он применял не только к «Смуте», но и к пушкинской трагедии, станет очевидно, что твердого мнения по поводу сценичности «Бориса Годунова» он не придерживался.

Как бы то ни было, на примере «Смуты» отчетливо видно воплощение оценки Пушкиным собственного сочинения: «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»[27]. Спустя пятьдесят лет после публикации «Бориса Годунова» Голенищев-Кутузов по сути не только развивает заложенные Пушкиным традиции исторической трагедии (как это наряду с ним делали А. Н. Островский в пьесах, посвященных эпохе Смуты, и А. К. Толстой в драматической трилогии), но воскрешает его образы в собственном произведении, подтверждая это скрытым цитированием пушкинского текста. Не ограничиваясь одним источником, поэт также использует творческие принципы, рекомендованные и применяемые Мусоргским. Мы видим, что расплывчатое понятие «под влиянием» таит в себе не только впечатления художника, но и скрупулезную лексическую работу. Благодаря наличию не одного, а сразу двух творческих ориентиров: литературного и музыкально-драматического — пьеса «Смута», несмотря на отдельные ее недостатки, демонстрирует существование и применение интермедиального подхода еще в XIX в.

Литература

[*Голенищев-Кутузов А.А.*] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова: В 4 т. СПб.: Тип. т-ва А. С. Суворина «Новое Время», 1914. Т. 3.

Бернштейн Д. Борис Годунов // Литературное наследство. Т. 16/18: Александр Пушкин / [Отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский]. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 244.

Гозенпуд А.А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР; редкол.: Н. В. Измайлов, Н. В. Зайцев, Б. С. Мейлах (отв. ред.). Л.: Наука, ЛО, 1967. Т. 5: Пушкин и русская культура. С. 339–356.

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост. Е. М. Гордеева. М.: Музыка, 1989.

---

[24] Исчерпывающий перечень мнений литературных и театральных критиков XIX–XX вв. приведен в статье А. А. Гозенпуда «О сценичности и театральной судьбе Бориса Годунова» (*Гозенпуд А.А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова». С. 339–357).

[25] *Мусоргский М.П.* Письма. С. 196.

[26] Там же. С. 205.

[27] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 112.

Мусоргский М.П. Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х действ. с прологом (по Пушкину и Карамзину) [Ноты] / В обр. и инструм. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.; М.: Василий Бессель и К°, cop. 1908.

Мусоргский М.П. Письма М.: Музыка, 1981.

Мусоргский М.П. Хованщина: Народ. муз. драма в 5 д.: для пения с фортепиано [Ноты] / Окончено и оркестровано Н.А. Римским-Корсаковым. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1925.

Пекелис М.С. Мусоргский — писатель-драматург [Электронный ресурс]. URL: http://www.mussorgsky.ru/dramaturg16.html (дата обращения: 07.07.2015).

Полевой Н.А. Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина // Полевой Н.А., Полевой К.А. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 259.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука, ЛО, 1977–1979. Т. 5, 7.

Самородов М.А. Интермедиальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.

Н. И. Михайлова

БОЖЕСТВЕННЫЙ ДАР

В романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» есть эпизод, который я очень люблю. Мой однофамилец, художник Михайлов показывает свою новую картину «Христос перед Пилатом» Анне, Вронскому и Голенищеву. И хотя он презирает этих праздных богатых людей, ничего, с его точки зрения, не понимающих в искусстве, он с волнением ждет их суждений. Голенищев заметил, что его поражает фигура Пилата, что он понимает этого доброго человека, но чиновника, который не ведает, что творит. «То, что это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были верны, не уменьшило для него значение замечания Голенищева»[1], — пишет Л. Н. Толстой. Когда же Анна говорит о выражении Христа, о том, что «видно, что ему жалко Пилата», Л. Н. Толстой еще раз высказывает ту же, вероятно, чрезвычайно важную для него мысль: «Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа»[2].

В каждом значительном произведении искусства и литературы заключено множество смыслов. Несомненно, стихотворение Пушкина «Пророк» — великое произведение. И в нем — множество смыслов. Я хочу остановиться лишь на одном, связанном с темой божественного дара, полученного поэтом-пророком. Но прежде — еще несколько слов.

Пушкинскому «Пророку» посвящена обширная научная литература. Исследователи анализировали тексты «Библии» и «Корана», сказавшиеся в пушкинском тексте, рассматривали стихотворение в контексте русской поэзии XVIII — первой четверти XIX в., где так или иначе сказалась тема пророка, в цикле стихотворений Пушкина, посвященных пророческой миссии поэта. Всё это, безусловно, важно. Вместе с тем, как мне представляется, «Пророк» Пушкина может быть осмыслен в движении времени, в иных соотношениях и параллелях. В данном случае уместно вспомнить слова Анны Ахматовой о Пушкине — «Он победил и время и пространство»[3]. И еще: Георгий Козинцев, выдающийся кинорежиссер, автор экранизаций Шекспира, сказал о том, что пушкинский «Пророк» — один из самых живых зовов в русской культуре.

О чем «Пророк»? О высоком предназначении поэта-пророка «глаголом жечь сердца людей»? Да. Но для того чтобы «глагол» дошел до сердец, нужен

---

[1] *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. М., 1953. С. 513.

[2] Там же. С. 514.

[3] *Ахматова А.* О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 2-е. Горький, 1984. С. 8.

еще божественный дар художественного всеведения, художественного в*и*дения мира, дар, который может и должен выразиться в слове. Посланник Бога шестикрылый Серафим преобразует природу человека, превращая его в пророка. Он наделяет его острым орлиным зрением, чутким слухом, вместо грешного языка, «и празднословного и лукавого», он дает ему «жало мудрыя змеи», вместо трепетного сердца — «угль, пылающий огнем». Границы пространства маленького стихотворения размыкаются до безграничности космоса:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье[4].

Космос Пушкина в какой-то мере соотносим с картинами Чюрлёниса «Симфония неба» и «Симфония моря». У Пушкина — высокое и низкое, великое и малое: гром небесный и глубь морская, полет ангелов и прорастание лозы. О поэтической способности видеть в малом великое писал старший современник Пушкина английский поэт Уильям Блейк:

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность.
И небо — в чашечке цветка[5].
(пер. С. Я. Маршака)

Младший современник Пушкина М. Ю. Лермонтов в романе «Герой нашего времени» наделяет поэтическим в*и*дением мира Печорина: после бессонной ночи накануне дуэли с Грушницким, после мучительных размышлений о своем высоком назначении, которое он не угадал, Печорин на пороге смертельной черты, на пороге вечности ощущает пронзительную красоту мира:

«Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густо-лиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню, — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! Как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь всё становился *у*же, утесы синее и страшнее, и наконец они, казалось, сходились непроницаемой стеной»[6].

Поэтический дар всевидения М. Ю. Лермонтов отдал своему герою.

Стихотворение «Пророк» — универсальная модель мира, где есть высота и глубина, где «благо смешано со злом».

---

[4] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 3: М.; Л., 1948. С. 30.
[5] *Блейк У.* Стихи. М., 1982. С. 542.
[6] *Лермонтов М. Ю.* Избранные произведения. М., 1941. С. 272.

Когда в 1980 г. мной был задуман спектакль «Маленькие трагедии», то эпиграфом к нему стал «Пророк». Спектакль был осуществлен на малой сцене театра имени Моссовета в 1985 г. (в программке я значилась как консультант). «Пророк» явился своеобразным прологом к постановке. В сущности, «Пророк» лежал в основе общего замысла: первый персонаж — Моцарт, дон Гуан, скупой рыцарь, председатель мыслился как носитель поэтического начала; его должен был играть один актер. Антипод первого персонажа — Сальери, Лепорелло, Альбер, священник — носитель прозаического начала; предполагалось, что его также будет играть один актер. Пространство сцены виделось мне разделенным на три уровня: башня (высокое), улица, комната и подвал (низкое). И человек, с его страстями, вечными для человечества (власть, деньги, любовь), должен был метаться между этими тремя уровнями сцены, соединенными лестницами. К сожалению, не всё получилось. Малая сцена не давала возможности такого пространственного решения спектакля. А жаль. Так хотелось, чтобы скупой рыцарь спускался из башни в подвал (подвал — это и уровень его нравственного падения, глубина его болезненного сознания). Так хотелось, чтобы трактир, где последний раз встречаются Моцарт и Сальери, был бы в подвале. И когда Сальери произносил бы свой последний монолог о том, гений он, Сальери, или не гений, то отравленный им Моцарт поднимался бы в луче света вверх, вверх, туда, где «горний ангелов полет». Не получилось. Жаль.

Быть может, стихотворение «Пророк» — не только модель мира, но и модель художественного воплощения этого мира, правда, воплощения далеко не всякого, а только созданного тем, кто наделен божественным даром всевидения и всеведения?

Литература

Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 2-е. Горький, 1984.
Блейк У. Стихи. М., 1982.
Лермонтов М.Ю. Избранные произведения. М., 1941.
Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 3: М.; Л., 1948.
Толстой Л.Н. Анна Каренина. М., 1953.

Н. П. Жилина

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «ТАЗИТ»

В событийной канве пушкинских поэм важнейшее место нередко занимает убийство, а центральная сюжетная ситуация оказывается неразрывно связана с испытанием героя, его мировосприятия и нравственных установок. В неоконченной поэме, ныне известной под условным названием «Тазит» (долгое время она печаталась под произвольным и ошибочным заглавием «Галуб»[1]), работа над которой велась в 1829–1830 гг., основой художественного конфликта является открытое столкновение противоположных жизненных позиций, носителями которых становятся отец и сын.

В основу поэмы, как отмечают комментаторы, был положен существовавший на Кавказе в эту эпоху «обычай “аталычества”, когда детей отдавали на воспитание до 16-летнего возраста»[2] в другое селение, в чужую семью. Именно с этим обычаем связано начало событий в пушкинской поэме: после долгих лет разлуки воспитанный вдалеке юноша возвращается в родной аул. Происходит это в тяжелый для семьи момент — в день похорон его старшего брата, который был, по словам автора, «рукой завистника убит»[3]. Возвращая старому Гасубу повзрослевшего сына, воспитатель обнадеживает отца:

Сегодня сына одного
Ты преждевременно хоронишь,
Гасуб, покорен будь судьбе.
Другого я привел тебе.
Вот он. Ты голову преклонишь
К его могучему плечу.
Твою потерю им заменишь... (315).

Отец, сраженный горем от потери старшего сына, живет теперь надеждой, что его младший сын станет «Могучим мстителем обид» (315). Таким образом, в художественной системе этой поэмы, судя по сохранившемуся тексту и наброскам планов, важнейшей должна была стать проблема убийства.

---

[1] См.: *Бонди С. М.* Гасуб, а не Галуб // Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. 2-е изд. М.: Просвещение, 1978. С. 54–62.

[2] Комментарии // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. С. 566.

[3] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. С. 313. Далее все цитаты из поэмы будут даны по этому изданию с указанием страниц в тексте.

В образе Тазита, на первый взгляд, достаточно четко проявляются черты романтического героя: он не может прижиться в родной семье и по прошествии времени

Всё дикость прежнюю хранит.
Среди родимого аула
Он как чужой (315–316).

Стремясь к уединению,

он целый день
В горах один; молчит и бродит (316).

В этом плане особенно выразительным становится сравнение героя с оленем:

Так в сакле кормленный олень
Всё в лес глядит; всё в глушь уходит (316).

Любовь к дикой природе, желание слиться с ее стихийной силой и явная способность к этому еще больше закрепляют романтическое начало в психологическом портрете героя:

Он любит — по крутым скалам
Скользить, ползти тропой кремнистой,
Внимая буре голосистой
И в бездне воющим волнам (316).

В изображении внутреннего мира юноши подчеркивается необычность, загадочность, тайна, разгадка которой остается как будто неподвластной даже для автора:

Он иногда до поздней ночи
Сидит, печален, над горой,
Недвижно в даль уставя очи,
Опершись на руку главой.
Какие мысли в нем проходят?
Чего желает он тогда?
Из мира дольнего куда
Младые сны его уводят?..
Как знать? Незрима глубь сердец.
В мечтаньях отрок своеволен,
Как ветер в небе... (316).

Мировосприятие Тазита и его жизненные принципы раскрываются в ситуациях *трех встреч*, каждая из которых становится для героя своеобразным испытанием. Как указывал М. М. Бахтин, *мотив встречи* еще с древности играл важнейшую роль в сюжетах «не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров»[4]. В пушкинских произведениях, как известно, именно *встреча* нередко является тем центральным событием, вокруг которого организуется весь сюжет. В этой неоконченной поэме все три встречи происходят в горах, куда в поисках уединенного места устремляется Тазит, оседлав своего любимого коня. Об этих встречах читателю каждый раз

[4] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 247.

становится известно из разговора героя с отцом, происходящего по его возвращении. Поведение юноши не может не вызывать удивления и даже возмущения отца: увидев торговца-армянина, безоружного и без охраны, Тазит не пользуется случаем, чтобы ограбить его, как в следующий раз не делает попытки вернуть попавшегося ему по дороге беглого отцовского раба. Система ценностей старого Гасуба выражена в антитезе *верного* и *ошибочного* принципов жизни, которая отчетливо проявляется в его раздумьях о сыне:

Нет, мыслит он, не заменит
Он никогда другого брата.
Не научился мой Тазит,
Как шашкой добывают злата.
<...> Он только знает без трудов
Внимать волнам, глядеть на звезды,
А не в набегах отбивать
Коней с нагайскими быками
И с боя взятыми рабами
Суда в Анапе нагружать (318–319).

Настоящий гнев Гасуба вызван последней ситуацией — поведением сына с кровным врагом. Вернувшийся домой Тазит на вопрос отца «Кого ты видел?» признается: «Убийцу брата» (319), делая несмелую попытку объяснить, почему он не исполнил «долга крови»:

Убийца был
Один, изранен, безоружен... (320).

Попытка эта остается безрезультатной: отец прогоняет его с проклятиями. В предшествовавшем этому событию монологе Гасуба, где он высказывает свои предположения о поведении Тазита при встрече с кровным врагом, особенно хорошо видно, насколько сын не оправдал его ожиданий:

Ты долга крови не забыл!..
Врага ты навзничь опрокинул,
Не правда ли? ты шашку вынул,
Ты в горло сталь ему воткнул
И трижды тихо повернул,
Упился ты его стонаньем,
Его змеиным издыханьем...
Где ж голова?.. подай... нет сил... (320).

Старый Гасуб, традиционно и привычно воспринимающий мир в соответствии с антитезой *свой — чужой*, не в состоянии понять сына, для которого вражда не может быть главным законом жизни и который не в состоянии совершить коварное убийство даже из справедливой мести. Именно описание третьей встречи дает все основания полагать, что в образе юноши Тазита Пушкин стремился изобразить человека, живущего в соответствии с христианской системой ценностей, согласно которой *любой* человек должен восприниматься как *ближний* и отношение к нему должно строиться на сострадании и сочувствии.

Сохранившиеся фрагменты не могут дать определенного представления о том, в какой степени на поведение Тазита повлияло его воспитание, но ясно главное: внутреннее отдаление героя от родных ему по крови людей вызвано

не сознанием своей исключительности, не бунтарским состоянием, а его особым душевным настроем. «Без образования, без всякого знакомства с другими идеями или другими формами общественной жизни, но единственно инстинктом своей натуры юный Тазит вышел из стихии своего родного племени, своего родного общества. Он не понимает разбоя ни как ремесла, ни как поэзии жизни; не понимает мщения ни как долга, ни как наслаждения», — писал об этом герое В.Г. Белинский[5]. В противоположность Гасубу, для которого безоружный торговец представляет собой лишь легкую добычу, а беглый раб — ценное имущество, юный Тазит заключает в своем сердце закон истинной человечности. Его отчуждение от семьи, от близких объясняется не причинами романтического характера: родовые установки, нравы и обычаи не принимаются героем в силу того, что он живет в соответствии с иной, противоположной системой ценностей — той, где главенствует нравственный закон. В будущем страдания героя, оказавшегося изгнанником, усугублялись тем, что из-за него отверженной от рода становилась и его любимая.

В дальнейшей судьбе Тазита, согласно пушкинскому плану, важную роль должна была сыграть его встреча с монахом, что является косвенным свидетельством того центрального места, которое занимала религиозная идея в общем художественном замысле произведения. Этот пункт плана может одновременно служить и подтверждением следующего вывода: идейным центром этой пушкинской поэмы должен был стать не исключительный герой, с его романтическим бунтарским настроем, а личность, по евангельскому определению, «не от мира сего» (Ин 17: 14), устремленная душою к истинным ценностям и идеалам.

Литература

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6.

Бонди С.М. Гасуб, а не Галуб // Бонди С.М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. 2-е изд. М.: Просвещение, 1978. С. 54–62.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4.

[5] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 6. С. 465.

А. Э. Еремеев

УНИВЕРСАЛЬНО-ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ КАК ЦЕННОСТНЫЙ ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ А. С. ПУШКИНА 1830-х гг.

История личного и творческого сознания А. С. Пушкина давно уже стала мифом. Так совпало в истории русской культуры, что этап перехода от романтизма к реализму был сопряжен с рубежным возрастом и сложным духовным состоянием самого Пушкина.

Многие литературоведы, подчеркивая трагическое состояние поэта, связанное с романтическим восприятием действительности, часто цитируют строки из письма А. С. Пушкина к П. А. Плетневу от 31 августа 1830 г.: «...расскажу тебе всё, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха тридцатилетнего хуже 30-и лет жизни игрока. <...> Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан»[1].

Вместе с тем исследователи редко обращают внимание на следующее письмо Пушкина Плетневу от 29 сентября 1830 г.[2], где автор опровергает собственное трагическое состояние следующими строками: «Сейчас получил письмо твое и сейчас же отвечаю. Как же не стыдно было тебе понять хандру мою, как ты ее понял? Хорош и Дельвиг, хорош и Жуковский. Вероятно, я выразился дурно; но это вас не оправдывает»[3].

«Романтический универсализм — самая существенная сторона идеала пушкинской лирики»[4], — отмечает А. А. Смирнов. Симптоматично, что трансформация романтического сознания в реалистическое в личностном состоянии поэта явно просматривается и в построении прозаических произведений Пушкина указанных лет. Так, композиция «Мы проводили вечер на даче...» выстраивается на антитезе высокого / низкого. Романтически настроенный Алексей Иваныч задается вопросом: «Что в наше время, в Петербурге, здесь, найдется женщина, которая будет иметь довольно гордости, довольно силы душевной, чтоб предписать любовнику условия Клеопатры?..» На двукратный вопрос героя, сначала риторический, а затем конкретный, обращенный уже непосредственно Вольской, звучит также двойной ответ: «Думаю, даже уверена. — Вы не обманываете меня? Подумайте, это

---

[1] Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. С. 127–128.

[2] *Янушкевич А. С.* Долбинская осень В. А. Жуковского 1814 г. и Болдинская осень А. С. Пушкина 1830 г. как феномен русской словесной культуры // Пушкин и время. Томск: Изд-во Томского университета, 2010. С. 124.

[3] Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 130.

[4] *Смирнов А. А.* Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007. С. 133.

было бы слишком жестоко, более жестоко, нежели самое условие...» В последующем вопросе Алексея Ивановича звучит страх не из-за приговора к смерти, идущей от женской прихоти, а страх разочарования в своей избраннице («Нет, я в ее согласии видел бы одну только пылкость воображения, а что касается до взаимной любви <...> то я ее не требую: если я люблю, какое тебе дело?..»[5]).

На вторичный вопрос Алексея Иваныча звучит твердый ответ Вольской: *«Нет»,* — выделенный курсивом, что придает высшую значимость признания, и отрицательная частица «нет» звучит с наивысшим акцентом утверждения себя как женщины, близкой по духу Клеопатре: «Вольская взглянула на него огненными пронзительными глазами».

Конец повести остается принципиально разомкнутым, незавершенным: «Алексей Иваныч встал и тотчас исчез». Читатель только может догадываться о финале произведения: решится ли герой расстаться с жизнью или нет (впрочем, это не столь важно, если считать в качестве каденции — гармонического завершения — принципиальную незавершенность). Финал отбрасывает нас к началу произведения, анекдоту (случаю из жизни), заключающемуся в вопросе m-me de Stael Бонапарту, «кого почитает он первою женщиною в свете», и его ответе: «Ту, которая породила более детей».

Пушкин, используя анекдот о m-me de Stael и Бонапарте и апофегму о Клеопатре и ее любовниках, развенчивает романтические умонастроения героев и своих современников, приводит читателей к жизненной трезвости. Исходя из собственного духовного роста, Пушкин утверждает реалистические тенденции в русской прозе. За четыре года до написания рассматриваемого нами произведения Пушкин перед женитьбой в письме к Н. И. Кривцову определял свой жизненный путь, далекий от романтических настроений: «Будущность является мне не в розах, но *в строгой наготе своей* (выделено нами. — *А. Е.*). Горести не удивят меня; они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностию»[6]. Симптоматично его замечательно остроумное высказывание в письме к П. А. Вяземскому о восприятии Е. А. Боратынским «Повестей Белкина», в котором сконцентрировались его мысли о непродуктивности романтизма в русской литературе 1830-х гг. и взгляд на основы эстетики реализма: «Написал прозою пять повестей, от которых Боратынский ржет и бьется...»[7]

Таким образом, в небольшой по объему повести Пушкин благодаря двум вставным историям воссоздал глубинный ход русского национального сознания. Отношение героев к событию (безразлично, услышанному либо являющему их участниками) обретает подлинно эпический масштаб, концентрируя историческое время в стенах светского салона.

В повести происходит не только переосмысление художественного метода, переход от романтизма к реализму, но и переоценка культурно-исторических традиций, бытующих в России. XIX в. вновь на первый план в русской философской и эстетической мысли выдвинул антропоцентризм. Пушкина в прозе более всего занимала тема человека, его судьбы, жизненного пути,

---

[5] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 447.

[6] Там же. Т. 10. С. 18.

[7] Там же. Т. 9. С. 354.

нравственного выбора. Изображая романтическую экзальтацию Алексея Ивановича и Зинаиды Вольской как психологическую оппозицию пошлости аристократического салона, Пушкин, никогда прямо в своих художественных произведениях не ставивший вопросы морали, вместе с тем акцентирует свое внимание на нравственных поисках человеческого духа. С этим связано и его напряженное внимание к социальным проблемам, тесно переплетающееся с проблемами историософии.

Думается, что, не замечая анекдота о Наполеоне и m-me de Stael, мы неверно бы осмыслили «незавершенную» повесть «Мы проводили вечер на даче...», трактуя ее как «рассказ о судьбе светской женщины (Зинаиды Вольской. — *А.Е.*), пренебрегающей законами света и навлекающей на себя его гонение»[8]. Осмысляя образ «романтически беспокойной натуры» Алексея Иваныча, Н. Н. Петрунина «исправляет» Пушкина и называет героя «Алексеем Ивановичем». Эта неточность существенно искажает трактовку героя повести; не замечается и тот иронический подтекст, который кроется в опрощенном произношении отчества героя, не говоря уже об имени и фамилии «вдовы по разводу» (Пушкин), Зинаиды Вольской, с ее не только экзальтированным, но и ультраромантическим, искусственным поведением. При рассказе Алексея Иваныча Вольская «чопорно» опускает свои огненные глаза. Само имя героини также носит отпечаток неистовства ее натуры: Зинаида — из греч. Zenais, Zenaidos: Zena — винительный падеж от Zeus (Зевс) + eidos (потомок). Так, имя в сочетании с ее фамилией говорят сами за себя.

Пушкин дает понять, насколько несостоятельны, неплодотворны для русской жизни и русских характеров те формы чувствования и поведения, которые были навеяны столь в то время популярной романтической культурой.

Писатель намечает третий путь: жить истиной нравственного родового закона, отсюда и возникает в повести ответ Наполеона на вопрос m-me de Stael, «кого почитает он первою женщиною в свете», — ответ великого человека, кажущийся «забавным» не прозревающему истину рассказчику, барону Д.: «Ту, которая народила более детей». То, что окружающим кажется «мадригалом» и «эпиграммою», на самом деле является, по словам резонирующего героя Сорохтина, «простодушием гениев». В данном случае голос автора и голос героя, проявляющего здоровый скепсис по отношению к окружающим в салоне, совпадают. В повести «Мы проводили вечер на даче...» авторским сознанием утверждается подлинность переживания, естественность жизненного пути. Вспомним пушкинское зрелое созерцание жизни взглядом родового человека, выраженное в письме Плетневу 22 июля 1831 г., после женитьбы: «Дельвиг умер. Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь всё еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, наши жены — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; а мальчики станут повесничать, а девочки сентиментальничать; а нам то и любо <...> были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы»[9].

---

[8] *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л.: Наука, 1987. С. 292.

[9] *Пушкин А.С.* Собр. соч. Т. 10. С. 18.

«Мы проводили вечер на даче...», «Египетские ночи», как и пушкинская проза в целом, выражают жизненную плодотворность русского национального сознания, исходящего из глубинных родовых жизненных интересов, когда оно сбрасывает как романтические одежды, так и ложные буржуазные отношения, проникающие в светский аристократический салон, делающие даже таинство брака предметом купли-продажи. Следует заметить, что органический рост художественного сознания Пушкина соответствовал природному и общественному созреванию русского национального сознания. Как личность, конгениальная своей эпохе, он одновременно был ее порождением и творцом.

Художественное целое повести «Мы проводили вечер на даче...» включает в себя внутреннее противоречие как необходимый атрибут всякого становления. Целостность недостижима, отсюда и принципиальная незавершенность повести. Не зря гостиная заполнена в большинстве молодыми людьми: «молодой человек» Алексей Иваныч, молодая Вольская, «молодая графиня К.». «Мы проводили вечер на даче...» — не просто салонная история, здесь запечатлено само движение русской жизни. Вообще, образу молодого человека, особенно в 1820–1830-х гг., суждена будет большая жизнь. Этот образ возникает в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского, «Записках одного молодого человека» А. И. Герцена, «Отрывке из романа: Две жизни», «Острове» И. В. Киреевского, «Владимире Паренском» Д. В. Веневитинова, «Нескольких мгновениях из жизни графа Z***» Н. В. Станкевича, «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова и др. Для исторически молодой страны в переломный момент ее развития необычайно актуальной оказывается фигура молодого героя как выразителя потребности времени, эпохи, шире — потребностей национального исторического развития, т. е. молодого человека, каким был сам Пушкин.

В данном случае реализм Пушкина заключался в разоблачении романтического взгляда на жизнь, когда «наслаждения ее истощены», ухода в собственное «блаженство», по словам Алексея Иваныча из повести «Мы проводили вечер на даче...». Но это — разоблачение, утверждающее отнюдь не отказ от жизненного счастья, а формирование трезвого знания действительной жизни, подобного тому, который отразился в письме Пушкина от 10 февраля 1831 г. к Н. И. Кривцову: «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. И est de bonheur que dans les voies communes[10]»[11].

Молодость Алексея Иваныча, его незрелость — это не только его индивидуально-возрастная черта, но и бесконечно сложный процесс обретения всем русским обществом общечеловеческих начал и истинной духовности. Герой повести, Алексей Иваныч, за разрешением мучающих его вопросов обращается к самой жизни и своей собственной судьбой пытается на них ответить. Пушкин стремится перелить эту живую жизнь в сознание читателя, сделать ее духовно постигаемой.

Итак, рассмотренный частный аспект большой проблемы о роли пушкинского опыта в формировании русской реалистической прозы позволяет сделать

---

[10] Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах (*фр.*).

[11] *Пушкин А. С.* Собр. соч. Т. 10. С. 18

следующий вывод. Эстетическое кредо философской прозы Пушкина заключается не в художественности раскрытия общефилософских положений и тем более не в иллюстрировании философских тезисов; оно рождается как единственно возможная форма открытия и воплощения глубин общечеловеческого, универсального содержания. Драматический разрыв между общесоциальными и индивидуально-личностными ценностями в его прозе преодолевается утверждением ценностей универсально-всеобщих в соотнесенности человеческого сознания с мировым порядком и мировой гармонией. Именно этот универсально-общечеловеческий план становится ценностным центром реалистической прозы Пушкина и определяет ее жанрово-стилевую структуру.

Литература

Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2.

Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л.: Наука, 1987.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1976. Т. 5, 9, 10.

Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007.

Янушкевич А. С. Долбинская осень В. А. Жуковского 1814 г. и Болдинская осень А. С. Пушкина 1830 г. как феномен русской словесной культуры // Пушкин и время. Томск: Изд-во Томского университета, 2010.

С.А. Салова

А.С. ПУШКИН И А. РАДКЛИФ: ГОТИЧЕСКИЙ ПРЕТЕКСТ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

Связь «Капитанской дочки» с исторической романистикой В. Скотта как в плоскости заимствования / отталкивания, так и в плоскости типологии многократно проблематизировалась исследователями и продолжает оставаться в сфере пристального внимания новейших исследователей. Репрезентативна в этом плане относительно недавняя монография М.Г. Альтшуллера «Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов» (СПб., 1996), где «Капитанская дочка» провозглашена «самым вальтер-скоттовским романом в русской литературе». Параллельно с изучением «вальтер-скоттовского текста» русской литературы в последние десятилетия набирает силу и другая, инновационная, исследовательская стратегия. Она учитывает тот факт, что начиная едва ли не с середины XVIII в. историческая романистика (в том числе и авантюрно-психологический роман вальтер-скоттовского типа) испытывала на себе довольно мощное воздействие готической традиции в целом и сентиментальной готики Анны Радклиф в частности. Симптоматично, что сам сэр Вальтер Скотт был не только вдумчивым читателем, но и восторженным почитателем последней, о чем недвусмысленно свидетельствует его развернутое эссе «Миссис Анна Радклиф», в полном объеме опубликованное в России уже в 1826 г. в нескольких номерах журнала Н. Греча «Сын Отечества».

Постулированная новейшими исследователями мысль о том, что «в вальтер-скоттовском романе достаточно заметна “готическая” традиция»[1], позволяет по-новому осмыслить динамику становления принципа художественного историзма в творчестве А.С. Пушкина и русской литературе вообще. Более того, открывается возможность обнаружить «готические следы» и в «самой вальтер-скоттовской» повести Пушкина. Целью настоящей статьи станет сопоставление авторских актуализаций и сюжетных воплощений зеркального фабульного мотива «спасение героини / героя от грозящей ей / ему смертельной опасности» в «Романе в лесу» А. Радклиф и «Капитанской дочке» Пушкина.

Специальная постановка вопроса о соотношении творчества Пушкина с готической традицией в лице А. Радклиф требует четко уяснить степень осведомленности русского писателя о ее творчестве, а также определить границы линейного контекста, в котором подобная рецепция осуществлялась. Основательность знакомства Пушкина с готическими романами не подлежит сомнению. Еще Б.Л. Модзалевский зафиксировал наличие в его библиотеке книг Г. Уолпола,

---

[1] Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008. С. 79.

К. Рив, А. Маккензи, М. Г. Льюиса, У. Бекфорда, Ч. Р. Метьюрина. Что касается произведений А. Радклиф, то достоверно засвидетельствовано наличие в личной библиотеке Пушкина отдельного тома «Романов миссис Анны Радклиф» лондонского издания 1824 г., в который входили все пять известных к тому времени произведений английской писательницы: «Сицилийский роман», «Роман в лесу», «Удольфские тайны», «Итальянец», «Замок Этлин и Данбейн». К тому же высока вероятность знакомства Пушкина и с их русскими переводами. Отметим попутно, что первым из переведенных в России (правда, с французского посредника) романов Радклиф был «The Romance of the Forest» (1791), вышедший в восьми книгах в Москве уже в самом начале XIX в., в 1801–1802 гг., в переводе Павла Чернявского под заголовком «Лес, или Сент-Клерское аббатство».

К настоящему времени отечественная наука уже располагает единичными исследованиями творческого диалога Пушкина с английской готикой. Привлекают внимание, в частности, три статьи в сборнике 2008 г. «Готическая традиция в русской литературе» под редакцией Н. Д. Тамарченко, авторы которых обнаружили «следы» готического романа и отклики на него в нескольких произведениях Пушкина, в том числе в «Евгении Онегине», «Барышне-крестьянке», «Пиковой даме» и «Капитанской дочке». В ракурсе нашей темы специальный интерес представляет статья В. Я. Малкиной «Готический персонаж в “Капитанской дочке”», посвященная генезису образа Швабрина, вполне резонно возводимого к типажу мстительного злодея из готической литературы. Показательно, что данный персонаж рассматривается как собирательный образ, вобравший в себя черты злодеев из обеих разновидностей романа «тайн и ужасов» — сентиментально-готического и френетического. Если преднамеренная и нарочитая литературность образа Швабрина делает затруднительной саму возможность установления его конкретных готических прототипов, то пушкинская разработка названной выше зеркальной фабульной ситуации, на наш взгляд, явно опосредована ее сюжетной актуализацией в «Романе в лесу» А. Радклиф. Поясним нашу мысль подробнее.

Любовная интрига в готическом «Романе в лесу» закручена вокруг злоключений добродетельной и невинной сироты Аделины. По непредсказуемому стечению жестоких обстоятельств она оказалась в стенах затерявшегося в лесной глуши Сент-Клерского аббатства под покровительством скрывающегося от судебного преследования мошенника Ла Мотта и его жены, где вскоре стала объектом гнусных домогательств со стороны отъявленного негодяя маркиза Филиппа де Монталя. В намерении утолить свою беззаконную страсть нечестивый сластолюбец с помощью сообщников устраивает похищение девушки, которую привозят на его виллу в Фонтенвильском лесу, специально предназначенную для низменных утех и плотских наслаждений. Спастись от гнусных притязаний разнузданного либертена невинной девушке помогает влюбленный в нее капитан Теодор Пейру, прознавший о подлом замысле коварного маркиза, своего полкового командира, обесчестить непорочную девицу.

Специального внимания заслуживает то обстоятельство, что сюжетная функция спасителя страдающей невинности в романе Радклиф напрямую увязана с мотивом измены, точнее — нарушения воинского долга. Срочно отправленный в полк, Теодор не сумел предуведомить Аделину о готовящихся маркизом кознях и потому буквально изнывал от сознания грозящей ей опасности: «Всё

время, что Теодор находился в своем полку, он терзался кошмарами, противостоять которым не видел иного средства, как вернуться поближе к аббатству, где он мог своевременно проведать о замыслах маркиза и быть готовым прийти Аделине на помощь. Просить увольнительную, не объявив о своих намерениях, он не мог, ибо больше всего страшился, как бы о них не прознали, и наконец в великодушном порыве, который, хотя и в нарушение закона, продиктован был благородством, *тайно покинул полк*»[2] (курсив здесь и далее мой. — *С.С.*). Немаловажно, что полк, в котором служил Теодор, в это время стоял на границе Франции и Испании, находящихся между собой в состоянии войны: «Если же набегала временами тень страха или вспоминались с чувством сожаления обстоятельства, при которых он покинул полк, да к тому же *стоявший на границе*, да еще *во время войны*, — Теодор бросал взгляд на Аделину, и лицо ее мгновенно оказывало на него магическое действие, привнося мир в его душу»[3]. Заметим попутно, что действие романа Радклиф, как полагают комментаторы, разворачивается на историческом фоне (правда, едва-едва ощутимом) событий франко-испанской войны 1635–1659 гг., которая была частью длившейся с 1618 по 1648 г. Тридцатилетней войны и закончилась заключением Пиренейского мира. С учетом данного обстоятельства преследование и поимка Теодора группой всадников, выполняющих королевский приказ об его аресте как изменника и дезертира, представляется вполне законным возмездием офицеру, пренебрегшему своим воинским долгом, да к тому же оказавшему сопротивление при задержании. По свидетельству комментаторов, «дезертирство в те времена было довольно распространенным, хотя и сурово наказуемым, явлением. Во Франции XVII в. дезертирство в военное время каралось смертью; в мирное — по эдикту 1665 г. тоже смертная казнь, с 1684 г. провинившегося клеймили, отрезали ему нос и уши и отправляли на галеры»[4]. Другими словами, Теодору, покинувшему пост, чтобы вырвать свою возлюбленную из рук негодяя, по законам военного времени неминуемо грозила смертная казнь: «...он так и так должен умереть, — возразил сержант, — за то, что покинул свой пост и поднял на меня руку, когда я исполнял приказ короля»[5].

Репрезентация фабульного мотива измены воинской присяге в романе Радклиф сопряжена с выявлением принципиального расхождения между юридической квалификацией поведения Теодора и его субъективной самооценкой. Презренный изменник и дезертир, с точки зрения должностных лиц, призванных пресекать воинские преступления, в собственных глазах он представал защитником невинности. Данным обстоятельством и обусловливается бурная реакция оправившегося после ранения Теодора на предъявляемые ему обвинения при аресте: «Дезертировал! — воскликнул он, вскакивая со стула и грозно глядя на своего обвинителя. — Кто смеет клеймить меня словом “дезертир”?!»[6] Аналогичным образом отреагировал Теодор и на приказ маркиза де Монталя «схватить изменника»: «Я не изменник, — твердым голосом произнес Теодор

---

[2] *Радклиф А.* Роман в лесу. М.: Ладомир, 1999. С. 113.
[3] Там же. С. 113–114.
[4] Там же. С. 238–239.
[5] Там же. С. 115.
[6] Там же. С. 125.

с достоинством человека, чья совесть чиста. — Я защитник невинности той, которую маркиз хотел погубить»[7].

Симптоматично, что в романе Радклиф фабульный мотив спасения героини нарушившим присягу возлюбленным заметно осложнен, причем не только мотивом мести благородному герою со стороны его злобного соперника. Особый интерес вызывает двукратная сюжетная актуализация писательницей фабульной ситуации спасения героини. Дело в том, что, хотя Теодор содействовал побегу Аделины с виллы маркиза, ему не удалось полностью обезопасить ее от домогательств негодяя, замыслившего к тому же лишить ее жизни. После ареста возлюбленного девушка вновь возвращена в аббатство, которое стало для нее местом заточения; скрывающийся же от властей мошенник Ла Мотт вскоре получил от де Монталя приказ во что бы то ни стало избавиться от Аделины, умертвив ее. По парадоксальной логике Радклиф, именно данный персонаж, который «запутался в паутине, сплетенной его же преступлениями»[8] и, казалось бы, навсегда покрыл себя бесчестьем, «отпрянул в ужасе перед деянием, ему порученным»[9], и в известном смысле стал «двойником» Теодора, с успехом продублировавшим сюжетную функцию спасителя страдающей невинности. Устроив побег Аделины глубокой ночью, дав ей в сопровождающие Питера, чтобы тот отвез девушку к своей сестре в Савойю, Ла Мотт тем самым действительно спас ее от неминуемой гибели.

Есть основания полагать, что предложенная Радклиф сюжетная конкретизация фабульного мотива спасения героини учитывалась Пушкиным, который не просто реактуализировал, но кардинально переосмыслил доминантные мотивы спасения возлюбленной от негодяя, нарушения благородным героем воинского долга и мести коварного соперника. Существенно, что, по сравнению с «Романом в лесу» А. Радклиф с его размытым и приглушенным историческим фоном, первостепенно значимым фактором, предопределившим магистральный вектор их трансформации Пушкиным, стала предельно четкая конкретно-историческая прикрепленность событий, описанных в его повести. Немаловажно также, что и Петр Гринёв, и Маша Миронова оказались вовлечены в перипетии пугачёвского бунта самым непосредственным образом.

В линейном контексте «Романа в лесу» А. Радклиф вариативность пушкинских сюжетных перекодировок однотипных фабульных мотивов выглядит особенно примечательной. В обоих произведениях модель поведения влюбленных офицеров по сути безальтернативна: экстремальные обстоятельства фактически вынуждают их пренебречь жесткими требованиями воинской дисциплины. Напомним основные обстоятельства, подтолкнувшие Гринёва к решению в одиночку спасать свою возлюбленную. Беседуя с генералом после прибытия в Оренбург, он не сомневался в том, что «его превосходительство не замедлит выслать войско для освобождения бедных <...> жителей»[10] Белогорской крепости. Однако военный совет принял решение, что «всего благоразумнее и безопаснее внутри

---

[7] Там же. С. 127.
[8] Там же. С. 146.
[9] Там же.
[10] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. Л.: Наука, 1984. С. 54.

города ожидать осады, а нападения неприятеля силой артиллерии и (буде окажется возможным) вылазками — отражать»[11]. После получения письма от умолявшей о помощи Маши Гринёв обратился к генералу с отчаянной просьбой: «Ваше превосходительство, прикажите взять мне роту солдат и полсотни казаков и пустите меня очистить Белогорскую крепость»[12]. Получив очередной отказ, влюбленный прапорщик решился действовать на свой страх и риск, чтобы вырвать Машу из рук державшего ее под караулом и принуждавшего к замужеству негодяя Швабрина. Нельзя не отметить в этой связи бросающуюся в глаза тождественность неотделимых от фабульной ситуации «спасение страдающей героини» сюжетных функций благородных Гринёва и Теодора, с одной стороны, и мстительных злодеев-соперников Швабрина и маркиза де Монталя — с другой.

Однако сходство сюжетных функций «дезертиров поневоле» неполное. Как уже отмечалось выше, после ареста Теодора Аделина оказалась в еще большей опасности, чем ранее, так как маркиз узнал в ней дочь убитого им сводного брата Анри де Монталя и, боясь разоблачения, приказал Ла Мотту умертвить свою племянницу. Незадачливый спаситель Аделины после ареста предстал исключительно в страдательной роли жертвы кровожадного маркиза и в тюремном заточении дожидался исполнения смертного приговора. Действительным же избавителем девушки оказался беспутный, скрывающийся от судебного преследования, едва не ставший душегубцем Ла Мотт. Что касается повести Пушкина, то в ней фабульная ситуация спасения героини от козней злодея актуализирована лишь единожды и акцентирована иначе, чем в романе Радклиф. Сюжетная функция благородного возлюбленного успешно и сполна реализована Гринёвым, правда, не без активного, фактически решившего исход предприятия, содействия «помощного разбойника» Пугачёва, функционально близкого Ла Мотту. В отличие от Теодора, пушкинский герой не только спас Машу от Швабрина, но и обеспечил ее полнейшую безопасность в дальнейшем, отправив в сопровождении Савельича в деревню к своим родителям. Более того, примкнув к отряду Зурина, Гринёв принял активное участие в усмирении бунтовщиков вплоть до совершенного разгрома разбойничьих шаек Пугачёва, поимки самозванца и полного окончания крестьянской войны. Именно ее завершение обернулось для него арестом, инициированным наветом мстительного изменника, «вчерашнего злодея» Швабрина. Под караулом, в сопровождении двух гусар с саблями наголо, Гринёв был отправлен в Казань, в Следственную комиссию, учрежденную по делам Пугачёва.

Привлекает внимание разительное отличие в актуализациях педалируемого как Радклиф, так и Пушкиным фабульного мотива коварной мести отвергнутого соперника благородному герою. Нужно ли говорить, что подобное впечатление многократно усиливается контрастностью пассивно-страдательной роли арестованного Теодора и энергичной деятельности Гринёва в борьбе с бунтовщиками вплоть до последовавшего затем ареста? Как бы то ни было, но в обоих произведениях фабульный мотив спасения героини от злодея зеркально отразился в сменившем его мотиве спасения героиней своего спасателя, разумеется, абсолютно по-разному осмысленном каждым из двух авторов.

---

[11] *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. С. 56.

[12] Там же. С. 58.

Следует особо оговорить, что в «Романе в лесу» А. Радклиф единственным ходатаем перед королем за Теодора первоначально выступил его отец — савойский пастор Арно Ла Люк, которому, несмотря на все его старания, из-за происков маркиза де Монталя не удалось переломить ситуацию в пользу сына. Что касается Аделины, то, хотя после ареста Теодора она терзалась думами о нем, «ей нередко <...> удавалось» «оторвать свои мысли от печального предмета»[13]. Даже после получения от Луи де Ла Мотта известия об уже подписанном королем смертном приговоре Теодору Аделина решилась посетить томящегося в тюрьме возлюбленного лишь накануне дня его казни. Заметим попутно в этой связи, что нам представляются несколько преувеличенными высказывавшиеся в научной литературе мнения о якобы присущей ей способности сопротивляться жизненным обстоятельствам, предпринимать решительные шаги и даже пытаться самостоятельно устроить свою жизнь. Значимым поведенческим стимулом для Аделины, участвовавшей в судебном процессе в качестве истца против Филиппа де Монталя, оказались прагматические расчеты на то, что ей вернут унаследованное от убитого маркизом отца звание, весьма значительное состояние и, как следствие, влияние. Только после их обретения «она намеревалась броситься к ногам короля и молить его о прощении Теодору и о жизни Ла Мотта»[14], что и осуществила сразу же после формального признания ее дочерью маркиза Анри де Монталя и передачи «богатых владений отца ее»: «Она тотчас бросилась к ногам короля, вымаливая жизни Теодора и Ла Мотта <...>. Теодор Ла Люк не только был полностью оправдан, но, принимая во внимание его рыцарский поступок по отношению к Аделине, скоро получил повышение, заняв весьма значительный пост в армии»[15].

В отличие от А. Радклиф, разрабатывая фабульный мотив спасения героиней своего избавителя, Пушкин решительно переакцентировал ситуацию и кардинально переосмыслил ее посредством инверсии сюжетных функций участников. Отказавшись от реактуализации сюжетной функции отца как защитника сына, исчерпавшей свой художественный потенциал в романе Радклиф, автор «Капитанской дочки» выдвинул на первый план фигуру героини, долженствовавшей выступить в нехарактерной для Екатерининской эпохи гендерной роли. Напомним, что вердиктом военного трибунала участие Петра Гринёва «в замыслах бунтовщиков»[16] было признано неоспоримым. Однако из уважения к заслугам и преклонным летам Гринёва-старшего императрица «решилась помиловать преступного сына и, избавляя его от позорной казни, повелела только сослать в отдаленный край Сибири на вечное поселение»[17]. Иначе говоря, мотив мести злодея удачливому сопернику (Швабрина Гринёву) представлен у Пушкина в контаминации с мотивом бесчестья, в ареал которого и попал благородный защитник плененной злоумышленником девицы. Так что непоколебимая решимость Маши Мироновой ехать в Петербург, чтобы «искать покровительства

---

[13] *Радклиф А.* Роман в лесу. С. 166.
[14] Там же. С. 220.
[15] Там же. С. 223.
[16] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. С. 78.
[17] Там же. С. 78–79.

и помощи у сильных людей»[18], не в последнюю очередь была продиктована сознанием собственной виновности в том, что Гринёв был ославлен «ошельмованным изменником», заслуживающим «примерной казни».

Хрестоматийно известная встреча Маши Мироновой с мнимой фрейлиной не нуждается в развернутых комментариях. Общеизвестно, что только благодаря смелой, опасно граничащей с дерзостью настойчивости капитанской дочке удалось фактически принудить императрицу Екатерину II выслушать себя «со вниманием» и убедить ее в невинности своего жениха. Героическая самоотверженность Маши Мироновой, сумевшей вернуть своему возлюбленному честное имя, выглядит особенно рельефной в соотнесении с моделью поведения в аналогичной ситуации Аделины, бросившейся к ногам короля в расчете на его благосклонное снисхождение к мольбе ангелоподобной, да к тому же богатой и знатной голубоглазой блондинки. Возникает вопрос: вполне осознанной или непреднамеренной была подобная, диссонансная по отношению к героине радклифовского романа, проработка характера Маши Мироновой? Логическая закономерность постановки такого вопроса становится особенно очевидной в контексте основательных методологических размышлений А. А. Смирнова о необходимости преобразования функции компаративистики в современном литературоведении. Основной недостаток позитивистской компаративистики ученый вполне резонно усматривал в ее установке на констатацию, а не объяснение выявленных литературных параллелей, связей и влияний: «Позитивизм принес много новых фактов, однако обобщения оставались нереализованными в силу методологических установок на их констатацию, а не объяснение»[19]. Ученый не без основания сетовал на то, что отчетливо обозначившаяся переориентация новейшего литературоведения на изучение интертекстуальной поэтики писателей фактически ведет к тому, что «компаративистика как особая дисциплина утрачивает свой предмет»[20]. Заметим попутно, что исследователям интертекста далеко не всегда удается преодолеть отмеченную А. А. Смирновым ограниченность старой «теории источников».

Возвращаясь к анализу межтекстовых связей произведений Пушкина и Радклиф, выскажем предположение, что автор «Капитанской дочки» изначально замыслил характер Маши Мироновой как агональный и внутренне полемический по отношению к характеру Аделины. Основанием для такого утверждения служит небольшой отрывок из романа А. Радклиф, где шевалье Верней и Арно Ла Люк обсуждают особенности французского и английского национальных характеров. Приведем соответствующий фрагмент полностью: «Если привилегия мудрости в том, — сказал мсье Верней, — чтобы не удовлетворяться счастьем, каким я владею, то я охотно обошелся бы без нее. Когда мы рассматриваем англичан, их законы, книги, их речи и видим в то же время их лица, манеры и то, как часты там самоубийства, мы должны прийти к выводу, что мудрость и счастье

---

[18] *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. С. 79.

[19] *Смирнов А. А.* Функция компаративистики в современном литературоведении // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. М.: Изд-во Московского университета, 2003. С. 19.

[20] Там же. С. 22.

несовместны. Но с другой стороны, ежели обернемся на их соседей французов и увидим их бездарную политику, их остроумные, но пустопорожние беседы, фривольные занятия, а при этом их веселый жизнерадостный нрав, то должны будем признать, что счастье и беспечность частенько сопутствуют друг другу. Венец мудрости — достижение счастья, — сказал Ла Люк, — и я затруднился бы назвать мудростью такое поведение или образ мыслей, какие ведут к несчастью. Ведь в противном случае безрассудство, как мы называем это, французов, коль скоро результат его — счастье, заслуживает быть названо мудростью. Это беспечное легкомыслие, которое как будто бы в равной степени пренебрегает и раздумьями и предвидением, достигает всех результатов и того и другого, не заставляя человека предаться философскому смирению»[21].

Приведенная цитата косвенным образом указывает на первостепенную важность фактора национальной идентичности и национальной характерности в созданных Пушкиным образах Петра Гринёва и Маши Мироновой. Существенно подчеркнуть при этом, что, если характер спасителя капитанской дочки все же несет на себе печать литературной опосредованности, то при создании характера Маши Мироновой Пушкин намеренно отказался от ретрансляции «формульных» моделей поведения чувствительной европейской барышни, нуждающейся в спасении. Воспринятая в линейном контексте «Романа в лесу» А. Радклиф, героическая самоотверженность капитанской дочки наглядно продемонстрировала полемическое отталкивание Пушкина от знакового для сентиментальной готики типа женского персонажа, явленного, в частности, в образе рафинированной Аделины. Данное обстоятельство позволяет внести некоторые коррективы в существующие научные представления о персонажной сфере и смысле названия исторической повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка».

Литература

Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008.

Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л.: Наука, 1984.

Радклиф А. Роман в лесу. М.: Ладомир, 1999.

Смирнов А. А. Функция компаративистики в современном литературоведении // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. М.: Изд-во Московского университета, 2003. С. 17–22.

[21] *Радклиф А.* Роман в лесу. С. 172.

В. М. Гуминский

ПУШКИН: СМЕРТЬ И СЛАВА

Традиция, к которой примыкает пушкинское стихотворение «Я памятник себе воздвиг...», так глубоко уходит в историю мировой культуры и за долгие века своего существования накопила столь необъятный запас идей, образов, ассоциаций, что исследователь, пытающийся взглянуть на нее ab ovo, заведомо обрекает себя на поверхностный (или избирательный, если формулировать более корректно) подход. Однако такого рода попытки необходимы и даже неизбежны, ведь очевидно, что диалог с традицией в ее полном объеме с самого начала явно входил в замысел поэта и именно через него Пушкин стремился осуществить свою идею.

В этой традиции пушкинистика выделила «горацианско-державинскую идею бессмертия поэзии» (М. П. Алексеев), но, разумеется, одной идеей, пусть и столь масштабной, она не исчерпывается. Так же как не сводима она и к историко-литературной схеме, предложенной в известной монографии М. П. Алексеева: римские метрические эпитафии (Энний и др.) — «Памятник» Горация и т. д.[1] Традиционный смысл, если можно так выразиться, пушкинского стихотворения («Я заслужил посмертную славу, потому что сделал в своей жизни то-то и то-то»), конечно же, опирается на представления более древние и развивает идеи более общие. Скажем, на понятие о «доброй славе», которым руководствуется в выборе своей судьбы гомеровский Ахилл, когда говорит о себе в IX песне «Илиады»:

Если останусь я здесь, перед градом троянским сражаться, —
Нет возвращения мне, но слава моя не погибнет.
Если же в дом возвращусь я, в любезную землю родную,
Слава моя погибнет, но будет мой век долголетен,
И меня не безвременно Смерть роковая постигнет.
(Илиада, пер. Н. Гнедича, IX, 412–416)

Следует отметить, что самое понятие «славы» входит в ряд устойчивых поэтических формул: «нетленная слава», «слава героев» и т. п. однотипных по лексической организации, происхождению и употреблению по крайней мере в нескольких индоевропейских традициях и составляющих основу индоевропейского поэтического языка[2].

Понятия «славы», «славы героев», «воинской славы» и т. п. изменялись во времени, порой весьма существенно. Так, с приходом христианства прославление

---

[1] См.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967.

[2] См. об этом: *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.

воина стало определяться не столько его земным (профессиональным) подвигом, сколько его подвигом во имя Христа, «славой во Христе». Но «колебания» между славой «земной», «мирской» и славой «небесной» бывали весьма заметными, так же как и их «смешение». Особенно выразителен здесь, конечно, пример с вмч. Георгием.

Согласно византийской агиографической традиции, Георгий с юности пребывал на военной службе, отличился в ряде сражений, стал крупным военачальником, но при Диоклетиановых гонениях на христиан (IV в.), которые в первую очередь коснулись армии, претерпел особо тяжелые страдания за Христа и мученическую казнь. Причисленный к лику великомучеников, он стал одним из самых почитаемых святых в христианском мире (и даже в исламских странах в качестве одной из главных некоранических фигур).

Древнейшие из известных изображений Георгия относятся к VI в., и на них уже представлены два иконографических типа. В соответствии с первым (например, энкаустическая икона VI в. из монастыря вмц. Екатерины на Синае), Георгий изображается именно как мученик: с четырехконечным крестом в правой руке, в длинной хламиде, поверх которой надет плащ, украшенный крупным орнаментом. Атрибуты «воинской славы» здесь отсутствуют. Однако они (воинские доспехи, копье в правой поднятой руке и меч в ножнах у пояса) представлены на фронтальном, в рост изображении Георгия (VI в.) на столпе Северной церкви в Бауите (Египет)[3].

Встречаются и случаи, так сказать, «прямого» столкновения двух иконографических типов, той и другой славы. В Киевском музее русского искусства экспонируется икона конца XV — начала XVI в. «Чудо о змии», на которой изображен редкий для иконографии Георгия атрибут — воинский шлем, падающий с головы святого. На шитой пелене с тем же иконографическим сюжетом (начало XVI в.) из Коневецкого монастыря на Ладожском озере (Государственный Русский музей) шлем заменяется небесным мученическим венцом.

Отметим, что это, пожалуй, самое известное чудо великомученика, легшее в основу знаменитого иконографического сюжета, в греческой традиции считается единственным прижизненным, однако в славянской и других относится к числу посмертных, как и все остальные чудеса святого. Древнейшее известное изображение Георгия, поражающего копьем змея, встречается в росписях храма св. Варвары в Соганлы (Каппадокия) и относится к началу XI в. Вмч. Георгий издревле

---

[3] В исторической литературе по-прежнему широко представлена точка зрения, согласно которой «самые ранние известные изображения (вмч. Георгия. — *В.Г.)* относятся к VI в. и представляют святого в образе мученика» (*Вилинбахов Г., Вилинбахова Т.* Святой Георгий Победоносец. СПб., 1995. С. 11). Следует учесть, что ранние изображения вмч. Георгия с трудом поддаются идентификации, особенно когда не сохранилась надпись с именем святого, как в случае с изображением воина на столпе Северной церкви в Бауите. Поэтому даже в новейшей работе Катерины Фукара (Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI–XVI вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011) утверждается: «Первоначально воины (в том числе и вмч. Георгий. — *В.Г.*) представляются в виде мучеников... Изображения военных доспехов, оружия в руках появляются во времена македонской династии (856–1056 гг.)» (с. 10). Ср.: *Жарикова Т.А.* Георгий, вмч. Иконография // Православная энциклопедия. Т.X. М., 2005. С. 681–682 (на с. 691–692 приведена обширная, но не исчерпывающая библиография на эту тему).

именуется Победоносцем (ὁ Τροπαιοφόρος) в значении победитель в духовной брани, и лишь впоследствии этот эпитет был переосмыслен в связи с победой Георгия над змеем. Добавим, что, начиная с Византии (с IV в.), а затем и на Руси (с XI в.) вмч. Георгий почитался прежде всего как небесный покровитель воинов. Так или иначе, но, вероятно, следует согласиться с мнением современного исследователя: «Трансформация образа христианского мученика в образ Победоносца непосредственно выражает изменение отношения христианства к военному делу. Семантика победы меняется в направлении “мирской славы”, так как небесная слава уже выражается не в смиренном терпении страстей, а в прямой победе над злом»[4].

Этот вывод в целом подтверждается и изменениями в иконографии первых по времени канонизированных русских святых — князей-страстотерпцев Бориса и Глеба. О прижизненных воинских подвигах братьев ничего неизвестно, однако хорошо известно, что смерть настигла Бориса тогда, когда во главе отцовской дружины он возвращался после неудачного похода на печенегов. Дружинники предложили князю поддержку в борьбе за власть, однако тот отказался, не желая «възняти руки на брата своего стареишаго», иначе говоря, отринул даже возможность вооруженного сопротивления. В случае с юным Глебом, как известно, подобный вопрос даже не вставал.

Одно из древнейших изображений братьев-страстотерпцев в монументальном искусстве — резной белокаменный образ в аркатурном фризе северного фасада Дмитриевского собора во Владимире (90-е гг. XII в.). Здесь они представлены в рост, с мученическими крестами, но без мечей. В правом, восточном прясле южного фасада по сторонам окна они изображены уже в виде всадников со всеми воинскими атрибутами. В дальнейшем преобладающим иконографическим типом изображения Бориса и Глеба станет воинский, хотя, конечно, иногда встречается и мученический. Например, в клеймах житийной иконы конца XIV в. из Борисоглебской церкви в Коломне (Государственная Третьяковская галерея) имеется редкая сцена увенчания Бориса и Глеба мученическими венцами, а на пластине «Киликиевского креста» из Спасо-Прилуцкого монастыря (Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; конец XV в.) Борис и Глеб поднимают мученический крест. К тому же братья-страстотерпцы, первые русские «непротивленцы» (Г.П. Федотов) становятся небесными защитниками Русской земли и помощниками русским князьям, а затем и царям («сродникам» Бориса и Глеба) в различных битвах: в Невской, на Чудском озере, Куликовской и т.д. вплоть до взятия Казани и Динабурга, по свидетельству царя Алексея Михайловича[5]. Словом, «небесное» и «земное», «мирское» в посмертной славе святых воинов находятся в сложном (часто обусловленном вполне конкретными историческими причинами) взаимодействии, но их неразрывная связь очевидна. Так же как неразрывна связь между духовным (церковным) и земным (воинским) значением в словах «подвиг», «битва», «брань» и т.д.

И хотя на требование византийского императора Никифора II Фоки (X в.), чтобы убитые на войне были причислены к сонму мучеников и в этом качестве чтимы

---

[4] *Фукара К.* Образы святых воинов... С. 10.

[5] См.: *Назаренко А.В., Турилов А.А.* Борис и Глеб // Православная энциклопедия. М., 2003. Т. VI. С. 44–54.

и прославляемы, архиереи ответили отказом[6], смерть на поле битвы воина остается в одном ряду с жертвенной смертью мученика. Ведь по слову Спасителя, «болши сея любве никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15: 13).

В этом контексте совершенно иначе начинают звучать пушкинские строки, посвященные прощанию с воинами, отправляющимися на Отечественную войну 1812 г., иногда вызывавшие недоумение у критики (почему «умирать», а не «побеждать»?):

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

Лучшим реальным комментарием к этим строкам могут служить позднейшие воспоминания лицеиста И. И. Пущина, который писал о том, что «мы провожали все гвардейские полки, потому что они проходили мимо самого Лицея, — мы всегда были тут, при их появлении; выходили даже во время классов, напутствовали воинов сердечною молитвою, обнимались с родными и знакомыми — усатые гренадеры из рядов благословляли нас крестом»[7]. Свой комментарий оставил и К. Я. Грот, указавший: «“Завидуя тому, кто умирать / Шел мимо нас”, — не риторическая фигура, а точное описание психологических переживаний лицеистов. Героическая смерть, переходящая в историческое бессмертие, не казалась страшной — она была прекрасна»[8].

Мученические, жертвенные страницы русской истории имели для поэта большое значение и во многом определяли, по его мнению, «особое предназначение» страны. Об этом можно судить хотя бы по знаменитому ответу Пушкина на первое «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева. Здесь, в частности, говорится о том, что «необъятные пространства» России «поглотили монгольское нашествие» и «нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех»[9]. Это неотправленное письмо Пушкин датировал 19 октября 1836 г. — днем лицейской годовщины. На празднике в ее честь поэт и читал стихотворение «Была пора: наш праздник молодой...».

---

[6] При этом они сослались на правило свт. Василия Великого, рекомендовавшего воина, совершившего убийство на войне, на три года удержать «от приобщения токмо Святых Таин». Впрочем, по замечанию современного богослова, это единственный в истории церкви случай обращения к этому правилу. См.: *Цыпин В., прот.* Военная служба // Православная энциклопедия. Т. IX. М., 2005. С. 149–153.

[7] *Пущин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1988. С. 41.

[8] *Грот К. Я.* Пушкинский Лицей. СПб., 1998. С. 14. Ср. с умозаключением С. Т. Аксакова, навеянным событиями Крымской войны: «Вера русского человека тиха и спокойна; он может за нее умирать, а не побеждать. Это страшная разница». См.: Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Т. 3. М., 1892. С. 161.

[9] *Пушкин А. С.* Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969. С. 155 (перевод с фр. оригинала). Ср. с тем, что А. Ф. Лосев писал в повести «Жизнь»: «Наша философия должна быть философией Родины и Жертвы, а не какой-то отвлеченной, головной и никому не нужной “теорией познания” или “учением о бытии или материи”» (*Лосев А. Ф.* Жизнь. Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993. С. 42).

Однако вернемся от славы героев к славе поэтов. Оказывается, что и в более узком, почти профессионально литературном, смысле эта традиция много древнее, чем предполагал М.П. Алексеев. Еще в 1935 г. Э.Х. Гардинер опубликовал так называемое «Прославление писцов» из папируса «Честер Битти — IV», в котором, по словам В. Коростовцева[10], «мы слышим... мотив "нерукотворного памятника", прозвучавший на берегах Нила в конце II тысячелетия до новой эры». Вот перевод (И. Кацнельсона) этого текста:

Мудрые писцы

Времен преемников самих богов,
Предрекавшие будущее,
Их имена сохранятся навеки.
Они ушли, завершив свое время,
Позабыты все их близкие.

Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы,
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделанных ими.

Стань писцом, заключи это в твоем сердце,
Чтобы твое имя стало таким же.
Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов,
Чтобы на устах была истина,
Человек угасает, тело его становится прахом,
Все близкие его исчезают с земли,
Но писания заставляют вспоминать его
Устами тех, кто передает это в уста других.
Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме...

Этот, безусловно, древнейший на сегодняшний день гимн письменной культуре, по справедливому замечанию И. Кацнельсона, «во многих отношениях ближе к знаменитой оде Горация, чем к пушкинскому "Памятнику"[11]. К тому же никто из современных исследователей не берется отрицать и возможность знакомства Горация с этим текстом — уж очень много общего у него с «Памятником»,

[10] История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 78.
[11] Лирика Древнего Египта. М., 1965. С. 56.

хотя никто, сколько нам известно, и не осмеливается утверждать это категорически.

Корнелий Тацит заключил свое «Жизнеописание Юлия Агриколы» следующими словами: «Всё, что мы любили в Агриколе, чем восхищались в нем, остается и останется в душах людей, в вечном круговращении времени, в славе его деяний; многих выдающихся мужей древности поглотило забвение, как если бы они были бесславными и безвестными; но Агрикола, чей образ обрисован и запечатлен для потомства, пребудет всегда живым»[12].

Русский вариант подобного прославления письменности, как известно, предложил И. А. Бунин в начале «Жизни Арсеньева»: «Вещи и дела аще не написании бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написании же яко одушевлении...» Как недавно установлено, бунинская стилизация основана на поморских рукописных текстах Ивана Филиппова (начало XVIII в.).

Разумеется, эта традиция, насчитывающая три с лишним тысячелетия, далеко не сводится к приведенным примерам[13]. Здесь важно подчеркнуть ее общий положительный пафос преодоления времени, причем самым действенным орудием для преодоления объявляется письменность (литература, поэзия). С самого же начала определяется и особый характер именно этой традиции, отличающей ее от других, «более материальных» (пирамид и т. д.): речь идет о чем-то гораздо более духовном, но воплощаемом в слове («написанное... возводит... в сердцах», «написании же яко одушевлении»).

Отсюда с неизбежностью следовал вывод об особой ценности литературного, поэтического творчества сравнительно с другими видами деятельности: поэтические подвиги выше военных и т. п., так как только благодаря поэзии потомки сохранили память о подвигах ахейцев под стенами Трои (см. выше пример с Ахиллом). Или, говоря на языке Горация-Ломоносова:

Герои были до Атрида,
Но древность скрыла их от нас,
Что дел их не оставил вида
Бессмертный стихотворца глас.

Следует, вероятно, добавить, что эта традиция также наглядно фиксирует общий ход мирового развития и лишний раз ведет к осознанию риторической природы литературного творчества вообще (вплоть до самого рубежа XVIII–XIX вв.), когда между человеком и миром необходимо стояло слово, прочность которого, по выражению современного филолога, «испокон века строила мосты над всемирно-историческими катастрофами». Не имея здесь возможности входить в суть проблемы, ограничимся отсылкой к обширной литературе вопроса

---

[12] *Тацит К.* Соч.: В 2 т. Т. 1. Л., 1969. С. 353.

[13] См. об этом: *Небольсин С. А.* Традиция «Памятника» между Древним и Дальним Востоком // Небольсин С. А. Пушкин и европейская традиция. М., 1999. С. 48–84. Ср. с тем, что пишет о славе, «представляемой окончательной реализацией жизни», О. А. Седакова: «Распорядителями этой *славы* в языческом мире назначены поэты, от их “священной” песни зависит, словами Гёльдерлина, “*чему остаться*” (ср. древние ирландские легенды на эту тему)» (*Седакова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 279).

(прежде всего к работам Э. Р. Курциуса, в отечественном литературоведении — С. С. Аверинцева и особенно А. В. Михайлова).

Но весь тот утверждающий пафос, о котором мы только что говорили в связи с «горацианско-державинской идеей бессмертия поэзии», не касается, если можно так выразиться, нравственно-содержательной стороны дела, в принципе безразличен по отношению к ней. К тому же сомнения в нравственности поэзии также возникли достаточно рано. Платон, как известно, изгнал поэтов из своего идеального государства, так как поэзия «пробуждает, питает и укрепляет худшую сторону души», по словам Сократа из десятой книги диалога «Государство»[14]. Руссо, в свою очередь, прямо связывал падение нравов с развитием наук и искусства. «Наши души развращались по мере того, как совершенствовались науки и искусства»[15]. И так далее (ограничимся только этими двумя общеизвестными примерами).

Державин решает проблему как будто вполне кардинально. «Формула заслуг» найдена еще в стихотворении «На выздоровление Мецената» (1787):

Не умирает добродетель,
Бессмертна музами она.

Эта же мысль так или иначе варьируется в произведениях 1790-х гг.:

Несправедливые дороги
В храм вечной славы не ведут.
(На коварство французского возмущения
в честь князя Пожарского, 1789, 1790)
Живет в преданьях добродетель.
(Памятник герою, 1791)
Но славы и любви содетель
Тебе твоя лишь добродетель.
(На умеренность, 1792)

Поэт воздает героям по их делам, распоряжается их посмертной судьбой от лица вечности:

Заслуги в гробе созревают,
Герои в вечности сияют.
(Мой истукан, 1794)

Замечателен его наивный испуг перед возможностью ошибки в столь ответственном деле:

---

[14] Вообще, как нам кажется, этот диалог стоит того, чтобы перечитать его еще раз в связи с пушкинским «Памятником». Напомним: Сократ развивает здесь мысль о том, что поэзия имеет дело с видимостями, подражаниями, а не с подлинниками (сущностями, идеями), «стоит на третьем месте от царя и от истины» (т. е. от демиурга). Поэтические «вещи втрое отстоят от подлинного бытия и легко выполнимы для того, кто не знает истины, ведь тут творят призраки, а не подлинно сущее». И чуть дальше Сократ прямо переходит к теме будущего пушкинского стихотворения: если бы поэт «поистине был сведущ в том, чему подражает, тогда, думаю я, все его усилия были направлены на созидание, а не подражание. Он постарался бы оставить по себе в качестве памятника много прекрасных произведений и скорее предпочел бы, чтобы ему воспевали хвалу, чем самому прославлять других». В «Государстве» немало и других перекличек с пушкинским стихотворением (См.: *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 389–420).

[15] *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 47.

Та мысль всех казней мне страшнея:
Представить в вечности злодея.
(Там же)

Не без простодушного злорадства поэт расправляется и со своими недругами:

Врагов моих червь кости сгложет,
А я пиит — и не умру.
(На смерть графини Румянцевой, 1788)

Откровенно антируссоистки настроен «сонм небесных дев», поющих хвалу «Любителю художеств» (1791):

Науки смертных просвещают,
Питают, облегчают труд;
Художествы их украшают
И к вечной славе их ведут.

Только слава вечна, только она одна может противостоять скоротечности бытия:

Всё, всё сокрыл мрак вечной ночи,
Осталась слава лишь одна.
(На кончину графа Орлова, 1796)

К концу жизни у Державина постепенно нарастает сомнение в способности любых земных деяний и чувств преодолеть время. Образ утонувшего путника приводит к пессимистическому обобщению («Потопление», 1796):

Се вид жизни скоротечной!
Сколь надежда нам не льсти,
Все потонем в бездне вечной,
Дружба и любовь, прости!

Кстати сказать, известный «Пловец» (1812) Жуковского с его верой в «тайного кормщика» — Провидение, которое никогда не оставляет пловца, даже когда тот распростился с надеждой, — явный ответ на это стихотворение Державина. Но сам Державин приходит к убеждению в тщетности человеческих попыток преодолеть время. Мы имеем в виду последнее произведение автора «Памятника», названное при его публикации в «Сыне Отечества» (1816. № 30) неоконченным стихотворением «На тленность», из которого поэт успел написать только «первый куплет». В нем как раз речь идет в духе известного стиха Екклезиаста (1, 2) об относительности перед лицом вечности любой славы, в том числе и поэтической:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Однако как бы внутри этой магистральной линии общего разочарования Державина в ценности земных усилий можно выделить особый сюжет, напрямую связанный с его «Памятником». Собственную посмертную славу Державин

ставит в зависимость от выбора героев, прославляемых его поэзией. Обращаясь к Фелице, он заявляет в «Видении мурзы» (1784):

Превознесу тебя, прославлю;
Тобой бессмертен буду сам.

Та же героиня должна «вознести с собой» в «храм славы» «скудельный образ» поэта («Мой истукан», 1794). Эта установка перейдет в «Памятник» (1795), соединившись с «добродетелью» (см. выше) в первой части общей «формулы поэтических заслуг»:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить...

«Формула заслуг» в державинском «Памятнике» неоднократно разбиралась в литературоведении, и едва ли имеет смысл ее касаться еще раз: все исследователи от Н.Г. Чернышевского до С.С. Аверинцева указывали, что, в отличие от Горация, русский поэт подчеркивает общественное значение своей поэзии — «истину царям с улыбкой говорить» — и что эту традицию продолжил Пушкин. С другой стороны, в полном соответствии с традицией «Памятника» Горация, русский поэт как бы выносит здесь за скобки вопрос о личном бессмертии. Но любопытно, что этот вопрос был уже ко времени создания «Памятника» представлен в его поэзии и именно в связи с тем, что принято называть «горацианской идеей бессмертия поэзии».

Речь идет о последней строфе стихотворения «Ласточка» (1792, 1794).

Душа моя! Гостья ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, —
Восстану, — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Этот образ «пернатой» души получит, как известно, свое развитие в знаменитом «Лебеде» (1804). «От тленна мира» отделяется поэт «с душой бессмертною и пеньем», и именно двойственность его человеческо-поэтической «природы» прежде всего позволяет ему определить себя как «в двояком образе нетленный». Конечно, в оде Горация «К Меценату» (кн. 2, 20), подражанием которой является «Лебедь», также говорится о «двуликости певца» (пер. Г.Ф. Церетели), но здесь, в соответствии с учением метемпсихоза, подразумевается в первую очередь перерождение человека-певца в лебедя-певца. У Державина социальный момент по сравнению с Горацием усилен и развернут. «Незнатная» человеческая природа возвышается в поэте тем, что он «любимец муз», и поэтому даже сама смерть отдаст ему предпочтение перед вельможами. В отличие от них он не останется заключенным в гробнице, не рассыплется в прах средь звезд, а «будто некая цевница» станет «раздаваться в голосах» с небес. Лебединая песня, обращенная к Богу, и станет по существу причиной посмертной славы поэта среди земных народов. Причем если в «Памятнике» этот круг ограничивается славянами, то здесь о поэте «со временем» узнают и их соседи («гунны, скифы, чудь»). Стихотворение завершается призывом к друзьям отказаться от «пышного, славного погребенья», к хору муз — не петь, а к супруге — не выть над «мнимым мертвецом».

Можно предположить, что державинский «Лебедь» учитывает ту концепцию бессмертия поэзии, которая была развернута в программном стихотворении

Карамзина «Поэзия» (1787). В нем ценность поэзии исторически обосновывается через чувство и первым поэтом провозглашается Адам, который (выделено Карамзиным), «*чувствуя себя*... почувствовал и Бога», после чего излил свои ощущения в «гимне нежном». «Идея божественного происхождения поэзии восходит к мистическим воззрениям московских масонов», — полагал Ю. М. Лотман[16], правда, не уточняя, чьим конкретно и к каким именно.

Строго говоря, Карамзин не настаивает на божественном происхождении поэзии: создал ее человек, но этот «царь мира», «любовию рожденный», почувствовал «причину бытия» и воспел Бога. Таков, по Карамзину, источник «поэзии святой». Не менее определенно говорится и о сроках существования поэзии:

Доколе мир стоит, доколе человеки
Жить будут на земле, дотоле дщерь небес,
Поэзия, для душ чистейших благом будет[17].

Как мы видим, у Карамзина сняты все ограничения, налагаемые на посмертную славу поэта в «Памятниках» у Горация:

...буду я славиться
До тех пор, пока жрец с девой безмолвною
Всходит по ступеням в храм Капитолия...
(пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского)

или Державина («Доколь славянов род вселенна будет чтить»). Собственно, эти ограничения можно назвать государственно-национальными, и касаются они не только времени, но и пространства, причем топонимы у обоих поэтов выстроены, по остроумному замечанию одного из пушкинистов, по гидрографическому принципу[18].

Но Карамзин идет дальше и в последней строфе своего стихотворения говорит уже не о значении посмертной славы поэта (как Гораций и Державин), а о посмертной судьбе самого поэта, перенеся разговор в область инобытия, вечности, где поэт узрит «всё лицом к лицу». Оказывается, и здесь поэт продолжит свою деятельность:

Когда ж умру, засну и снова пробужусь, —
Тогда, в восторгах погружаясь
И вечно, вечно наслаждаясь,
Я буду гимны петь творцу...

Таким образом, «горацианско-державинская идея бессмертия поэзии» получает у Карамзина столь абсолютное воплощение, что по сравнению с этой «вечностью» любая другая (посмертная слава у Горация и Державина) приобретает

---

[16] *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 24.

[17] Ср. у К. Н. Батюшкова (1821):

Жуковский, время всё поглотит,
Тебя, меня и славы дым,
Но то, что в сердце мы храним,
В реке забвенья не потопит!
Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!..

[18] См.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 78.

вполне относительный характер. Переведя разговор в плоскость личного бессмертия, Карамзин просто оставляет этот вопрос земной жизни человечества и больше им не интересуется. Посмертная слава поэта как бы растворяется в общем земном бессмертии поэзии, а сам он вечно поет гимны Творцу[19].

Но обратимся к пушкинскому стихотворению «Я памятник себе воздвиг...», точнее, к тем его строкам, в которых поэт излагает условие своей посмертной славы:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Здесь как будто всё ясно, во всяком случае, среди многочисленных истолкователей пушкинского стихотворения эти строки споров, сколько нам известно, никогда не вызывали. Сомнения, подобные предсмертным державинским, Пушкину вроде бы несвойственны. Он как будто открыто возвращается к утверждающей «горацианско-державинской идее бессмертия поэзии» и даже усиливает, абсолютизирует ее вслед за Карамзиным. Разве что, в отличие от Карамзина, но в полном согласии с горацианско-державинской традицией «Памятников», в стихотворении, посвященном поэзии и посмертной судьбе поэта, уклоняется от решения вопроса о личном бессмертии. Но и это вполне объяснимо: ведь писал же Пушкин еще в лицейские годы, что «бессмертию души» предпочел бы «бессмертие своих творений» («В альбом Илличевскому», 1817).

Именно так интерпретирует эти строки, например, В.С. Непомнящий. «Жив будет хоть один пиит». Значит — пока существует человечество; ибо, когда не останется поэтов, тогда и человек перестанет быть человеком[20]. Следовательно, всё получается прямо по оптимистическому Карамзину: «...доколе мир стоит». Но ведь у Пушкина всё гораздо конкретнее и уже только поэтому иначе. К тому же пушкинисты (М.П. Алексеев) давно обратили внимание на то, что образ «пиита» в пушкинском «Памятнике» ведет свое происхождение от героя «Городка» (1815):

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет
И, мною вдохновенный,
На лире воздохнет.

Очень характерно, что Пушкин даже сохранил в «Памятнике» ночную обстановку сценки из «Городка», хотя, конечно, распространил ее до пределов всего «подлунного мира». Кстати, эпитет «подлунный» принадлежит словарю Карамзина (повесть «Сьерра-Моррена») и с его легкой руки стал весьма модным в предромантической России, что являлось, по мнению Петера Бранга, показателем

---

[19] При этом, конечно, следует учитывать и то, что эпиграф к своему стихотворению Карамзин взял из «Мессиады» Клопштока, где дается описание именно вечной небесной музыки, в которой участвуют и «песни божественных арфистов». См. об этом: *Михайлов А.В.* Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 278–285.

[20] *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983. С. 25.

«растущего интереса к ночным сторонам бытия» (до этого распространенным выражением было «подсолнечный свет»)[21]. Но такой конкретный образ правнука-поэта, вдохновленного творчеством прадеда, заставляет несколько иначе взглянуть и на образ «пиита» из «Памятника», и на ситуацию, связанную с этим образом.

К тому же, как мы помним, условия посмертной славы поэта и у Горация, и у Державина при всей их вроде бы декларативности несли в себе и некий ограничительный смысл, означали определенный земной предел (ставший особенно заметным на фоне карамзинской «вечности» личного бессмертия поэта). Но тогда строка «жив будет хоть один пиит» потеряет традиционно приписываемый ей в рамках «горацианско-державинской идеи бессмертия поэзии» «солнечный», жизнеутверждающий пафос и приобретет почти противоположный «ночной» смысл. Выходит, что Пушкин мог предположить наступление времени, когда в «подлунном мире» останется живым только *один* пиит? Говоря другими словами, персонифицируя условие своей посмертной славы сравнительно с Горацием и Державиным (те оперировали более общими и исторически более устойчивыми понятиями: государство, народ), Пушкин как бы устанавливает зависимость своей посмертной славы от судьбы этого *последнего* поэта.

Но тогда при истолковании этой строки вполне закономерным будет обращение к образу главного героя стихотворения Е. А. Боратынского «Последний поэт», впервые опубликованного в «Московском наблюдателе» за 1835 г. (Ч. 1, № 1)[22]. В нем поэт как бы экстраполирует ситуацию из платоновского «Государства» на конкретный исторический момент (освобождение Греции от османского ига в 1830 г.).

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила...

Однако свобода не принесла Греции возрождения поэзии:

Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!

Объяснения очевидны. Человечество вступило в железный век (эту тему, к слову сказать, начал развивать в стихотворении «К Лире» в 1794 г. и Державин, пеняя «человекам» за стремление «к злату, к сребру» в ущерб «красотам доброгласья») и неуклонно движется по пути прогресса с его идеалами «насущного и полезного». Расцвет наук и торговли бесспорен, но в этом мире неизбежно угасает поэзия, так как

не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Тавтологический оборот «свет просвещенья» подчеркивает трагическую парадоксальность ситуации, ведь именно он, разгоняя «тьму невежества», приводит к исчезновению «ребяческих снов поэзии». Дотоле общие пути цивилизации

---

[21] *Brang P.* Studien zu Teorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770–1811. Wiesbaden, 1960. S. 165. Ср.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 228.

[22] Впервые «Последний поэт» Е. А. Боратынского сопоставлялся с образом «пиита» из стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» в моем послесловии «О русской фантастике» в кн.: Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX века. М., 1977. С. 332.

и художественного творчества разошлись: «дни незнанья» были гораздо благоприятней для поэзии (А.И. Журавлева в свое время убедительно показала полемичность стихотворения Боратынского по отношению к «Элевзинскому празднику» Шиллера — Жуковского, прославляющему цивилизаторские успехи человечества)[23]. Даже «сострадательное» небо с его «отрадными откровениями» отвернулось от «нежданного сына последних сил природы» — поэта, пришедшего на землю и воспевающего «любовь и красоту». «Поклонники Урании холодной» отвечают поэту «суровым смехом». Подобно Сафо, «питомец Аполлона» погребает в непокорном, оставшемся свободным море «свои мечты, свой бесполезный дар». Последний поэт погибает, но из мира, лишенного поэзии, уходят все истинные радости жизни, и человек «с тоскующей душой» остается один на один с «безжизненным скелетом» цивилизации (иное прочтение «Последнего поэта» предлагал в своей книге о Боратынском Е.Н. Лебедев)[24]. Так что Белинский был по-своему прав, когда в статье «Стихотворения Е. Боратынского» (1842) сурово раскритиковал «Последнего поэта», да и весь сборник Боратынского «Сумерки», куда вошло это стихотворение, за несоответствие современному мировоззрению[25].

Пушкин, безусловно, не был чужд подобной тревоги за судьбы поэзии да и всего человечества перед лицом научно-технического прогресса (так же как и другие русские поэты-современники, например Федор Глинка с его «Двумя дорогами»). Ограничимся одним и опять-таки самым общеизвестным примером. Речь идет о XXXIII строфе седьмой главы «Евгения Онегина»:

Когда благому просвещенью
Отдвинем более границ... и т.д.

в которой М.П. Алексеев видел «вдохновенный гимн грядущему русскому техническому прогрессу» и считал, что «ироническая концовка строфы (“И заведет крещеный мир / На каждой станции трактир”) нисколько не ослабляет пафоса высказанных здесь чаяний»[26]. С этим, конечно, едва ли можно согласиться, ведь перед нами типичная «point-концовка», по несколько странному, макароническому и тавтологическому определению Ю.В. Манна[27], или пуант (от фр. pointe — острие, острый конец), согласно традиционной стиховедческой

---

[23] См.: *Журавлева А.И.* «Последний поэт» Боратынского // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 132–142. Боратынский, понятно, остается в русле руссоистской традиции, правда, осложненной шеллингианскими идеями. Ср. со словами Сократа у Платона: «...искони наблюдался какой-то разлад между философией и поэзией» (*Платон.* Собр. соч. Т. 3. С. 405. В одной из своих последних работ А.И. Журавлева несколько смещает акценты, рассматривая «Последнего поэта» Е.А. Боратынского в «авторском контексте» сборника «Сумерки». При этом, по мнению исследовательницы, выявляется уже «не социально-исторический и тем более не политический, а экзистенциальный смысл» стихотворения. См.: *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 52–53.

[24] См.: *Лебедев Е.* Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. М., 1985. С. 138–140.

[25] См.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. VI. С. 463–488.

[26] *Алексеев М.П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 118.

[27] *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 341.

терминологии[28]. Но как бы то ни было, имеется в виду «резкая концовка в строфе или стихотворении, содержащая остроумное выражение, афористическую мысль или неожиданный вывод» (А. Квятковский) или «такой перелом тона, лексический и смысловой сдвиг, что всё предыдущее... ставится под вопрос» (Ю. Манн). С помощью весьма популярного в европейской (прежде всего французской) поэзии стилистического приема Пушкин действительно ставит под вопрос утверждающий пафос всей строфы. Ответ на этот вопрос явно подразумевается: «Что будет в итоге всех технических достижений? Если единственным результатом прогресса станет только “заведение” на каждой станции трактира, то нужен ли такой прогресс человечеству?» Очевидно, и напоминание о «крещеном мире» появилось в конце строфы неслучайно. Цели этого мира, если он продолжает хранить свои христианские ценности, по Пушкину, никак не могут быть сведены к одной материальной сытости, довольству, комфорту («трактирам»). Характеристику подобной цивилизации Пушкин позже дал в «Джоне Теннере»: «Всё благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к комфорту (comfort)». Кстати, сразу же отметим, что построение этой строфы с завершающим пуантом Пушкин сохранит и в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...».

Но в пушкинском ближайшем окружении 1830-х гг. был достаточно распространен и другой (если угодно, с прямо противоположным знаком) взгляд на судьбы искусства, литературы, поэзии в будущем. Автором таких футурологических прогнозов был, в частности, В. Ф. Одоевский, предполагавший в относительно близком времени «изобретение книги, в которой посредством машины изменяются буквы в несколько книг», «машины для романов и для отечественной драмы» или «приискание математической формулы для того, чтобы в огромной книге нападать именно на ту страницу, которая нужна», словом, современных компьютерных технологий.

Один из его прогнозов касается нравственной эволюции человека (в ее оптимистическом варианте) и судьбы одного из драматических жанров: «Увеличившееся чувство любви к человечеству достигает до того, что люди не могут видеть трагедий и удивляются, как мы могли любоваться видом нравственных нещастий точно так же, как мы не можем постигнуть удовольствия древних смотреть на гладиаторов»[29]. Конфликт нравственности и литературы, на который указывали еще Платон и Руссо, как мы видим, разрешается в пользу «добродетели». И, разумеется, этот конфликт относится не только к жанру трагедии. Ср. у Андрея Платонова: «Образа семьянина, художественно равноценного Дон-Жуану, не существует в мировой литературе. Однако же образ семьянина более присущ и известен человечеству, чем образ Дон-Жуана»[30]. Таков еще один возможный путь «умирания искусства», появления на земле «последнего поэта», который мог учитывать в своем стихотворении Пушкин. (Мы намеренно оставляем в сто-

---

[28] См., напр.: *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 228.

[29] *Одоевский В. Ф.* 4338-й год. Фантастический роман. М., 1926. С. 59.

[30] *Платонов А.* Размышления читателя. М., 1980. С. 155. См. об этом: *Гуминский В. М.* О смысле любви у Гоголя (церковная и литературные традиции в «Старосветских помещиках») // Рождественские чтения — 99. Христианство и культура. М., 1999. С. 58–71.

роне концепции «умирания искусства» в западноевропейской философской традиции XVIII — первой трети XIX в., например, того же Гегеля, хотя, конечно, Пушкин мог знать и о них.)

Таким образом, скрытая парадоксальность «горацианско-державинской идеи бессмертия поэзии», когда поэт заявляет, что, с одной стороны, его творческие заслуги выше пирамид (символа государственных заслуг), а с другой — ставит свою посмертную славу в прямую зависимость от судьбы того же государства (Гораций) или народа (Державин), как будто снимается Пушкиным. Однако, абсолютизируя значение поэзии в жизни человечества и, соответственно, собственной роли и посмертной славы, поэт явно оставляет место и для сомнения в бессмертии поэзии, в ее вечной необходимости людям.

Отсюда, как нам кажется, во многом открывается путь к пониманию последней строфы стихотворения «Я памятник себе воздвиг...», долгие годы смущающей исследователей своей откровенной противопоставленностью пафосу предшествующих четырех строф (если традиционно понимать их только в таком самоутверждающем, «нескромном» смысле)[31].

Конечно, основания для более глубокого понимания как этой строфы, так и всего пушкинского стихотворения даст и его развернутый сопоставительный анализ с другими стихотворениями каменноостровского цикла. Не вдаваясь сейчас в полемику по поводу последовательности цикла и его общего состава (разные точки зрения, как известно, высказывали М.П. Алексеев[32], Н.В. Измайлов[33] и др.), заметим лишь, что присоединяемся здесь к мнению В.П. Старка, С.А. Фомичева[34] и других исследователей, полагающих, что завершать этот цикл «в качестве финала, апофеоза» должно было стихотворение «Я памятник себе воздвиг...». Разделяя также мысль В.П. Старка о том, что сквозной сюжет каменноостровского цикла связан с пушкинским осмыслением событий Страстной недели Великого поста[35], мы считаем именно стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» пушкинским произведением на тему «Воскресения». И именно взгляд с самой высокой точки зрения на значение поэзии, посмертную поэтическую славу и т.д. определил глубинный смысл этого произведения, в том числе и пушкинское отношение к «горацианско-державинской идее бессмертия поэзии»[36].

Приведем несколько параллелей к последней строфе пушкинского стихотворения, мимо которых в целом прошла пушкинистика и которые, на наш взгляд, позволяют взглянуть на нее именно с этой точки зрения.

---

[31] См. об этом: *Белый А.А.* Разговор о «Памятнике» // Московский пушкинист. VII. М., 2000. С. 118–124.

[32] *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 122–127.

[33] *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 244–269.

[34] *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 273–280.

[35] *Старк В.П.* Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. С. 202–203.

[36] О значении для других пушкинских произведений православного календаря см.: *Кошелев В.А.* Евангельский календарь пушкинского «Онегина»; *Моисеева Н.И.* Время Пушкин исчислял по православному календарю; *Лебедева Э.С.* Пушкин и даты церковного календаря // Духовный труженик. А.С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999. С. 59–66, 67–73, 74–80.

В «Достопамятных сказаниях о подвижничестве святых и блаженных отцов» в разделе «Об Авве Макарии Египетском» рассказывается следующее: «Брат пришел к Авве Макарию Египетскому и говорит ему: Авва! Дай мне наставление, как спастись! Старец сказал ему: пойди на кладбище и ругай мертвых. Брат пошел, ругал их и бросал на них камни. Возвратясь, он сказал о том старцу. Старец спрашивает его: ничего они не говорили тебе? — Ничего, отвечал он. — Старец еще сказал ему: завтра пойди опять и хвали их. Брат пошел и хвалил мертвых, говоря: апостолы, святые, праведные! Потом пришел к старцу и сказал: я восхвалил их. Старец спросил: ничего не отвечали они тебе? Брат сказал: ничего. Старец говорит ему: видишь, сколько ты ни поносил их, они ничего не отвечали тебе, и сколько ни хвалил их, ничего не сказали тебе. Так и ты, если хочешь спастись, — будь мертв: подобно мертвым не думай ни об обидах от людей, ни о славе людской; и можешь спастись»[37].

Пушкинские строки о равнодушном приятии «хвалы и клеветы» из последней строфы «Памятника» говорят о том же[38]. Но и суждение аввы Макария — парафраз слов из послания апостола Павла к колоссянам (Кл. 3: 3): «Умросте бо, и живот ваш сокровен есть со Христом в Бозе». Но эти же слова возвращают нас и к образам пушкинского «Пророка»: «Как труп в пустыне я лежал». За смертью в «Пророке» следует воскресение к осуществлению высшей миссии поэта: «Исполнись волею моей и, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей». В этом смысле прав В. С. Непомнящий, указывавший, что «Памятник» — отчет по отношению к «Пророку». Но смерть в «Памятнике» — это и надежда на Воскресение, по словам апостола Павла из того же послания к колоссянам (Кл. 3: 4): «Егда (же) Христос явится, живот ваш, тогда и вы с ним явитеся в славе».

Об этом же, в сущности, говорится и в церковной службе, сопровождающей человека в последний путь: в «Последовании мертвенном мирских человек». Пушкин, безусловно, хорошо знал чин отпевания: судьба постоянно напоминала ему о нем. Так, совсем недавно, 13 апреля 1836 г., он похоронил мать — Н. О. Пушкину в Святогорском монастыре и в связи с этим находился в трауре. Напомним, что в беловом автографе стихотворения «Я памятник себе воздвиг...» поэт проставил дату: «1836 авг. 21...»

Последование погребения включает целый ряд произведений прп. Иоанна Дамаскина (VIII в.). Один из величайших отцов Восточной церкви,

---

[37] Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. С. 107–108. Об истории этого памятника, входившего в состав Азбучно-Иерусалимского патерика (древнеславянского перевода алфавитно-анонимного собрания «Изречения Святых старцев», сложившегося к IX в.), см.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987. С. 299–302.

[38] Впервые на этот святоотеческий сюжет в связи с пушкинской строкой о «хвале и клевете» обратил внимание еще В. С. Соловьев в своей статье «Судьба Пушкина» (1897). Правда, он достаточно вольно, по памяти, пересказал историю о «совершенстве покойников», разукрасив ее «от себя» многочисленными живописными подробностями. К тому же философ неточно указал первоисточник самой истории («кажется, в Лимонарии св. Софрония, патриарха Иерусалимского»), чем сбил с толку своих комментаторов. См., напр.: *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 666 (комментарий А. А. Носова). Ср.: *Розанов В. В.* О Пушкине. М., 2000. С. 367 (комментарий В. Г. Сукача).

авторитетнейший богослов, «глашатай истины», автор «Источника знания» и «Точного изложения православной веры», был, как известно, и великим церковным поэтом, «песнописцем», создавшим литургические гимны, вошедшие в богослужение, в том числе в Пасхальный и Рождественский каноны, в чин отпевания (стихиры самогласны и тропари) и др.

В литературе не раз отмечался особый по сравнению с католическим «Реквиемом» с его доминирующей темой Страшного Суда характер православной панихиды. «Каждая строфа, начинаясь из глубины плача (плача сострадания, а не ужаса, как в "Реквиеме"), совершает в конце резкий поворот, неожиданный скачок к прославлению»[39]. Попытаемся проследить этот путь от земной славы к славе небесной.

Тема бренности земной славы заявлена уже в первой стихире Иоанна мниха: «Кая житейская сладость пребывает печали непричастна; кая ли слава стоит на земле непреложна; вся сени немощнейша, вся соний прелестнейша: единем мгновением, и вся сия смерть приемлет»[40]. Действительно, никакое житейское удовольствие не бывает без печали и никакая земная слава не вечна. Это всего лишь зыбкая тень и прелестная сонная греза: в одно мгновение смерть поглотит их.

Свое развитие тема суетности славы получает и в третьей стихире: «Вся суета человеческая елика не пребывает по смерти: не пребывает богатство, ни сшествует слава: пришедший бо смерти, сия вся потребишася...»[41] Собственно, здесь речь идет о славе «вообще», безотносительно, так сказать, к ее конкретному содержанию (славе героев, поэтов и т.д.), к тому же смысл употребления этого слова очевиден: слава остается на земле за порогом смерти, попросту говоря, на тот свет ни богатства, ни славы не возьмешь. Ведь «не по славе судити имать, ниже по глаголании обличит» (Ис. 11: 3).

Эта же мысль подчеркивается и в восьмой стихире: «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть, и вижду во гробех лежащую, по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, безславну, не имеющую вида...»[42] В том упокоении, к которому постоянно призывает погребальная служба («Со святыми упокой...»), ни земная красота, ни посмертная слава не нужны. А вечная память, провозглашаемая живыми умершим, означает прежде всего поминовение их из рода в род, из поколения в поколение, когда души их, согласно прокимену, «во благих водворятся». Дабы они не оказались с теми, «ихже несть памяти, и погибоша яко не сущии, и быша яко не бывшие...» (Сир. 44: 8). Но, как справедливо замечает исследователь, «*быть живым* по существу и значит: *славить* (и это касается не только человека, но "*всякого дыхания*", т.е. всего живого)»[43]. А «жизнь будущего века» подразумевает вечное прославление и память, но уже совсем в ином

---

[39] *Седакова О.А.* Вечная память. Литургическое богословие смерти // Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. С. 289.

[40] Цит. в упрощенной орфографии по изд.: Требник. СПб., 2009. С. 254 (Самогласны, глас I).

[41] Там же. С. 255 (Самогласны, глас III).

[42] Там же. С. 258 (Самогласны, глас VIII).

[43] *Седакова О.А.* Вечная память... С. 289.

измерении. «Не умру, но жив буду и повем дела Господня» (Пс. 117: 17); «Жива будет душа моя, и восхвалит Тя» (Пс. 118: 185) и т. п.

«О праведный Боже, “Памятник” заканчивается цитатой из альбома Онегина...» — воскликнул Л. В. Пумпянский, совершив свое открытие[44]. И было чему изумиться, ведь одна из записей «Альбома Онегина», не вошедшего в печатный текст романа, сообщала следующее:

В Коране много мыслей здравых,
Вот, например: пред каждым сном
Молись, беги путей лукавых,
Чти Бога и не спорь с глупцом.

При очевидной близости этой строфы и последних строк «Памятника» (об их смысле Л. В. Пумпянский писал: «А в отдаленном будущем неизвестные, но провидимые судьбы бессмертия — чрез смирение покорившейся Музы») остается все-таки некоторое недоумение. Оно вызвано прежде всего тем, что «Альбом Онегина», вероятно, мистифицирует источник «мысли здравой». В переводе Корана М. Веревкина, которым (так же как и французским переводом М. Савари)[45] поэт, как известно, пользовался в работе над «Подражаниями Корану», о подобном содержании вечерней молитвы мусульманина ничего не говорится. Правда, общее настроение этой молитвы (как и «Памятника») вполне созвучно, скажем, такому указанию: «Твори, яже повелено тебе есть, повелевай пристойное человекам, удаляйся от невежд...»[46] Хотя, конечно, при всей близости значения слов «глупец» и «невежда» они означают несколько разные понятия. Гораздо определеннее связь пушкинского «глупца» с христианской традицией.

С последней строкой «Памятника» уже сопоставляли окончание «Слова Даниила Заточника», текста XII в.: «Скажу не много еще. Не запрещай глупому глупость его, да сам не уподобишься ему»[47]. Но ведь и сам Даниил цитирует здесь Книгу притчей Соломоновых (Пр. 26: 4): «Не отвечай глупому по глупости его, чтобы и тебе не сделаться подобным ему». И в том, и в другом случае на месте современного «глупец» в церковнославянском тексте стоит слово «безумный». Героя этой загадочной строки, по нашему мнению, можно узнать во «втором» шаржированном автопортрете поэта в виде скульптурного бюста в лавровом венке

---

[44] *Пумпянский Л. В.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 209. Без ссылки на Л. В. Пумпянского об этом же упоминает Ю. М. Лотман в своих комментариях к «Евгению Онегину», Харис Исхаков в исследовании «Пушкин и религия» (М., 1998. С. 132) и др.

[45] См.: *Каштелева К.* «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник // Записки коллегии востоковедов. 1930. Т. V. С. 243–270; *Фомичев С. А.* «Подражания Корану». Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник пушкинской комиссии. 1978. Л., 1971. С. 22–45.

[46] Книга Аль-Коран аравлянина Магомета, который в шестом столетии выдал оную за ниспосланную к нему с небес себя же последним и величайшим из Пророков Божиих. Печатана в Амстердаме и Лейпциге в 1770 году, по российски же преложена, Московского Наместничества, Клинской округи, в сельце Михалеве 1790: В 2 ч. Ч. 1–2. СПб., 1790. С. 143 («глава ПРЕИСПОДНЯЯ, писанная в Мекке во ста шести стихах»).

[47] См.: *Палиевский П. В.* Русские классики. М., 1987. С. 90.

(«не требуя венца») с подписью «il gran' Padre A.P.» — Великий Отец А[лександр] П[ушкин] (по каталогу Р.Г. Жуйковой №95)[48].

Подведем в упрощенной форме некоторые предварительные итоги. В соответствии с авторитетнейшей традицией мировой поэзии Пушкин излагает «формулу» своих заслуг перед человечеством в первых четырех строфах стихотворения «Я памятник себе воздвиг...». Это изложение идет в напряженном диалоге, в частности, с «горацианско-державинской идеей бессмертия поэзии». В ходе диалога выясняется, что слава поэта, конечно, его переживет, но и она не вечна. Все зависит прежде всего от существования на земле той же поэтической традиции. При этом сомнения высказываются как бы исподволь, незаметно, на периферии самоутверждающегося («нескромного») пафоса первых четырех строф. Но столь же недолговечна (точнее, долга, но не вечна) и народная любовь к поэту, определяемая «добродетельным» содержанием («чувствами добрыми» и т.д.) его поэзии. Словом, поэзия неизбежно должна умереть, хотя за ней и стоит многовековая история борьбы человека со временем, «горацианско-державинская идея бессмертия поэзии».

Только тогда языческая Муза может быть равнодушна к любым «обидам от людей» и «славе людской» («хвале и клевете»). Поэт («Я»), пусть и справедливо увенчанный славой при жизни и в потомстве, но полагающий свои «заслуги» непреходящими, — «безумен», «глуп» перед лицом вечности. Впрочем, «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» (из письма П.А. Вяземскому от второй половины (не позднее 24) мая 1826 г.). Спорить с этим убеждением поэта тоже глупо, да и как музе спорить с поэтом («уподобляться ему»), ведь все дела человеческие смертны, а ей остается только смириться с «веленьем Божиим».

Но именно в смерти заключено чаяние воскресения, вера в него. Знаменитый призыв Гёте «Stirb und Werde» («Умри и возродись!») из стихотворения «Selige Sehnsucht» («Блаженное томление», 1814), вошедшего в «Западно-восточный диван», уже применил к поэту евангельское «Я есмь воскресенье и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин 11: 25) и «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин 12: 24). Всё это может произойти уже за пределами «видимого» стихотворного текста, в «жизни будущего века». Только там будет определена подлинная «формула поэтических заслуг». Такова, на наш взгляд, возможная интерпретация последней строфы стихотворения и всего стихотворения «Я памятник себе воздвиг...» в целом.

---

[48] *Жуйкова Р.Г.* Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 67. Ср.: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». С. 132–136. Ср. также:

Хоть самохвальство — грех немалый,
Творя добро, кто не был грешен в том?
Да, он нескромен, он хвастун, пожалуй,
Но доброе останется добром.

Глупцы! Не отравляйте радость
Того, кто мнит, что он мудрец.
Он глуп, как вы, но пусть узнает сладость
Пустой хвалы пустых сердец.

(*Гёте И.В.* Западно-восточный диван, пер. В. Левика).

Для большей ясности здесь, вероятно, возможна и следующая аналогия. К египетскому надгробному портрету или, иначе говоря, фаюмскому заупокойному портрету (расцвет — I–III вв.) иногда, по причине их явного сходства[49], возводят происхождение православной иконы. «Но, — как справедливо писал Л. А. Успенский, — надгробный портрет не выходит за пределы земной жизни. Подобно тому, как мумия сохраняет тело человека, он сохраняет его земной облик таким, каким он был, так, как если бы он продолжал жить, как бы сохраняя в веках его земную жизнь. В иконе же лик человека преображается, и это его преображение открывает нам иной мир, полнота которого несравнима с земной жизнью падшего мира. Если египетский надгробный портрет пытается бесконечно продлить эту земную жизнь, то икона ее просвещает»[50]. На этом же пути: от «заупокойного» автопортрета (памятника), за которым проступает автошарж, к иконе, за которой встает иной мир, и находится стихотворение «Я памятник себе воздвиг...».

Гоголь как-то заметил: «Наши писатели... заключали в себе черты какой-то высшей природы. В минуты сознания своего они сами оставили свои душевные портреты, которые отозвались бы самохвальством, если бы их жизнь не была тому подкрепленьем»[51].

Литература

Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.
Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967.
Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. VI.
Белый А. А. Разговор о «Памятнике» // Московский пушкинист. VII. М., 2000. С. 118–124.
Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX века. М., 1977.
Вилинбахов Г., Вилинбахова Т. Святой Георгий Победоносец. СПб., 1995.
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. М.; Л., 1952.
Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1998.
Гуминский В. М. О смысле любви у Гоголя (церковная и литературные традиции в «Старосветских помещиках») // Рождественские чтения — 99. Христианство и культура. М., 1999. С. 58–71.
Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. Свято-Троицкая Сергиева лавра. 1993.
Жарикова Т. А. Георгий, вмч. Иконография // Православная энциклопедия. Т. X. М., 2005. С. 681–682.
Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб., 1996.
Журавлева А. И. «Последний поэт» Боратынского // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 132–142.
Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Т. 3. М., 1892.
Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975.
История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1.

---

[49] Как известно, древнейшие (VI–VII вв.) из известных икон («Христос Вседержитель», «Богоматерь с Младенцем на престоле со святыми Феодором и Георгием», «Апостол Петр» из монастыря вмч. Екатерины на Синае, «Санта Мария ин Трастевере» из Рима и др.) выполнены в той же энкаустической технике, что и фаюмские портреты.

[50] *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Переславль; М., 1997. С. 85.

[51] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. М.; Л., 1952. С. 259.

Исхаков Х. Пушкин и религия. М., 1998.
Кашталева К. «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник // Записки коллегии востоковедов. 1930. Т. V. С. 243–270.
Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
Книга Аль-Коран аравлянина Магомета, который в шестом столетии выдал оную за ниспосланную к нему с небес себя же последним и величайшим из Пророков Божиих. Печатана в Амстердаме и Лейпциге в 1770 году, по российски же преложена, Московского Наместничества, Клинской округи, в сельце Михалеве 1790: В 2 ч. Ч. 1–2. СПб., 1790.
Кошелев В.А. Евангельский календарь пушкинского «Онегина» // Духовный труженик. А.С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999. С. 59–66.
Лебедев Е. Тризна. Книга о Е.А. Боратынском. М., 1985. Лирика Древнего Египта. М., 1965.
Лебедева Э.С. Пушкин и даты церковного календаря // Духовный труженик. С. 74–80.
Лосев А.Ф. Жизнь. Повести. Рассказы. Письма. СПб., 1993.
Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 24.
Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
Михайлов А.В. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 278–285.
Моисеева Н.И. Время Пушкин исчислял по православному календарю // Духовный труженик. С. 67–73.
Небольсин С.А. Традиция «Памятника» между Древним и Дальним Востоком // Небольсин С.А. Пушкин и европейская традиция. М., 1999. С. 48–84.
Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983.
Одоевский В.Ф. 4338-й год. Фантастический роман. М., 1926.
Палиевский П.В. Русские классики. М., 1987.
Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3.
Платонов А. Размышления читателя. М., 1980.
Пумпянский Л.В. Об оде А. Пушкина «Памятник» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 209.
Пушкин А.С. Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969.
Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1988.
Розанов В.В. О Пушкине. М., 2000.
Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1.
Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.
Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987.
Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
Старк В.П. Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1982. С. 202–203.
Тацит К. Соч.: В 2 т. Т. 1. Л., 1969.
Требник. СПб., 2009.
Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Переславль; М., 1997.
Фомичев С.А. «Подражания Корану». Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник пушкинской комиссии. 1978. Л., 1971. С. 22–45.
Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
Фукара К. Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI—XVI вв.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011.
Цыпин В., прот. Военная служба // Православная энциклопедия. Т. IX. М., 2005. С. 149–153.
Brang P. Studien zu Teorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770–1811. Wiesbaden, 1960.
Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.

В. Т. Захарова

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ О ГОСУДАРСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ А. С. ПУШКИНА

Известно, что в разные исторические периоды жизни страны творчество А. С. Пушкина и его воззрения по-разному представлялись и интерпретировались. Полагаем, сегодня важно актуализировать в сознании читающей и думающей России взгляды А. С. Пушкина на русскую историю, на современную ему действительность в аспекте государственного мышления, отразившиеся в его произведениях, набросках, заметках, эпистолярии. И здесь неоценимую помощь могут оказать труды философов русского зарубежья, пристально изучавших наследие поэта. В эмиграции о нем писали о. С. Булгаков, И. А. Ильин, Г. П. Федотов, А. В. Карташев, В. Н. Ильин, С. Л. Франк, П. Б. Струве и др.

В рамках данного материала обратимся к работам Г. П. Федотова, И. А. Ильина, С. Л. Франка, опубликованных в 1937 г. (первые две — в Париже, последняя — в Риге). В них, на наш взгляд, наиболее отчетливо выразилось стремление понять и показать Пушкина как государственного мыслителя.

Так, Г. П. Федотов в статье «Певец империи и свободы», впервые увидевшей свет в популярной эмигрантской газете «Современные записки», в своих рассуждениях за исходный тезис берет верную мысль о цельности мировосприятия поэта. Последняя обнаруживается прежде всего в том, что «Пушкин никогда не отъединял своей личности от мира, от народа и государства русского»[1]. Философ выделяет одно из важнейших «силовых напряжений» пушкинского творчества: это «Империя и Свобода» (с. 357). «Как только Пушкин закрыл глаза, — пишет автор, — разрыв империи и свободы в русском сознании совершился бесповоротно. В течение целого столетия люди, которые строили или поддерживали империю, гнали свободу, а люди, боровшиеся за свободу, разрушали империю. Этого самоубийственного разлада — духа и силы — не могла выдержать монархическая государственность» (с. 357). И далее — парадоксальная на первый взгляд мысль: «С весьма малой погрешностью можно утверждать: русская интеллигенция рождается в год смерти Пушкина. Вольнодумец, бунтарь, декабрист, — Пушкин ни на одно мгновение своей жизни не может быть поставлен в связь с этой замечательной исторической формацией — русской интеллигенцией. Всеми своими корнями он уходит в XVIII век, который им заканчивается. К нему самому можно приложить его любимое имя:

---

[1] *Федотов Г.* Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 326. Далее ссылки на это издание с указанием страницы.

Сей остальной из стаи славных
Екатерининских орлов» (с. 357).

Это утверждение понадобилось философу для доказательства главной идеи: эволюцию политических взглядов поэта он видит в том, что, «выражаясь очень грубо, Пушкин из революционера становится консерватором» (с. 357). Философ применил здесь прием предварения выводов в начале работы, с тем чтобы затем внимание читателя сосредоточить на вопросе о том, *как* произошли такие изменения во взглядах Пушкина. И ему это блестяще удалось.

Отметим лишь некоторые примеры из системы убедительных доказательств Г. Федотова. Очень сильно звучат характеристики, которые философ дает концовкам ранних, «байронических» поэм А. С. Пушкина — «Кавказского пленника» и «Цыган»: он называет их «имперскими концовками» и оригинально интерпретирует. В первой поэме сочувствие поэта раздваивается между черкесами и казаками. «Но Пушкин не мог изменить России... Чтобы примирить свое сердце с имперским сознанием, — пишет философ, — свободу со славой, — он делает русского пленником и подчеркивает жестокость диких сынов Кавказа. Тогда казацкие линии и русские штыки становятся сами символом свободы» (с. 359). Но в этой первой поэме, как известно, был эпилог, в котором Пушкин воспел жестокость завоевателей Кавказа, — чем в свое время вызвал нарекания современников, в частности кн. Вяземского. Г. Федотов относит это к юношескому увлечению поэта войной и связанным с ней насилием и на примере «Цыган» демонстрирует быстрое мужание Пушкина: здесь «имперская концовка» дает «настоящее разрешение пронесшейся буре губительных страстей. Над личной трагедией проносится, как примиряющее и возвышающее воспоминание:

В стране, где долго, долго брани
Ужасный гул не умолкал...
Где старый наш орел двуглавый
Еще шумит минувшей славой...» (с. 360).

В последующих же поэмах Пушкина — «Полтава», «Медный всадник» — тема Империи становится ключевой, по словам Г. Федотова, «она составляет самую душу поэм» (с. 360). Не ставя задачей здесь комментировать анализ этих произведений, убедительно осуществленный автором исследования, выделим лишь трактовку Федотовым в «Медном всаднике» стихии разбушевавшейся Невы. Как принято считать, в поэме два действующих лица, символизирующих государство и личность: Петр I и Евгений. Федотов же считает, что большая часть поэмы посвящена их общему врагу — этой самой вышедшей из берегов стихии, являющей собой «образ третьей, безликой силы» (с. 360). Связывая этот образ с другим, тоже традиционно-символическим — фальконетовским змеем, Федотов делает глубокое обобщение: «Для Фальконета, как для людей XVIII века, змей означал начало тьмы и косности, с которыми борется Петр: скорее всего, старую, московскую Русь. Мы можем расширить это понимание: змей или наводнение — это всё иррациональное, слепое в русской жизни, что, обуздываемое Аполлоном, всегда готово прорваться: в сектантстве, в нигилизме, в черносотенстве, бунте. *Русская жизнь и русская государственность — непрерывное и мучительное преодоление хаоса началом разума и воли. В этом и заключается для Пушкина смысл Империи»* (курсив мой. — *В. З.*) (с. 361).

Разумеется, для Г. Федотова очевидна неоднозначность отношения Пушкина к образу Петра, проявившаяся во многих его творениях. Но именно «Медный всадник» для философа — ключ к «пушкинской империи». Выстраивая целый ряд произведений поэта, в которых вызревала его мысль об идеале законной конституционной монархии:

И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой —

Федотов замечает: «Много лет пройдет, пока в “Медном всаднике” (1832) Пушкин не увидит в ярости бушующей водной стихии — злую силу, и не станет против нее с Петром:

Да умирится же с тобой
И побежденная стихия!» (с. 372).

В итоге своих размышлений Федотов приводит близкое ему мнение кн. Вяземского, назвавшего политическое направление зрелого Пушкина «свободным консерватизмом» (с. 375).

С. Л. Франк в статье «Пушкин как политический мыслитель» исходит из уверенности, что Пушкин не только как поэт, но и «как духовная личность, далеко опередил русское национальное сознание»[2]. Справедливо полагая, что история русской мысли долгие годы несправедливо проходила мимо Пушкина, С. Л. Франк решает хотя бы в малой степени восполнить этот пробел и выстроить параболу политического развития Пушкина. Остановимся на ключевых положениях этой работы.

Вначале Франк основывается на «Исторических замечаниях Пушкина» 1822 г., которые справедливо называет «необычайно интересными». Эти «замечания», касающиеся представлений совсем еще молодого поэта о послепетровской эпохе, проникнуты, по мысли Франка, «моральным негодованием против власти и в этом смысле носят отпечаток *политического радикализма*» (курсив автора. — *В.З.*) (с. 402). Однако очень скоро этот «кишиневский» политический радикализм сменится у Пушкина, — особенно после его знакомства с участниками греческого освобождения, как верно замечает Франк, — обличением расхожих общественных суждений. «В его словах, — пишет философ, — мы имеем первое нападение поэта на ходячий тип русского либерального общественного мнения — в известной степени пророческих в отношении позднейшей формации русской радикальной интеллигенции» (с. 403).

Главным же «памятником» зрелого пушкинского консерватизма «в глубоком слое духовной жизни поэта» является, по мысли Франка, драма «Борис Годунов». Она, как известно, написана на основе внимательного изучения поэтом истории Смуты и, как верно отмечает Франк, приводит Пушкина «к одному убеждению, которое является позднее основополагающим для его политического мировоззрения, — к убеждению, что монархия есть в народном сознании фундамент русской политической жизни» (с. 405). Одним из аргументов в рассуждениях философа является, к примеру, характеристика Пимена, данная Пушкиным своему герою: «В нем собрал я черты, пленившие меня в наших

---

[2] *Франк С.Л.* Пушкин как политический мыслитель // Пушкин в русской философской критике. С. 396. Далее ссылки на это издание с указанием страницы.

старых летописях, простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, набожность к власти Царя, данной от Бога... Мне казалось, что сей характер, всё вместе, нов и знаком — для русского сердца» (с. 405).

Именно погружение в политическую ситуацию XVI–XVII вв. углубило, по мысли С. Франка, пушкинские взгляды в постдекабристский период. Неоднозначность позиции Пушкина в связи с восстанием, в котором принимали участие его друзья, сегодня уже осмыслена многими учеными. В этой связи представляется ценным суждение Франка, основанное на изучении эпистолярного наследия поэта, воспоминаний его современников, отрывков 10-й главы «Евгения Онегина». Размышляя о письме поэта к Дельвигу вскоре после восстания, восхищаясь его органической неспособностью к «партийному фанатизму», философ цитирует Пушкина: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (с. 406). Философ обращает внимание читателей, что «уже тогда в Пушкине, очевидно, выработалась какая-то *совершенно исключительная нравственная и государственная зрелость*, беспартийно-человеческий, исторический, "шекспировский" взгляд на политическую бурю декабря 1825 г.» (курсив мой. — *В. З.*) (с. 406).

Весьма важно, на наш взгляд, актуализировать и представления Пушкина о национальной гордости, которые на примере многих его произведений, дневниковых записей и писем предлагает осмыслить С. Франк. Ограничимся здесь лишь одним аспектом: значением *родовой памяти, имеющей государственное значение*. Философ справедливо полагает, что эта мысль наиболее глубоко аргументирована у Пушкина в «Отрывках из романа в письмах»: «Я без прискорбия никогда не мог видеть уничижение наших исторических родов... Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ! Образованный француз или англичанин дорожит строкою летописца, в которой упоминается имя его предка... И у нас иной потомок Рюрика долее дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т. е. историей отечества... Конечно, есть достоинство выше знатности рода — именно достоинство личное... Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят все наши старинные родословные. Но неужто потомству их смешно было бы гордиться их именами?» (с. 414).

И совершенно логично, исходя из этих мудрых сентенций поэта, Франк выстраивает далее парадигму доказательств сочетания в консерватизме Пушкина пиетета к прошлому и заботы о «мирной непрерывности культурного и политического развития» (с. 414).

И. А. Ильин в своей речи «Пророческое призвание Пушкина» глубоко и проникновенно раскрыл духовную мощь пушкинского гения, в котором — «непреходящее светлое откровение о русском духовном естестве», «великое обетование русского будущего»[3]. Основную идею своей речи — идею великого пророческого дара, многогранно проявившегося в творчестве Пушкина, — И. А. Ильин раз-

[3] *Ильин И. А.* Пророческое призвание Пушкина // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. II. М.: Русская книга, 1996. С. 37. Далее ссылки на это издание с указанием страницы.

вивает в оригинальной системе доказательств, приводя многочисленные примеры. Философски комментируя откровения национального поэта, он призывает подходить к Пушкину прежде всего «от того *духовного акта*, которым русский Пушкин созерцал и творил Россию, и от тех *духовных содержаний*, которые он усмотрел в русской жизни, в русской истории и в русской душе, и которыми утвердил наше национальное бытие» (курсив автора. — *В.З.*) (с. 332).

Многими положениями своей работы Ильин близок представлениям о Пушкине, высказанным Г. Федотовым и С. Франком. Он тоже был убежден в несомненном существовании логики духовно-жизненного пути поэта «от разочарованного безверия — к вере и молитве; от революционного бунтарства — к свободной лояльности и мудрой государственности; от мечтательного поклонения свободе — к органическому консерватизму» (с. 339).

И. Ильин анализирует многие высказывания Пушкина по поводу различных событий и личностей русской истории, восхищаясь, как это было еще с современниками поэта, самобытностью и глубиной его воззрений на русскую историю, которую он изучал по многочисленным первоисточникам.

Из представлений Пушкина о прошлом России Ильин выделяет ряд тех, которые по праву могут считаться основополагающими в формировании исторического мышления поэта, — к примеру, следующие из «Исторических замечаний» Пушкина 1822 г.: «Греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер. В России влияние Духовенства столь же благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических»; «Мы обязаны монахам нашей историей, следственно и просвещением»; «Твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы» (с. 342).

Подлинным же завещанием Пушкина, являющим основу его национально-исторического созерцания, И. А. Ильин считал цитированное и С. Франком признание поэта в письме к Чаадаеву (1836): «Клянусь вам моею честью, что я ни за что не согласился бы — ни переменить родину, ни иметь другую историю, чем история наших предков, какую послал нам Бог» (с. 343).

Подводя итоги, заметим следующее. В столетнюю годовщину гибели А. С. Пушкина философы русской эмиграции, среди которых были известные религиозные мыслители Г. Федотов, С. Франк, И. Ильин, в своих ярких, глубоких эссе сумели убедительно и проникновенно представить русскому читателю личность Пушкина не только как великого поэта России, но и как великого, опережающего свое время мыслителя, чье державное мышление, чья историософия имели истоком духовный опыт своего народа. По словам И. Ильина, «*Пушкин учил Россию видеть Бога и этим видением утверждать и укреплять свои сокровенные, от Господа данные национально-духовные силы*» (курсив автора. — *В.З.*) (с. 354).

Полагаем, для современного читателя важно актуализировать творческое наследие А. С. Пушкина во всей его духовно-эстетической цельности, — ведь несколько поколений наших соотечественников выросли преимущественно на вольнолюбивой лирике Пушкина, скепсисе его Онегина безотносительно его внутреннего развития, не представляя всей сложности его поразительной духовной эволюции, его самостояния, ранней духовной зрелости, масштабности его державного мышления, широты исторического зрения.

И на этом пути постижения Пушкина, открывающего нам великого национального поэта как нашего современника, — настолько созвучно сегодняшнему дню многое в его наследии, — неоценимую помощь могут оказать труды философов русской эмиграции, избранные примеры из которых были прокомментированы нами.

Литература

Ильин И. А. Пророческое призвание Пушкина // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. II. М.: Русская книга, 1996. С. 37–70.

Федотов Г. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 356–375.

Франк С. Л. Пушкин как политический мыслитель // Там же. С. 396–422.

Т. К. Батурова

«ПАРНАССКИЙ БРАТ» А. С. ПУШКИНА

О друзьях А. С. Пушкина написано немало, круг этих людей обширен: Пушкин обладал, помимо прочих даров, талантом дружбы. Но изо всех его жизненных связей лицейские оказались самыми прочными, а лицейские друзья — самыми верными.

А. А. Дельвиг был ближайшим и, наверное, особенно дорогим другом Пушкина. Двадцать лет длилась их дружба — с 1811 г., времени поступления в Лицей, до 1831 г., когда не стало Дельвига. Но даже и после кончины Дельвига Пушкин думал о нем, к умершему другу стремилось его сердце. Тогда и были сказаны им горькие слова, которые долгое время оставались в силе: «<...> такова участь Дельвига: он не был оценен при раннем появлении на кратком своем поприще; он еще не оценен и теперь, когда покоится в своей безвременной могиле!»[1]

Жизнь Дельвига была недолгой — всего 32 года. Бог дал ему много: поэтический талант, ум, благородное и нежное сердце — всё, кроме долголетия. И главным содержанием этой короткой жизни была дружба с Пушкиным. В ней заключалось счастье Дельвига, в ней крылись причины недооценки его творчества современниками и потомками. Дарование Дельвига было несоизмеримо с гением Пушкина, талант его мерк в свете пушкинской поэзии. И всё же талант этот был незаурядным, а уж человеком Дельвиг был совершенно исключительным. Он жил в ту пору, когда жизнь общества определялась господством поэзии и которую сейчас называют «золотым веком» русской лирики. Но это был и «золотой век» русской культуры, в том числе и культуры человеческих отношений. Этот век в значительной степени определил личность Дельвига. Какова же она?

На дошедших до нас литографиях с рисунка В. П. Лангера и на портрете К. Шлезигера предстает образ человека с мягкими чертами лица, с внимательными, задумчивыми глазами, чуть заметной доброй улыбкой, с большим светлым лбом, негустыми волосами — образ человека благородного, деликатного, умного, ранимого, очень обаятельного. Пушкин тоже рисовал Дельвига. На его рисунках всё тот же полный, улыбающийся, милый человек. До нас дошли и словесные портреты Дельвига, оставленные его современниками. Внешность Дельвига отражала его удивительную душу. По словам П. А. Плетнева, «открытое, ясное, веселое лицо» Дельвига «было чистым зеркалом прямой и любезной души»[2].

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. М.; Л. 1949. С. 274. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы.

[2] *Плетнев П. А.* Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 31.

Пожалуй, лучше всех об этой душе сказала А.П. Керн: «Дельвиг соединял в себе все качества, из которых слагается симпатичная личность. Любящий, радушный хозяин, он умел счастливить всех, имевших к нему доступ. <...> Мы никогда не видали Дельвига скучным или неприязненным к кому-либо. <...> В его поэтической душе была какая-то детская ясность, сообщавшая собеседникам безмятежное чувство счастья, которым проникнут был сам поэт»[3]. Наверное, поэтому так тянулись к Дельвигу друзья; наверное, поэтому так любил его Пушкин.

В жизни Дельвига не было резких взлетов и падений. На первый взгляд, она текла ровно и спокойно. Всегда уравновешенным и спокойным казался и сам поэт. Долгое время бытовала легенда о его исключительной лени, да он и сам часто говорил о ней. Но эта лень была особой формой мировосприятия — независимого, несуетного, которое и могло способствовать развитию творческого духа. Пушкин называл ее «вдохновенной», а сам Дельвиг — «святою». Внешнее спокойствие Дельвига сочеталось с напряженной работой ума и души. В его жизни было много серьезных дел, важных событий, интересных знакомств. Были Лицей и быстрое творческое взросление в обществе первых лицеистов, дружба с Пушкиным, участие в Санкт-Петербургском обществе любителей российской словесности, наук и художеств, в «Зеленой лампе», в Вольном обществе любителей российской словесности, дружба с Плетневым, Боратынским, бедная, но беззаботная жизнь в пятой роте Семеновского полка, сближение с Крыловым, Востоковым, Гнедичем, Загоскиным, посещения салона Пономаревой и любовь, приезд в Михайловское к ссыльному Пушкину и встречи с семейством Осиповых-Вульф, знакомство с Рылеевым, чтение его стихов, а потом присутствие на казни декабристов, активная издательская деятельность, работа над альманахом «Северные цветы» и «Литературной газетой», неприятности с цензурой — много всего было! И за всеми этими событиями стоит полный человек, спокойный, сдержанный, с приветливым взглядом близоруких глаз, с грустной, ласковой улыбкой — Антон Антонович Дельвиг.

Жизнь Дельвига украшалась двумя святынями — дружбой и поэзией. Верность друзьям, забота и память о них всегда жили в его сердце. Он не любил писать писем, особенно длинных и обстоятельных, но с нетерпением ждал их от своих друзей и признавался В.К. Кюхельбекеру: «Писать не люблю, а получать письма — мое дело; и друзей любить знаю, а разлюбить, хоть убей, не умею»[4]. И лучшим подтверждением этих слов стали письма Дельвига Пушкину. Судить о Дельвиге по биографическим сведениям трудно: они крайне бедны. Дельвиг не вел никаких записей и дневников, редко писал друзьям. То немногое, что осталось после его смерти, в значительной степени пропало. Тем большее значение имеют дошедшие до нас письма Дельвига Пушкину. Переписка друзей началась вскоре после вынужденного расставания по окончании Лицея: Пушкин был сослан на юг, Дельвиг служил в Петербурге. Она интенсивно велась в период михайловской ссылки, продолжалась и после переезда Пушкина в Москву. При всей своей медлительности Дельвиг спешил отвечать Пушкину и писал ему ответ,

---

[3] *Керн А.П.* Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке // Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1989. С. 47–49.

[4] *Дельвиг А.А.* Сочинения. Л., 1986. С. 282.

как правило, в день получения письма. Его письма обычно начинались словами «милый Пушкин», а дальше шли не менее трогательные обращения: «душа моя», «радость моя», «милый друг». Порой обращения были шутливо-возвышенные: «Ваше Парнасское величество», «Ваше Поэтическое высокопревосходительство», «святой Александр». А иногда следовали слова восторженные: «...великий Пушкин, маленькое дитя», — или ни с чем не сравнимые, полные безграничной любви и восхищения: «Целую крылья твоего Гения, радость моя».

Со страниц этих писем встает образ человека нежного, любящего, болеющего душой за судьбу русской литературы, живущего заботами о дорогих его сердцу людях и в то же время мудрого, рассудительного и сильного духом. Удивителен их тон — бодрый, оптимистический, часто шутливый. Жалобы и сетования на судьбу в них редки. О себе Дельвиг писал мало и неохотно, обычно с иронией, а если и рассказывал о своих делах и хлопотах, так только о тех, которые были связаны с его издательской деятельностью. Главное лицо в этих письмах — Пушкин. Его жизненные испытания, семейные нелады, материальные затруднения — всё волновало Дельвига, и он старался помочь другу, поддержать его и словом, и делом. Но особенно свято было для Дельвига пушкинское творчество: он восхищался поэтическими созданиями друга, заботился об их публикации, обращался к Пушкину как к высшему и полномочному судье. И если в жизненных проблемах они были на равных, а порой рассудительный Дельвиг стремился наставить своего горячего друга на путь истинный и уберечь от ошибок, то в художественном творчестве Пушкин всегда оставался для Дельвига идеалом.

Дельвиг начал писать стихи рано, примерно в том же возрасте, что и Пушкин, и тоже в Лицее. И очень скоро насмешливые лицеисты признали их. А стихи были в духе древних авторов — стройные, гармоничные; ими восхищался Илличевский, а Пушкин уже в первых произведениях друга отмечал «необыкновенное чувство гармонии и той классической стройности, которой никогда он не изменял» (XI, 274). Наряду с подражаниями древним Дельвиг писал и стихотворения в духе русских народных песен. Эти два вида лирики остались для Дельвига основными на всю жизнь. Совершенствуясь, его поэтические опыты вылились в такие незаурядные создания, как идиллии «Конец золотого века», «Изобретение ваяния», как, пожалуй, самая популярная его песня «Соловей мой, соловей...». В начале 1820-х гг. в творчестве Дельвига появилась еще одна поэтическая форма, в то время еще неизвестная в России — сонет, и изящные, строгие создания: «Н. М. Языкову», «Вдохновение», «Златых кудрей приятная небрежность...», «Я плыл один с прекрасною в гондоле...» — пришли на страницы русских журналов и альманахов. Вот одно из них:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землёю разлученье.

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал своё предназначенье.

И призренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех честей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами[5].

Дельвиг относился к своим произведениям весьма скептически и лишь один раз, в 1829 г., издал собрание своих стихотворений. П.А. Плетнев назвал этот сборник «одним из замечательнейших памятников русской поэзии» и пояснил свое определение: «Они дышат свежестию картин; в них кипят чувства; от них раздается музыка величественной простоты; они, как времена года, блестят собственными каждое красотами»[6]. Слова Плетнева не были преувеличением. Очень искренние, задушевные стихотворения Дельвига, изящные и простые одновременно, очаровали читателей. Композиторы охотно писали музыку на эти тексты. В их числе А.С. Даргомыжский, М.Л. Яковлев, А.А. Алябьев, М.И. Глинка, П.П. Булахов, А.Г. Рубинштейн. В салонах и гостиных часто звучали романсы на стихи Дельвига.

Было в жизни Дельвига особое дело — издательское. Он издавал «Северные цветы», «Подснежник», «Литературную газету». Исключительным явлением «альманачного периода» стали «Северные цветы». Они единодушно признаны и литераторами пушкинской поры, и современными исследователями самым долговечным, наиболее поэтичным, авторитетным, содержательным альманахом. Здесь объединились прежде всего друзья Дельвига, литераторы пушкинского круга: Пушкин, Жуковский, Дашков, Крылов, Вяземский, Кюхельбекер, Боратынский, Ф. Глинка... Придирчиво и строго отбирал Дельвиг произведения для публикации в «Северных цветах». Больше всего радовался он пушкинским творениям. Пушкин спешил поддержать друга и откликнуться на его просьбы. «Песнь о вещем Олеге», отрывки из «Евгения Онегина», «Цыган», «Бориса Годунова», «Граф Нулин», «Демон», «Прозерпина», «Подражание Корану», «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), «19 октября», «Не пой, красавица, при мне...», «Зимний вечер», «Я вас любил, любовь еще, быть может...» и многие другие пушкинские шедевры украсили альманах Дельвига. Пушкин заботился о «Северных цветах» как ни об одном другом альманахе: не только печатал здесь свои произведения, но и умолял друзей поддержать дело Дельвига. В апреле 1825 г. он писал П.А. Вяземскому из Михайловского: «Пожалуйста, ради меня, поддержи его *Цветы* на след[ующий] год. Мы все об них постараемся» (XIII, 166).

«Северные цветы» выходили восемь лет подряд. Начавшись вслед за двумя выпусками «Полярной звезды» — в 1824 г., они составлялись Дельвигом семь раз, а последний том вышел уже после смерти издателя, в 1831 г., и был подготовлен Пушкиным в память о друге с целью поддержать его семью материально. Н.В. Гоголь, вспоминая «Северные цветы», назвал их «благоуханным»

---

[5] *Дельвиг А.А.* Сочинения. С. 47–48.
[6] *Плетнев П.А.* Статьи. Стихотворения. Письма. С. 30–31.

альманахом, в котором «цвели имена Жуковского, князя Вяземского, Боратынского, Языкова, Плетнева, Туманского, Козлова»[7].

Большой интерес представляют произведения самого Дельвига, опубликованные в «Северных цветах». В них воплотился порыв к Богу, пронизывающий весь альманах. Исследователи редко пишут о духовных исканиях Дельвига. Характеризуя натуру поэта, упоминают о его природной лени, медлительности, о любящем и благородном сердце, о добром отношении к друзьям, и загадкой остаются глубины души этого человека. В стихах своих он часто бывал язычником — радостный, с идеями многобожия и чувственности. Но это было скорее состояние игры, присущее молодому человеку. Такие минуты знали и Пушкин, и Языков, и Вяземский... Но в минуты высокие Дельвиг всегда серьезен и вдумчив, хотя добрая улыбка, кажется, никогда не оставляет его. Мы не найдем у Дельвига таких открытых духовных порывов, как у Ф. Н. Глинки, но и он стремился прикоснуться к тайнам бытия. Как будто предвидя свою близкую кончину, Дельвиг много размышлял в «Северных цветах» о жизни и смерти. В стихотворении «Ответ», опубликованном в альманахе на 1828 г., он писал о своем порыве «к святым высотам», прежде знакомым, а теперь недосягаемым, и связывал их с миром запредельным, который открывается человеку после смерти. В том же выпуске были напечатаны еще два стихотворения Дельвига: «Утешение» и «Смерть». Первое — обращение к земному страннику, «гонимому людьми и судьбой». Поэт дает мудрый совет несчастливому человеку, покидающему этот мир:

Злобу людей и судьбы сердцем прости и забудь.
К солнцу впоследнее взор обрати, как Руссо, и утешься:
В тернах заснувшие здесь, в миртах пробудятся там[8].

Для Дельвига лишь на земле бушуют страсти, обиды и злоба, а смерть дает человеку успокоение, через нее обретается вечность.

В коротком, но глубоком стихотворении «Смерть» Дельвиг со свойственной ему доброй усмешкой описывает свое понимание смерти:

Мы не смерти боимся, но с телом расстаться нам жалко:
Так не с охотою мы старый сменяем халат[9].

Земное бытие подобно старому халату, к которому привыкает человек и с которым жаль расстаться. В жизни многое определяется привычкой, смерть же несет обновление. Эти мысли — в духе православных представлений. Святитель Василий Великий сопоставлял рождение и смерть и не делал резкого различия между ними, когда учил: «Наг взошел ты в мир: о, если бы и из жизни выйти тебе обнаженным от грехов»[10]. Очевидна близость образности в высказывании Василия Великого и в произведении Дельвига.

На закате жизни Дельвиг опубликовал в «Северных цветах» стихотворение «Четыре возраста фантазии», где взором философа-мудреца окинул

---

[7] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 197.

[8] Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827. С. 93.

[9] Там же. С. 96.

[10] Цветник духовный. Назидательные мысли и добрые советы, выбранные из творений мужей мудрых и святых: В 2 ч. Ч. II. М., 1909. С. 213.

человеческую жизнь, сопоставил разные ее периоды — детство, юность, зрелость, старость — и определил роль фантазии в каждый из этих периодов; фантазия неизменно наполняет жизнь обманчивым блеском и лишь перед смертью дает человеку истинную надежду:

<...> на земле опустевшей кажет печальную урну
С прахом потерянных благ, с надписью: в небе найдешь[11].

Духовный подход к проблеме жизни и смерти был изначально интересен Дельвигу. Еще в раннем его стихотворении «Тихая жизнь», написанном в 1816 г., смерть мирного сельского жителя предстала

с улыбкой на устах,
Как лучших, новых дней пророчица благая.

В «Эпитафии» 1819 г. Дельвиг назвал жизнь суетой и сном. 6 августа 1819 г. он написал стихотворение «В день моего рождения», где предсказал свой предстоящий уход «без слез»:

Смерти мирным покрывалом
Завернувшись, мы уйдем
И, за мирными брегами
Встретясь с милыми тенями,
Тень *аи* себе нальем[12].

Когда 4 мая 1824 г. внезапно умерла С. Д. Пономарева, бывшая адресатом любовной лирики Дельвига в 1814–1824 гг., поэт откликнулся на это трагическое событие короткой и светлой эпитафией:

Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой.
Скоро разбила ее: верно, утешилась там[13].

Смерть для Дельвига — «души успокоенье», она дарит человеку взамен «бренного пламенника» жизни свой «светоч неземной»[14].

Дельвиг умер от скоротечной болезни 14 января 1831 г. в восемь часов вечера в Петербурге. 17 января были похороны на Волковом кладбище. Узнав о несчастье, Пушкин, потрясенный, писал Плетневу: «<...> никто на свете не был мне ближе Дельвига. Изо всех связей детства он один оставался на виду — около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы точно осиротели» (XIV, 147). И тут же вторил себе в письме Е. М. Хитрово: «Смерть Дельвига нагоняет на меня тоску. Помимо прекрасного таланта, то была отлично устроенная голова и душа незаурядного закала. Он был лучшим из нас» (XIV, 424).

После смерти Дельвига проблема жизни и смерти стала особенно волнующей и актуальной для участников «Северных цветов», она зазвучала как центральная в последнем выпуске альманаха, подготовленном Пушкиным и его друзьями. Пушкинский альманах пронизан мыслью о Дельвиге. Она определила основное направление выпуска, которое Н. М. Языков обозначил в «Песне», написанной в память о друге:

---

[11] Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 10.
[12] *Дельвиг А. А.* Сочинения. С.144.
[13] Там же. С. 29.
[14] Там же. С. 185.

Пусть видит мир, как наших поминают,
Как иногда свирели звук простой
Да скромный хмель и мирт переживают
Победный гром и памятник златой,
И многие уж заодно познают,
Что называть мирскою суетой[15].

Эти стихи, заключающие в себе противопоставление вечных ценностей мирской суете, были дороги Пушкину.

Приступая к подготовке «Северных цветов», Пушкин внимательно отнесся прежде всего к отбору участников альманаха. Ими должны были стать «свои» — те, кто хорошо знал Дельвига и печатался в его изданиях. Содержание, структура альманаха тоже были ориентированы на ушедшего друга.

Естественно, в последнем выпуске «Северных цветов» немало произведений в память о Дельвиге. Это надгробное слово друзей. Сюда относятся стихотворения Н. М. Языкова «Песня» и «А. А. Дельвигу», Е. А. Боратынского «Мой Элизий», М. Д. Деларю «Анфологическое четверостишие» и «Лизаньке Дельвиг». Звучит в альманахе и голос самого Дельвига. Здесь были опубликованы пять стихотворений поэта, открывших поэтическую часть издания: «К Морфею», «Сонет», две «Русские песни», «Отрывок». Они не только напоминали о Дельвиге и свидетельствовали о разнообразии его таланта, но играли и более значительную роль: внутренне взаимосвязанные, эти произведения представляли картину человеческой жизни, вели читателя от сна кратковременного, наполненного ощущениями земной красоты, к сну вечному, к тому покою, который является великой тайной. Последнее из пяти стихотворений приковывает внимание читателей. «Отрывок» представляет собой «хор духов из драмы, в которой барон Дельвиг хотел дать полное развитие свободной фантазии»[16]. По мнению Б. В. Томашевского, имеется в виду неоконченная драма Дельвига «Ночь на 24 июня». В «Отрывке» предстает мир ирреальный, загадочный, чем-то напоминающий мистические картины В. А. Жуковского: летняя темная ночь, лучи ночных светил, кладбище среди плакучих ив, мраморные надгробия, седой гранит, кресты, две одинокие могилы без крестов... В стихотворении много недоговоренного, в нем намеки, полутона. Думается, не случайно именно это произведение Дельвига поставлено последним в ряду пяти его поэтических созданий: оно о том неведомом мире, куда ушел поэт. Что невозможно выразить в целом произведении, на то можно намекнуть в небольшом отрывке. Между началом и концом земного бытия лежит целая жизнь, наполненная большими гражданскими проблемами и бесхитростными переживаниями, и всё это вместили в себя стихотворения Дельвига в последнем выпуске «Северных цветов». В них и высокое состояние души, и повседневные нужды, в них радость и боль, причем боли больше. Стихотворения эти органично вписываются в структуру издания; в частности, они связаны с предшествующим прозаическим произведением — «мечтой» О. М. Сомова «Живой в обители блаженства вечного», повествующей о чудной стране, обители мертвых, куда попадает герой произведения. До читателя доходит «свет,

---

[15] Северные цветы на 1832 год. СПб., 1831. С. 57.

[16] Там же. С. 4.

другим неоткровенный»; о нем писал Боратынский в стихотворении «Последняя смерть», строки из которого были взяты как эпиграф к сочинению Сомова. Мир запредельный предстал в «мечте» во всем своем блеске: «Я видел себя в стране, которой чудного света не в силах изобразить перо земное. То не был свет ясного, прелестного дня в лучшую пору года; то не было зарево великолепного освещения; еще менее был то яркий, ослепительный блеск алмазов и других камней драгоценных: но тихое, незыблемое, невечереющее сияние, проникавшее всё мое существо благотворною своею теплотою. Казалось, от него все предметы заимствовали необыкновенную светлость и прозрачность; листья дерев, зелень трав и краски цветов теплились и наполнялись какою-то живительною, влажною лучезарностью»[17]. Сомов представил жизнь «страны надзвёздной», где обитают счастливые, свободные небесные жители, несущие в себе «торжественное совершенство». Один из этих жителей так напоминает Дельвига!..

Литература

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952.
Дельвиг А.А. Сочинения. Л., 1986.
Керн А.П. Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке // Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1989. С. 47–49.
Плетнев П.А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988.
Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. М.; Л., 1949.
Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827.
Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829.
Северные цветы на 1832 год. СПб., 1831.
Цветник духовный. Назидательные мысли и добрые советы, выбранные из творений мужей мудрых и святых: В 2 ч. Ч. II. М., 1909.

[17] Там же. С. 298.

Э. Ведель

К ПОЭТИКЕ ЗАГЛАВИЙ В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА[1]

В отличие от изучения поэтики заглавий произведений художественной прозы[2] соответствующий анализ текстов лирики того или иного автора характеризуется тем, что стихотворения с заглавием, как правило, охватывают только часть изучаемого корпуса, другая же — а это нередко бóльшая часть — не имеет заглавий. При этом первая строка таких текстов, служащая своего рода заменой заглавия при цитировании в оглавлениях и т. д., может (но отнюдь не должна) подавать читателю / слушателю тематический сигнал относительно содержания последующего текста. В стихотворениях с заглавиями мы, конечно, чаще всего тоже не найдем исчерпывающего раскрытия тематики и мотивики, но всё же какой-то, пусть неполный семантический ключ открывает нам, по замыслу автора, доступ к основной идее, сюжету, настроению и т. д., выраженным в самом лирическом произведении.

Всё сказанное здесь — по необходимости коротко и упрощенно — относится и к рассматриваемому корпусу романтической в своей основе лирики Тютчева. Как и всякое исследование подобного рода, структурированный анализ материала должен проводиться в двух планах: 1) формально-грамматическом и 2) эстетико-семантическом, причем этот последний, учитывая его оценочный аспект, разумеется, является наиболее значимым.

В тютчевской лирике, насчитывающей немногим более 400 произведений[3], из них 139 с заглавиями, наибольшую группу составляют 42 стихотворения. Их заголовки представлены в первую очередь одним существительным, а именно: в 8 случаях, обозначающих состояния в сфере психики (в алфавитном порядке): «Безумие», «Бессонница» (2 текста), «Проблеск», «Слезы», «Сны», «Успокоение» (также 2); по 4: явления и картины из области природы / окружающей сре-

---

[1] Данная статья является расширенным вариантом доклада, прочитанного автором в рамках 200-летнего тютчевского юбилея на Международной конференции МАПРЯЛ (Санкт-Петербург, сентябрь 2003 г.), по которому в качестве компетентного дискутанта выступал А. А. Смирнов.

[2] См. *Ведель Э.* К поэтике заглавий в творчестве И. С. Тургенева // И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции: Доклады Международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26–29 августа 1993 г. Будапешт, 1994. С. 34–39.

[3] См. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений / Сост. А. А. Николаев. Б-ка поэта, БС. изд. 3-е. М.; Л., 1987. На с. 365 данного издания составитель сообщает, что на момент подготовки этого собрания поэтическое наследие Тютчева составляет 402 текста, а основной корпус включает в себя 351 стихотворение (все ссылки и цитаты — по этому изданию, страницы в скобках).

ды: «Дым», «Лебедь», «Листья» (ср. «Первый лист», ниже), «Пожары»; из сферы искусства / зодчества: «Певец», «Поэзия», «Урания», «Фонтан»; по 3: части суток: «Вечер», «Полдень», «Рассвет»; географические названия: «Альпы», «Венеция», «Неман»; исторических лиц: «Колумб», «Наполеон» (сюда же «Наполеон III»), «Цицерон»; по 2: времена года: «Весна» (2 заголовка); абстрактные понятия: «Видение», «Пророчество»; философский термин «Предопределение» (а также, согласно содержанию, «Близнецы») и некоторые другие. В данном комплексе выделяются четыре иноязычных заглавия (при русском тексте в самих произведениях) — три латинских («Encyclica», «Memento» и «Silentium!»)[4] и одно французское («Problème»)[5]. В отличие от приведенных заглавий, употребляемых, как правило, в именительном падеже, дважды встретился пример с дательным: «Славянам», в основе которого лежит жанр послания (см. ниже). Ср. также детские поздравительные стихи «Любезному папеньке».

Реже, чем рассмотренные заглавия с одним существительным, представлена группа с двумя, причем второе, зависимое, выражая притяжательную функцию, стоит в родительном падеже: «Арфа скальда» (ср. «Олегов щит»), «Могила Наполеона», «Мотив Гейне»; либо как «равноправное» сочетается с первым посредством соединительного союза, часто находясь с ним в отношении антиномии: «День и ночь», «Знамя и слово», «Море и утес», «Харон и Качановский»[6]; либо посредством предлога указывает на место, время и т. д. действия предшествующего субъекта: «Утро в горах» (ср. без субъекта: «В деревне», «На Неве»), «Сон на море», «Гус на костре» (с винит. пад.), «Ответ на адрес». В одном примере вторым членом выступает наречие: «Рим, ночью». Сюда можно маргинально причислить целый ряд примеров с конструкциями типа посвящения, где первый член стоит в дательном падеже, второй в родительном: «Памяти В. А. Жуковского / Е. П. Ковалевского / М. К. Политковской»[7]; с именем нарицательным вместо собственного: «Противникам вина».

---

[4] Ср. дословный редакторский перевод «Silentium!» существительным «Молчание!» на с. 105, хотя оно здесь имеет значение побуждения «Молчи(те)!», на что указывает восклицательный знак и сам текст, см. начало: «Молчи <...>» и концы всех трех строф: «<...> и молчи». Латинское существительное «Memento» «Напоминание» в заглавии на с. 202 переведено правильно глаголом «Помни»; ср. известное изречение религиозного происхождения «Memento mori» — «Помни о смерти». Единственным стихотворением духовного характера в данной группе можно назвать «Странник».

[5] Из 16 французских стихотворений Тютчева только три имеют заглавия: два французских («Un rêve» и «Lamartine») и одно русское («Е. Н. Анненковой»).

[6] Дублирование первого члена обнаружено лишь в одном примере, притом во французском заглавии «Cache-cache» (Игра в прятки).

[7] Ср. заглавия типа послания, также в дат. пад.: а) с инициалами перед фамилией: Ю. Ф. Абазе, Н. С. Акинфьевой (2), Е. Н. Анненковой (2), А. Д. Блудовой, Е. К. Богдановой, В. Вольфсону. А. Ф. Гильфердингу, Е. К. Зыбиной, К. Ганке, Н. И. Кролю, А. Н. Муравьеву, К. В. Нессельроде, А. С. Норову, А. В. Плетневой, С. Е. Раичу (3), А. А. Суворову, А. Ф. Тютчевой, Д. Ф. Тютчевой, М. Ф. Тютчевой, Э. Ф. Тютчевой (2), А. А. Фету, Е. С. Шеншиной, Н. Ф. Щербине; б) с полным именем / отчеством / титулом: Александру Второму (2), Графине А. Д. Блудовой, Князю Вяземскому (2), Князю Горчакову, Императрице Марии Александровне (2), Андрею Николаевичу Муравьеву, Императору Николаю, Николаю Павловичу, Михаилу Петровичу Погодину, Графине Е. П. Ростопчиной,

В сравнительно небольшом объеме обнаружены двучленные заглавия типа прилагательное + существительное. Здесь чаще встречаются заглавия-словосочетания природной лирики, такие как «Весенние воды», «Весенняя гроза», «Летний вечер», «Осенний вечер», «Конь морской», «Снежные горы», а также «Декабрьское утро» — т. е. в сочетаниях названий времен года и суток, а также с географическим термином: «Итальянская весна» или «Итальянская villa»; ср. этноним с политическим пафосом: «Русская география», «Черное море», или социальным: «Русской женщине» (единственный пример в дательном падеже — тип посвящения / обращения; в предложном: «На возвратном пути»). Элегико-философское содержание имплицируют два заглавия: «Последняя любовь» и «Последний катаклизм»; ср. «Mala aria». С другой стороны, на политическое пророчество самого текста нет ни малейшего намека в заглавии «Спиритистическое предсказание». Ср., однако: «Ватиканская годовщина». Одно заглавие состоит из субстантивированного прилагательного: «Современное», также одно из притяжательного местоимения при существительном: «Наш век». Сочетание количественного числительного (два) с существительным встретилось в четырех заглавиях: «Два голоса», «Два единства», «Двум друзьям», «Двум сестрам», порядковое лишь в одном примере: «Первый лист», если не считать ряд памятных дат: «29-е января 1837», «19-е февраля 1864», «17-е апреля 1818», «11-е мая 1869», «1-е декабря 1837», «14 декабря 1825». Особо следует выделить группу заглавий стихотворений, сочиненных по разным поводам: «По случаю приезда австрийского эрцгерцога на похороны Императора Николая», «На юбилей князя Петра Андреевича Вяземского / князя А. П. Горчакова / Н. М. Карамзина»; «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»; «По прочтении депеш императорского кабинета, напечатанных в “Journal de St.-Pétersbourg”». Сюда же можно отнести поэтический — отчасти критический — отзыв «К оде Пушкина на Вольность».

Довольно большую часть стихотворного наследия Тютчева составляют его переводы (39) из произведений европейских поэтов. На первом месте здесь следует назвать Гёте (12 переводов, в том числе из «Фауста», «Вильгельма Мейстера», «Западно-восточного Дивана»), затем Гейне (7; из «Путевых картин» и др.), Шиллера (6; среди них «Песнь Радости»), Гердера, Уланда, Цедлица; Беранже, Гюго, Ламартина, Расина; Мандзони (по одному), Микеланджело (2); Шекспира (без указания автора: «В Риме (*с французского*)»).

Заканчивая конкретное изложение связанного с темой материала, можно коротко подвести следующий предварительный итог. Предметом статьи был систематический обзор многообразных заглавий тютчевской лирики, классифицированный в первую очередь по их грамматическим признакам, причем попутно учитывались в определенной степени также семантические аспекты их

Князю Суворову; ср. расширенно: «Послание к А. В. Шереметеву», «Почтеннейшему имениннику Филиппу Филипповичу Вигелю», «Другу моему Я. П. Полонскому», «Друзьям при посылке “Песни Радости” из Шиллера» (ср. «В альбом друзьям (*Из Байрона*)»); «При посылке Нового Завета», «Графине Е. П. Ростопчиной (в ответ на ее письмо)», «Его Светлости князю А. А. Суворову», «Чехам от московских славян»; «Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду»; «“Epître à l’Apôtre”. От Русского, по прочтении отрывков из лекций г-на Мискиевича». В трех заглавиях находим только инициалы: «К Н.», «К N. N.», «К. Б.», в одном предлог + имя: «К Нисе».

употребления. Эта область исследования подлежит дальнейшим углубленным изысканиям, в частности проблемы соотношения заглавий с содержанием соответствующих произведений. Кроме того, весь корпус лирики Тютчева с заглавиями, составляющий меньшую половину всего лирического наследия поэта (см. выше), должен быть изучен в сопоставительном плане с «беззаглавными» стихотворениями с целью выявления их специфических жанрово-семантических особенностей (например, преобладания идеологической или политической лирики в первом случае и интимной, любовной во втором). Будем надеяться, что такая важная и интересная работа обогатит тютчеведение в ближайшем будущем и откроет перспективу для подобных сравнительных исследований лирики поэтов-современников Тютчева — Пушкина, Лермонтова, Некрасова и др.

Литература

Ведель Э. К поэтике заглавий в творчестве И. С. Тургенева // И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции: Доклады Международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26–29 августа 1993 г. Будапешт, 1994. С. 34–39.

Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / Сост. А. А. Николаев. Б-ка поэта, БС. изд. 3-е. М.; Л., 1987.

П. В. Михед

ГОГОЛЬ В КАНОНАХ УКРАИНСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУР (ЗАМЕЧАНИЯ К ПРОБЛЕМЕ)

Определяя природу своего времени, Гоголь вывел формулу: «Мир в дороге». Как будто о дне сегодняшнем, когда слышны речи даже о новом великом переселении народов. Мир засуетился в предощущении перемен, а значит — новых преобразований и, как подсказывает вековой опыт, неизбежных потрясений. Мир в поиске твердых оснований. Этим ощущением состояния современного мира Гоголь тоже созвучен нашему времени.

Однако мировые проблемы всё же пребывают в некоем отдалении. А вот в сфере русско-украинского диалога Гоголь периодически оказывается в самом центре дискуссии. Так было в годы, предшествовавшие юбилею, но особенно ситуация обострилась в юбилейный год, и история эта, видимо, не имеет конца. Кто бы мог подумать, что переводы произведений Гоголя на украинский язык вызовут столько споров и создадут такой градус полемики? Едва ли не главный вопрос: так чей же Гоголь писатель — русский или украинский? Правда, ТВ, жаждущее сенсаций и пикантности, охотнее обсуждало отношение Гоголя к женщинам и подробности перезахоронения его праха в мае 1931 г., акцентируя внимание на мистических эпизодах этого события.

Что же касается серьезного осмысления места и роли писателя в истории украинской и русской культуры, то эти вопросы остались в тени. Попытаюсь обратить внимание читателя именно на эту проблему, высказав несколько предварительных соображений.

Если посмотреть на роль Гоголя и его творчества в исторических судьбах России и Украины, то она выглядит весьма неоднозначной, здесь есть свои pro et contra. Гоголь был не только великим зодчим, но и великим разрушителем. Такова природа гения. Гений всегда предлагает новые пути, разрушая, как правило, то, что, по его мнению, мешает движению. Сразу замечу, что Гоголь входит в канон не только русской, но и украинской литературы. Иное дело, что функционирование гоголевского эстетического и философского ядра в системе канона обеих литератур имеет свои принципиальные отличия.

Если говорить о России, то можно смело констатировать, что Гоголь оставил глубокий след в ее историческом бытии. Он был едва ли не последним из великих украинских миссионеров, поход которых на Москву начался еще в середине XVII в. и имел целью интеллектуальное укрепление православной империи, представлявшейся из Киева твердыней православного христианского мира. С Запада наступал католицизм, и киевские интеллектуалы стремились идеологически вооружить православие в противостоянии католической церкви.

С другой стороны, русская элита, пережив унижения в соперничестве с Польшей в начале XVII в., начинает ощущать недостатки собственного образования: она обращает лицо к Европе, а Киев становится проводником европейской учености. Интересы обеих сторон совпали: так начинался процесс, который Н. Трубецкой назвал «украинизацией» Москвы. Киевские ученые принесли в Москву свой извод русского языка, который был принят в качестве книжного, а московский извод остался в среде староверов. Гоголь был одним из тех последних украинцев, кто возлагал большие надежды на Россию и видел в ней спасительницу христианства. В книге «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголь предложил новый проект (как сказали бы сейчас) развития русского государства на основаниях обновленного христианства. Апостолом этого нового христианства Гоголь видел себя. Но гоголевский «проект», как известно, был осмеян и подвергнут жесточайшей критике.

Между тем Гоголь усилил мессианские устремления россиян в Новое время. Россия была выбрана Гоголем как масштабное пространство христианского мира, нуждавшегося в обновлении веры. Самочинное апостольство, а я полагаю, что есть основания именно так оценивать и квалифицировать стержневой вектор жизни писателя и христианского мыслителя Гоголя, писатель решил реализовать именно на русском пространстве. Россия по своим масштабам отвечала грандиозности его замысла. Это была попытка воплощения православной редакции «нового христианства». Своего рода контрреформация (реакция на время «дней Александровых прекрасное начало»), имевшая целью преображение православного мира.

Начало его заложено было еще до рождения Николая Васильевича, или Никоши, как называли его домашние. Если быть точным, то даже до женитьбы родителей Гоголя — Марии Ивановны Косяровской и Василия Афанасьевича Гоголя-Яновского. Об этом сюжете рассказала в свое время Мария Ивановна в письме к С. Аксакову. Напомню основные события этого «сюжета». Речь идет о мистическом предвидении, о сне, который увидел Василий Афанасьевич, отец писателя, в отрочестве. Ему приснилось, что он стоял в храме по левой стороне; внезапно царские врата открылись, и вышла царица в порфире и короне и начала говорить к нему словами: «Ты будешь одержим многими болезнями (и точно, он страдал многими недугами и, наконец, лихорадкой, которая продолжалась у него 2 года. Никакие средства не помогали; один Трофимовский освободил его от нее), но то всё пройдет — царица небесная сказала ему: — ты выздоровеешь, женишься, и вот твоя жена». Выговоря эти слова, подняла вверх руку, и он увидел у ее ног маленькое дитя, сидящее на полу, которого черты врезались в его памяти»[1].

Василий Афанасьевич подзабыл этот сон, но как-то в местечке Яреськах, куда семейство ездило на молебен в церковь, он увидел в доме тетки будущей жены на руках у кормилицы семимесячного младенца и ясно рассмотрел лицо, на которое во сне указывала Богородица. Он никому не рассказал об этом, но начал часто бывать в доме и охотно играл с ребенком, удивляя взрослых своим

[1] Из воспоминаний матери Гоголя (Письмо М. И. Гоголь к С. Т. Аксакову) // Современник. 1913. № 4. С. 253.

энтузиазмом. Когда будущей жене должно было исполниться четырнадцать лет, Василий Афанасьевич попросил руки Марии Ивановны. Об этом «сюжете» часто говорили в семье, о нем не раз упоминал Гоголь. Именно в нем, по моему мнению, истоки идеи избранности Гоголя, которая была во многом «сокрытым двигателем» его творческой судьбы.

На этом события, направлявшие помыслы Гоголя к идее избранности и особого предназначения, не завершились. Двое первых детей родились мертвыми. Тогда Мария Ивановна дала обет перед чудотворным образом Николы Диканьского: если родится сын, назвать его Николаем — в честь святого. По словам сестры Ольги, писатель «любил вспоминать о том, почему его назвали Николаем»[2]. Он был вымоленным у Господа дитятей.

В возрасте девяти лет умер младший брат Иван. И в религиозном сознании глубоко верующего Гоголя возникла (не могла не возникнуть) сакральная мысль: «Господь отчего-то благоволит к тебе, не случайно Он оберегает тебя. Ты избранник Божий». Вот где, на мой взгляд, корни гоголевского апостольства. Он на протяжении всей жизни ощущал свое особое призвание. Не этим ли объясняется его замкнутость, таинственность, определенная отстраненность (с точки зрения посторонних), иногда высокомерие? Об этом вспоминают многие мемуаристы. Отсюда, к слову, и Рим, «столица апостолов», избранный Гоголем для жизни. Именно из Рима распространялось христианство по Римской империи и за ее пределы. Отсюда, от ощущения своего призвания и главный диалог жизни Гоголя — диалог с Господом, причастность которого ко всем своим делам он никогда не ставил под сомнение.

Признание же писательского таланта лишь укрепляло его в вере, ибо «слово было у Бога, и слово было Бог» (Иоанн 1: 1). Писатель, владеющий словом, создает свой мир. Он в этом уподобляется Создателю, он призван Богом. Пророческим жаром дышит русское слово в первой половине XIX в. Напомню гоголевские слова из «Авторской исповеди», где он, объясняя провал «Выбранных мест», замечает: «Если бы не завещание, которое я поместил довольно неосторожно, в котором намекал о поученьи, которое обязан дать всяк автор поэтическими созданьями своими, никто бы и не вздумал мне приписывать этого апостольства, несмотря даже на решительный слог и некоторую лирическую торжественность речи»[3]. То есть Гоголь указывает на причину, по его мнению, провала «Выбранных мест», подтверждая, что она — в обнажении апостольских устремлений.

Настоящий Гоголь начинается с констатации мысли о невозможности дальнейшей полноценной жизни в условиях омертвения человеческой души. Начиная с «Ревизора», Гоголь закладывает в глубины русского сознания идею перемен, которая с годами только разрасталась и актуализировалась в историческом

---

[2] *Машин А.Н.* Васильевка // Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: В 3 т. / Сост. И. Виноградов. М., 2011. Т. 1. С. 249.

[3] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.], 1937–1952. Т. VIII. С. 465. Дальше ссылки на это издание в тексте с указанием римской цифрой тома, арабской — страницы.

бытии народа, завершившись катастрофой 1917 г. Хоть сам Гоголь видел и проповедовал иную, нереволюционную форму обновления мира — через личностное самосовершенствование и спасение верой. Идея эта оказалась раздражающей для русского общества и, в конечном итоге, не сработала. Не в последнюю очередь потому, что ставила перед каждым непосильную задачу, особенно перед теми нетерпеливыми, чья эгоцентрическая уверенность в своей праведности была непоколебима. С этим мы «благополучно» дожили до сего дня. И этим, к слову, Гоголь актуален не только для россиян, потому что по-прежнему злободневна проблема духовного самостояния человека. Она универсальна. Развитие общества и его совершенствование возможно лишь при условии, что каждый его член проникнется их необходимостью. Уповать на умение новой власти изменить мир — занятие бессмысленное.

Важно и то, что Гоголь привил русскому обществу острое и животворное переживание христианского чувства. Причем о своих идеях, изложенных в «Выбранных местах», Гоголь вынудил говорить всё российское общество. Книга никого не оставила равнодушным. Еще, кажется, М. Гершензон отметил, что полемика вокруг «Выбранных мест» была первой в истории России общенациональной дискуссией. И хотя отношение к книге было негативным, оно не было всеобщим. Уже последующие поколения стали проявлять живой интерес к этому трагическому произведению, которое сегодня, на очередной волне «нового средневековья», переживает второе рождение. Гоголь оптимизировал русское державное сознание, придал ему веру в великое будущее народа, и до сегодня русские пьют из этой чаши, его птица-тройка стала своеобразным символом этих устремлений. Таков конструктив его наследия в самых общих чертах.

Вместе с тем Гоголь был и великим разрушителем. Давайте посмотрим, какой предстала Россия в его произведениях. Возьмите «Мертвые души», «Ревизор»... Разве такой была Россия, великая империя, которая уже после антинаполеоновской кампании нависла над Европой, заставив считаться с собой? Посмотрите на архитектуру Петербурга, на литературу (поэзию Державина, «Медного всадника»). Высокая торжественность столицы отвечала сакральному духу империи, ее царь — помазанник Божий... И в этих пафосных и высоких сферах как диковинная комета вспыхнул смех Гоголя, от которого великая империя на глазах начала терять свое величие. Гоголь сместил империю в зону смешного.

Следует при этом иметь в виду, что смех в русской культуре начала XIX в. — явление маргинальное. Русская культура до Гоголя по самой своей природе серьезна и несколько угрюма. Такова ее география, вынуждавшая русских людей веками бороться за жизнь. Не до жиру... Как писал Пушкин:

От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская...
(Домик в Коломне)

Искристый смех Гоголя, который от шуток первых повестей перешел в «Ревизоре» к высмеиванию имперских институтов, соблазнил и покорил Россию. После Гоголя стало модно смеяться надо всем. После премьеры «Ревизора» Николай I скажет, что досталось всем, а ему больше всех... Были задеты основания империи.

Это было не только великим освобождением из темноты угрюмости. Вместе с Гоголем в русскую литературу проникает полуденная волна света и смеха. Он научил Россию смеяться. Как говорил И. Аксаков, Гоголь заставил «всю Россию смеяться по своему произволу»[4].

Вероятно, лишь Василий Розанов, гениально чувствовавший собственно русскую материю жизни, с самого начала своего творчества объявил Гоголю настоящую войну, не соблазнившись прелестями его стиля. Он всю жизнь боролся против Гоголя, с первых своих статей. Я напомню некоторые его известные высказывания: «Появление Гоголя было бо́льшим несчастьем для Руси, чем всё монгольское иго»; «Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал разваливаться, он “открыл кингстоны”, после чего началось неудержимое, медленное, год от года потопление России»[5]; «Нигилизм немыслим без Гоголя и до Гоголя»; «Низкие поползновения, подлые аппетиты, уровень душонки человеческой. Правда, что он “клеветник”, как дьявол...»[6]. Думаю, этого более чем достаточно. Розанов тонко подметил опасность гоголевского смеха, который подтачивал Россию изнутри. Любопытно, что одну из причин этого Розанов (и не только он) видел в этническом происхождении Гоголя. В письме к П. Б. Струве в феврале 1918 г. он писал: «Я всю жизнь боролся и ненавидел Гоголя: и в 62 года думаю: ты победил, ужасный хохол». Замечу, что Гоголь в какой-то миг и сам испугался, осознал деструктивный пафос своего творчества, и тогда началось покаяние, длившееся до самой смерти. Но «написанное пером»... жило своей жизнью.

Не думаю, что у Гоголя было какое-то сознательное намерение подорвать Россию изнутри (такую мысль можно встретить и в научных статьях), хотя понятно, что освоение чужого мира всегда порождает противоречия и конфликты. Россию Гоголь называет «духовной отчизной», но при этом в «Выбранных местах» говорит: «...я близкий родственник вам всем» (VIII, 222). Он признает общность «породы», однако не отождествляет себя с читателем. Его позиция — над.

В отношении Украины всё тоже не так просто, как может показаться и как иногда утверждают, видя в Гоголе сознательного автономиста, ссылаясь при этом на «Размышления Мазепы», где герой говорит: «Но чего можно было ожидать народу, так отличному от русских, дышавшему вольностью и лихим козачеством, хотевшему пожить своею жизнью? Ему угрожала утрата национальности, большее или меньшее уравнение прав с собственным народом русского самодержца» (IX, 83–84).

Это лишь слова персонажа несостоявшегося произведения. Но слова знаменательные, всё о том же: о правах, о желании «пожить своей жизнью». Мазепа хоть так присутствует, а вот Богдану Хмельницкому не повезло... Гоголь лишь однажды упоминает «великомудрого» (Т. Шевченко) гетмана в «Страшной мести». Бандурист в городе Глухове пел: «Сперва повел он про прежнюю гетьманщину, за Сагайдачного и Богдана Хмельницкого. Тогда иное было время:

---

[4] *Аксаков И.* Несколько слов о Гоголе // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 285.

[5] *Розанов В. В.* Когда начальство ушло... М., 1997. С. 196.

[6] Там же. С. 220.

козачество было в славе; топтало конями неприятелей, и никто не смел посмеяться над ним» (I, 279). Время упомянуто и лишь косвенно сам гетман, правда, рядом с Сагайдачным. И нет его больше у Гоголя. Как нет и Переяславской рады. Загадка? Еще какая! Два символа в большом дискурсе о русско-украинском «единении», но один, оказывается, не признает другого. Гоголь «игнорирует» (Ю. Барабаш) Богдана Хмельницкого[7].

Но и с историческим вектором украинского национального бытия у Гоголя был свой конфликт. И тоже, что называется, сущностный. С одной стороны, Гоголь первым создал образ Украины, и пластический, и духовно-психологический.

Он, по мнению М. Грушевского, стал «энтузиастическим певцом украинской жизни» и «осыпал роскошными цветами творчества Украину, которая представлялась ему дорогой, прекрасной (но отметьте! — *П.М.*) покойницей»[8]. Мысль Грушевского, вероятно, идет от статьи Гоголя «Про малороссийские песни», в которой он писал, что народные песни — «надгробный памятник былого, более, нежели надгробный памятник: камень с красноречивым рельефом, с исторической надписью...» (VIII, 90–91).

То есть для Гоголя это всё было в прошлом. Для него прекрасная Украина была «покойницей». Это важно понять. Его исторические сочинения — это попытка запечатлеть и спасти то, что утрачено, казалось ему, навсегда. «Тарас Бульба» был гениальной поэмой-тризной по великому прошлому его народа. Гоголь обратился к сюжету из истории казацкой Украины, ощущая зов предков, а среди них в роду Гоголей — гетманы Дорошенко и Скоропадский, а еще — Лизогубы, Забилы и другие украинские шляхетные роды. Даже (не поверите!) Иван Мазепа. «Тарас Бульба» — это повесть-прощание. Гоголь, возможно, и не предвидел эффекта, который будет иметь его «отпевание» Украины. Свернутая и сконденсированная в миф великая история была оживлена гением Гоголя и в новую эпоху вселилась (чего Гоголь, боюсь, и не предвидел) в украинское национальное сознание, которое уже начало активно формироваться. Ведь Тарас Шевченко был современником Гоголя, хотя они и были в каком-то смысле людьми разных эпох. И в этом нет противоречия. Гоголь, в отличие от Шевченко, не принял романтическую идею нации, дробившую мир. Здесь важно понять, что у оснований украинской идентичности — казацкий миф. А миф нельзя уничтожить. Гоголь влил в него новую жизнь, сделал это гениально и на века. Уже после смерти писателя в самые темные периоды национального бытия «Тарас Бульба» будил украинское сознание, напоминая о подлинно великом прошлом. Украинец получал в этом эпосе могучую опору, получал то, чем мог гордиться. Его национальную самобытность защищали и рыцари Гоголя. Такие заслуги Гоголя — основание для того, чтобы его творчество стало национальным достоянием. И вторая редакция повести «Тарас Бульба» читается в Украине совсем иначе, чем в России, так что недавняя киноэпопея Бортко в Украине воспринималась несколько пародийно, а в наиболее трагических сценах не без улыбки. Миф разрушить никому не под силу, напрасны усилия. Среди соперников, разбудивших украинское

---

[7] *Барабаш Ю.* «Коли забуду тебе, Єрусалим...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. Харків, 2001. С. 220.

[8] *Грушевський М.С.* Ювілей Миколи Гоголя // Твори: У 50 т. Львів, 2005. Т. 2. С. 379.

национальное самосознание, у Гоголя только Шевченко. Я бы мог привести десятки свидетельств видных деятелей украинской культуры, которые вдохновлялись Гоголем. Не случайно именно вокруг перевода этой повести разгорелись нешуточные страсти. Перевод повести — форма «присвоения» содержания. Но надо напомнить, что «Тараса Бульбу» Гоголя начали переводить на украинский еще при жизни писателя. Существует около двадцати переводов этой повести. На протяжении более полутораста лет сложилась традиция своеобразной «украинизации» переводов повести. Это не вчера началось. Не в независимой Украине. Вечная дилемма переводчика: какой должна быть мера освоения переводимого текста? Вот В. Жуковский перевел Бауэра, а вышли из-под пера совершенно русские тексты, с которых начался русский романтизм.

Но медиа в России и русские издания в Украине подняли несколько волн критики, доходившей до личных оскорблений переводчиков и издателей (см. статьи А. Воронцова на страницах «Литературной газеты»)[9]. А И. Золотусский на одном из круглых столов в 2009 г. требовал правительственного вмешательства. Такое впечатление, что произошло что-то из ряда вон, затрагивающее основания государства российского. Уверен, что это лишь повод. Понятно, что причины в политической сфере, которой я, естественно, не буду касаться. Дело-то в совершенно другом.

Художественный мир Гоголя вырастает из украинской эстетической традиции, и она вторгается в интерпретацию гоголевских текстов. Известно много фактов удивления русских читателей и критиков гоголевской экзотикой и новизной. Я напомню слова В. Белинского из рецензии на «Петербургский сборник»: «У Гоголя не было предшественников в русской литературе, не было (и не могло быть) образцов в иностранных литературах»[10]. А в начале XX в. В. Перетц скажет: «Странное непонимание Гоголя можно объяснить только одним: по природе своего духа и творчества он был чужд великорусской литературе. Он, как показывает анализ его первых повестей, скорее является в них художником-завершителем предыдущего периода развития малорусской литературы, нежели начинателем новой»[11]. Гоголевское барокко именно оттуда ведет свое начало. Именно оно и определяет своеобразие гоголевского гения. Ничем иным нельзя объяснить и огромное влияние Гоголя на украинскую литературу. Напомню, что автор первого системного труда, посвященного языку Гоголя, проф. И. Мандельштам в работе «О характере гоголевского стиля» пишет, что Гоголь просто переводил с украинского[12]. В чем суть проблемы гоголевского языка? Украинские ментальные представления воплощены Гоголем в когнитивных моделях русского языка.

---

[9] *Воронцов А.* «Тарас Бульба» в оранжевом переплете // Литературная газета. 2008. № 14.

[10] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 51.

[11] *Перетц В.* Гоголь и малорусская литературная традиция // Н. В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти, в публичном соединенном собрании отделения русского языка и словесности, разряда изящной словесности Императорской Академии Наук и историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета, 21 февраля 1902 года.

[12] *Мандельштам И.* О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902. С. 208.

Другими словами, украинская картина мира воплощена в системе другого языка, которого, живой его извод, Гоголь до Петербурга не слышал. Возникает эффект своеобразного сдвига всей языковой системы. Русское слово под пером Гоголя приобретает несколько смещенную коннотацию. Гоголевский язык — это своеобразный идиолект русского языка, поэтому он, по словам А.С. Орлова, «почти недоступен великорусскому подражанию»[13]. И причина, по мнению ак. Булаховского, который приводит цитату Орлова, в том, что «сама сатирическая манера Гоголя, характер его юмора, его художественные приемы вообще и языковые в частности — своими корнями глубоко уходят в другую национальную почву...»[14]. Перед филологами — уникальный опыт, который должен быть исследован и путем перевода, и путем обратного перевода. Так что оснований для дипломатических демаршей и правительственных нот, кажется, нет.

Гоголевский язык властно требует новых подходов, поиска адекватного филологического инструментария и серьезного научного анализа.

Каждый раз, когда история дарила шанс национального пробуждения, осознания самобытности (в XX в. это двадцатые, шестидесятые и девяностые годы), с удивительным постоянством актуализировался Гоголь. Многие явления украинской литературы появлялись на свет «с именем Гоголя на устах» (химерный роман, например, или бубабисты — группа молодых литераторов из Западной Украины). Без Гоголя нельзя понять многие явления украинской литературы.

С другой стороны, жизненный путь Гоголя и его наследие объективно сыграли далеко не консолидирующую роль в развитии украинского национального сознания. Скорее наоборот, ослабляли национальную энергию. Гоголь, как утверждал один из проницательных его критиков Евген Маланюк, стал «зачинателем мифа “Руси-России” и представителем “политического малороссийства”»[15]. С точки зрения россиянина, Гоголь — образцовый малоросс, который не стал особенно переживать по поводу того, какая у него душа... Да и масштабы пленили. К слову, и не одного его. В этом отношении Гоголь — как «путевой указатель» — неприемлем, конечно, для украинца, стремившегося выразить себя. А таков вектор национальной жизни любого народа — выразить себя. И именно как путь он чаще всего пропагандируется и в России, и нашими доморощенными малороссами. Он соблазнил и соблазняет многих поисками славы и признания на просторах России. Ценой отказа от самих себя. Классик украинской литературы И. Нечуй-Левицкий как-то сказал: «В каждом украинце спрятан маленький Гоголь, который иногда неожиданно при благоприятных условиях выходит наружу»[16]. Звучит как диагноз.

Но идея Преображения и Воскресения православного мира требовала огромных масштабов, потому Гоголь оказался в Риме, где «родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде, чем я родился на свет» (XI, 141). Гоголя трудно представить в роли тихого обывателя не только в Киеве,

---

[13] *Орлов А.* Русский язык в литературном отношении // Родной язык в школе. 1925. № 9. С. 36.

[14] *Булаховский Л.А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге. Київ, 1941. Т. 1. С. 125.

[15] *Маланюк Є.* Малоросійство. Київ, 2015. С. 41–42.

[16] *Нечуй-Левицький І.С.* На гастролях у Микитянах // Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10 т. Київ, 1965–1968. Т. 8. С. 60.

но и в Петербурге. И даже в Москве. Апостольство требовало Рима... А Россия была полем апостольских деяний Гоголя, Преображение ее было главным смыслом всей жизни писателя и мыслителя.

Таковы узловые, по моему мнению, вопросы изучения бытования наследия Гоголя в культуре двух народов. Гоголевские тексты, находясь на культурном пограничье, продолжают жить в обоих культурных канонах. Гоголь осуществил своеобразный культурный сдвиг в системе канонов, и это «остранение» создает креативный водоворот вокруг его фигуры и наследия, генерируя новые эстетические идеи в системе двух культур.

Литература

Аксаков И. Несколько слов о Гоголе // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.

Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалим...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. Харків, 2001.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3.

Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге. Київ, 1941. Т. 1.

Воронцов А. «Тарас Бульба» в оранжевом переплете // Литературная газета. 2008. № 14.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.], 1937–1952. Т. VIII.

Грушевський М.С. Ювілей Миколи Гоголя // Твори: У 50 т. Львів, 2005. Т. 2.

Из воспоминаний матери Гоголя (Письмо М.И. Гоголь к С.Т. Аксакову) // Современник. 1913. № 4.

Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902.

Машин А.Н. Васильевка // Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: В 3 т. / Сост. И. Виноградов. М., 2011. Т. 1.

Маланюк Є. Малоросійство. Київ, 2015.

Нечуй-Левицький І.С. На гастролях у Микитянах // Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10 т. Київ, 1965–1968. Т. 8.

Орлов А. Русский язык в литературном отношении // Родной язык в школе. 1925. № 9.

Перетц В.Н. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н. В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти, в публичном соединенном собрании отделения русского языка и словесности, разряда изящной словесности Императорской Академии Наук и историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета, 21 февраля 1902 года. СПб., 1902.

Розанов В.В. Когда начальство ушло... М., 1997.

И. А. Попова-Бондаренко

ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ДРАМЕ Е. П. РОСТОПЧИНОЙ «НЕЛЮДИМКА»

Образы иностранцев (англичан, французов, немцев, иногда — итальянцев) в русской литературе XIX в. довольно распространены. В научных публикациях характеристики этих героев справедливо сводятся к глобальной оппозиции «свой — чужой» на различных уровнях инаковости[1]. Не исключение — и драма в стихах Е. П. Ростопчиной «Нелюдимка» (1849), где инонациональное представлено довольно редким сочетанием швейцарского и финского начал с немецкоязычным субстратом[2].

Обычно в сюжетно-фабульную структуру произведений русских писателей герои-иностранцы входят на «проходных» основаниях: как правило, они локализованы рамками одного эпизода (реже — нескольких)[3]. В драме Ростопчиной, напротив: образы милой молоденькой «мамзели Минеты» (Минхен, или Мины) и помолвленного с нею финна (чухонца) Готлиба входят в смысловой резонанс с жизнью и судьбой главной героини, богатой помещицы Зои.

---

[1] См. подробнее работы С. В. Оболенской (*Оболенская С. В.* 1) «Германский вопрос» и русское общество конца XIX в. // Россия и Германия. М.: Наука, 1998. Вып. 1. С. 190–205; 2) Русские и европейцы. Поиски русской национальной идентичности у Достоевского // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество: проблемы самоидентификации. М.: Наука, 1999. С. 282–302; 3) Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М.: ИВИ РАН, 2000), а также диссертационное исследование С. С. Жданова (*Жданов С. С.* Национальность героя как элемент художественной системы: Немцы в русской литературе XIX века. URL: http://www.dissercat.com/content/natsionalnost-geroya-kak-element-khudozhestvennoi-sistemy-nemtsy-v-russkoi-literature-xix-ve (дата обращения: 25.10.2017). В публикациях О. В. Беловой показано, что инаковость («чуждость») немца, как и любого инородца, подобно еврею, цыгану и др., связывается в народной ментальности с демоническим началом (*Белова О. В.* 1) Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005; 2) Чужие среди своих. Славянский образ «инородца» в приметах и легендах // Родина [Электронный ресурс]. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/8680-chuzhie-sredi-svoix-slavyanskij-obraz-inorodca-v-primetax-i-legendax.html (дата обращения: 05.11.2017).

[2] *Ростопчина Е. П.* Нелюдимка // Ростопчина Е. П. Талисман. Избранная лирика. Нелюдимка. Документы, письма, воспоминания. М.: Московский рабочий, 1987. С. 160–260.

[3] Исключение, как известно, представляет шутотрагедия И. А. Крылова «Подщипа, или Трумф», где главный герой — именно «немчина», трусость и глупость которого усилены речевым комизмом коверкания русских слов, что и в более поздней литературе XIX в. становится общим местом при изображении иностранцев (шире — инородцев вообще).

Зоя — типаж скорее романтический, на формирование которого не в последнюю очередь оказала воздействие лермонтовская эстетика. Известно, что Ростопчина была дружна с поэтом, их взгляды оказались созвучны, в чем оба признавались. Печоринские интонации[4], печоринская ироничность и парадоксальность, горькое осознание собственной исключительности угадываются во многих репликах и суждениях героини. Вместе с тем острый ум, присущий Зое, смягчается ее душевностью, мягкостью, вниманием к ближним — к няне, прислуге, «простому народу», к дочери фермерши-швейцарки Минхен, которой Зоя покровительствует, памятуя о долгой и верной службе этой семьи.

Живущая отшельницей («нелюдимкой») красивая и богатая Зоя вызывает интерес у молодых соседей-помещиков, Валентина и Евгения, которые заключают пари: Валентин должен познакомиться с Зоей, влюбить ее в себя и жениться на ней к осени. Удачно разыгранное Валентином падение с лошади и долгое пребывание в имении Зои «на излечении» не приносят, однако, никаких результатов: Зоя держится с ним дружески, запросто, порой иронично, но без женского кокетства, играет для него на фортепьяно, поет ему попурри из оперных арий, поддерживает с ним беседы, однако при малейшей попытке повернуть разговор в сентиментальное русло переводит всё в шутку, хотя тут же душевно извиняется за розыгрыш. Пользуясь отлучкой Зои по хозяйским делам, связанным с предстоящей свадьбой Минхен, Валентин пытается выведать у ее няни о прошлом «нелюдимки», о причине ее добровольного отшельничества. Няня полунамеками сообщает Валентину о некогда произошедшей перемене в жизни и поведении ее любимицы, однако и сама теряется в догадках:

<...> вдруг снова
Приехали, — но только двое их,
Князь и княжна, — а жениха уж нет,
И не бывал с тех пор... Куда девался
Граф Юрий <...>[5].

На фоне тайного прошлого Зои впервые возникает любовная линия Минхен — Готлиб (действие II, явление 3), которая становится важным

[4] Любопытно, что в драму вводится и лошадиный мотив, весьма характерный, по наблюдению О. Ханзен-Лёве, для лермонтовского художественного мира, где превалируют исключительность и самоутверждение героя (*Ханзен-Лёве Оге А.* Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2014. С. 526–557. (Русский путь)). Так, Зоя, описывая няне в превосходных выражениях непокорность своей лошади Леди-Фэри, явно проводит параллель между ее «удальством и волей» и собственной способностью «перешагнуть предел», доводя полет скакуна «До крайности, доне́льзя, до безумья...» (*Ростопчина Е. П.* Нелюдимка. С. 168–169). Недаром и пытающийся обольстить Зою герой (Валентин) произносит комплимент «двойного назначения», который иллокутивно обращен не столько к Леди-Фэри, сколько к ее прелестной хозяйке:

<...> Ей милосердно
Простите за красу ее и статность!
Взгляните сами: как не быть капризной, —
Она так хороша!.. Что, Леди-Фэри,
Опомниться изволили немного?.. (Там же. С. 180)

[5] *Ростопчина Е. П.* Нелюдимка. С. 194.

композиционным элементом драмы. Поверхностные отношения молоденькой швейцарки и сына управляющего, их несколько буффонное сценическое поведение выстраивают композиционную параллель к любовной драме самой Зои. Окарикатуренная линия Минхен — Готлиб словно продернута сквозь повествовательную ткань пьесы. Высокие «говорящие» имена примитивных по сути героев (Мина — от старонемецкого Minne (любовь), Готлиб (Gottlieb) — «любящий Бога») также несут на себе пародийный оттенок в сравнении с глубоким и тайным страданием Зои. Явления 4 и 5 (действие II) полностью отведены пикированию юной пары. Минхен выговаривает Готлибу за его легкомыслие (увлечение некой «мамзель Анет» из парижского «магазейн»), уличает его в неверности, сердится, ревнует, топает ногами, плачет. При этом оба немилосердно коверкают русские слова, что усиливает комический эффект сцены. Ростопчина дает внизу примечание: «Вся роль читается немецким наречием». Приведем показательный образчик подобных сцен:

Мина (плаксивым голосом): Нет, мусье Готлиб, я фам сказифал, это от фас очень дурна! Это также зафсем некарашо!.. Так не годится делать...

Готлиб: Aber, mein Herr Gott, Mamselle Minchen, я никак зебе не фообрашал, фи буду так зебе зердит на мене... Я это завзем не для того зделал[6].

Казалось бы, интермедийное, развлекательное ролевое амплуа Мины и Готлиба, вклинивающихся в ход пьесы, очевидно. И действительно, едва отношения Зои с Валентином или прибывшим инкогнито графом Юрием приближаются к этапным кульминациям (откровениям, прощению, объяснению и т.п.), появляются или Мина с Готлибом, или рыдающая Мина, которую Зое вновь приходится утешать, или, как в финале, возвращающаяся из церкви Мина с мужем. Вместе с тем выходы Мины и Готлиба (вместе или поодиночке) или даже упоминания о них маркируют важные повороты сюжета, становясь их сниженными дубляжами. Так, замечание няни о «веселой, довольной» Мине, удачно вышедшей замуж, контрастирует с будущим одиночеством Зои. В ответ на ироничное недоумение Валентина («Что слышу я? Вы верите любви...»[7]), высказанное по поводу Мины, обманываемой женихом, Зоя отвечает почти запальчиво: «Да, — женской!.. Верю! Что ж так странно Вам?..»[8], и в этой реплике скрыт намек на верность именно Зоиного сердца (ведь Мина впоследствии выйдет за другого) и предварена боль от встречи с Юрием. Комическое отчаяние оставленного Готлиба и его угрозы покончить с собой («<...> я буду сам себе застрелить...»[9] — явная интертекстуальная отсылка к гётевскому Вертеру) выводят на такой сюжетный поворот, как дуэль графа и Валентина. Таким образом, линия Мина — Готлиб выявляет свою композиционную и сюжетно-фабульную значимость и релевантность.

Незрелость Мины и Готлиба, их неготовность отвечать за свои поступки, капризность и легкомыслие (Мина), эгоизм и безответственность (Готлиб) реализуются в метафорике детства. Применительно к Мине звучит следующее:

---

[6] *Ростопчина Е.П.* Нелюдимка. С. 196–197.
[7] Там же. С. 202.
[8] Там же. С. 203.
[9] Там же. С. 250.

«детская любовь»[10], «не женщина — и не дитя!..»[11], «она страдает, как ребенок, — как ребенок и утешится»[12]; о Готлибе — «мальчишка», «шалит»[13]. Так, Зоя, появившись во время очередной ссоры Готлиба и плачущей Мины, выслушивает их мелочный вздор и мирит влюбленных, попутно преподав Готлибу урок в довольно тенденциозных тонах («<...> волочиться за двумя женщинами вдруг может только бессовестный и бесчестный человек!»[14]). Теперь уже по-детски плачет Готлиб, который, как выясняется, «никогда не думал жениться с мамзель Анетом», а только «с ней немношко пошутил, чтоб посмотреть, что скажет Мина...»[15]. Здесь же открывается главное — то, что недалекая Минхен пропускает мимо ушей, но настораживает Зою: отец Готлиба не позволит ему жениться на Анет потому лишь, что у той нет приданого. И вновь детскость второстепенных героев подготавливает почву для сравнения с детьми уже Валентина и графа Юрия. После сорвавшейся между соперниками дуэли Зоя мирит их и выговаривает им обоим:

Вы поступили дерзко, недостойно!..
Вели себя, как дети!.. и за это
Я, как детей, браню вас... <...>[16]

Вполне закономерно, что на определенном этапе пьесы мотив детства начинает коррелировать и с родительским мотивом. Сама Зоя выступает как покровительница по отношению к Мине, несмотря на то что родная мать девушки жива и присутствует при подготовке свадьбы дочери. Любопытно, что формула почтительного обращения Мины к Зое (gnädige Frau, т.е. «милостивая госпожа») постепенно начинает ассоциироваться с Богородичным началом. Так, клишированное обыденное словосочетание gnädige Frau употреблено Миной и Готлибом более 10 раз, что вполне объяснимо зависимым положением обоих и той ролью, которую играет Зоя в жизни Мины. Однако к концу пьесы gnädige Frau в устах Мины сменяется на почти благоговейное liebe, gute, gnädige Frau, а этот вербальный комплекс связывается в немецкой религиозной культуре с обращением к Деве Марии (Богородице). Контекстуально это усиливается и репликой няни в сторону Зои, где связуются сакральное и земное: «Ах, *матушка*! чего ей плакать? *Бога* бы благодарила *да тебя*, ее благодетельницу!»[17] (курсив наш. — *И.П.-Б.*).

Высокое «материнское» покровительство Зои сочетается в пьесе и с отцовским мотивом. Так, слова Зои о Готлибе вводят несценический образ его отца:

Мальчишка этот что-то не по мне...
Он ветрен, он шалит... *Отец* его,
Как *истый немец, крепко любит деньги*,

[10] Там же. С. 212.
[11] Там же. С. 216.
[12] Там же. С. 231.
[13] Там же. С. 202.
[14] Там же. С. 201.
[15] Там же. С. 201.
[16] Там же. С. 256.
[17] Там же. С. 248.

А Мина им *приданое приносит*
Хорошее... есть *капитал* у ней;
Так, может быть, *сын женится на деньгах* <...>[18] (курсив наш. — *И.П.-Б.*).

Здесь едва намечен мотив отцовского влияния и отцовской тирании, который в полной мере разовьется впоследствии, при встрече Зои и графа Юрия (ее бывшего возлюбленного). Оказывается, причиной их давнего разрыва стала уступка Юрия отцу, который не позволил влюбленным соединить свои судьбы из-за очерняющих героиню «стоустных[19] рассказов» света (ср. выделенное авторским курсивом ироничное замечание Зои — «*Родительская власть!..*»[20]). Как видим, мотив отцовства в пьесе приходит к точке бифуркации в духе романтического модуса: здесь наличествует первичный «низовой» (примитивный, филистерский, обывательский) уровень — отец Готлиба, расчетливый немец, ищущий для него любую невесту с «деньгами», а также уровень «высокий» (светский с оттенком инфернальности, ломающий судьбы влюбленных) — отец графа Юрия.

Сцены с Миной и Готлибом написаны прозой — автор видит только такую возможность передачи сниженного характера происходящего в контрасте с взыскательным внутренним миром главной героини. Прозаическими будут и некоторые последующие сценические эпизоды, где сосредоточены речевые партии Мины и/или Готлиба: действие III (явление 4), действие V (явления 1, 2 и 3). Любопытно, однако, что в предпоследнем, 7-м явлении, после всех предыдущих перепалок с Готлибом и легкомысленной болтовни, Мина из-под венца, сосватанная Зоей за нового жениха, русского купца, приходит на поклон к своей благодетельнице и немотствует: всю речевую партию ведет только Зоя. Она благословляет молодых, желает им счастья, обещает навестить их в городе, выражает пожелание повеселиться там без нее, ссылается на недомогание и усталость, раскланивается со всеми и просит няню остаться с нею. Зоя отправляет дворню на праздник и при этом сообщает незадачливым искателям ее руки (Валентину и графу Юрию), а также Евгению, другу Валентина, что они тоже уезжают, т.е. по сути вежливо выставляет их из имения. Как указано в ремарке, «свадьба, раскланявшись, проходит попарно мимо Зои, глядящей ей вослед, и скрывается в аллее с одной стороны. Три гостя уходят в другую»[21]. Бессловесность Мины, равно как и незадачливых искателей Зоиной руки, указывает прежде всего на коммуникативную исчерпанность этих образов: так, образ Мины выполнил свою основную функцию «женского» филистерского противовеса по отношению к главной героине и полностью избыл себя характерологически и вербально. Ни один из потенциальных женихов при всей их интеллектуальной и социальной уравненности с Зоей также не может составить ей достойной партии в силу некоторой душевной и нравственной ущербности (Валентин позволяет себе заключить пари с приятелями, что женится на Зое, граф Юрий под давлением отца некогда отступился от любви к ней, испугавшись мнения света).

---

[18] *Ростопчина Е.П.* Нелюдимка. С. 202.
[19] Сохранена авторская орфография (Там же. С. 238).
[20] Там же. С. 238.
[21] Там же. С. 259.

В финальной сцене (явление 8) остаются лишь Зоя и сочувствующая ей няня, простонародный говорок которой и некоторая прямолинейность:

<...> ты прогнала людей и их любовь:
Что ж у тебя осталось? —

контрастируют с подчеркнутым стоицизмом Зоиного ответа, находящегося в сильной коммуникативной позиции:

Бог, надежда
И воля... воля твердая моя![22]

В заключение можно сделать следующие выводы. Инонациональная компонента в пьесе Е. П. Ростопчиной выполняет далеко не служебную роль, напротив, ей отводится важное место в композиционном развертывании пьесы. Код инаковости второстепенных героев (Мина — швейцарка, Готлиб — финн) менее всего функционирует в плоскости комедийного (шутовского), хотя поначалу и обнаруживает эти предпосылки. Он обогащается вполне узнаваемыми субкодами, свойственными романтическому модусу: энтузиастическое — филистерское, исключительное — расхожее (пошлое), глубокое — поверхностное, и это очерчивает еще не освоенные перспективы изучения художественного наследия Е. П. Ростопчиной.

Литература

Белова О. В. Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2005.

Белова О. Чужие среди своих. Славянский образ «инородца» в приметах и легендах // Родина [Электронный ресурс]. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/8680-chuzhie-sredi-svoix-slavyanskij-obraz-inorodca-v-primetax-i-legendax.html (дата обращения: 05.11.2017).

Жданов С. С. Национальность героя как элемент художественной системы: Немцы в русской литературе XIX века. URL: http://www.dissercat.com/content/natsionalnost-geroya-kak-element-khudozhestvennoi-sistemy-nemtsy-v-russkoi-literature-xix-ve (дата обращения: 25.10.2017).

Оболенская С. В. «Германский вопрос» и русское общество конца XIX в. // Россия и Германия. М.: Наука, 1998. Вып. 1. С. 190–205.

Оболенская С. В. Русские и европейцы. Поиски русской национальной идентичности у Достоевского // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество: проблемы самоидентификации. М.: Наука, 1999. С. 282–302.

Оболенская С. В. Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М.: ИВИ РАН, 2000.

Ростопчина Е. П. Нелюдимка // Ростопчина Е. П. Талисман. Избранная лирика. Нелюдимка. Документы, письма, воспоминания. М.: Московский рабочий, 1987. С. 160–260.

Ханзен-Лёве Оге А. Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2014. С. 526–557. (Русский путь).

[22] Там же. С. 260.

И. Е. Прохорова

К ИСТОРИИ ПЕРВЫХ СООБЩЕНИЙ О СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА

Некролог писателю (если он не был одновременно крупным государственным чиновником, военачальником или деятелем церкви) вошел в жанровый репертуар русской журналистики, как известно, в самом начале XIX в. Причем решения о появлении «слова о смерти» на страницах периодического издания, содержании и форме некролога в каждом случае, естественно, зависели от ценностных установок и цензурных возможностей редактора и/или издателя. Интересно, что в начале 1836 г. о том, что периодика должна обязательно реагировать и на такие «важные события» в «литературном мире», как кончина писателя, писал Н. В. Гоголь в пушкинском «Современнике». В статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» критик недоумевал, как отечественные журналы могли обойти молчанием смерть «знаменитого шотландца, великого дееписателя сердца, природы и жизни; полнейшего, обширнейшего гения XIX века» и не сказать, «что такое был Вальтер Скотт, в чем состояло влияние его»[1]. Но уже в следующем году, когда Россия потеряла Пушкина, отечественная периодика вполне достойно справилась с важной частью определенных Гоголем задач — благодаря выдающейся по накалу экспрессии и по редкой для того времени оперативности заметке В. Ф. Одоевского в газете А. А. Краевского «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» (1837. № 5).

Гибель М. Ю. Лермонтова на дуэли под Пятигорском 15 июля 1841 г. стала новым испытанием для русской журналистики. Трагедия вызвала большой резонанс в обществе, хотя в целом не столь значительный, как кончина Пушкина. Во многом это обусловливалось тем, что последняя лермонтовская дуэль состоялась в середине лета и далеко от обеих столиц. И если пятигорским обществом гибель Лермонтова была воспринята горячо (хотя и неединодушно по отношению к покойному)[2], то

---

[1] *Гоголь Н. В.* О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 171–172. URL: http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-156-.htm (дата обращения: 25.10.2017). Правда, в обозрении периодики за 1834–1835 гг. упрек ей за молчание о смерти В. Скотта 21 сентября 1832 г. был довольно странен, да и не вполне справедлив. Ведь уже в 1832 г. в «Сыне Отечества», а потом и в других крупнейших изданиях появились отклики на кончину шотландского литератора, пусть это были лишь переводные публикации. Очевидно, они либо вообще оказались вне поля зрения Гоголя, либо настолько не устроили строгого критика своим нероссийским происхождением и/или низким качеством, что он посчитал возможным о них даже не вспомнить.

[2] Интересно, что, судя по датам найденных исследователями писем из Пятигорска с упоминанием о произошедшей там трагедии, знавшие о ней по непонятным причинам

в столицах реакция на известие, видимо, оказалась менее острой. И это можно объяснить, ведь когда в самом конце июля — начале августа горестная весть (вначале благодаря частным письмам) достигла Петербурга и Москвы[3], ее эмоциональный градус не мог не понизиться, чему способствовал и «мертвый сезон», наступавший летом в больших городах.

Лермонтоведами выявлено и изучено множество откликов на дуэль и смерть писателя в письмах и дневниках, а также стихотворениях его памяти, написанных современниками[4]. Конечно, уделялось внимание и печатным «траурным объявлениям», однако история некрологов Лермонтову в периодике исследована еще недостаточно.

Особый интерес в этой связи представляет первое печатное сообщение о смерти Лермонтова — несколько неподписанных строк, появившихся почти через две недели после события, 2 августа 1841 г., в газете «Одесский вестник» (№ 62). Из них читатель узнавал, что кончина «одного из любимейших русских поэтов и прозаиков» последовала «15-го минувшего июля» и что «в бумагах его найдено несколько небольших, неконченных пьес»[5]. Если приоритет газетного типа издания в оперативности (в данном случае, конечно, относительной) естествен, то «прописка» первого «вестника» — провинциальная и притом не столь уж близкая к месту события — может удивить.

И действительно, первенство этой официальной газеты в информировании русского общества (пусть и очень ограниченной его части, имеющей доступ к изданию) о смерти Лермонтова в некоторой мере объясняется случайностью — присутствием на месте событий одного из представителей просвещенного южнороссийского чиновничества Аркадия Степановича Андреевского, сумевшего понять значимость произошедшего и решившегося сообщить об этом редакции «Одесского вестника». Само же решение Андреевского, очевидно, не было случайным, и основания для него можно попытаться реконструировать, несмотря на то что пока у нас мало сведений об Андреевском, да и история «Одесского вестника» разработана очень слабо — издание почти не попадало в поле зрения историков русской литературы и журналистики.

Начнем с опубликованного уже в следующем номере газеты (№ 63, 6 авг.) путевого нравоописательного очерка, подписанного полным именем Андреевского

не очень торопились сообщать об этом даже родным и близким в столицы. Так, Андроников начинает соответствующий перечень письмом лишь от 21 июля 1841 г. (*Андроников И.Л.* Лермонтов. Исследования и находки. М., 1977. С. 538).

[3] Московский почтдиректор А.Я. Булгаков, например, о гибели Лермонтова на дуэли узнал 26 июля 1841 г., о чем свидетельствует запись в его дневнике, а в дневнике Ю.Ф. Самарина подобная запись датирована 31 июля (*Андроников И.Л.* Лермонтов. Исследования и находки. С. 538–539; М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939. С. 64–69).

[4] Особенно ценны в этом отношении публикации Э.Г. Герштейн (статья «Отклики современников на смерть Лермонтова» в сборнике 1939 г. и книга «Судьба Лермонтова» (М., 1986)) и И.Л. Андроникова (статья «Строки из писем 1841 года» в сборнике «Лермонтов. Исследования и находки» (1-е изд. М., 1964)), а также исследования стихотворений на смерть Лермонтова, проведенные В.В. Каллашом, Н.Л. Бродским, И.Н. Розановым.

[5] Одесский вестник. 1841. № 62. С. 295.

и озаглавленного «Пятигорск и Кавказские минеральные источники в июле 1841 г.» и позднее перепечатанного (правда, без указания на перепечатку) в популярном тогда петербургском журнале «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского[6]. Содержательный очерк состояния дел на Кавказских минеральных водах завершался метеорологическими наблюдениями — рассказом о том, что тем летом в Пятигорске лишь изредка «перепадали маленькие дожди», но «15-го июля, около 5-ти часов вечера разразилась ужасная буря с молниею и громом». Это уточнение обретало символическое звучание в контексте перехода к лермонтовской теме: «в это самое время, между горами Машукою и Бештау, скончался лечившийся в Пятигорске М. Ю. Лермонтов. С сокрушением смотрел я на привезенное сюда бездыханное тело поэта...» Пассаж, посвященный Лермонтову, выделяется экспрессивностью на фоне общего спокойно-повествовательного тона очерка Андреевского. Только здесь автор прибегает к риторическим вопросам-восклицаниям, очевидно, стремясь подчеркнуть свое искреннее преклонение перед талантом поэта: «Кто не читал его сочинений, проникнутых тем глубоким лирическим чувством, которое находит отголосок в душе каждого?..»[7]

Думается, именно этот текст Андреевского послужил источником для первого известия о смерти поэта в № 62 «Одесского вестника»[8]. С большой долей вероятности можно предположить, что в начальный замысел Андреевского входило только описание кавказского курорта. Но под впечатлением от пережитого в Пятигорске в связи со смертью Лермонтова, уже перед передачей очерка в редакцию «Одесского вестника», автор дополнил его эмоциональным «словом о мертвом», связав две разнородные части текста упоминанием о разразившейся 15 июля грозе. Вполне закономерным кажется и то, что автор очерка проявил осведомленность в «курортной» теме, и то, что материал был послан именно в «Одесский вестник».

А. С. Андреевский (1812–1881) принадлежал к известному в Одессе дворянскому роду. Причем к 1841 г. он получил известность благодаря старшему брату Аркадия — Эрасту Степановичу Андреевскому, доктору медицины, который в 1833–1852 гг. успешно служил при генерал-губернаторе Новороссии

---

[6] Библиотека для чтения. 1841. № 10. С. 54–60. Заметим, кстати, что именно № 63 «Одесского вестника» сегодня по неясным причинам практически недоступен (или вообще отсутствует) в книгохранилищах центральных библиотек Москвы, Петербурга и Киева. Однако с ним можно познакомиться в Научной библиотеке Одесского университета (сведения об этом любезно предоставлены нам администрацией НБ ОНУ — «наследницы» библиотеки Ришельевского лицея).

[7] Библиотека для чтения. С. 60. Надо сказать, что любовь к творчеству Лермонтова А. С. Андреевский сумел передать и своему сыну Сергею (1847–1918). Выдающийся судебный оратор, С. А. Андреевский оставил заметный след и в русской литературе и критике, в том числе благодаря глубокому анализу художественного мира Лермонтова, которого называл «одной из самых феноменальных поэтических натур», соединивших «понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру» (*Андреевский С. А.* Литературные чтения. СПб., 1891. С. 219).

[8] Вместе с тем нельзя исключить, что у газеты могли быть и другие корреспонденты, поскольку переписка между жившими или отдыхавшими на Северном Кавказе и в Одессе велась довольно интенсивно. Так, о смерти Лермонтова из Ставрополя в Одессу К. Н. и В. Н. Смольяниновым писал К. Любомирский (М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 463–464).

М. С. Воронцове. Он не только был личным врачом семьи генерал-губернатора, но и уже с 1833–1834 гг. активно занимался устройством в районе Одессы одного из первых курортов в России, а также выступал в русской и иностранной печати со статьями на медицинские темы, причем в эти годы прежде всего по бальнеологии[9]. Очевидно, рассмотренный нами выше очерк младшего брата писался не без влияния старшего, по крайней мере с учетом его интересов и положения. Недаром в Русском биографическом словаре Половцева публикацию о кавказских минеральных водах ошибочно атрибутировали Э. С. Андреевскому[10].

Выбор «площадки» для печати, очевидно, обусловлен «родственными связями». Ведь, судя по повторяемому всеми источниками указанию на службу Аркадия Сергеевича председателем Екатеринославской казенной палаты, можно предположить, что постоянно он тогда жил в Екатеринославе (правда, требуется еще уточнить даты его пребывания в этом губернском центре), а не в Одессе, где находился его старший брат. Впрочем, «Одесский вестник» был весьма достойной пристанью для молодого автора из любого города Новороссии.

К 1841 г. это издание — крупнейшая провинциальная газета в стране. С 1827 г. она выходила по инициативе и под эгидой Воронцова в столице Новороссии, которая по скорости и масштабам экономического и культурного развития всё с большим основанием претендовала на звание третьего города империи[11]. С 1831 г. русскоязычная часть «вестника» (просуществовала до 1893 г.) стала издаваться отдельно от франкоязычной[12] — два раза в неделю по средам и субботам. Повышению качества газеты, напрямую зависящей от образованности ее «вкладчиков»

---

[9] Э. С. Андреевский обустроил на Куяльницком лимане купальни с «теплыми, грязными и песочными ваннами» на средства города, и лиман позднее стали называть его именем. См. об этом, напр.: *Решетов С.* Доктор, писатель, устроитель курорта на Куяльницком лимане // Вечерняя Одесса. 2009. № 56 (8990). 14 апр. URL: http://vo.od.ua/rubrics/odessa-gody-isudby/10540.php (дата обращения: 25.10.2017).

[10] *Половцев А. А.* Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2. С. 119.

[11] См. об этом, напр.: *Скальковский* [*А. А.*]. Участие Одессы в подвигах на поприще наук, отечественной истории и словесности // Сын Отечества. 1842. № 6. С. 19–68. Об успехах интеллектуальной жизни тогдашней Одессы и, в частности, об «Одесском вестнике» годом ранее писал в «Москвитянине» одессит, историк и филолог К. П. Зеленецкий, выпускник и профессор Ришельевского лицея, получивший образование и в Московском университете. Его статья, кстати, появилась в том же номере журнала, что и рецензия на лермонтовского «Героя нашего времени» (1841. № 2. С. 617–624).

[12] «Одесский вестник» был основан в русской и французской версиях, что объяснялось не просто традицией («Journal d'Odessa» по аналогии с «Journal de St.-Petersbourg»), но и действительно многонациональным характером населения Одессы — целевой аудитории газеты. Любопытно, что в 1991 г. было объявлено о возобновлении издания, ставшего официальным органом Горсовета. Теперь газета претендует на звание старейшей в Украине (объективно она может считаться таковой лишь среди русскоязычной периодики этого региона) и даже старейшей из продолжающихся провинциальных газет на территории нынешней России (URL: http://www.odvestnik.com.ua/about/ (дата обращения: 01.02.2019)). Последнее совсем неправомерно, так как сохранились номера «Тамбовских ведомостей» от 1788 г., «Казанских ведомостей» от 1811 г., также объявивших о возобновлении в постсоветский период. Вместе с тем, как ни странно, на сайте «Одесского вестника» нам не удалось найти никаких упоминаний о действительном первенстве издания в информировании о смерти Лермонтова.

и читателей, много способствовали усилия Д. М. Княжевича, в 1838–1844 гг. усердно и неформально исполнявшего должность попечителя Одесского учебного округа, заботившегося о развитии наук и литературы в крае. Как известно, именно Княжевич пригласил в Одессу Н. И. Надеждина, который выступил редактором созданного попечителем в 1839–1840 гг. «Одесского альманаха». Здесь впервые увидели свет произведения многих известных литераторов, в том числе в книжке на 1840 г. — стихотворения Лермонтова «Ангел» и «Узник»[13]. Подобные литературно-журнальные предприятия тоже готовили новых читателей и новых авторов Одессе и «Одесскому вестнику». Надо, правда, отметить, что помещенная в этой газете рецензия на альманах была довольно нелицеприятной, хотя, конечно, критические замечания не касались публикаций Лермонтова[14].

В 1841 г. «Одесский вестник» редактировался выпускником и позднее преподавателем Ришельевского лицея А. Г. Тройницким, проведшим на посту редактора 23 года, которые по праву считают одним из периодов его расцвета и роста популярности[15]. Под редакцией Тройницкого «Одесский вестник» небезуспешно пытался приблизиться к уровню столичной периодики. Так что тот факт, что первое сообщение о смерти Лермонтова и — следом — очерк А. С. Андреевского, содержавший некоторые подробности произошедшего под Пятигорском, появились именно в одесской газете, только отчасти можно считать случайным в истории русской литературы и журналистики.

В этой связи стоит отметить, что откликнувшаяся на кончину Лермонтова первой из столичных изданий петербургская «Литературная газета» под редакцией Ф. А. Кони, издававшаяся хорошо информированным А. А. Краевским — близким знакомым Лермонтова, опубликовала «слово о мертвом» лишь 9 августа, через неделю после «Одесского вестника». При этом была допущена фактическая неточность: смерть поэта отнесена к концу июля. Немногословный некролог был помещен на последней странице газетного номера под рубрикой «Литературные и театральные новости» (пусть первой среди них)[16].

Вообще ни одно из сообщений о трагедии под Пятигорском не было как-либо выделено на полосе графически (рамкой или шрифтом). Столичные журналисты, вероятнее всего, не решились на это, памятуя о неприятностях после такого рода публикаций на смерть Пушкина. Сложнее определить мотивы редактора «Одесского вестника» — неизвестно, насколько Тройницкий был осведомлен об инциденте 1837 г.

Все газетные и журнальные некрологи Лермонтову печатались без подписей, если не считать своеобразной «подписи» в «Санкт-Петербургских ведомостях». Этот ежедневник 15 августа сообщил о «прискорбном известии», полученном в Одессе, и на месте подписи к заметке поставил буквы «О. В.», указывавшие на источник информации — «Одесский вестник», как это было принято

---

[13] Стихотворение «Узник» вскоре было перепечатано в февральском номере «Библиотеки для чтения» (с. 29), причем с похвалой не только автору, но и альманаху, в котором оно впервые увидело свет.

[14] Одесский вестник. 1840. № 18. С. 70.

[15] URL: http://www.odvestnik.com.ua/about/ (дата обращения: 01.02.2019).

[16] Литературная газета. 1841. № 89. С. 356.

в «ведомостях». Такая подача материала вполне оправданна, поскольку столичная газета по сути просто воспроизвела сообщение из провинциального издания[17]. Содержавшая же отклик на смерть поэта публикация А. С. Андреевского в «Одесском вестнике», перепечатанная в «Библиотеке для чтения», собственно к жанру некролога не относилась.

Интересно сопоставить сообщения о пятигорской трагедии в «Одесском вестнике» и столичной периодике в контексте цензурного запрета упоминать о дуэлях и, соответственно, невозможности прямо говорить о причинах кончины Лермонтова. Появившиеся в столичных изданиях формулировки «преждевременно нашел смерть» («Литературная газета»), «погиб безвременно» («Москвитянин»[18]), хотя и не были прозрачными в условиях, когда продолжалась Кавказская война, вполне могли быть расшифрованы читателями, даже не имеющими дополнительных источников информации об обстоятельствах гибели Лермонтова. Тем более что журналисты находили способы подсказать нужный «код». Например, автор некролога в «Москвитянине» (есть основания атрибутировать его С. П. Шевыреву) намекнул на близость «историй» гибели Лермонтова и Пушкина[19], о смертельной дуэли которого к 1841 г. едва ли кто-нибудь из читающей публики не знал. В этом отношении «Одесский вестник», который первым известил читателей о смерти Лермонтова, явно уступал крупнейшим столичным изданиям.

Литература

Андреевский С. А. Литературные чтения. СПб., 1891.

Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1977.

Библиотека для чтения. 1841. № 10.

Гоголь Н. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.; Л., 1952. С. 171–172. URL: http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-156-.htm (дата обращения: 25.10.2017).

Литературная газета. 1841. № 89.

М. Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939.

М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989.

Москвитянин. 1841. № 9.

Одесский вестник. 1840. № 18; 1841. № 62, № 63.

Половцев А. А. Русский биографический словарь. СПб., 1900.

Решетов С. Доктор, писатель, устроитель курорта на Куяльницком лимане // Вечерняя Одесса. 2009. № 56 (8990). 14 апр. URL: http://vo.od.ua/rubrics/odessa-gody-i-sudby/10540.php (дата обращения: 25.10.2017).

Санкт-Петербургские ведомости. 1841. № 183.

Северная пчела. 1841. № 183.

Скальковский [*А. А.*]. Участие Одессы в подвигах на поприще наук, отечественной истории и словесности // Сын Отечества. 1842. № 6. С. 19–68.

[17] Санкт-Петербургские ведомости. 1841. № 183. С. 819. Судя по почти дословным совпадениям газетных некрологов, в качестве источника информации о кончине Лермонтова «Одесский вестник», видимо, использовался и «Северной пчелой» Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча, но негласно (Северная пчела. 1841. № 183. С. 729).

[18] Москвитянин. 1841. № 9. С. 320.

[19] Там же.

Е.В. Курбакова

ВЛАСТЬ ПРЕССЫ И «ПРЕСС» ВЛАСТИ: К РАЗВЕНЧАНИЮ МИФА О «ЖЕСТКИХ РАМКАХ» ЦАРСКОЙ ЦЕНЗУРЫ

С Александром Андреевичем мне посчастливилось познакомиться в связи с очень значимым для меня жизненным шагом: защитой кандидатской диссертации по теме «Русская литературная песня второй половины XVIII в. в контексте жанров лирической поэзии (идиллия, элегия, романс, ода)» (научный руководитель Г.В. Москвичёва). Это событие случилось в моей жизни в апреле 1995 г. при компетентном и доброжелательном участии А.А. Смирнова в качестве одного из оппонентов моего диссертационного исследования. Александр Андреевич тогда, несмотря на свою занятость и напряженную работу над докторской диссертацией, приезжал в Нижний Новгород и выступал на моей защите со своим отзывом. Впоследствии он неоднократно приглашал меня к участию в конференциях, организуемых филологическим факультетом МГУ. Так, я с невероятным интересом и огромной пользой участвовала в конференциях 1999 г. «А.С. Пушкин и мировая культура», «А.С. Пушкин — Ф.К. Прешерн», публиковалась в сборниках статей «Судьбы поэзии в век прозы», «Молодые исследователи А.П. Чехова». Но в дальнейшем мой научный поиск был кардинально переориентирован: работая на отделении журналистики, я стала осваивать иные «рубежи», в 2010 г. защитила диссертацию по теме «Губернская власть и пресса российской провинции 1811–1917 гг. (на материале Казанской и Нижегородской губерний)» и стала доктором исторических наук. Высокий профессионализм, скрупулезность научного поиска, самоотдача при выполнении своего долга в сочетании с яркими личностными качествами — самые важные характеристики лучшего представителя научной сферы. Именно таким и останется в нашей памяти Александр Андреевич Смирнов.

Цензура — понятие устрашающее. А между тем «контроль власти за содержанием и распространением информации» неизбежен даже тогда, когда цензура формально отменена: авторы публикаций, нарушающих законодательство в части «призывов к свержению конституционного строя», содержащих в себе оскорбление личности по признаку расовой, половой и другой принадлежности, преследуются по закону. Таким образом, пресса всегда будет под «прессом» судебной власти, т.е. журналистика в любую эпоху должна осознавать над собой власть закона. Вопрос: быть свободным или довериться компетентному специалисту? — современным российским журналистам достался из прошлого. О выборе, сделанном более 100 лет назад казанскими журналистами, свидетельствует весьма примечательный эпизод взаимоотношений издателей прессы и владельцев типографий с губернским цензурным ведомством.

Манифестом от 17 октября 1905 г. в России были провозглашены свобода слова, печати, собраний, союзов. По именному Высочайшему указу от 24 ноября 1905 г. отменялась предварительная цензура в отношении провинциальной периодики. Таким образом, цензоры (губернские инспекторы по делам печати) были не только освобождены от деятельности по предварительному просмотру изданий, он им был законодательно запрещен. Их полномочия сводились к ознакомлению с содержанием уже отпечатанных газет и журналов на предмет наличия / отсутствия нарушений закона — на смену предварительной цензуре должна была прийти цензура «последующая».

Однако в практике российской реальности имели место противоречащие закону «взаимовыгодные» отношения представителей цензурного ведомства с издателями местной прессы. Так, к концу 1906 г. деятели печатного слова в Казани и представители цензурного комитета пришли к соглашению, по которому предварительная цензура в губернии просуществовала до 1914 г. То есть казанская пресса была освобождена от цензуры не в ноябре 1905, а в марте 1914 г. Казанский опыт «соглашения сторон» впервые был высвечен в небольшой заметке с названием «Опоздание на 9 лет», вышедшей на страницах столичной газеты «Русское слово» 16 апреля 1914 г.

Эта примечательная история имела несколько этапов.

1. Владелец казанской типографии И. С. Перов[1] в письме от 20 декабря 1907 г. адресовал председателю казанского губернского комитета по печати М. Н. Пинегину «благодарность за спокойствие, которое крайне необходимо для здоровья, за возможность иметь заработок и быть спокойным насчет арестов» и просьбу оставить в силе предварительную цензуру: «Еще в 1906 г. после многочисленных арестов газеты “Вечернее эхо” и после ее прекращения судом я обратился к Вам со словесной просьбой о предварительном просмотре новой газеты “Казанский вечер”, которую я брался печатать только при том непременном условии, если корректурные оттиски статей будут просматриваться инспектором печати и если все статьи, за которые, по Вашему указанию, газета может быть арестована, будут исключаться беспрекословно со стороны редакции»[2].

2. В письме от 9 февраля 1908 г. М. Н. Пинегин объяснил губернатору сложившуюся ситуацию: к нему обратились владельцы типографий и редакторы казанских газет с условием, что если не поступит его «согласия предварительно просматривать корректурные оттиски газет, то Казань может остаться совершенно без частных периодических изданий»[3].

3. В марте 1914 г. «Дело по ходатайствам редакторов местных газет о сохранении установившегося порядка предварительного просмотра газет и журналов» возникло вновь, видимо, по причине интереса Главного управления по делам печати Министерства внутренних дел России к сложившейся в Казани противозаконной практике. М. А. Семенов (сменивший И. С. Перова владелец

---

[1] Владелец типографии наряду с издателем нес ответственность за выход в свет «подсудного» материала (номера) и имел право возобновлять выпуск номера периодического издания лишь при получении так называемого «выпускного билета».

[2] НАРТ (Национальный архив Республики Татарстан). Ф. 420. Оп. 1. Д. 77. Л. 25.

[3] Там же. Л. 27.

типографии) писал М.Н. Пинегину: «В ответ на личный Ваш запрос нахожу предварительный просмотр вполне удобным»[4]. Подобным образом к предварительной цензуре относился и издатель газеты «Город Казань»: «Позволяю себе обратиться к Вам с покорной просьбой не отказать, как прежде, указывать моему редактору Скворцову на нежелательность той или иной статьи, не отвечающей положению вещей»[5]. Издатель и редактор газеты «Казанский телеграф» Н.А. Ильяшенко писал: «Многоуважаемый Михаил Николаевич! Я слышал, что существует намерение прекратить предварительный просмотр газет. Весьма и весьма огорчен этим слухом. Существующий до сих пор порядок был выработан при покойном губернаторе Стрижевском по взаимному соглашению и дал превосходные результаты. Я был бы очень благодарен Вам, если бы Вы нашли возможным предпринять шаги в пользу сохранения доброго старого порядка вещей»[6]. Несмотря на то, что в своем письме от 15 марта 1914 г. М.Н. Пинегин представил губернатору П.М. Боярскому эти обращения как доказательство «заинтересованности» представителей прессы в «сохранении доброго старого порядка вещей», предварительный просмотр казанской прессы был прекращен[7].

Данный эпизод в истории казанской периодики свидетельствует о нарушении российского законодательства о печати[8]. Местная власть преследовала вполне определенную цель: в интересах «общественного спокойствия» сохранить контроль над тиражируемым печатным словом. Не менее очевидна причина заинтересованности в согласии на предварительную цензуру журналистов и владельцев типографий: стремление к прогнозируемому развитию издательского бизнеса.

Можно сказать, что в данной ситуации не был принят в расчет лишь один «интерес»: заинтересованность в росте гражданского самосознания россиян и в поступательном преодолении кризиса в стране. Представители журналистского цеха и владельцы казанских типографий не ставили задачу позиционирования идей свободы и ответственности ни со страниц своих изданий, ни в своей «свободной» деятельности. Они предпочли порядок, при котором ответственность за принимаемые решения удобнее делить с чиновником, так или иначе (до или после того, как номер будет отпечатан) по роду деятельности обязанным знакомиться с вышедшими в свет публикациями.

---

[4] НАРТ. Ф. 420. Оп. 1. Д. 266. Л. 1.

[5] Там же. Л. 2.

[6] Там же. Л. 5, 7.

[7] По версии журналиста казанской «Крестьянской газеты», весной 1914 г. цензор Пинегин при личном свидании с начальником Главного управления по делам печати графом Татищевым получил «категоричный приказ прекратить этот незаконный брак (сотрудничество цензуры и прессы в процедуре предварительного просмотра публикаций. — *Е.К.*)» (*Залкинд Г.* Недавний союз редакторов казанских газет с цензурой // Крестьянская газета. 1917. № 44).

[8] О наличии предварительной цензуры свидетельствуют и характеристики материалов газеты «Казань» за 1910 г., представленные казанским комитетом по делам печати губернатору: «Статья подверглась купюрам», «Исключена статья о беспорядках в Ставропольской гимназии» и др. (НАРТ. Ф. 420. Оп. 1. Д. 151. Л. 54–55).

Передав должностному лицу, осуществляющему контроль над прессой, свои права, представители печатного слова утеряли свои функции. Масштабу свободы, дарованной Манифестом, был предпочтен масштаб апелляции к цензору. Результатом явился привычный формат административного влияния на прессу: в течение нескольких лет принятие решений по допуску журналистских материалов в губернскую печать было доверено одному-двум чиновным лицам.

На первый взгляд, «соглашение» является очередным подтверждением наличия в дореволюционной России «жестких рамок царской цензуры», «ограничений свободы слова», «административного произвола» и т.д. Однако проявленная представителями журналистского цеха беспрекословная[9] заинтересованность в «соглашении» с властью свидетельствует о нежелании тех, кто призван формировать общественное мнение, вести конструктивную и систематичную работу «на местах» по поступательному преобразованию реальности. Казанская газета «Волжский листок» в августе 1907 г. писала: «Современное политическое положение не дает отрадных перспектив в ближайшем будущем. Ни журавля в небе, ни синицы в руках... По всей линии торжествует реакция... У прогрессивных органов печати пессимизм и уныние. Одни из них наложили невольную печать молчания на свои страницы, другие уныло причитают на развалинах свободы печати. Но правы ли они, политические скорбники? Следует ли сидеть в бездействии, посыпавши пеплом главу?»[10] Как показывает анализ документов 1906–1914 гг., не жесткость российского законодательства и не отсутствие веры в справедливость судебных решений[11] побуждали прессу желать зависимости от власти. Основным фактором являлась неготовность журналистского корпуса к ведению самостоятельной конструктивной работы по преобразованию российской реальности. В ситуации системного кризиса в России власть, в свою очередь, вместо внедрения широкой практики рассмотрения в судебном порядке совершённых «путем печатного слова» нарушений законодательства усиливала самый оперативный, но самый малоубедительный административный ресурс. Однако было очевидно, что «административный запрет в глазах доверчивого общества получает ореол гонимой правды, и гнусный обманщик вырастает в мученика за истину»[12].

Немногие региональные издания были готовы «служить интересам местного общества, выполняя задачу эту откровенно, искренне и непременно благожелательно, без злорадства и издевательства над слабыми сторонами нашей

---

[9] Заметка «Опоздание на 9 лет» в «Русском слове», вероятнее всего, была написана казанским корреспондентом. Однако в 1906–1914 гг. никому из журналистов имевший место в Казани формат отношений с цензурой не показался достойным информационным поводом. «Русское слово» лишь откликнулось на выяснение положения дел, а не инициировало его: казанский губернатор отменил предварительную цензуру в марте 1914 г., а статья «Опоздание на 9 лет» появилась в апреле того же года.

[10] Казань, 31 августа // Волжский листок. 1907. № 473.

[11] Рассмотрение в судебном порядке материалов экстремистского содержания приводило к обвинительному приговору не только «в царской России». Пресечение экстремистской деятельности в интересах безопасности личности, общества, государства является основой законодательства любой страны.

[12] По поводу приостановки газет // Обновление. 1906. № 7, 17 янв.

общественной жизни»[13]. Отсутствие стремления и готовности к свободе и самостоятельности лишило периодику яркости, убедительности, жизненной силы и влияния на характер эпохи, когда от симпатий к экстремистским и радикальным идеям общественное мнение могло быть переориентировано на мирную конструктивную повседневную деятельность «на местах».

Литература

Залкинд Г. Недавний союз редакторов казанских газет с цензурой // Крестьянская газета. 1917. № 44.

Казань, 31 августа // Волжский листок. 1907. № 473.

От редакции // Волжский листок. 1904. № 1.

По поводу приостановки газет // Обновление. 1906. № 7, 17 янв.

[13] От редакции // Волжский листок. 1904. № 1.

А. Ковач

СМЫСЛ СИМПАТИИ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»

Роман есть жанр с интенцией развернуть в сюжет не только историю действующего лица, но также и мир поступка, свойственный возникшему вслед за непредсказумым — уникальным и единичным — свершением, какими являются, к примеру, «приключения» Дон Кихота, «скандалы» Печорина, «преступление» Раскольникова, «самоубийство» Анны Карениной и т. д.

Такой единичный и уникальный «противоположный»[1] поступок свойствен в том числе и Обломову — это неожиданный *отказ-письмо* Ольге в момент апогея любви; а также свойствен Ольге в форме «внезапных перемен» (с. 184)[2] после первой встречи с героем. Следует уточнить: речь идет об отказе Ольге, а не любви. До этого, а также и после этого положения Обломов является не инициатором своих поступков, а страдающим лицом чужих установок на действие, в том числе Штольца, Ольги, Терентьева, Пшеницыной и др. Только инициативный поступок способен развить свой мир, в котором событием является становление субъекта этого мира. Обломов ищет свой нетривиальный путь, осваивая индивидуальный стиль поступка в акте действия под влиянием любви. Штольц и Ольга владеют концептом поступка предварительно: они, прежде чем любить, уже имеют готовое представление о том, что такое любовь. Программа поведения у них опережает живой опыт страсти и симпатии.

В отличие от обычного представления и понятия о страсти, в случае романа мы должны говорить о *сюжетном понимании* любви, поддающемся осмыслению в плане смыслового мира (так называемой «фикции»), порожденного наррацией — словом рассказа, словом героя и специальной индексальной функцией этих слов, наряду с семантической и символической функциями. Значительность этого фактора для своей прозы с чрезвычайной ясностью осознавал Гончаров, назвав в своем романе обсуждаемый фактор поэтического языка «символическим намеком»[3], а также при изложении своих мыслей в критических статьях

---

[1] Слово применяется Достоевским в «Идиоте» для определения своеобразия поступков Мышкина. Ср. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 488; *Ковач А.* Сюжетная функция повествовательных деталей («Противоположный жест» персонажа Достоевского) // Ковач А. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest: Tankönyvkiadó, 1985. С. 213–229.

[2] Ссылки даются в скобках по изданию: *Гончаров И. А.* Обломов: Роман в 4 ч. / Подг. Л. С. Гейро. Л.: Наука, ЛО, 1987. («Литературные памятники»). Курсив в цитатах мой. — *А. К.*

[3] Ср. *Гончаров И. А.* Обломов. С. 188.

об искусстве. К интерпретации этого приема в контексте других базисных понятий поэтики писателя я намерен вернуться ниже, посвящая разбору критических статей особый экскурс.

Итак, кроме рассказа об истории и текстовой манифестации рассказывания неизбежно рассматривать роман как *языковое произведение*[4], как прозаический дискурс. Ибо как раз индексальность прозаического искусства ответственна за построение семантической модели мира «противоположных» поступков, по отношению к которым весьма продуктивны указанные Гончаровым «символические намеки».

«Любовь без конца»

Составляя пучки в плане атрибутов персонажа, слова-индексы и индексы слов преобразуются в парадигмы, лежащие в основании метафорических дигрессий, служащих инновации значения слов, применяемых в повествовательном дискурсе. Результатом подобной метафорической аттракции является, например, словообразование «обломовщина» с его непрозрачным смысловым потенциалом, который развертывается в взаимодействии этой формы с такими, как *апатия, симпатия, лень, лежание, сон, воображение, сердце, письмо, жизнь, поэзия, луч, кротость, чистота, хрусталь* и т. д.

В русском языке до появления этого слова уже существовали: *лом, обломок, ломать*. В романе развертывается история нового слова: лексему, словарную единицу Гончаров превращает в имя собственное, затем в заглавие произведения искусства. Внутри же текста происходит противоположный процесс: слово рассказа абстрагируется, превращаясь в отвлеченное понятие и даже в термин («идею»). В критической литературе продолжается сокращение семантического

[4] В своей известной книге по теории языка Карл Бюлер поэтический текст определял как Sprachwerk, т. е. *языковое произведение* (*Bühler K.* Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena, 1934. § 4). Ему же принадлежат определение *индекса* как симптома и мысль о том, что в языковой репрезентации индекс следует рассматривать в плане речевого акта, следовательно, во взаимодействии с *символом* и *сигналом*. А также в соотнесенности с семантическим полем этого речевого произведения. Гончаров, назвав «символическим намеком» этот тип опосредования, как мне кажется, стремился указать на содействие между символом и индексом, рассматривая эту интеракцию в том числе и в плане интонации. Отсюда употребляемые им три понятия: «образ», «намек», «тон». Кроме того, что благодаря рассказыванию действие включается в историю человека и в нарративную структуру текста, неизбежно оказывается индексом для побуждения слова о нем — о примете, за которой предполагается признак действователя. Поэтому не только сюжетная конфигурация презентирует историю человека, но каждое свершение поступка имеет свою уникальную историю и свой «сюжет». Бюлер тоже предполагал, что каждое действие человека имеет «специфическую *историю акта*» и свое «поле», свой мир поступка. При этом в качестве примера крупный лингвист и психолог ссылался на поступок Раскольникова, языковая репрезентация которого растянута на несколько сот страниц текста большого романа. Именно история акта и мир поступка опосредованы взаимодействием символа, сигнала и индекса, а в языковом произведении искусства прозы также интонацией. Вот почему Гончаров, говоря о сюжете, требует рассмотрения «тона», который сопровождает свершение поступка.

поля, и фигуративное обозначение («поэтический знак» в словаре Яна Мукаржевского) сужается до однозначного понятия, оказывающегося на службе разных идеологий.

Значения, соотносимые с лексемой, более-менее известны нам. Однако имя главного лица семантически непрозрачно: читатель знакомится с предметом означивания в процессе рассказа о жизни героя: история героя и история возникновения его имени в дискурсивном акте идут об руку. Штольц, пытаясь объяснить странное явление, называет его «обломовщиной», и с этой точки зрения приписывает герою — его поступкам, словам, атрибутам — значение. Его рассказ поэтому оказывается параболой, аллегорической конструкцией, которая должна оправдать штольцевское объяснение — завершенное и ценностное — данного понятия.

К тому же не следует забывать, что роман представлен не в форме устного рассказа, а являет собой *письменный дискурс,* который служит своеобразным медиумом передачи слов и, разумеется, порождения новых значений.

Гончаров повествует о трех сюжетах любви, а именно о «предварительной», о «будущей» и той, которую реализует Обломов, — «любовь без конца», т. е. сиюминутно-непрерывная, текущая, становящаяся, незавершенная. «Любовь без конца» представляет собой неповторимый жизненный опыт, побуждающий становление личности, для которой любовь есть самоцель. Субъект этого становления, Обломов, полюбив Ольгу, начинает *любить любовь,* а значит, утверждать и охранять ее больше своей жизни. Субъект становления движется от влечения и страсти, от эстетики и эротики *к культуре любви*. Любовь в этом плане очевидно сближается с жизнью, проявленной в свершении «противоположных» актов, т. е. не редуцируется к чувственности или долгу. Если для Штольца жизнь есть долг, а потому и любовь есть долг (отчасти так думает и Ольга), то для Обломова жизнь есть опыт, а любовь — одно из самых достоверных свидетельств о сущности, о смысле жизни. И более того: о смысле существования.

Тип предварительной и будущей любви развертывается и завершается на протяжении общего сюжета романа как две формы реализуемой взаимосвязи коэкзистенции двух лиц. Та сенсибильность, которая характеризует Обломова, не может реализоваться в плане действия — ни с Ольгой, ни с Пшеницыной. Как событие, как акт присутствия в жизни, мотивированный сенсибильностью Обломова, любовь остается незавершенной в рассказе о ней. После смерти героя и после рассказа Штольца, в сущности, и начинается подлинное восполнение любви как проявления всей жизни, если признать, что ее нельзя исчерпать словами, понятиями, идеями; если на основании толкования романа признать, что любовь — не только чувство влечения, но и явление жизни, которая в ней ярче всего проявляет свою сущность, а вместе с тем сущность личности тоже. Именно это явление — именно феномен любви — осмысливается и в дефиниции Штольца, и в догадках Ольги, а также и в повествовании субъекта письменного текста. Но любовь как проявление и осмысление живой жизни — а не просто взаимоотношения двух лиц — может быть раскрыта только лишь в регистре поэтического языка, т. е. в обращенности и открытости текста перед читателем, который будет продолжать это осмысление в контексте своего личного опыта и выражения этого опыта в своих словах, в среде дискурса прочтения. Однако тем самым рассказ, письменная запись внедряется в мир жизни и, в конце концов, в историю

культуры. О культуре любви написано множество замечательных книг. Среди них мы находим фундаметальное исследование, которое происхождение жанра романа объясняет как раз культурой любви[5].

Книга Гончарова, может быть, ярче всех других произведений мировой литературы свидетельствует об исходной ситуации, о том, какая любовь вызывает к жизни именно романный дискурс. Анализ романа убедил меня в том, что явление любви становится предметом романа как раз тогда, когда она недостижима; когда господствует в жизни переживание отсутствия; когда чувство влечения наталкивается на сопротивление[6], в силу чего будет сопровождаться особым настроением — самоощущением, инспирирующим самоотчет. У Обломова — таким настроением, которое определяется удвоением ментальной жизни героя, а точнее, взаимодействием страсти и страха. Страха — погубить ее. Таким положением является особая диспозиция — *тоска по любви*. Тоска, которая в ситуациях предчувствия кризиса любви сильнее владеет его поведением, чем влечение к Ольге.

Вот почему впоследствии в понимании Обломова образ Ольги тоже раздваивается. Страсть вызывает у него непосредственное присутствие женщины — ее эстетически маркированная фигура, пространственная и телесная. Страх и страдание же наступают в ситуациях отлучки, т. е. тогда, когда Обломов не видит Ольгу и по данным памяти строит ее виртуальный образ самостоятельно, как скульптор перед тем, как начать лепить фигуру модели, или же живописец, когда делает серию эскизов для задуманной картины. В этих ситуациях Обломов, преодолевая свою персонажную («изображенную») фигуру, проецирует центр своих поступков в план повествовательной речи. В плане внутренней речи он выполняет нарративную функцию — «изображенный» персонаж превращается в «изображающее» лицо; объект рассказа в субъект персонального повествования.

Отсутствие телесно присутствующего, видимого и слышимого явления, эта нехватка и вызывает у Обломова тоску, усиливающую чувство дефицита. Он в этом положении себя, свое пристуствие в жизни считает неполноценным, а не просто одиноким. Но в его тоске скрывается уже зародыш воли, хотения понять причины указанной двойственности: почему наступает повторно диспозиция страха и как раз параллельно развитию и разгару чувств, апогею взаимоотношений с Ольгой? Нехватка как причина тоски, тоска как мотив понимания через посредство построения образа возлюбленной в воображении приводят

---

[5] *Rougemont D. de.* L'amoure et l'Occident. Libraire Plon, 1972. Рассматривая в 4-й части своего труда соотношение любви и литературы начиная с бретонского романа, автор излагает свои размышления в плане онтологической базы этой тесной связи, убедительно аргументируя мысль о том, что как раз в романе любовь перестает быть просто темой рассказа — она оказывается здесь конститутивным принципом модели мира и культуры поведения. Идею «деятельной любви», т. е. любви как принципа поступка, побуждающего становление личности в чувственном существовании индивида, на самом высоком уровне поэтического творчества демонстрирует роман «Обломов».

[6] Непревзойденный пример тому «Дон Кихот» Сервантеса. «Обломов» имеет общие черты с ним, так как в обоих случаях экстатическое отношение к женщине сопрягается с влечением к красоте и истине. Ту же взаимосвязь мы находим и в «Идиоте» Достоевского.

героя-рассказчика наконец к самоотчету, изложенному в письме к Ольге. Акт письма, т. е. словесное изложение симптомов кризиса любви, конечно, служит получению нового опыта о жизни вообще. В этой языковой деятельности субъект писания осваивает свой язык, на котором может быть построен дискурс любви, служащий к тому же исповедью. Не случайно Ольга так взволнованно восхищается этим сочинением, тогда как можно было бы ожидать, напротив, разочарования и раздражения.

Первая тематизация любви развертывается в отношениях Обломова с Ольгой, вторая — Ольги со Штольцем. Любовь-испытание не реализуется в сюжете, она присутствует в жизни Обломова потенциально, в качестве предмета тоски. Обломов, несмотря на счастливые мгновения, на часы «радостной любви», нередко ощущает *горе* — глаза и уши наслаждаются пространственным образом девушки, а когда это явление не находится перед ним, т. е. фигура возлюбленной присутствует в душе мужчины, этот образ исчезает, и выстраивается «видение», субстратом которого является уже не пространственная форма девушки и эстетические качества, представленные репрезентациями глаз, лица, жестов, а слова Обломова, цитирующие слова Ольги и сопоставляющие эти знаки с репрезентациями деталей телесного присутствия. Этот ряд нарративных репрезентаций порождает иную диспозицию, а именно диспозицию тревоги. Тихая радость и тихая горесть идут об руку. На уровне чувств ощущается однозначное влечение, однако в плане пересказа переживания этого положения чувство раздваивается на утверждение и на сомнение.

Излагая письмо, Обломов открывает несоответствие между визуальным и аудитивным присутствием Ольги в его жизни, с одной стороны, и между семантикой вербальной модели, выстроенной в языковом произведении писания, с другой. Письменный текст и служит транслитерации пространственных проявлений любви, переводу единиц чувственного опыта в план словесных обозначений в рамках личного дискурса, где им присваивается системность, а следовательно, и смысл. Этот перевод побуждает героя к новой интерпретации поведения в ситуации любви, неизбежной для освоения мира поступка.

Дело в том, что в жанровой модели романа поступок является потенциальным текстом[7], который эксплицирует смысл свершения данного действия тогда, когда развертывается в сюжет смысловая программа, закодированная в поступке. Этот сюжет не конкретизируется в плане повествования, а включается в текст романа через опосредование персонального дискурса героя. Как субъект, рожденный актом письма, Обломов выступает не в качестве влюбленного человека, а в ранге интерпретатора *смысла любви*, т. е. сущности ее онтологической природы. Вопрос «Разве можно меня любить?» или другой — «Люблю ли я?» — заменяется фундаментальной проблемой: почему существует любовь и какова ее природа?

---

[7] Ср. у Михаила Бахтина: «Человеческий поступок есть потенциальный текст <...>» (*Бахтин М. М.* Проблема текста // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 311). О философии и поэтике акта у российского мыслителя см. статью: *Ковач А.* Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина (От феноменологической эстетики к поэтике прозы) // Russian Literature. 2012. LXXII–I. С. 1–44.

Очевидно, в этом кризисном положении Обломов стремится не к достижению счастья или быстрому удовлетворению желания. Он приступает к проблематизации явления любви в существовании; он хочет понять *назначение любви* в отношениях человека с человеком, в своей и чужой жизни. То есть выступает как автор, а не герой сюжета любви и новых метафорических образований, служащих семантической инновации непродуктивных фигур, особенно тропов и фразеологизмов сентиментального письма, а также классицизма.

Роман Гончарова, однако, идет дальше, способствуя установлению различия между существованием и жизнью. Пребывание индивида в пространстве и времени не исчерпывает жизнь в целом, поскольку она предполагает присутствие субъекта в акте свершения поступка, в котором открываются презентации *я* перед *другими*, и наоборот. Особенно сильны проявления этой презентации в случае двусторонней взаимосвязи и, конечно, в такой пограничной ситуации, как любовь. Поэтому отношение к другому оказывается самой сильной презентацией *жизни*, самых витальных форм ее проявления, в том числе побуждения к самопониманию, которое предполагает не только эротическое отношение к другому, но также ощущение своей личности в этом двустороннем освещении. Это прекрасно показано Гончаровым, когда первую встречу Ольги с Обломовым рассказчик представляет в качестве «начала жизни»: «<...> жила и чувствовала жизнь только с Обломовым» (с. 9). К эмпирической жизни, существованию присоединяется — через опосредование слов и поступков Обломова — переживание жизни в момент свершения акта, т. е. транспозиция чувства на окружающий мир, и далее, даже на космическую и интеллигибельную сферы. Саморефлексия через это множество опосредований приводит Ольгу к новой диспозиции, а именно к положению «покоя», самому значительному показателю жизненного мира Обломова, отсылающему к поэзии Пушкина.

Ольга каждое проявление, каждую деталь существующего мира воспринимает в качестве дубликата своего настроения, своего «чувства жизни». Переход от чувства к выражению и значению наступает позже, когда в акте исполнения арии Нормы она осваивает релевантный переживанию любви вид самовыражения — язык музыки. Она осознает катартическую силу этого языка искусства благодаря неожиданно резкому изменению поведения Обломова.

После разных «внезапных перемен» в Ольге, в ситуации апогея любви и самого проникновенного общения с Обломовым наступает «покой», который осмысляется автором как новое настроение, как диспозиция обостренной впечатлительности. То есть наступает событие перехода от (эгоцентрической) непосредственной внутренней жизни к опосредованию чувств через внешние впечатления — от природы и искусства прежде всего.

Теперь искусство, музыку, театр, книгу Ольга начинает воспринимать как то, что имеет «какую-то связь с ее жизнью». То же самое в отношении впечатлений от природы: лес имеет для нее «особый смысл»; птички не просто щебечут, «а все что-то говорят, всё отвечает ее настроению». В снах появляются виды и сюжеты, которые «что-то ей рассказывают», что-то непонятное и с которыми она сама разговаривает, «силится говорить с ними» и «тоже говорит что-то непонятное» (с. 186). Открывается перед ней мир в качестве книги, текст которой читать она

не в состоянии; как текст без кода. Всё это свидетельствует о том, что у Ольги отсутствует свой личный дискурс, способствующий самопониманию.

Таким путем она начинает воспринимать себя через посредство знаков, тропов, сюжетов, текстов. Перед нами развертывается событие перехода от существования к жизни, — вот где уместно говорить о «начале жизни». В результате коммуникации со вселенной и уподобленным ей существованием, наконец перед Ольгой открывается «живое согласие» и присущий ему «особенный смысл». Теперь героиня поняла «<...>, что она только что начала жить» (с. 186).

Ольга сосредоточена на своих впечатлениях от мира, тогда как Обломов — исключительно на личности Ольги: «А Обломов же, лишь проснется утром, первый образ в воображении образ Ольги, во весь рост, с веткой сирени в руках». Покуда Ольга разговаривает с природой (даже в присутствии Обломова), ее друг «мысленно разговаривал с Ольгой» (с. 187).

Однако наступает переворот, и именно с тех пор, как она в первый раз пела ему. Эффекты визуальной модели мира здесь сменяются влиянием звуковой; детали обаятельного внешнего вида — сигналами из внутренней жизни. Одновременно к манифестации покоя присоединяется голос тревоги. Начиная с этого момента Обломов всё чаще и сильнее будет ощущать озабоченность, натиск диспозиции тревоги, а в результате сделает новое открытие о любви как кризисной ситуации жизни в целом. Любовь оказывается в этом прозрении фундаментальным испытанием, средой экзистенциального опыта: «Любовь — претрудная школа жизни!» (с. 187). И как раз потому, что — кроме интенсивной взаимной самоотдачи двух лиц — она является свидетельством не только чувства, но также и смысла жизни. Она заключает в себе момент трансцендентальный, будучи самой интенсивной интерперсональной формой присутствия человека в мире, но к тому же еще является свидетельством о назначении личности в бытии. Вскоре наступит потребность в языке этого смысла; в языке — согласно словам Обломова — «идеала любви».

Проблема апатии

Обломов не является «героем нашего времени». Он герой времени своего личного присутствия в жизни, понимаемой как деятельная любовь, как симпатия в действии.

Самой очевидной своеобразной чертой центрального персонажа в романе является трактовка поступка, известная в критическом восприятии как «недееспособность», «непродуктивность» — эквивленты лени, сна, мечтательства. И действительно, Обломов лицо, в поведении которого продукт действия никогда не совпадает с его мотивом.

На самом деле, однако, при этом не учитывается основной принцип романного искусства — представить человека текущего момента, человека в процессе свершения поступка, *субъекта чистой актуальности*. Гончаров подходит к поступку изнутри, в аспекте акта, ибо в свершении поступка происходит воплощение субъекта с побуждением выразить поступок, а также времени длительности этого воплощения.

С точки зрения темпоральности акта-поступка следует понимать время — вслед за Бл. Августином — 1) как прошлое настоящего момента; 2) как будущее

настоящего момента; и наконец, 3) как моментальное настощее — сиюминутное, которое минует, но еще не минуло. Лежание и лень являются символическими средствами представления фигуры Обломова во времени — присутствия, воплощающегося скорее в темпоральной длительности, в формах спациализации и детализации этой особой длительности — скорее здесь, чем в сюжете.

Именно такая, текущая действительность, перманентная сиюминутная реальность акта считается специфической темой романа у Гончарова — прошлое и будущее являются конструкциями. Они всегда формируются представлением и воображением, созданными «рассказами о» них. Вопрос: «Вы *будете бывать?*» (с. 18) — этот вопрос для героя романа нерелевантен. Ответ Обломова — «лежать» — заключает в себе иносказательное сопротивление этой фикции.

Соответственно выглядит построение пространственной структуры сюжета. Обломовка как пространство абсолютного прошлого не является местом, то есть ситуацией действия героя. Там действует патриархальный социум. Господствует особая репрезентация этого покойного мира, соответствующая эпическим и нравоописательным жанрам[8]. В них господствует не язык Обломова и не язык романа. Однако следует отличать от рассказываемого мира и слова язык наррации, т. е. дискурс сна, свершающийся в речевой зоне Обломова. Эта речь превращает эпический, сказочный, идиллический и нравоописательный типы повествования в предмет романного дискурса. Как факт сиюминутного акта, абсолютного настоящего, никому другому недоступного, дискурс сна подается Гончаровым в качестве *ответа* на вопрос о причине отсутствия самодеятельности.

Не является действующим лицом Обломов также и в петербургском социокультурном пространстве — ни в жизни петербургских институтов, салонов или департаментов, ни в зоне литературной жизни очеркистов господствующего направления — натурализма. Однако актуально он чрезвычайно активно действует на границе этих двух пространств — абсолютного завершенного прошлого и неподвижного настоящего, будущее которого представлено зонами деятельности Штольца как представителя ненаступившей, воображаемой действительности. Лозунг речевой стратегии этого статического персонажа звучит постоянно без изменений: «Жизнь есть долг».

Ни эстетизированные формы уклада в Обломовке, ни современная форма уклада («среды») относительно Петербурга, ни этическая репрезентация долженствования действительности не могут стать формой идентичности Обломова: ни чистая культура, ни чистая обыденность, равно как и чистая, т. е. формальная (нормативная) этика.

Когда мы рассматриваем роман с точки зрения реакций Обломова на эти альтернативы, то находим всегда один и тот же ответ: апатию, основное проявление которой в поведении героя — сон. Возникает вопрос: на каком основании, при каком семантическом сдвиге сон может быть метафорой апатии?

Значение слова *пафос* нельзя сводить к страсти; оно включает в себя также признак — *переживание страсти*, т. е. субъектное отношение к небезразличному

---

[8] *Лихачев Д. С.* Нравоописательное время у Гончарова: «Обломов» // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.

подходу действующего и переживающего свое дело человека. Отсюда следует: апатия есть радикальный отказ от этой нерефлектированной — не проверенной «языком сердца» (Пушкин) или «порядком сердца» (Паскаль) — страсти и субъектности.

Закрывая сонные глаза, Обломов отказывается от своих страстей, вызванных визуальными эффектами внешнего мира всех трех пространств. Он, напоминая Акакия Акакиевича, старается не смотреть на «виды и чины», чтобы исключить из горизонта восприятия видимости, превращающие вещи — по мнению Гончарова — в «идолы». Обломов решительный противник симулякров.

Когда же он ощущает безответность при проявлении страсти, падает уже не в апатию, а в тревогу. Эту диспозицию никак не назовешь равнодушием. Как симпатия, так и апатия есть у героя Гончарова проявление неиндифферентного отношения к другому, себе и к своему делу.

Итак, то, что называется в романе «умом сердца», имеющего свои особые неопровержимые доводы, отличные от «логики разума», не что иное, как установка на деятельную любовь при участном присутствии в жизни. Именно такую жизнь уподобляет Обломов поэзии. Она проявляется не только в своеобразной деятельности и впечатлительности, но также и в красоте, побуждающей субъект к поэтическому творчеству.

Вот почему слово Обломова направлено против литературного натурализма, лишенного принципов поэзии («без претензии на поэзию» литература становится «голой физиологией») и подчиненного изображению среды, заедающей человека или превращающей его в утилитариста или нигилиста. Об этом он говорит «вдруг воспламенившись», вовсе не с апатией. Мысль и слово должны быть участными: «Вы думаете, что для мысли не надо сердца. Нет, она оплодотворяется любовью <...> Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, — тогда я стану вас читать <...>» (с. 25).

Без этого обращения «жизни-то и нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия» (с. 25). В поле семантики симпатии включается акт поэтического смыслосозидания, которое реализуется через сочувствие предмету повествования, в противном случае не может состояться понимание жизни, а без смысла она оказывается онтологически неполной. Очевидно, что в свете романной интерпретации Гончарова жизнь есть воплощение смысла, раскрывающегося в поэзии через «язык сердца».

Обломов обращает это требование и к себе самому. Он не находит прямого ответа на вопрос: «Отчего же я такой <...>». Не такой, как *другие*. «Веки у него закрылись совсем». Стремится выговорить, но не удается, нет слов, нет языка: «Вместо слова послышался еще вздох <...>» (с. 78). Заторможен здесь голос речевой стратегии других, который внушает, что ты должен жить, как они, «жить как следует». Перед тем, как начать жить по-своему — не как другие, а как влюбленный в жизнь, — Обломов видит сон, который одолевает его «ленивый поток мыслей» именно тогда, когда наступает нехватка слов для выражения этих неполных мыслей, наступает кризис чистого разума, лишающий его идентичности. Сон как язык символических форм, воспроизведенный повествованием, излагает предысторию романного героя — как воспитанника быта и культуры в Обломовке, а также как прозрение героя в свою судьбу в настоящем.

Второй ответ дается в плане петербургской языковой модели среды. В первом случае как полная независимость от окружения, во втором — как полная зависимость от «заботы».

Третий ответ на кризис идентичности уже не идеологический, а экзистенциальный, предлагаемый в форме нарративного опосредования самопонимания, которая выстраивает двуфазисную модель опыта поступка. С одной стороны, через рассказ об истории любви, а с другой — через дискурс любви. Это история, которая произошла однажды только с ним, Обломовым. Когда он говорит, что жизнь есть поэзия, создает радикальную метафору. Поэзия — действие, такое действенное, участное присутствие в действительности, когда жизнь в качестве бытия представляет собой самоцель. Жизнь в плане поэтического освоения не является просто лишь возможностью дружбы, любви, карьеры, власти, счастья. Нет, в романе Гончарова жизнь воспринимается как цель существования.

Именно поэтому самым сильным вызовом для Обломова оказывается встреча с Ольгой, так как ее явление, видимая, пространственная форма этого персонажа заключает в себе — кроме фигуры привлекательной женщины — эстетическую ценность: красоту как источник поэзии. Точнее, обаяние, т.е. гармонию внешнего сложения, уподобленного Гончаровым красоте природы, но воплощенной в произведении искусства[9]. Свидетельство тому — высокий рост, гордая шея, длинные пальцы, энергичная рука, сжатые губы, молниеносные глаза, а также сирень, луна, зонтик (Ольга боится солнечного луча; атрибутом ее лица является, как и у Ольги Лариной, красная и круглая луна с неопределенным светом). Все эти детали оптической модели персонажа складываются в систему, воплощенную в статичном виде человека, который уподобляется писателем — согласно точке зрения Обломова — пластическому произведению: это «статуя грации и гармонии» (с. 151). Ольга любуется своей властью, порожденной обаянием ее явления, как властью над человеком, лежашим у ее ног, когда она — как статуя — сидит на скале, расположенной на верхушке горы, куда с трудом стремится подняться ее жертва.

Элементарная чувственность, страсть-желание возбуждается в Обломове всегда при встрече с Ольгой, когда он видит ее фигуру и слышит ее голос. Когда же он остается один — без оптических и вокальных впечатлений, вызываемых фигурой возлюбленной; когда кончается «очей очарованье»[10] и наступает момент беспокойства, тревоги и тоски, он засыпает. Но в романной интерпретации этот «сон» оказывается миром настоящей — деэстетизованной — реальности, ибо, закрывая глаза, Обломов исключает из своего кругозора именно симулякры «пышной» — эстетизированной — действительности, с одной стороны, а с другой — движется к пробуждению. Следовательно, при этом реализуется событие перехода от представления и понятия к внутренней речи, как сфере, управляемой диспозицией тоски и нехваткой слова для выражения этого настроения.

---

[9] Эффект эстетической репрезентации — согласно Канту — возникает тогда, когда в явлениях природы воспринимающий находит формы художественного творчества, или же наоборот, когда в художественном произведении выявляются образные формы природы.

[10] Слова Пушкина из элегии «Осень».

Сон, таким образом, оказывается крайне активным нефеноменальным — собственно экзистенциальным — модусом пристуствия в жизни. Во сне господствуют акты дешифровки кажимостей и идолов так называемой действительности и индивидуальных репрезентаций мира в воображении. Сон как фундаментальная метафора исключительно деятельной «лени» служит перекодировке понятия апатии в обозначение главного микросюжета внутренней жизни Обломова, повторяющегося перехода от чувственного опосредования опыта к сопереживанию, страданию и состраданию, а значит, к модусам симпатии. Но в этом случае данная метафора присваивает апатии новый, неожиданный смысл, которого нет в концепте этого знака в бытовом употреблении. И в самом деле, данный смысловой комплекс есть продукт поэтической семантики, порожденной уникальным творческим языком лишь одного текста — поэтического кода текста романа «Обломов».

Гончаров главную особенность Обломова передает выражением «бездонная лень» (с. 160). Но это не лень в бытовом смысле, а «противоположная» всем нашим понятиям и знаниям о ней: она беспредельная, какой не бывает в повседневном опыте, т. е., так или иначе, неопределенная, даже таинственная. Поскольку лень, градуируя, переступает границу бездеятельности и включается в план события перехода ко сну, и ото сна к пробуждению, получается микросюжет с фазисами прозрения. Сон — промежуточное состояние, канал, через который свершается прозрение. Во сне исключаются эффекты «идолов», пышных репрезентаций внешней действительности. Это подчеркивается тем, что функция сна локализуется на глазах героя — именно они «сонные». Отсюда вытекает запрет на действие оптических репрезентаций сознания и вместе с тем возбуждение работы воображения. Поэтому пробуждение ото сна всегда означает начало перевода образов воображения на язык внутренней речи, т. е. интерпретации смысла. Лень, переходящая в сон, коротко выражаясь, служит *арепрезентации* интеллекта. В результате получается, что сознание не может создать синтез представлений о впечатлениях. Отсутствие синтеза ведет к конфликту «образов», а в креативном воображении — к созданию фиктивных лиц, предметов и событий. Таким образом порождается не изображение действительности, а проникновение к ее глубинной — не пространственной, а временной — структуре. Как мне думается, такое различение руководит мыслью Гончарова, когда он говорит о соотношении двух категорий повествовательного искусства — «изображения действительности» и «формы жизни». К этой проблеме еще придется вернуться ниже.

Субъект рассказа в исповеди

Как уже говорилось, сон в поэтическом строе романа есть зона перехода от оптической модели мира к темпоральной модели акта-поступка и одновременно к прозрению персонажа, в плане которого он улавливает начало, зародыш будущего, не любовь как живое событие, а «потребность любви», ее идеал. Ольга как субъект нереализованной «будущей любви», появляется в роли супруги — жены Штольца, т. е. как медиум реализации идеи, а не чувства; идеи, согласно которой «любовь есть долг» (с. 192). Поэтому и пишет Обломов об отношении Ольги к нему как о «начале любви».

Прозрение строится на базе символов, зачатки которых заложены в сновидении, т.е. в сфере, где Ольга представляется не оптическими знаками своей внешности, а в проявлениях внутренней жизни, переживания сильной страсти и нежной преданности Обломова. Опуская веки сонных глаз, Обломов исходит из закрытости своей пространственной данности; перешагнув ее границы, он покидает свое завороженное грацией Ольги и внушаемое штольцевской «обломовщиной» понимание *я*, находя центр своих поступков за пределами эмпирического пространства, границы которого определены двумя локусами: дома — постелью, у Ольги — вершиной горы, ярких символов безволия и своеволия. Сон таким образом оказывается средой переходного состояния, каналом для сдвига к диспозиции, мотивирующей вдруг «противоположный» поступок, выполненный актом писания.

Лицо этого экстатического положения реализуется в следующем (после троекратного признания Ольги) сюжетном положении (гл. X). Погруженный в анализ этого странного, несколько механического выражения и тона, он как будто засыпает. Но на самом деле совершает переворот: на этот раз во сне он не спит и не видит сон, а пробуждается, открывая для мысли «заботу». В поиске смысла Обломов воспроизводит не слова и не голос своего «идола», а сопровождающий высказывание взгляд Ольги, кажущийся теперь даже более убедительным, чем восторженный голос и пение: «<...> еще на нем покоились последние лучи ее глубокого взгляда. Он *дочитывал* в нем смысл, определял степень ее любви и стал было забываться, как вдруг...» (с. 194). В результате утром появляются «на лице следы бессоницы» (с. 194), чтобы затем этот дефицит признаков «обломовщины» восполнить исключением забвения; чтобы пресуществить следы памяти в смысл. Поскольку смысл не исчерпывается функцией поступков, жестов, форм, выражений, одежды, а должен быть *дочитан*, Обломов приступает к акту писания, т.е. к переводу значений на свой личный язык и превращению текста своей исповеди в послание. Письменный текст пресуществляет значения указанных функций в смысл языкового произведения. Семантический план таким образом становится манифестированным, открытым для чтения. В прочтении же (Ольги) еще раз оказывается возможным дочитывать его смысл, т.е. открыть не только значение слов, но также субъектное отношение автора к этим значениям. Этой двойственности соответствует двуступенчатая интерпретация письма, данная Ольгой, — апатичное и симпатичное прочтение.

Следовательно, письмо Обломова Ольге свидетельствует о новой позиции героя. Как автор текста письма, он не переживает ситуацию человека страсти, а изображает охваченного властью страсти человека и новое свое отношение к этому чувству. В этом минус-сне, продолженном во внутренней речи и кончающемся исповедью, совершается переход от переживания страсти к *пониманию любви* как фундаментального положения человека в бытии. Метафора сна превращает апатию в отрицание некоторой нехватки, в отрицание нормативного (этического и эстетизованного) понимания любви — как влечения и как долга. Идеи, под властью которой субъект страстной любви превращается в объект «женской тактики» и даже в жертву женского «деспотизма». К политической коннотации этих слов присоединяется еще один тип означивания, в свете которого любовь воспринимается как подобие «поединка» (с. 182).

В прозрениях Обломова же любовь есть подлинное проявление жизни под влиянием действенного, неравнодушного участия в ней человека. Не формально-нормативного подчинения себя и другого какой-нибудь ценности, а событием воплощения ценности в актах сопричастности. Вот что называется в романе *симпатией*, метафорой которой является «чистое сердце» Обломова, уподобленное хрусталю, противопоставленному сирени.

Раньше Обломов не мог принять мир, и прежде всего себя самого, и как раз по причине неверного самопонимания как результата нехватки личного дискурса. Это подчеркивает Гончаров введением мотива зеркала: прежде чем написать письмо, герой рассматривает свое лицо в зеркале, получая отражение, вид внешнего человека — ленивого, оторванного от господствующей в его настроении тоски по любимому существу, вместо присутствия которого повторяется в ушах пустой след знака — двойник, трижды громко произносящий: «Люблю». Вместо обозначения чувства этот знак оказывается индексом отсутствия носителя чувства. Самой Ольги, источника страсти здесь нет.

Язык, в котором открылся смысл любви, воплощаемый в звуках ее голоса, исполняющего молитву Нормы в своей неповторимой двойной интонации, демонстрирует скрытую полемику силы и кротости, смеха и слез: «Глаза искрились и заплывали слезами» (с. 154). Эта внутренняя полемика разрешается, с одной стороны, в иносказательном конфликте *огня* и *воды,* а с другой — на уровне языка прозы, т. е. в словесном воспроизведении музыкального произведения, где снимается противопоставление крайностей. Именно это живое взаимодействие силы и нежности, огня и воды, страсти и страдания, пробуждения и сна демонстрируют звуки в голосе певицы, чем и объясняется чрезмерно сильный эффект, отражающийся на лице слушающего героя: «Сердце жаждало жизни» (с. 154). Обломов не только наслаждается музыкой и пением, как Штольц, а осмысляет природу музыки, которая способствует взаимодействию и согласию крайностей, побуждая к акту симпатии — *со-гласию голосов*. Не гармонии пропорций и внешних следов присутствия, а какого-то непостижимого чувственному опыту и разуму плана бытия. Музыка и найденный в ней язык личной идентичности Ольги говорят Обломову о том, что полная любовь — за пределами страсти и эроса — заключается в том, что через беззаветную преданность к другому личность находит возможность принять жизнь в целом — обретает «жажду жизни». Следовательно, принять ее со всеми противоречиями, радостями и заботами, деятельностью и бездеятельностью, снами и пробуждениями, страстями и страданиями. Понимание смысла песни приводит Обломова к самопониманию, а релевантное самопонимание — к приятию своей как бы «испорченной» жизни.

Как свидетельство формирования личного языка героя и субъекта этого текста, письмо возникает как раз в момент пошатнувшейся идентичности, в ситуации отсутствия инкарнированной в жизнь любви, ибо только любовь в действии, так сказать, *жизнь любви* может служить основой верного самоощущения. В зеркале же отражается тело как сома без семы. Реакция Ольги передается мотивом слез. Получив письмо, она сначала видит в нем ту же хитрую тактику силы, которую сама применяет по отношению к Обломову. Ей кажется, что ее возлюбленный хочет наслаждаться ее слезами, хочет измучить ее.

От неприятия Обломова Ольга вдруг переходит к приятию, от слез вдруг к улыбке, и дает — отрицая мотив хитрости — новую интерпретацию возникновения письма, говоря о необходимости текста: «Вы не спали ночь, писали всё для меня», «в письме, как в зеркале, видна ваша нежность, забота обо мне» — т. е. мотивы того, за «что полюбила, за что забываю вашу лень... апатию...» (с. 206). В этом толковании текст оценивается не как сообщение, а как акт воплощения любви: отвлекаясь от прямого содержания, Ольга раскрывает смысл речевого акта как самодеятельности автора, как событие действующей симпатии к ней. Ольга принимает Обломова в этот момент, восполняя дефицит идентичности своего возлюбленного: она принимает неприятие, благодаря тому, что удается ей открыть основной мотив письма, а именно, что в момент изложения текста Обломов не может принять себя самого и, воспринимая — в свете интепретации Штольца — свою жизнь губительной, не хочет принять жертвы от своей возлюбленной. А значит, письмо как поступок есть обращение к адресату, манифестация желания быть услышанным. Он провоцирует живые звуки отвечающего голоса — живого со-гласия. В этом ответе письмо понимается не как свидетельство бездеятельности, мечтательности, сомнамбулической нерешительности, а как документ акта безусловной преданности и заботы.

В зависимости от того, «наполнялся ли этот час присутствием Ольги» (с. 187), т. е. интенсивным воздействием любви на поток текущей жизни, Обломов побуждается к самодеятельности или лишается воли к ней. Любовь за пределами страсти и есть явное свидетельство симпатии, господствующей в жизни. То же самое переживает и сама героиня под влиянием первых аффектов любви. Ольга открывает новый опыт о мире. Она начинает жить «в своей новой сфере», «жизнь ее наполнилась» в результате чувства контакта с смысловой наполненностью универсума: «В лесу те же деревья, но в шуме их явился особенный смысл: между ними и ею водворилось живое согласие. Птицы не просто трещат и щебечут, а всё что-то говорят между собой; и всё говорит вокруг, всё отвечает ее настроению; цветок распускается, и она слышит будто его дыхание» (с. 186).

Полюбив Обломова и поняв через это природу симпатии, Ольга находит то же обоснование жизни, «живое согласие» как в личном, так и в универсальном плане, в силу чего оказывается возможным диалог с миром и с самим собой. Она догадывается: не только ее жизнь укоренена в мироздании, но и мироздание обретает смысл, воплощаясь в жизни, в том числе и этой личности.

Метафорика симпатии и символический намек

Широко известно воззрение Гончарова, согласно которому в искусстве вообще образ должен соответствовать характеру. Гораздо реже цитируется второй тезис писателя, который сводится к утверждению о том, что в плане прозаического дискурса повествование должно соответствовать «форме жизни» как проявлению пути к истине. Истина не может быть доступна мысли через посредство системы типов. Она надындивидуальна и беспрерывно находится в становлении, в силу чего в поэтическом искусстве она презентируется историей, а еще точнее, событием внутри сюжетной системы. Поэтому кроме образов персонажей существует *форма взаимодействия* этих персонажей, воплощающаяся как в сюжете,

так и в семантике текста. Вот почему Гончаров не довольствуется иконичностью романной модели мира. Он говорит о «символических намеках», т. е. об индексальной модели, и именно по отношению к операциям освоения «форм жизни». Она в романе конституируется в процессе наррации, словесной передачи непрерывных и незавершенных актов становления личности.

Наряду с изображением Гончаров употребляет слово *рисование*: «Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер, я вижу только его живым перед собою <...>» (с. 153). Образ не дается готовым, а слагается в акте писания, т. е. тогда, когда писатель видит не только тождество образа и характера (барина, лакея, предпринимателя, любовника, падшей женщины и т. д.), но также видит соответствие характера с жизнью: «Верно ли я рисую». А для этого неизбежно видеть «его в действии с другими». Кроме образа у персонажа есть и сюжетное лицо — человек самодеятельности и субъект неповторимой жизненной истории. «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему» (с. 153). Главный мотив — к примеру: *шинель* у Гоголя, *халат* у Гончарова, *закат* у Достоевского — в соотношении с персонажем составляет то, что Гончаров называет образом (верным характеру: человеку безусловной службы, лени, прозрения). Писатель в прозе захватывает близкое к главному мотиву, а также близкое к отношению героя к этому мотиву. Именно это достигается операцией «символических намеков».

Первый такой индекс в «Обломове» — «мягкость». Семантически *мягкость* расширяет смысловое поле *лени*, способствуя в дальнейшем переходу к *кротости* и *покою*, т. е. в конце концов к пониманию «идеала» Обломовым, смысл которого может быть проявлен только лишь в поэтическом дискурсе как творческой языковой манифестации «формы жизни». Когда этой формой управляет симпатия, мы имеем дело с красотой. Таким образом *лень* через посредство *мягкости* обретает свойство красоты. На это указывает Гончаров уже на первой странице своего повествования: «грация лени». Поскольку же «грация» — устойчивый признак красоты Ольги, *мягкость* переносится в сферу ее атрибутов, а именно на «сильный голос», так как он не только сильный, но и «девический», свойственный чистому существованию. Мягкость как главная черта «образа» обретает функцию символического намека тогда, когда отсылает не только к характеру персонажа, а параллельно и к произведению искусства тоже. Вот, например, когда в обломовскую трактовку образа Ольги включается текст Шекспира и Беллини. Фигурально говоря, Ольгу с постоянно сжатыми губами и молниями в глазах делает мягкой, кроткой, нежной — а значит, прекрасной — поэзия музыки, управляющая звуками ее голоса. Впоследствии этот атрибут переносится и на двуголосое бытовое слово: ее голос звучит мягко: «...вмешалась Ольга с добротой, так мягко, что вынула жало из сарказма» (с. 154). Совершенно ясно, что не грация и гармония внешнего вида гарантируют полную красоту, а акт самопонимания и самовыражения через посредство произведения искусства. Этот акт становится событием — и сюжетным мотивом, так как способствует пробуждению любви воспринимающего песню Обломова, а через это и регенерации жизненных сил.

Звуки личной интонации, опоэтизированные музыкальной упорядоченностью, будут характеризовать высказывания Ольги и впредь, конечно, как

свидетельство ее любви к Обломову. Правда, будут меняться вместе со становлением субъектности (самопонимания) героини. В плане поэтики следует учесть, что в этой тональности заложена возможность второй ступени мягкости, симптом наступающего будущего: «...но в звуках этих таился уже зародыш грусти» (с. 154). Сюжет грусти свидетельствует о возрастании силы этой диспозиции в зависимости от отдаления Ольги от Обломова и достигает своего апогея в бытовой брачной жизни, управляемой правилами нормативной этики. В момент надвигающегося кризиса — как свидетельствует об этом финал общей жизни, описанный в главе VIII части четвертой, — «грусть будет тревожить всё больше, больше» (с. 358). Кажущаяся «хрустальной» (с. 360) брачная жизнь открывается теперь через эту диспозицию неожиданно с обратной, противоположной стороны: превращаясь в «туманную грусть», наводящую «грозные сны», этот сюжет кончается глубокой тоской Ольги по Обломову.

Итак, чувство, выражающееся в *голосе*, демонстрирует «силу», тогда как *звуки*, воспроизводящие сегменты поэтического дискурса, «мягкость», чему соответствует «дрожь» у Ольги и «трепет» как сигнал пробуждения «чистой души» у Обломова. Здесь музыка превращается в мотив самовыражения Обломова, в инспирацию поиска исповедального слова. Это слово в его речевой практике звучит впервые: «...я чувствую <...> любовь» (с. 159). Это *слово любви*, а не слово о любви, где чувство заменяется понятием, а слово превращается в оболочку этого понятия, уподобленную в романе халату. Обломов — помимо того, что выражает чувство — производит сообщение о своем отношении к этой ценности: он чувствует любовь к Ольге и одновременно чувствует неиндифферентное отношение к своему чувству.

В функции символического намека оказывается также *халат* Обломова. Как и другие упомянутые предметные детали, халат является эквивалентом главного мотива — лени, которая развертывается в двух аспектах повествования: а именно по отношению к душе и по отношению к телу. Неопределенность характеризует тело, на все части которого перенесены свойства неоформленности, которая метафоризируется мягкостью и отсутствием цвета. Однако рассказчик уже присваивал эти характеристики душе Обломова, которую презентирует в романе лицо героя. Главное свойство души, «задумчивость», сообщается при помощи внешних проявлений: «С лица беспечность переходила в позы тела, даже в складки шлафрока» (с. 7). Итак, телесная и вещная детализация служит метафорическому замещению неощутимых глазами свойств менталитета, внутренней жизни героя. Мягкость превалирует над всеми деталями, будучи «господствующим выражением не лица только, но и души». Фигуративно выражаясь, тело под пером писателя превращается не в выражение ощутимой материальной формы, а в манифестацию неощутимой жизни лица как личности, скрывающейся за фигурой *muna* ленивого «лишнего» человека. Если тело и шлафрок внушают «беспечность», то *лицо* — напротив — характеризуется открытостью и светом как свойствами души. Беспечность, безразличие, бледность, дремота обнажают диспозицию типизированной апатии, тогда как мягкость соотносится с открытостью и светом луча.

Но рассказчик эту двойственность объясняет не «изображением» — не объективной картиной рассказываемого мира, не верностью образа характеру, а двумя

противоположными подходами: для поверхностного, т. е. безучастного взгляда обнаруживается тип, тогда как для глубокого, т. е. участливого — личность. Первый судит по деталям неопределенности тела, второй по размышлению и пониманию природы — уж чрезмерно нереалистичной, беспредельной — неопределенности: «И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: “Добряк должен быть, простота!”. Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой» (с. 7). Апатичный видит «бездонную лень», симпатичный — «грацию лени». Симпатия заведомо установлена на поиск симпатии, которая в самом деле «открыто и ясно светилась в глазах» Обломова. Свет в глазах — эквивалент определенного душевного свойства, а именно чистоты, уподобляемой хрусталю.

В функции символического намека эта деталь выступает тогда, когда Гончаров название одежды переносит — совершенно немотивированно — на слово, а именно на слово Ольги о своем чувстве: «Люблю, люблю, люблю». В повторе заключается ирония, которую слушающий улавливает, называя высказывание шуткой. В результате этого безóбразного слова в толковании Обломова всё «покрывается общим, собирательным понятием “люблю”, как старым <...> — Халатом?». Этот симулякр, этот безреферентный сигнал (знак понятия) подвергается деконструкции, осуществленной при помощи голоса Обломова: «Лю... блю! — произнес Обломов» (с. 191). Не только слово, но также и исповедь оказывается одеждой: «Она *одевала* излияния сердца в те краски <...>»; она старается «явиться в прекрасном *уборе* перед глазами своего друга» (с. 193).

«Лень» как пафос

Облый по виду, нежный в душевном плане, мягкий по языковому значению, оказывается *медленным* по значению действия. В этих признаках мы опознаем тематизацию самых древних форм исторической семантики слова, притом в разных языках. К перечисленным следует добавить еще такие: «Кроткий, спокойный, тихий»[11]. Полисемантический арсенал внутренней формы слова *лень* свидетельствует об «образности» этой языковой формы и о продуктивности в предикации чрезвычайной сложности и непроницаемости человеческого поведения.

Семантический потенциал *лени*, развернутый через посредство значения *медленный,* тематизируется в действиях центрального героя как носителя романного статуса поступка. Этой интерпретации поступка свойственно торможение, задержание восприятия вещей и событий внешнего мира[12]. В согласии с гончаровской прозаизацией повествования, Обломов долго тянет время, а тем самым, можно сказать, темпорализирует вещи, разлагая взглядом их на слои, аспекты, формы, детали, частицы. Он старается понять целое через множество деталей,

---

[11] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986. Т. 2. С. 482–483.

[12] *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 3. С. 115–150.

которые для него — под влиянием задержанного восприятия — проявляют свою целостность. Детали в этом аспекте не просто части целого, но знаки целого как универсума — ощутимые для человека члены неощутимого бесконечного. Но ведь это тоже знак симпатии — соучастия в жизни каждой песчинки, сигнализирующей о бытии в целом. Это любовь, которая проникает не только в канву жизни, но и демонстрирует элементарную жажду к существованию и небезразличие к бытию.

Именно такое отношение к себе ощущает Ольга в безусловной преданности ей со стороны друга. Она остро чувствует, что «<...> ей принадлежит первая и главная роль в этой симпатии, что от него можно было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности <...>» (с. 181). Гончаров нашел исключительно удачное определение для амбивалентности смысла *лени* — она может быть свидетельством простого равнодушия и, совершенно напротив, проявлением страстной заинтересованности тоже.

Эту покорность демонстрирует очередной эквивалент лени — *лежание*. Обломов чрезвычайно самоотверженный и активный реципиент, посвящающий себя красоте всем своим существом, а не только восприятием: в знак ответа по поводу проявления «нежной симпатии» у Ольги он «ложился у ног ее» (с. 189). Этот жест повторяется несколько раз и, как правило, всегда в качестве акта приятия-принятия. Так, например, в маркированном положении финала части второй, после неожиданного поцелуя, «противоположного» жеста и слова возлюбленной («Никогда!», с. 224). Предикат *ложиться* в поэтическом регистре может быть осмыслен так: ‘положить, положительно полагать себя’.

В результате заторможенного восприятия возникает также некий почти абсолютный вид присутствия во времени, когда действующее лицо или субъект восприятия находится в «вечной гармонии с каждым биением пульса» (с. 181). Романное время — это время акта, в котором проявляется жизнь в целом. Здесь время не является «нравоописательным», как в эпическом прошлом Обломовки; речь идет о времени «глубокого впечатления» — впечатления, превращенного в сюжетное событие, как нарративное построение жизненного контекста этого впечатления. Это событие растянуто на созревание любви вплоть до перехода от страсти к симпатии, отмеченного изложением письма. Ибо в этом тексте уже предпринимается созидание смысла указанного различия. Здесь возникает проблема отношения любви к назначению жизни («идеалу»). Перед Обломовым стоит вопрос: как жить в положении неполной любви?

Образ, тип, лицо в поэтике Гончарова

Полюбив Ольгу, Обломов совершает дополнительный акт, стремится к невозможному — к осуществлению идеала любви в жизни. Признаки этого идеала он улавливает в выражениях лица Ольги: «...улыбка, симпатичная к нему» (с. 159). В отличие от альтернативной, апатичной, а иногда даже злой улыбки, переходящей в издевательство над человеком, эта кроткая улыбка соответствует тому образу, который он носит в мечтах — это «идеал как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой» (с. 159). Осмысляя силу субъекта песни, от которой — вызывая трепет — начинает биться

сердце, он ощущает влияние звуков «девического голоса», через которые пробирается смысл («целомудрие») кротости. Кротость, покой и его символ — «тихо мерцающий луч симпатии» (с. 159) — все эти мотивы в поэтическом универсуме Гончарова и в его поэтических взглядах характеризуют Пречистую Деву в трактовке искусства, прежде всего у Рафаэля.

Гончаров оставил нам замечательную, оригинальную и глубокую по содержанию статью с размышлениями об этом восприятии красоты — красоты как поэзии. Постараюсь коротко воспроизвести ход мысли автора статьи «"Христос в пустыне". Картина г. Крамского»[13].

Прежде всего следует подчеркнуть, что слово *идеал* — как в статье, так и в романе — употребляется Гончаровым не в качестве философского термина, не со значением абсолюта, совершенного проявления сущности или существа. Ход мысли Гончарова скорее отсылает к *эйдосу*, по обозначению писателя, к «образу». В тексте статьи и в других трактатах смысл этого концепта передается через посредство метафорической модели, состоящей из семантики символических намеков: тихая, покойная, кроткая. Они являются устойчивыми атрибутами Пречистой Девы, указанными Гончаровым на картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Непорочность, смирение, таинственный трепет, мягкие, нежные черты лица, кроткие лучи в глазах, пальцы охраняющей и обнимающей руки — всё это служит демонстрации необъяснимой, но существующей в жизни каждой женщины безусловной взаимной преданности, превосходно выявленной в изображении девы-матери и младенца. Гончаров выделяет в интерпретации взаимосвязь двух лиц, а не принцип родства или догмы, и находит ее онтологической — здесь господствует безусловная, «таинственная и неразрывная связь этих двух существ между собой»[14].

Эту безусловную связь мы не в состоянии обосновать рационально, и тем не менее она присуща и ощутима в каждом отдельном случае, в любви матери к младенцу и младенца к матери. Этот онтологический модус присутствия в мире, когда безусловная участность находит себе ответную реакцию, Гончаров воспринимает в качестве «идеала любви», т. е. вездесущей ее реальности во все времена. Писатель понимает эту взаимосвязь — «любовь без конца» — как априорную данность и мощный потенциал, без которого нет человеческого существования. Правда, этот потенциал всегда должен актуализировать своим поступком конкретное лицо в конкретной (неповторимой) ситуации. Христос из сюжетов Священного Писания каждый раз, снова и снова, воплощает в своих поступках и словах эту модель взаимоотношений между людьми. Таким образом безусловная преданность превращается в текст обоснования бытия, в текст, через который создается и понимание существования, и превращение его в культуру. Толерантность — кротость и понимание — не может основываться на догмах (свободы, либерализма, разумного эгоизма, например), а только лишь на симпатии, коренящейся в вездесущем и очевидном опыте, моделью которого является взаимосвязь матери и сына. Ввиду этого она — благодаря религиозному опыту

---

[13] *Гончаров И.А.* «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 102–114.

[14] Там же. С. 109.

и искусству — превращается в метафору любой формы коэкзистенции людей. Рожденный кротостью производит дискурс кротости — Новый Завет. Вера, таким образом, есть не разумное признание абсолюта или религиозная ценность, а повседневный, жизненный праксис, реальная, а не воображемая — ожидаемая и желанная — совершенная действительность.

Итак, то, что писатель называет «образом», на самом деле есть трехъярусная модель жизни, которая состоит из (1) материального элемента манифестации значения в знаковой среде (слово, звук, жест, краска, камень, снимок), (2) индексальной отсылки к другому элементу данного произведения и (3) символического намека на произведение иного вида искусства. Так, например, *долг* как понятие (обязанность); долг Ольги как индекс другого, немотивированного значения (любовь) и *долг* как семантическое поле сравнения чувства Ольги и Корделии.

Следует, однако, выделить еще один аспект, который оказывается совершенно очевидным в плане личного дискурса самого автора. Дело в том, что трехъярусная модель, реализующаяся в тексте статьи Гончарова, может воплощаться в высказываниях, которые — выполняя функцию энтимемы — отсылают к неманифестированной части семантики. Сигналы такой скрытой семантики могут, однако, быть маркированы в тексте другого произведения. Так, когда Гончаров характеризует в статье красоту словами *покойный, нежный, кроткий,* на самом деле он отсылает своего читателя одновременно и к «Сикстинской Мадонне», и к роману «Обломов». Однако слова, применяемые им в статье и повторяющиеся в той же функции в тексте романа, взяты из Евангелия, где красота и святость нерасторжимы.

На картине Рафаэля изображается один момент из целой истории жизни — страдания, смерти и воскресения Христа. Этот момент превращается в мотив, т.е. в необходимую единицу в силу того, что Гончаров процитированными выше атрибутами красоты — словами из Священного Писания — отсылает читателя к непредставленным на полотне остальным эпизодам библейского сюжета. Поэтому картина, изображающая Деву Марию с младенцем, становится поэтической моделью красоты и одновременно индексом целого сюжета, исходное положение — начало — как раз и представлено при помощи этого художественного изображения. Красота есть проявление смысла всей жизни этих персонажей — смысла, порожденного приемом двойного уподобления: с одной стороны, матери сыну, а с другой — сына матери. Не совершенство этих фигур в отдельности, не исключительное мастерство художника является источником поэзии красоты, а взаимодействие форм, черт, жестов, красок, внушающих, по Гончарову, «кротость», «покой», «нежность» на портрете обоих персонажей. Именно они отсылают нас к целому изложению сюжетной истории этих лиц, развернутой в библейской наррации, где смысл каждого эпизода, каждого рассказа и каждой параболы генерируется тем же мотивом поступка — мотивом участного присутствия в жизни другого. То, что Гончаров находит у Рафаэля как свидетельство красоты, т.е. как внешнего проявления «любви в красках», можно найти в каждом событии, поступке, жесте, детали, слове в рассказах Нового Завета.

В романе — как несакральном произведении — красота симпатии манифестируется гораздо более сложным путем, так как проявления красоты часто

вырываются из жизни в качестве репрезентации несоответствующих ей ценностей — таких как прекрасное, страшное, высокое, долг, польза и т. д.

Манифестирующаяся в событии взаимной участности реальность — самоотдача, стимулирующая самоотдачу другого, — есть опыт, который поддается только искусству в лучших его проявлениях, и именно потому что данное взаимоотношение актантов генерирует новый модус присутствия в мире, а именно красоту, без которой человеческое существование невозможно.

Здесь теоретические взгляды Гончарова соприкасаются не только с проблематикой романа, но и с отношением писателя к реализму. Обсуждая этот сложный вопрос, я нашел множество перекличек между текстом романа и критическими статьями автора, прежде всего в плане таких категорий, как «образ», «воображение», «тип», «лицо», «идеал», «красота» (в жизни и в искусстве) и т. п.

Начиная с самых первых критических оценок, роман Гончарова воспринимался как пример объективного метода повествования и реалистического искусства. При этом под объективностью понимали — вслед за Белинским — миметический тип «изображения действительности» (повествования), а под реализмом — предметную детализацию «образа» персонажа (метонимическую дискретность текста), который становится художественным в том случае, если «образ верен характеру» (иконическая модель предмета); словом, когда персонаж оказывается типом (национальным, культурным, социальным, психическим и т. д.).

Сам Гончаров, однако, воспринимает поэзию в качестве своеобразного *понимания жизни*, — не модели действительности, а модели опыта, доступного по своей специфике только рассказыванию. Так как в сюжетной дешифровке опыта, где явления жизни улавливаются в момент перехода к самовыражению в языковом знаке и высказывании, неизбежно раскрывается смысл опыта этого акта-становления, т. е. мысль действующего лица о жизни-событии. А в таком порождающем личную мысль событии — акте пресуществления жизни в текст — искусство наррации всегда обнаруживает пути, ведущие к *истине*. Гончаров пишет по поводу этого вопроса: «Художник — тот же мыслитель, но он мыслит не непосредственно, а образами»[15]. Образность, порождаемая тропами и фигурами поэтической речи, способствует дестабилизации понятийных категорий в тексте, аннулируя функцию логических значений, догм, сентенций, идеологий: «Оно так же, как наука, учит чему-нибудь, остерегает, убеждает, изображает *истину*, но только у него другие пути и приемы: эти пути — чувство и фантазия»[16]. Учит, но не непосредственно сентенциями, а через повествования о событии, в котором конституируется не воплощенный еще в действительности мир с точки зрения небезразличного, субъектно заинтересованного отношения к истине. Как показывает роман «Обломов» — не любовь, а основание, онтологическая природа, «начало любви». Тем самым поэзия понимает любовь как персональное — небезразличное к смыслу жизни и другому — присутствие в мире.

Разумеется, Гончаров понимает жизнь в свете практики поэтического творчества, а значит, шире, чем реалисты-типисты (Писемский, Григорович). С одной

---

[15] *Гончаров И. А.* Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 92.

[16] Там же. С. 92.

стороны, он, конечно, утверждает, что есть действительность эмпирическая, устоявшаяся, завершенная, поддающаяся непосредственному воспроизведению, а потому и типизации; но с другой стороны, он подчеркивает, что завершенной действительностью не исчерпывается предмет поэтической модели жизни, так как она воспроизводит действительность вместе с еще не реализованным в ней измерением; здесь необходимо считаться «со всеми последствиями, словом — осветить все глубины жизни, обнажить ее скрытые основы и весь механизм»[17]. С последствиями в понятие жизни включается горизонт будущего данной, ощутимой и воспринимаемой «здесь» эмпирической реальности, а потому следует учитывать заданную в свершении актуального поступка реальность, присутствующую — хотя и скрыто, в глубинах, «в зародыше» — уже в настоящем; она еще «не сложилась в определенную физиономию», служащую источником типа. Не непосредственная, эмпирическая действительность является предметом искусства, а *становление жизни* в сфере не сложившейся действительности, которая и является предметом поэтического творчества. Автор статьи воспроизведение жизни представляет не только с точки зрения соответствия образа уже существующему *характеру*, но также как соотношение истории героя *с истиной,* которое не может раскрываться в укрощенном восприятии человеческого опыта через посредство типов.

Правда, не желая исключить очеркистов из сферы литературы, Гончаров может сказать: «Истинное произведение искусства может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе <...>»[18] Однако следует отдавать себе отчет, что под «устоявшимся» здесь понимается вовсе не завершенная современность, а действующая за ее пределами, устойчивая на большой дистанции «форма жизни» — не материальная, а сигнализирующая о смысле, свидетельствующая о себе в полном размере, оставляющая «прочный след» о становлении целого в плане истории. А для этого нужно, конечно, «большое время»: «Только то, что оставляет заметную черту в жизни, что поступает, так сказать, в ее капитал, *будущую основу*, то и входит в художественное произведение, оставляющее прочный след в литературе»[19] (курсив мой. — *А.К.*).

Согласно этому соображению, прежде чем обратиться к объяснению характера своей Ольги, Гончаров проводит различение между Ольгой и Татьяной Лариной пушкинского романа. Различает он «положительный» (реалистический) и «идеальный» (поэтический) аспект в подходе к персонажам: Ольга представляет позитивный тип, верный «оттиск» своего времени; Татьяна же является «идеальным» лицом, поскольку ее образ незавершен, не соответствует какому-то определенному характеру этого времени. Она не подвергается типизации: ее явление не может быть исчерпано образом молодой русской девушки или ролью светской дамы, княгини; ни письмом к Онегину, ни обращенным к нему монологом и т.д. Ее демонстрирует жизненная история, темпоральный модус присутствия в жизни, движущейся к моменту, где она становится предметом искусства поэзии, стихотворного романа. Поэтому в конце романа она преобразуется,

[17] *Гончаров И.А.* Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв». С. 94.
[18] Там же.
[19] Там же.

становясь для автора «моей Музой». Сюжет этой истории демонстрирует становление личности вопреки совершенно объективному образу деревенской барышни, влюбленной девицы, жены светского человека, законодательницы балов и т. д.

«Один — безусловное пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой — с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (Ольга в "Онегине", Варвара в "Грозе"). Другой, напротив, своеобразен, *ищет сам своего выражения и формы,* и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым»[20] (курсив мой. — *А. К.*). Эту типологию Гончаров распространяет на всю русскую литературу предыдущего периода и считает гениальным открытием Пушкина. В отличие от «Онегина», в романе Гончарова мы видим, что Ольга Ильинская совершает «переход к сознательному замужеству», представляя таким образом реалистический «образ» современной женщины с завершенной судьбой. Мы видим, следовательно, тип. Однако следует добавить, что Ольге (как и Татьяне) удается пробудить в герое любовь, выявляя тем самым действительную ценность личности, радикальный переворот в его отношении к жизни.

Мое предположение сводится к тому, что Гончаров совершил показательную инновацию в поэтике русского романа — соединил в структуре одного персонажа два аспекта романного понимания назначения женщины: так сказать, двух Ларин в истории одной личности.

Как жена Штольца Ольга реализует программу положительного типа, соответствует характеру переходного времени — быть покровительницей дома и семьи, очага «труда, знания, энергии, словом, силы». Силы Ларов. Но природа этой силы такова, что она, в конце концов, не может пробудить Обломова к жизни (с. 160). Порыв страсти пережил Обломов с Ольгой, однако возрождения жизненных сил нет. Обломов представляет гораздо более эффективную силу: апатия вызывается у него в результате того прозрения, что чувственное влечение к женщине само по себе не способствует воле к подлинной жизни; что страсть — если она не побуждает работу воображения и творчества, т. е. в ней не воплощается красота и истина жизни, — такую страсть можно «задушить и утопить в женитьбе» (с. 160). Долг, обязанность, этический аспект деятельности не исчерпывают жизнь как сферу перехода от психобиологической и социокультурной функций — к духовной. Любовь — в качестве нетривиальной инспирации духа — является свойством «идеального» лица. В понимании Гончарова это лицо обретает статус субъекта поэзии в самой жизни, а следовательно, в его восприятии, оно существует не только в плане страсти и побуждения к действию, но сверх того еще и в плане поэзии как инспирация «картины пробуждения» (с. 161).

Эта инспирация, заключенная в любви и способствующая транспозиции чувства за пределы страсти или нежности, характеризует и Обломова, и Райского. В среде типов данной эпохи их образы демонстрируют перед нами не определенный характер, а субъект этого исхождения из себя, этого трансцендирования в новую участную «форму жизни», существования в сверхиндивидуальном

---

[20] *Гончаров И. А.* Лучше поздно, чем никогда // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 147–193.

плане. Гончаров пишет: «Райский, собственно, по натуре своей безличное лицо, форма, непрерывно отражающая мимоидущие явления и ощущения жизни и окрашивающая в колорит того или другого момента <...>. Художники все такие <...>»[21]. «Форма жизни» — это форма непрерывного становления, в акте конституции явлений и ощущений данного — неповторимого — момента с его неповторимой диспозицией и выражением в каком-то дискурсе. Райский любит Веру и одновременно любит созидать в воображении идеальную фигуру возлюбленной: «За наружной красотой он <...> видел в ней и красоту внутреннюю, как воображал последнюю <...>»[22]. О восприятии роли воображения в прозе Гончарова я намерен рассказать в следующей части статьи.

Корделия, Норма и Пречистая Дева

Воображение в восприятии Гончарова есть прежде всего способность, которую человеческий поступок может реализовать в двух направлениях: с одной стороны, создавать фиктивный или фантастический мир, т. е. ментальную «картину», нередко генерирующую «идолы» сознания, а с другой — служить инспирации творчества через сопоставление несопоставимого, открытие аналогии там, где нет никакого очевидного сходства. В последнем случае мы вслед за Аристотелем говорим о воздействии продуктивной метафоры на работу интеллекта, усматривая в ней источник творческого воображения. В отличие от странных конфигураций представлений в фантазии, метафора порождает языковую модель прозрения благодаря семантической инновации слов, применяемых в тексте повествования.

Относительно романа есть воображение персонажа, управляющее его чувствами и мыслями по мотивам желания, и есть воображение, вызывающее к жизни потребность высказывания, пресуществленного в прозе в текст о воображении.

Сравнивая Ольгу с Корделией в свете слов самовыражения героини, Обломов стремится понять природу отношения своей возлюбленной к нему самому. Ирония, скрытая в этом сравнении, возможна на том основании, что слово героя идентифицирует его с королем Лиром, т. е. с отцом Корделии. В этой интерпретации любовь есть чувство, свойственное отношению дочери к отцу вопреки его несправедливому поступку. После пения Ольги, когда ее образ отождествляется с Нормой, возникает иная ассоциация, заставляющая Обломова сделать заключение: «Только не Корделия».

Воображение побуждается либо понятием о любви, либо желанием, либо поэзией. Параллель понятию долга — Корделия; страсти и страдания — Норма; поэзии — Рафаэлева Мадонна. Дочь, Премудрая Дева и Пречистая Дева — три вида девственности в интерпретациях Гончарова. Любовь как преданность, любовь как премудрость, любовь как непорочность.

К переживанию страсти искусство присоединяет «образ» воображаемой страсти, т. е. идея не простого переживания чувства, а значения этого состояния

---

[21] *Гончаров И. А.* Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв». С. 96.

[22] Там же.

для всей жизни в целом. В этом смысле говорит Обломов о любви как о воплощении «целой жизни», называя это «идеалом любви». В этом случае он встретил бы во взгляде Ольги не любопытство, не любование властью над ним, а «кроткий, тихо мерцающий луч симпатии» (с. 159); «луч такой зрелой страсти», который знаком и самой Ольге: «...как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни, и вдруг опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо» (серебро — атрибут Нормы, связанный с Дианой и луной).

Целомудренная Дева! Серебришь ты дивным взором
Вековой сей бор священный.
Обрати к нам лик нетленный,
Ясным светом озари.

Целомудренная Дева, укроти страстей горенье,
И умерь пыл дерзновенный
На земле покой блаженный,
Как на небе, водвори[23].

Главный мотив арии Нормы связан с желанием превзойти господство страсти над человеком («укроти», «умерь»).

В «Обломове» кротость повторяется именно в этом смысле. В романе мгновенный, *кроткий луч* является атрибутом сердца; он противопоставлен *молнии* и *огню*[24], господствующему мотиву взгляда властной женщины: «Глаза загорелись». Это тот же испытующий взгляд, которым руководит страсть Ольги, сообщающаяся через посредство сознания силы, а не через воображение или поэзию. Всматриваясь пристально в лицо Обломова, проверяя влияние своего пения, Ольга торжествовала, «любуясь этим выражением своей силы» (с. 159). На лице Обломова «сияла заря пробужденного» к жизни, преодолевшего апатию человека. Но Ольга видит иное, а именно то, что отражается в зеркале — подобии ее лица; то, что видно извне для торжествующего взгляда: «Она мгновенно оставила его руку и изменилась в лице. Ее взгляд встретился с его взглядом, устремленным на нее: взгляд этот был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (с. 159). Но в отличие от зеркала, слово Обломова сообщает другой смысл: «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! — тихо сказал

---

[23] Casta Diva, che inargenti
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel...
Tempra, o Diva,
tempra tu de' cori ardenti
tempra ancora lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel...

[24] Среди метафор этих проявлений силы голоса, если отвлечься на секунду от мягкости звуков, мы находим параллель с мифологическими мотивами грозы и молнии. Исчерпывающий анализ функции этих мотивов дает в своей новаторской книге по поэтике Гончарова венгерская исследовательница творчества романиста Ангелика Молнар (*Молнар А.* Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 278–283).

Обломов <...> Ольга поняла, что у него слово вырвалось, что он не властен в нем и что оно — истина» (с. 159). Ольга наслаждается своей властью, Обломов же выражает заложенную в любви волю-к-истине.

Дело в том, что музыкальное произведение искусства, как творческое отношение к человеку через посредство его любви, открывает не силу влюбленного, а *силу любви* как явления жизни, которая захватывает человека независимо от его разума и воли, т. е. демонстрирует безусловность этого «идеала». Идеальное лицо (как Татьяна) жертвует своей страстью и другими интересами (самоволием), чтобы проявить и внушить мысль об автономной природе любви, о независимости от желания, объяснения и хотения человека, а также от социальных институтов. Но этот онтологический аспект любви раскрывается полнее всего в искусстве, и прежде всего в поэзии.

В реализме существует требование релевантного соотношения между образом и характером. Соответственно, каждая деталь должна воспроизводить свойственный предмету аспект или признак. Мне уже пришлось говорить о том, что Гончаров этим не удовлетворяется, хотя для него это является искусством, но никак не поэзией. Поэзия сверх того еще каждую ощутимую деталь превращает в индекс, в «символический намек» на невидимое целое, творимое именно воображением, в литературе же — поэтическим языком, продуктивной или радикальной метафорой. Путем опосредования через языковое произведение, через текст совершается переход от работы воображения к его источнику — к диспозиции поступка, которую Гончаров называл «тоном» и усматривал в нем элементарное выражение нетривиального жизненного опыта, глубокого «впечатления», как правило, вызванного кризисной ситуацией.

Так, например, по поводу «Сикстинской Мадонны», картины, которую Гончаров считал самым полным выражением «идеала любви», говорится, что следует различать историческую правду и правду поэтическую[25]. Сюжет нетривиальной связи матери и ребенка, известный из Священного Писания, был воспроизведен разными художниками множество раз, и как ни удивительно, среди них нет двух одинаковых картин. Гончаров объясняет это, обращаясь теперь к анализу картины Крамского, следующим образом: «Художник пишет не один сюжет, а и тон, которым освещается этот сюжет в его фантазии»[26]. В творческом воображении существует не сюжет, а целая система сюжетных возможностей на основании следов памяти о библейском тексте и произведений живописи: «В воображении всё можно представить себе, тем более что эта живая и подвижная способность в секунду, незаметно для сознания, дает три, четыре или более оттиска различных лиц и множество выражений, которым не мудрено слиться в впечатлении в одно лицо. Не надо забывать ограниченных условий живописи, о которых сказано выше: о времени, о моменте и о невозможности слить на холсте чувственные проявления мысли, чувства, воли в одно совокупное выражение, которое давало бы понятие в целом о Христе как боге»[27].

---

[25] *Гончаров И. А.* «Христос в пустыне». Картина г. Крамского.

[26] Там же. С. 113.

[27] Там же. С. 111.

Выбирая повторяющуюся схему действия и освещая сюжет в неповторимом тоне — единичном и едином, — живописец стремится выразить то, что характерно «не в одном моменте, а в целой его жизни» — разумеется, сюжет жизненной истории Христа[28]. В отличие от понятия в целом о божественном характере Христа картина демонстрирует — выбирая из множества возможных — один «оттиск». Но будучи лишен возможности сюжетосложения, наррации, художник в каждой детали, каждой черте, каждом цвете должен проявить свойство целого, «целой жизни». Поэтому каждая предметная деталь здесь неизбежно превращается в «символический намек». Камни, тень, шкала серого цвета, фигура человека, его лицо и особенно глаза выражают одну и ту же диспозицию, которая господствует также в конце истории этого лица, а именно тоску. Первое и последнее испытание сюжетно расходятся как начало и конец истории страдания. Однако то, что Гончаров называет «тоном», способствует уподоблению двух микросюжетов и проявлению смысла уподобления: человека находим в соотношении со скалами, заполняющими пространство отсутствующего мира, уподобленного пустыне. Он должен превратить камни в хлебы — задача сверхъестественная, хотя и заманчивая, однако, конечно, рискованная, потому что в предложении под вуалью положительного поступка заложена возможность искушения. Итак, картина изображает кризисную ситуацию, в которой тяга решения вызывает тоску. Точно так же в конце истории эта тоска возникает под давлением решения экзистенциального — отклонить или принять страдание и смерть? То, что оформляет первый микросюжет, повторяется во всех других, не воспроизведенных на данном полотне, но присутствующих в системе деталей как в зародыше, в функции индекса.

Здесь мы находим объяснение также и того, при каких условиях может воплотиться образ Девы Марии в фигуре простой матери. Ибо в понимании Гончарова рафаэлева дева «всё же не божество, а идеал женщины, под наитием чистой думы, с кроткими лучами <...> в этом кротком лице»[29].

Чистота заключается в том, что вместе с рождением младенца в мире появляется еще одно подобие божества; появляется в бытии заключенная в этой наступающей жизни возможность невысказанного слова, неповторимое подобие «высшей мудрости», что и схватывает и «будет идеализировать художник», что он будет изображать в каждом отдельном случае как «неразрывную связь» матери и ребенка, каждой матери и каждого ребенка за пределами сферы святости. Открытая евангельским повествованием истина вездесущна, она присуща жизни в ее целом. Таким воплощенным в каждом младенце потенциальным словом об искре подобия является как библейский, так и поэтический дискурс.

Поэзия открывает ее каждый раз на базе нового единичного и личного опыта. Поэтому она должна обращаться к иным приемам и жанрам, чем те, в которых реализован аллегорический дискурс Евангелия. Поэзия в искусстве не выражает мысль в форме учения, а намекает на нее как на незавершенное становление смысла. Причина воздействия коренится в том, что поэтическое слово связано не с понятием или аналогией предмета, а со взаимодействием предметов или лиц разных категорий сознания, здесь — матери и ребенка.

---

[28] Там же.

[29] Там же. С. 109.

Дева родила сына, в истории которого заключена мысль о подобии очевидно несходных существ. Это свидетельствует о таком чувстве, которое вообще лежит в основе «нормального» — по Гончарову — взаимоотношения между человеком и человеком. Поскольку природа связи матери с младенцем представлена на картине Рафаэля как «идеал», как эталон любой человеческой взаимосвязи, как модель неиндифферентного присутствия в жизни, искусство, изображение, образ становятся свидетельством о таком мире, который мы находим привлекательным, который нам нравится, а потому мы считаем такой мир красивым. Безусловная преданность одному (сыну) по модели поэзии рождает субъект безусловной преданности каждой единице, каждому лицу и каждой песчинке, а через такое исчерпывающее множество каналов также и к целому — всему мирозданию. Но подчеркну еще раз: только потому, что в принципе каждая деталь оказывается символическим намеком на это невыраженное и непостижимое целое: «Улыбка, взгляд — объятие, поза ее, поза младенца, поза каждого пальца обнимающей руки или взгляд ее и его взгляд, когда он на ее руках, — вся эта самая тонкая, самая грациозная и нежнейшая идеализация лучшего из человеческих чувств»[30].

Все детали и система в целом стимулируют воспринимающего увидеть, как ярко «выражена таинственная и неразрывная связь этих двух существ между собой. Красота матери отражается на ребенке и красота ребенка на ней!»[31] Когда чувство влечения, превзойдя свой мотив, укорененный в желании, становится *выраженным* на лице (во взгляде, в позах, в жестах, деталях), а выражение — *маркированным* при помощи знаков (красок, света, тени, форм, перспективы) и далее воспринятым другим лицом, т. е. *прочитанным*, тогда чувство пресуществляется в текст, в дискурс чувства, и ему присваивается смысл и ценность. В данном случае речь об онтологической природе «неразрывной связи» как антропологической субстанции. То, что сообщается младенцу его матерью, картина сообщает зрителю. Красоту демонстрирует не совершенство (гармония пропорций) женской фигуры, а взаимность, «живое согласие». Рождающий ребенка вместе с тем порождает красоту — тему для искусства. Между ними, между жизнью и между поэзией, очевидно, тоже господствует «неразрывная связь» — они друг друга предполагают в качестве онтологической необходимости. Такую необходимость «живого согласия» созидает творческое воображение Обломова, «поэта в жизни»: «Оба образа сходились, сходились и сливались в один» (с. 161).

Слово в прозе, тональность голоса и звуки музыки

Слово как воплощение истины и слово как замещение понятия — различные ценности. В романе это расхождение между смыслом и значением проявляется с исключительной ясностью прежде всего в эпизодах пения Ольги.

Если внушаемый зеркальной репрезентацией вид выражает власть страсти над человеком, т. е. собственно власть Ольги, воспринимающей этот вид, то слово Обломова — невольное слово — напротив, манифестирует смысл воздействия поэтической модели страсти, смысл, сообщаемый музыкальным произведением

[30] *Гончаров И. А.* «Христос в пустыне». Картина г. Крамского. С. 109.
[31] Там же.

и освоенный не глазами, а голосом Ольги, служащим медиумом воплощения диспозиции героини. А именно: ее отношения к своей страсти. При помощи содействия своего голоса Ольга покидает свое место в пространстве и перемещает свой субъектный центр — через посредство звуков — в чувственный мир Обломова и Штольца. *Голосом* она выражает идею страсти (долг), однако *звуками* она воспроизводит поэтические элементы музыкального произведения, таким образом сообщая свое настроение другим: через выражение — самовыражение.

Штольц, «целуя каждый палец у нее», демонстрирует признание технического искусства: он любит в Ольге «актрису», которую репрезентируют руки, играющие на музыкальном инструменте (или работающие иглой на канве), а значит, именно то, чему сопротивляется Обломов. Он улавливает в сильном голосе неожиданную мягкость, а значит, в звуках опознает симптомы того же трепета, который он сам ощущает под действием пения — «дрожь чувства». Он находит там персональное отношение Ольги к своему поступку, полную самоотдачу исполнению; в пении он как слушатель находит воплощение языка любви, уподобляя вокальное выражение переживания интерпретации сложности жизненного опыта. В этом поэтически освоенном опыте любви перед ним раскрывается как страсть, так и страдание — как сила, так и кротость; как звук, так и тишина; как самодеятельность, так и бездеятельность. Все эти амбивалентные конфигурации служат обоснованию метафоризации сна как условия пробуждения. Симпатию вызывает неравнодушное отношение Обломова к этим антиномиям человеческого существования.

Здесь роман наталкивает читателя на осмысление онтологической основы жизни. Без этой взаимосвязи страсть превращается в орудие владения и самолюбия. Штольц так и думает, Обломов же точно видит это: «Вот Штольц другое дело; ум, сила, умение управлять собой, другими, судьбой. Куда ни придет, с кем ни сойдется — смотришь, уж овладел, играет, как будто на инструменте...» (с. 171). Этот «сатанинский шепот самолюбия» отражается в ползающей по лицу, змеиной улыбке Ольги при крепко сжатых — непоющих — губах. Штольц уверен, что самолюбие «почти единственный двигатель, который управляет волей» (с. 157).

Как мы видели, голос Ольги сильный, однако компоненты композиции, медиальные единицы, служащие оформлению этого живого голоса, мягкие. Вот почему может точно установить внимательно вслушивающийся человек — главное лицо романа — источник воздействия: «От слов, от звуков, от этого чистого, девического голоса билось сердце...» (с. 154). Дрожь в голосе Ольги переносится в акте исполнения на диспозицию Обломова, на орган воли, на сердце. Проявлением порядка сердца является трепет как побуждение воли, воли к жизни. Отсюда двойная реакция: «В один и тот же момент хотелось умереть, и сейчес же опять сердце жаждало жизни <...>» (с. 154). В этом фрагменте внутренней речи возникает слово, управляемое «порядком сердца» (воли к жизни через жертву страсти), слово, вытесняющее в акте высказывания Обломова речевую стратегию апатии. Молитва Нормы, как известно, кончается признанием своей вины и принесением себя в жертву во имя «высшей мудрости». Она нарушила обет целомудрия ради возлюбленного под воздействием неодолимой страсти. Теперь же жертвует своей страстью ради иной, спиритуальной ценности, воплощающейся как раз в лирической песне как жанре самоотчета и молитвы.

Индивидуальное воспроизведение этой песни делает Ольгу на минуту кроткой, равно как и молитва Нормы способствует обретению власти над неодолимой страстью: «Целомудренная Дева, укроти страстей горенье <...>». Музыкальное произведение, пропетое голосом Ольги, преобразуется в лирическую исповедь певицы, субъекта поэтической манифестации смысла любви. В акте артикуляции она осваивает язык музыки и смысл вокального опыта жизни: музыка становится — правда, на мгновение — дискурсом личного настроения, страсти в ее взаимодействии со страданием. И именно в положении восприятия, возникновения поэтической реакции Обломов идентифицирует свое настроение с этим персональным языком любви, служащим самопониманию в целом, а не только пониманию смысла «этого» чувства в «этот» момент; язык, демонстрирующий смысл вокального опыта человека, сообщаемый музыкальной упорядоченностью голоса Ольги, способствует прозрению — побуждает «пробуждаться от звуков».

Другое дело, когда любовь оказывается предметом непосредственного объяснения и определения. Репрезентация любви через понятие порождает воображение, которое оказывается стимулом чувства. Не опыт любви опережает ее понимание, а идея, т. е. аналогия между любовью и долгом (или желанием: «...все силы в вашем организме», с. 186), осуществленная перенесением термина из сферы служебных институтов (или из словаря биологов). Любить — значит заставить исполнять задачу. Эту преконцепцию символизирует зеркало, противопоставленное хрусталю как атрибуту Обломова. Гончаров дает знать о роли воображения в развитии страсти. Зараженный неодолимым влечением, Обломов уподобляет себя сумасшедшему: «Еще бы вы не верили! Перед вами сумасшедший, зараженный страстью! И в глазах моих вы видите, я думаю, себя как в зеркале» (с. 193). Однако в плане поэтического дискурса это высказывание свидетельствует об экстатическом по отношению к своему ego положении волевого центра личности. Он, так сказать, «сам не свой».

Глаза в «Обломове» могут быть уподоблены либо зеркалу, либо стеклу, либо хрусталю в функции манифестации то ли отражения «я», то ли проникновения в сферу «ты», то ли взаимодействия этих двух сторон диалога, способствующего прозрению экзистенцального смысла данного взаимодействия. Зеркало оказывается метафорой сумасшедшего, а последний — эквивалентом жертвы страсти.

В самом деле, глаза для Ольги являются аналогом зеркала, в котором отражаются черты и краски, подвергнутые эстетизации под действием страсти Обломова — страсти, оживляющей окаменелую грацию женщины. Он видит в каждой пластической черте проявление непокорной ему силы. Именно это воздействие констатирует Ольга: «“Боже мой! Как он любит! Как он нежен, как нежен!” И любовалась, гордилась этим поверженным к ногам ее, ее же силою, человеком!» (с. 188). В пафосе любования воплощается «**неж**ная симпатия» Ольги, однако —асимметрично этому — и «**жен**ская тактика» вообще (с. 189). Гончаров противопоставляет ему пафос сопереживания как переживания «своего» существования в жизни другого и существования «другого» в «моей» жизни.

В отличие от этого зеркалоподобного глаза действие взгляда Обломова — через посредство «кроткого луча» — соотносится с признаками хрусталя, символа симпатии и метафоры «чистой души», аналога нечувственного восприятия другого: «Он наводил взгляд, как зажигательное стекло, и не мог отвести» (с. 188).

Зажигательное стекло — метафора действия, а не вида. Она служит фигуративным выражением качества души: «Душа чистая и ясная, как стекло». Равно как и другой эквивалент чистоты: «Их всех связывала одна общая симпатия, одна память о чистой, как хрусталь, душе покойника» (с. 379). Совершенно очевидно, что стекло заменяется более сложным вариантом модели чистоты — камнем, так как Гончаров стремится определить душу через источник симпатии (подобный зажигательному стеклу). Хрусталь — чистая, прозрачная и совершенная форма с проявленной своей четкой структурой — является, как, например, «магический кристалл» (эквивалент романного текста) в «Онегине», символом произведения искусства высокого ранга. Не оказывая сопротивления свету и пропуская лучи сквозь прозрачный материал, он излучает «полифонию» цветов, умножая число аспектов восприятия предмета, а собирая фотоны в луч, в световую энергию, он способен зажечь другой материал. Поэтому символ хрусталя представляет собой абсолютную чистоту и прочность.

Ольга в разгаре любви следит за Обломовым «испытующим взглядом», затем как бы только за отражением лица в зеркале. Напротив, Обломов — носитель «кроткого луча» — через источник этого луча, т. е. через *хрусталик*[32] своего глаза всегда строит в воображении «чистый», спиритуальный образ, поэтизируя свою возлюбленную, стараясь уловить за внешней грацией фигуры внутреннюю красоту человека. Этот спиритуальный — поэтический — образ всегда проходит не только сквозь конструкции воображения, но и через трансляцию образов воображения на язык внутренней речи и повествовательной прозы. В этом дискурсивном плане реализуется не «образ», «вид», «ви́дение», а *смысл* этих аспектов как базис личного понимания. Вот почему от субъекта здесь требуется «деятельная работа». Любовь как симпатия-сопереживание предполагает неиндифферентное отношение к каждой мелочи, каждой детали, каждой форме, каждой краске, каждому жесту в акте их интерпретации, как и в случае героя романа Гончарова, когда Обломов «<...>

[32] Хрусталик как часть глаза имеет вид прозрачной, двояковыпуклой эластичной линзы. В отличие от хрусталя и увеличительного стекла его характеризует принадлежность живому организму со способностью действовать — принимать участие в работе глаза как органа визуального освоении мира, так и в выражении диспозиции, душевной устремленности лица. Таким образом оказывается мотивированной связь между «чистой душой» и ее романной метафорой, «хрусталем». Поскольку «линзы» хрусталика *мягкие* (эластичные), они имеют общее с основным признаком Обломова свойство. Слово *хрусталь* генетически связано с формой *хруст*. Это говорит о том, что внутренняя форма образовалась под воздействием звукоподражательного слова. Хрустит вещь, когда ломается на *обломки*. Поэтому можно предположить, что имя героя содержит в себе отсылку к хрусталику как той части глаза, через который весь человек может выражаться — через «обломок» весь Обломов. Он предстанет перед читателем таким, если последняя метафора в тексте — метафора смысла «чистой души» покойника, воспроизведенной в повествовании о жизненной истории лица, — откроется для толкования в плане соотношения с «именем» героя, пресуществленным в заглавие поэтического произведения. В таком прочтении могут выявиться повторяющиеся в тексте обозначения признаков хрусталя и его обломков в презентации фигуры героя. Тем самым будут декодированы дискурсивные акты претворения этого мотива в символ всего дискурса. В манифестации своего эпигенеза данное образование предстанет в качестве сжатой семантической программы повествования, подобно тому, как Пушкину представлялся план романа «сквозь магический кристалл».

погрузился в созерцание ее профиля, головы, движения руки взад и вперед, как она продевала иглу в канву и вытаскивала назад. Он наводил на нее взгляд, как зажигательное стекло, и не мог отвести <...>. В нем была деятельная работа» (с. 188).

Надобно учесть, что репрезентации в пространстве — «волшебные звуки» и «обаятельный свет» — в воображении Обломова развоплощаются и детализируются по новым законам. Отрывая от явления зрительные и звуковые детали, он строит свою, словесную, нередко творческую модель любимой девушки. И именно этот, освоенный слухом, взглядом и словом «человек» порождает в нем страсть и усиливает ее бурный рост. Вот почему наступает тревога в душе Обломова, когда этого явления нет перед ним и слово оказывается дисфункциональным: «Теперь, при вас, я уверен во всем: ваш взгляд, голос, всё проникнуто истиной и симпатией. Вы смотрите на меня, как будто говорите: мне слов не надо, я умею читать ваши взгляды» (с. 193). Чтобы, кроме выделения деталей, освоить также и их значение, Обломов должен не только видеть и слышать, смотреть и слушать, но к тому же еще и *читать*, а следовательно, угадывать слова, соответствующие этим деталям. Он вначале воспринимает эти доминанты пространственного явления Ольги, затем соединяет их в некоторое соображенное целое, чтобы получить смысл. Таким текстом оказывется «Король Лир»: «Корделия! — произнес Обломов» (с. 192). Говорит он так о своем прозрении после слов Ольги, при помощи которых происходит известное уже уподобление любви долгу. Но источником этой любви и ее смысла является не Обломов, а некоторая надличностная инстанция: «Жизнь — долг, объязанность, следовательно, любовь тоже долг: мне как будто бог послал ее, — досказала она, подняв глаза к небу, — и велел любить» (с. 192).

Тут важно подчеркнуть то, что сам Обломов оценил как нужное, а именно: что любовь, влечение под влиянием этого чувства не зависит от индивида, эту способность человек получает в дар, так и рождается с этой возможностью. Вопрос только в том, достанет ли «сил прожить и пролюбить всю жизнь» (с. 192).

Другой вопрос, кто «внушал» Ольге выраженное слишком категорически утилитарное понимание жизни. Гончаров строит текст романа так точно, что нельзя сомневаться: «бог послал». Однако прежде чем испытать настоящую любовь, Ольга уже понимает, как ей кажется, смысл любви. Вот почему высказывания Ольги о любви сопровождает устойчивый образ глаз: «...блуждая глазами в несущихся облаках» (с. 191). Тогда как источником мысли героя является сама Ольга, присутствие человека, воплощающего в себе не только предмет влечения, но и красоту — как любимое существо, так и идеал любви («<...> подумал Обломов, глядя на Ольгу страстно <...>», с. 191).

Красота, которую Обломов в воображении всячески уподобляет поэзии, причем сравнения вызывают новые образы, оказывается стимулом нового слова о любви. Именно этим объясняется, что проникающий в душу взгляд Ольги провоцирует высказывание Обломова. В этой функции мы находим в том числе и движения руки женщины — «взад и вперед, как она продевала иглу в канву и вытаскивала назад» (с. 188). Этим движениям сопутствует испытание глазами: «Она поглядела на него молча, как будто *поверяла слова* его, сравнила с тем, что у него *написано на лице*, и улыбнулась...» (с. 190). Слова высказывания

проверяются путем сравнения с написанным словом — «написанным» пока на лице, затем же (через день) конкретно на бумаге.

Но так как игла является метафорой мысли, канва же — лица, уподобленного бумаге, мы можем отождествить программу сюжета, заключенную в семантическом потенциале метафорической дигрессии. Эти мысли вызывает звучащая в воздухе «Casta diva»: рождающиеся из диспозиции трепета семена складывающейся мысли сопровождаются аффектом от пения Ольги, которые стимулируют возникновение слова, потребность которого вызывает «готовый вырваться из души крик», т.е. акт перехода от переживания к смыслу. Как раз этот акт выражается метафорическим сравнением: «...мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу». Здесь во внутренней речи проза демонстрирует языковое творчество субъекта — взаимодействие звука, тона и мысли в самовыражении личности, когда в акте говорения рождается как говорящий, так и смысл его словесного произведения.

Извне сонные глаза, как мы уже знаем, — свойство «задумчивого» лица; они скрывают орган внутреннего видения — хрусталик, уподобленный хрусталю, с одной стороны, и признаку души — с другой. При помощи этого органа Обломов «испытывает пытку» (с. 152) «испытующего взгляда» девы, фигура которой являет безмолвную, не имеющую своего языка красоту. Об этом, видимо, свидетельствуют сжатые, без улыбки губы прекрасной и нежной испытательницы. Но пытка эта весьма своеобразна, так как способствует она именно поиску слова: «<...> выскажу лучше сам словами то, что она так и тянет из души глазами» (там же). Следовательно, здесь душа есть место порождения слова — слова о любви как источника красоты и истины. Очевидно, что хрусталь есть метафора слова, т.е. не прекрасной души нежного, однако апатичного человека, а поэтического-романного слова о человеческом предназначении. Речь идет о назначении души в жизни и о смысле духовности, уподобленной хрусталю как метафоре чистого слова. Речь идет о субъекте слова, нетронутом ни властью лени, ни властью страсти. Речь идет о субъекте «чистого» слова, уподобляющего жизнь поэзии, который тем самым словом стимулирует читателя воспринимать жизнь через посредство поэтического рассказа о становлении этого субъекта, а значит, сквозь «магический кристалл» романного искусства.

Становление личности не завершается смертью героя. Бесконечное продолжение этой личности проявляется в качестве носителя вечного покоя, чему фигуративно соответствует странный «покойник» — покойник с душой, т.е. человек после смерти. После смерти меняется онтологический статус Обломова, так же как и его имени: «покойник» преобразуется в героя романа, ищущего в любви и жизни красоту «торжественного покоя, как сам покой». Состоянию покоя, манифестации «задумчивости» соответствует в романной упорядоченности нарративная форма, композиция жизни, коренящейся в симпатии. Она выстраивается искусством повествования и поэзией языкового произведения.

После смерти происходит второе рождение — начинается повествование об Обломове, о его жизни, и перевод устного рассказа Штольца посредством повествования фиктивного рассказчика в медиум письменного дискурса автора, в текст романа. Повествователь в письменном тексте маркирован Гончаровым атрибутами человека, обретшего ценность покоя, — это литератор «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (с. 380). Он оказывается

в акте повествования носителем кругозора, открывающегося за пределами фиктивного мира «обломовщины», сконструированного рассказом Штольца. Напротив, антирассказ, претворенный в романный дискурс, свидетельствует о становлении «задумчивого» лица в фигуре с «сонными глазами». Становление субъекта дискурса происходит в процессе порождения своего повествовательного языка, изображающего непоэтические языковые стратегии, в том числе социолект литераторов-очеркистов, равно как и идиолект речи Штольца. Осваивая позиции субъекта поэтического произведения, «апатическое лицо» превращается в автора дискурса о симпатии.

Благодаря поэтичности романной прозы читатель «Обломова» обретает исключительно богатый арсенал средств, путей и методов интерпретации мира человеческого поступка. В частности, он может убедиться: эрос за пределами либидо оказывается чрезвычайно транспарентным проявлением универсальной природы симпатии. Эрос питает не только самоотверженное отношение к другому человеку, но к тому же еще инспирирует работу мысли к расширению и углублению смысла назначения наличного присутствия в мире, в том числе и работу поэтической мысли романиста. Опыт любви, пропущенный Гончаровым сквозь «хрусталь» романного дискурса, свидетельствует, несомненно, об онтологическом обосновании жизни и неисчерпаемого потенциала ее смысла.

Литература

Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М.: Русские словари, 1996.

Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 90–101.

Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 147–193.

Гончаров И.А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // И. А. Гончаров — критик. М.: Советская Россия, 1981. С. 102–114.

Гончаров И.А. Обломов: Роман в 4 ч. / Подг. Л. С. Гейро. Л.: Наука, ЛО, 1987. («Литературные памятники»)

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 488.

Ковач А. Сюжетная функция повествовательных деталей («Противоположный жест» персонажа Достоевского) // Ковач А. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest: Tankönyvkiadó, 1985. С. 213–229.

Ковач А. Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина (От феноменологической эстетики к поэтике прозы) // Russian Literature. 2012. LXXII–I. С. 1–44.

Лихачев Д.С. Нравоописательное время у Гончарова: «Обломов» // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.

Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 278–283.

Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 3. С. 115–150.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986. Т. 2.

Bühler K. Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena, 1934.

Rougemont D. de. L'amoure et l'Occident. Libraire Plon, 1972.

А. Молнар

ВЕНГЕРСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ГОНЧАРОВА

Как ученый Михаил Бахтин, так и философ Дьердь (Георг) Лукач придавали большое значение роли творчества Гончарова в жанровом развитии романа. Романы Гончарова отличаются от *полифонического* романа Достоевского, *монологического* романа Толстого и *лирической прозы* Тургенева, хотя считаются продолжением традиции Пушкина и Гоголя и в то же время предшественниками романов Толстого и Достоевского. Писатель отличился в русской литературе XIX в. неострым сюжетосложением, нейтральной повествовательной техникой и бинарной структурой своих произведений. После появления его первого романа он был немедленно выделен в число передовых представителей русской литературы. В то же время признание его в Венгрии заставило ждать. Романы «Обыкновенная история» и «Обрыв» мало знакомы венгерскому читателю, потому что с именем писателя связывают в первую очередь второй его роман. Переводы двух других появились только в середине XX в. Они редко попадали в поле зрения венгерских литературоведов. Даже притом что понять важность художественных произведений Гончарова в свете мировой литературы можно, если представить три романа в качестве равностороннего треугольника, в верхней точке которого находится «Обломов», формирующий образец посредством актуализации архетипичной традиции, а в двух других точках расположены отличающиеся от образцов романы «Обыкновенная история» и «Обрыв». Произведения Гончарова не вызвали такого эйфорического приема, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Дворянское гнездо» Тургенева или философское описание проблем и глубокий анализ психики Достоевского и Толстого. Интерес у венгерских читателей не был столь значителен, как, например, у японской или итальянской публики. В 1960-х гг. в кругах молодежи Западной Германии, отвергающих капитализм, фигура Обломова, совершенно чуждая немецкому образу мышления, стала культовой. Об этом свидетельствует множество литературных переложений, театральных постановок, кафе, названных этим именем, футбольный клуб и т. д.[1]

Роман «Обломов», подаривший автору мировую известность, сразу же после выхода на свет в 1859 г. разделил критиков на два лагеря. Интерпретация романа была связана с двумя основными проблемами, которые и определяли подход.

---

[1] *Schümann D.* Oblomov-Fiktionen. Zur produktiven Rezeption von I. A. Goncarovs Roman Oblomov im deutschsprachigen Raum // Literatura. Bd. 16. Würzburg: Ergon Verlag, 2005.

Двойственность понимания заключается в нарративной структуре и композиции романа. Эти две линии своими корнями восходят к основополагающим статьям Николая Добролюбова («Что такое обломовщина?») и Александра Дружинина («Обломов»). Этот двойной взгляд определил и венгерское восприятие. В венгерской критике можно встретиться с теми же интерпретационными линиями, что и в русской. Исследования по исторической рецепции Шандора Козоча в 1950-х гг.[2], и работы компаративиста Жужанны Зельдхейи-Деак, появившиеся в конце XX в.[3], суммировали историю восприятия (опубликованных рецензий и переводов) в Венгрии произведений Гончарова вплоть до 1980-х гг. Эстер Рериг кратко ознакомила венгерских читателей с русской рецепцией романа «Обломов»[4]. В одном из своих исследований Агнеш Дуккон[5] также дала краткое резюме по критике произведений Гончарова. В нашей работе мы будем преимущественно ориентироваться на эти работы, имеющие наибольшее влияние.

Венгерские читатели относительно поздно, только в начале XX в., в 1906 г., смогли прочитать главный роман Гончарова «Обломов» в переводе Эндре Сабо, хотя краткие заметки о нем уже фигурировали на страницах литературных журналов. Эндре Сабо как популяризатор руской литературы и редактор сатирического журнала «Üstökös» (Комета) прославился своими литературными переводами Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, Достоевского и Толстого. Он перевел на венгерский язык почти всю русскую классическую прозу XIX в., переписывался с многими русскими писателями и переводчиками венгерской литературы в конце XIX — начале XX в. Жужанна Зельдхейи-Деак уделяла особое внимание Эндре Сабо, первому венгерскому переводчику романа «Обломов»[6]. По мнению исследовательницы, в переводе Сабо неточности относятся в основном к бытовым реалиям. Язык перевода немного архаичен и насыщен русизмами. Обладавшему сатирическим талантом Сабо наиболее удался перевод мягко-юмористических эпизодов романа. В образе Обломова он замечал общечеловеческие черты, но обломовщину считал символом лени, барства, паразитизма, как и русские революционные демократы. Венгерский перевод был создан на основе издания 1862 г., по которому в 1984 г. Л. С. Гейро издала роман в серии «Литературные памятники». Венгерский перевод вышел в свет в серии «Библиотека классического романа» с предисловием Гезы Войновича.

---

[2] *Kozocsa S.* Goncsarov Magyarországon // OSzK Évkönyve (1965–1966). Budapest, 1967. O. 500–515.

[3] *Зельдхейи-Деак Ж.* 1) Восприятие Обломова в Венгрии до Второй мировой войны // Ivan A. Gontscharov. Leben, Werk und Wirkung / Hrsg. P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1994. S. 433–445; 2) Восприятие творчества Гончарова в венгерской критике и литературоведении // Гончаровские чтения / Ред. В. И. Мельник и др. Ульяновск: УГТУ, 1995. С. 49–61.

[4] *Rőhrig E.* Az Oblomov interpretációi a poétikai megközelítés tükrében // Studia Russica. 2. Budapest, 1979. O. 192–205.

[5] *Dukkon Á.* Költészet és valóság Goncsarov világában // Filológiai Közlöny. 1995. Vol. 2. O. 114–124.

[6] *Zöldhelyi Z. D.* Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője // Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből II / Szerk.: G. G. Kemény. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. O. 138–200.

Геза Войнович первым указал на универсальность фигуры Обломова и главной тематической линии романа[7]. Этим можно объяснить общность Обломова с его прообразом в мировой литературе — Дон Кихотом. В своей интерпретации Войнович отмечает психологический избыток повествования у Гончарова, отличающийся от сатирического характера произведения Сервантеса. Критик замечает контуры русского реалистического романа в произведениях Гончарова, которые отличаются от французского физиологизма с его более интригующей фабулой и приближаются к английской психологической прозе. Дистинктивным элементом этого он считает повествовательную форму и скромную фабулу романа «Обломов». Венгерский критик здесь отходит от морализации и дидактизма в толковании в сторону поэтического подхода. Это замечание отличается от мнения Бенедека Янчо, который упрекал Гончарова в создании растянутой, несовершенной композиции, хотя и полагал, что русский писатель является мастером подробной и мотивированной психологической характеристики, а «Сон Обломова» можно читать как прекрасную идиллию.

Особые положения характеризуют трактовку Ауреля Карпати. В журнале «A Hét» (Неделя) литературный и театральный критик написал статью к столетию рождения Гончарова[8]. В отличие от общепринятого утверждения об объективности Гончарова, этот же автор в журнале «Élet» (Жизнь) утверждает скрытую симпатию писателя к своему герою, которая проявляется даже в его самых объективных высказываниях. Карпати отмечал творческое влияние Гоголя на Гончарова. Современные исследования русских писателей подтверждают непосредственную связь их поэтики. Венгерский критик видит в Обломове не только типично «русскую душу», но и некую энциклопедию психологии русского человека.

В венгерской критике вообще распространилось мнение, что восточное происхождение венгров и их завоевание славянских территорий сближает их со славянскими народами, их менталитетом, особенно с точки зрения силы воли, которая не находит практического применения и, обращаясь внутрь, становится саморазрушительной. Такая генеалогия обеспечила понимание и эмблематичных литературных образов через родство двух этносов, в соответствии с которым венгры — мечтатели и так же неспособны к подвижной, деятельной жизни, как и русские[9]. Поэтому Карпати полагал, что венгерский роман будущего в изображении обломовщины помещика будет основываться на русском романе[10]. Однако его прогнозы не сбылись.

Другие критики также открывали в главном герое свойства, характерные для русского и восточноевропейского человека, после чего, ссылаясь на лень и «халатность» помещичьего сословия, идентифицировали Обломова с венгерскими героями. Следует отметить, что ставить Обломова в один ряд с Палом

---

[7] *Voinovich G.* Regényírók. Tanulmányok. Budapest: Franklin-Társulat Kiadása, 1921. O. 36–50.

[8] *Kárpáti A.* (*Carpaccio*). Goncsarov // A Hét. 1913. № 30. O. 439–440.

[9] *Illyés G.* Itt élned kell I–II. Magyarok. 1939. I. kötet. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

[10] *Kárpáti A.* Földek testvérisége // Új Nemzedék. 1914. № 24. O. 18–19.

Пато — «халатным» героем-помещиком стихотворения поэта XIX в. Шандора Петефи, ограничивающим свои жизненные интересы только физиологическими актами, сомнительно и неубедительно из-за многосложности образа русского героя. Позже образ Обломова сравнивали с типом «джентри», разоренного венгерского помещика, ненужного, ленивого и непрактичного. В связи с этим небезынтересно отметить, что в 1989 г., после смены режима была основана партия «Пал Пато», главным девизом которой было право на лень в форме: «Лентяи мира — соединяйтесь!». Это движение, естественно, выражало сатирическое отношение к политике, утверждая продвижение культа Обломова. Оно регулярно организовывало в Соде фестиваль Пала Пато, ритуальные похороны труда, объявление 7 ноября днем невставания, мечтаний о былом величии, об идеальном обществе и утверждения символической функции венгерских карточных игр.

Некоторые венгерские критики начали исследовать и поэтологические аспекты произведений, в том числе особенности гончаровского языка и наррации. Среди них и выдающийся венгерский поэт Михай Бабич, автор фундаментального труда «Az európai irodalom története» (История европейской литературы) (1934–1935), в котором представлено художественное прочтение истории европейской литературы[11]. Сторонник неоклассицизма, Бабич воспринимает европейскую литературу начиная с Античности как непрерывный процесс взаимодействия, с определяющим влиянием христианской духовности. В отличие от распространенного позитивистского подхода, Бабич не обособляет историю литературы отдельных наций, а, осознавая кризис и членение общей традиции, трактует развитие европейской литературы как органически единый процесс, рассматривая ее сквозь призму субъективной интерпретации отдельных классических произведений. Однако незнание русского языка затрудняло для него непосредственную рецепцию русской литературы. Но тем не менее Бабич, как и его современник Фридьеш Каринти, причислил роман «Обломов» к ряду самых важных для него книг, хотя в самом его творчестве пока еще не замечено влияние этого произведения.

Толкование романа в труде Бабича осуществляется с точки зрения трагичности главного героя как представителя русской нации. Такому подходу способствовала и известная монография Вогюэ о русском романе, и характерологическая интерпретация Гезы Войновича. Известный современный исследователь литературы Иштван Фрид обратил внимание на то, что Бабич опирался на венгерские литературные прообразы, в том числе и на «лишних» героев Дьюлы Круди[12]. Фрид указывает на еще одну субъективную мотивацию, определяющую интерпретацию Бабича. В медлительности, боязни окружающего мира и стремлении к совершенству Обломова поэт Бабич мог найти принципы своего творческого темперамента. Тем самым он переосмысливает распространенный взгляд на Обломова как на собирательный образ слабовольного и ленивого русского человека.

По мнению Бабича, русская литература в момент ее расцвета в русском романе XIX в. (пик и реализацию «христианского» реализма представляли Толстой

---

[11] *Babits M.* Az európai irodalom története. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957.

[12] *Fried I.* Babits Mihály és az orosz irodalom // Fried I. Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban. Budapest: Magvető, 1989. O. 194–212.

и Достоевский) причастна к тому романтическому дезиллюзионизму, который сильнее всего проявляется в творчестве Флобера (см. ниже теорию Дьердя Лукача). Бабич выявил общность детализирующего и объективного повествования у французского и русского писателей. Главной особенностью поэтики романа «Обломов» он считает отсутствие фабулы, нехватку действия. Бабич полагал, что стирание границ между действительностью и фикцией в реалистическом романе не только является основой реального изображения, но и свидетельствует о намеренной, хотя и скрытой упорядоченности композиции, кажущейся простой. Этим приемом он провозглашает реальность искусства, которая более глубока, чем документированная действительность. По этой причине не следует говорить о транспонировании, перемещении действительности в искусство, которое литературоведы нередко приписывают творчеству «великих реалистов».

Только в 1941 г. Антал Серб отходит от устоявшегося клише, хотя и продолжает культурно-типологические сравнения. По его мнению, «лишний человек» в образе главного героя Гончарова архетипичен, а в произведении заложены начала новых путей развития романа[13]. Двойственное понимание объясняется несовпадением назидательного пафоса писателя и его способности к чистому искусству, творческой установки. Цель Гончарова была дидактической, но Обломов у него превращается в великолепный образ, сходный с образом князя Мышкина Достоевского. Серб по-новому трактует поворотные пункты сюжета, но поэтические аспекты всё еще остаются вне его интерпретации.

Статьи, написанные в середине XX в., или первая венгерская монография о Гончарове, составленная Дьердем Бакчи, не добавили нового к пониманию его произведений в связи со сложившейся исторической ситуацией. Содержание книги базировалось на социологических или психологических толкованиях[14]. Позднее позиция Бакчи стала более дифференцированной, повлияв также и на результаты других интерпретаций. Теперь он объяснял систему двух различных образов в произведениях двойственностью характера писателя и давал новое толкование отдельным композиционным узлам. Сравнивая главного героя Гончарова с гоголевскими прообразами, а также с наследием Достоевского, Бакчи видел новаторство Гончарова в том, что тот снова и снова возвращается к своим характерам, кажущимся завершенными, и модифицирует их[15].

Перевод романа, выполненный Ласло Неметом в 1953 г., основанный на переиздании публикации романа 1880 г., имел больший успех благодаря тому, что был сделан знаменитым прозаиком XX в., достойным представителем литературы, который акцентировал венгерское посредничество между русской и западной культурами. Писатель, однако, заявил о романе Гончарова, что обломовщина — болезнь, немощь[16]. Вслед за тем были переведены и другие романы русского классика («Обыкновенная история» — Бела Табором в 1955 г., «Обрыв» — Дьер-

---

[13] *Szerb A.* A világirodalom története. Budapest: Magvető, 8. Kiadás, 1992. O. 633–634.

[14] *Bakcsi G.* Goncsarov // Irodalomtörténeti kiskönyvtár. 15. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1962.

[15] *Bakcsi G.* Öt orosz regény. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989. O. 98–173.

[16] *Németh L.* 1) Megmentett gondolatok. Tanulmányok, kritikák, vallomások. Budapest: Magvető, 1975; 2) Munka közben. Oblomov. Csillag, 1953. O. 898–900.

дем Геллертом в 1954 г., «Фрегат “Паллада”» — Густавом Трочани в 1954 г.), и уже несколько авторов исследований указывали на взаимосвязь трех романов и «Фрегата “Паллады”»[17]. Путевые очерки / роман наглядно оттеняет поэтику больших романов писателя, и это было также инновационным открытием русских формалистов. Вспомним высказывание самого писателя: «Все три романа — в сущности есть один роман или история или *отражение* <...> некоторых, последовательных между собой периодов русской жизни»[18]. Ссылаясь на поэтику Гончарова, Миклош Алмаши рассматривал последовательность романов как разные эпохи, обозначая в качестве заглавной метафоры «обрыв», но этот его подход остался в русле общественной критики[19].

Во второй половине XX в. Эндре Терек синтезирует прежний канон восприятия творчества писателя и, следуя известным концепциям, видит в образе Обломова деградацию провинциального дворянства, необратимость его превращения в «лишнего человека». В то же время в объяснении значения слова «обломовщина» он утверждает, что оно не может быть определено на основании классовой характеристики, так как имеет онтологический статус, т.е. это — способ существования скрывающегося от реальности человека[20]. Восприятие Обломова в Венгрии в значительной мере было скорректировано в 1979 г. посредством другого фильма Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова». В основу концепции режиссера положен русский национальный характер, дополненный патриотическими мотивами[21]. Дьердь Шпиро трактует этот фильм как продукт исторической философии, а также как драму о способности любить[22].

Указанную выше культурную типологию развивает исследование Золтана Хайнади, в котором расширена концепция «лишнего человека»[23]. Хайнади прослеживает моменты конфликтов, сравнивая способы мышления: активного западного (Фауст) и созерцательного, восточного, концентрирующегося на внутренних ценностях (Обломов). Наблюдающая, бездействующая личность находится в полном противоречии с деятельным, целеустремленным индивидом, и Хайнади выстраивает свои концепты, основываясь на этой оппозиции (эмпирическое существование — религиозная вера, физическое существование — духовность, статичность бытия — развитие, периферия — центр). Полярная противоположность героев имеет глубокие корни в традиции мифологии, русского фольклора и литературы, начиная от былинного героя Ильи Муромца до парных образов Достоевского. Согласно мнению исследователя, в то время как Гёте старается помирить противоположности, модель Гончарова имеет статичный, неразрешимый

---

[17] *Nagy L.* Irodalmi Újság. 1952. № 24.

[18] Письмо И.А. Гончарова И.И. Льховскому от 2/14 августа 1857 г. Мариенбад // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 289–295.

[19] *Almási M.* Goncsarov. Szakadék // Irodalomtörténet. 1956. № 1. O. 120–123.

[20] *Török E.* Orosz irodalom a XIX. században. Budapest: Gondolat, 1970. O. 97–103.

[21] *Рассадин С.Б.* Обломов без Обломовки // Искусство кино. 1980. № 5. С. 40–50; *Кречетова Р.П.* В поисках гармонии // Искусство кино. 1980. № 5. С. 51–60.

[22] *Spiró G.* A befejezetlen dráma. (Nyikita Mihalkov filmjei a televízióban) // Filmvilág. 1983. № 11. O. 14–19.

[23] *Hajnády Z.* Az orosz regény. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991. O. 45–46.

характер[24]. Помимо противопоставления главных героев, современные историки литературы проводят параллели между героями романа Гончарова и их возможными прообразами, в том числе идеалами естественного и цивилизованного человека Руссо. Это является одной из нескольких культурно-исторических и литературных параллелей, рассматриваемых гончарововедами[25]. В работе Хайнади также оценивается специфика гончаровского повествования («sine ira et studio»), изображение повседневности и «поэзия прозы», и выполняется всё это с опорой на образцы романов, сочетающих психологизм и общественные проблемы.

В своем труде, написанном к 150-летию со дня рождения писателя, Дьердь Конрад обогатил венгерское толкование произведений Гончарова новой точкой зрения, а именно: выдвинутая в образе Обломова проблема в романе Гончарова представляет собой предпосылку к проблеме отчужденности XX в.[26] Интерпретацию произведения определял контраст закрытой, классической формы романа и непривычного метода постановки проблем современного человека. Такую перспективу открыло появление нового подхода к романам Гончарова. Проблема отчуждения являлась предметом исследований, проводимых в первую очередь в англоязычных странах. В последние десятилетия в венгерской рецепции тоже брали верх поэтологические подходы к романам писателя. Художественный анализ поэтики уже отдалился от образа Обломова, сформировавшегося ранее. Стало понятно, что романы Гончарова могут встретить понимание и у современных критиков, а богатство их поэтики может помочь определению характерных особенностей русского романа.

Жужанна Зельдхейи-Деак, исследующая венгерскую критику писателя, в своих работах, написанных в 90-х гг. прошлого столетия, применяла мифопоэтический метод анализа. Она проанализировала предметный мир первой части романа «Обломов», развивающуюся в «Сне» цикличную временну*ю* структуру и символы любовного эпизода, а также мотивы, обозначающие образ Веры в «Обрыве»[27]. Венгерский читатель может ознакомиться с несколькими мотивами романов Гончарова в исследовательском сборнике «История русской литературы с зарождения до 1940 года», вышедшего под редакцией Ж. Зельдхейи[28].

Особую точку зрения представляет Агнеш Дуккон, которая приводит в качестве примера, объясняющего поэтичность прозы Гончарова, ортодоксальную систему теорий Виктора Бычкова. Взаимосвязь романов Гончарова венгерская исследовательница интерпретирует на основании поэтики писателя. Органическую часть трех романов она рассматривает в контексте «ироничной» трагедии,

---

[24] *Хайнади З.* Фауст и Обломов: противостояние // Литература. 2000. № 20. С. 14–15.

[25] *Мельник В.И.* Гончаров и французские просветители // Гончаровские чтения / Ред. В.И. Мельник и др. Ульяновск: УГТУ, 1995. С. 62–71; *Тюпа В.И.* Увертюра к роману // Русская литература XIX–XX вв. Поэтика. Мотивы и аспекты литературного анализа / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. С. 212–219.

[26] *Konrád G.* Emlékezés az "Oblomov" írójára // Nagyvilág. 1962. № 9. O. 1368–1373.

[27] *Zöldhelyi Z.* Ivan Goncsarov. Oblomov // Huszonöt fontos regény. Műelemzések / Szerk. Z. Hetényi. Budapest: Lord-Maecenas, 1995. O. 46–61.

[28] *Zöldhelyi Z.* Goncsarov // Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig // Szerk. Z. Zöldhelyi, Z. Hetényi. Budapest: Tankönyvkiadó, 1997. O. 135–139.

к которой приводит конфликт идеала и реальности, несопоставимой с глубиной трагедии Достоевского. Во многих местах Дуккон цитирует воззрения Иннокентия Анненского, но точкой отправления всё равно является платоническая мысль, которая считает реальностью мир идей. Влечение писателя к архетипам литературовед открывает не только в параллели Обломов — Дон Кихот, но и в главном герое «Обрыва». Образ Райского она объясняет неоплатоническим и олицетворенным в Дон Жуане идеалом красоты. В особом эссе Гончаров описывает Белинского на основании этих образцов и олицетворяемой ими философии, в которой в то же время проявляется сохранение дистанции, характерной для романов писателя. Вследствие чего можно обнаружить тесную взаимосвязь между эссеистикой и художественными произведениями писателя, которая следует из индивидуального художественного стиля Гончарова[29].

Оценки академика Дмитрия Лихачёва подтвердили, что структура времени становится знаковым дубликатом и мотивировкой сюжетного построения. Переключение из плана выражения в план содержания констатирует и венгерская исследовательница Эстер Рериг, по мнению которой статичное состояние, пребывание обломовского образа жизни реализуется не только в репрезентации его предметного мира, но и в описательном характере повествовательного слова[30]. Анализируя поэтику времени в романе «Обломов», Рериг считает, что ряд мотивов «неподвижности» и «движения» ускоряет темп повествования и тем самым приближает героя к необходимости действия. Невозможность деятельности получает более краткое временное оформление, что подчеркивает безвозвратное погружение героя в бездействие. Цикличность временной конкретизации подтверждает одинаковый для каждого персонажа сюжет. Для Ольги и Штольца также характерно бездействие в конце романа, как и для Обломова, разница только в том, что, в отличие от них, он осознаёт сходство их жизненных принципов[31]. Отметим, что кроме поэтологических исследований Эстер Рериг в 1987 г. опубликовала также сборник переводов повестей и очерков Гончарова («Слуги старого века»).

Михаил Бахтин же в связи с «Обломовым» рассматривал жанровые особенности романа сквозь призму хронотопа. Столкновение двух жанровых традиций на уровне героев приводит к тому, что Обломов в стремлении сохранить свою «идиллию» «боится воплощения в мире», в реальности, функцию защиты от которой выполняет халат[32]. В интерпретации венгерского философа Дьердя Лукача этот романтический конфликт должен манифестироваться посредством выражения настроений и рефлексий[33]. Эти лирические формы воспоминания и само-

---

[29] *Dukkon Á.* Költészet és valóság Goncsarov világában.

[30] *Rőhrig E.* Az idő poétikájának kérdései Goncsarov “Oblomov” című regényében // Studia Russica 1. Budapest, 1978. O. 162.

[31] *Rőhrig E.* Az „Oblomov” poétikája // Az Orosz Irodalmi Tudományos Diákkör munkái. 1968–1978. Budapest, 1981. O. 167–179.

[32] *Бахтин М.М.* Записи курса лекций по истории русской литературы // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 223–226, 576–582.

[33] *Лукач Д.* 2. Романтизм разочарования / Лукач Д. Теория романа: Опыт историко-философского исследования форм большой эпики. Ч. II. Опыт типологии романной формы // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.

осмысления способны в эпическом жанре романа воссоздать путь от прошедшего к ситуации настоящего, которая понимается как результат жизни. Обломов живет только внутренней жизнью, которую воспринимает в качестве настоящей реальности и старается консервировать ее ценности. Его иллюзии утрачиваются из-за попыток Штольца реализовать внутренний потенциал своего друга во внешних действиях. Проблематизируется столкновение самодовлеющей души (романтика) с действительностью, потоком времени (реализмом). В этом смысле роман Гончарова является наглядным представителем одной ветви дезиллюзионного романтизма.

Ференц Таллар будет первым, кто постарается согласовать идеологемы с нарративной структурой, двуполярность которой расходится по трем направлениям и после многократного увеличения открывается в сторону полифонии Достоевского. Развитие русской литературы XIX в. философ интерпретирует с позиций Гегеля и Лукача и с изнанки восточноевропейской общественной ситуации, которая принуждает главных героев романа Гончарова к воплощению социальных ролей и обращению ко внутреннему миру, обусловливая тем самым постановку этих вопросов в крупных романах. В отличие от линейного западноевропейского романа судьбы, в русском романе Гончарова перед нами в качестве завершающей главы предстает конечная точка девальвации, что предваряет обновление форм романа Достоевским. Ставится под вопрос всеведение повествователя, который не может преодолеть двойственность образов и их историй. Произведение, кажется, согласовывает две ценности друг с другом, в то же время посредством привлечения образа Ольги расширяются возможности, открывается третий путь. Строящаяся на этом неуверенность повествователя сдвигается в направлении многоязычности и идейных героев. Определение «дезиллюзионного» художественного жанра, данное Лукачем, Таллар сменяет на «антиномию», потому что в обострении и сосуществовании противоречий он считает этот термин более пригодным для анализа специфики романа[34]. Тогда как в случае с Флобером реализуется противопоставление поэзии и прозы, в «Обломове» реализуется единство противоречий. Поскольку Таллар анализирует не модификацию нарративной структуры и построения, то интерпретация, побуждающая к размышлению, остается на уровне диалектики. По мнению философа, дуализм образа героя и нарративной структуры не разрешается даже в самом конце романа. На наш взгляд, в результате динамизации становления главного героя и повествователя, а также и вследствие дискурсивной реорганизации семантического комплекса фабульного мира выстраивается новая история и новый язык. Сложная нарративная структура способствует также и тому, что в тексте тематизируется история создания романа.

В научном сборнике, вышедшем в 2006 г. в Венгрии («От Пушкина до Толстого и далее...»), три автора анализировали технику повествования Гончарова (Иштван Фрид, Марианн Папперт, Ангелика Молнар)[35]. Профессор И. Фрид отделил нарративные уровни романа «Обломов» друг от друга, чтобы идентифицировать образ повествователя, а также возвратил Штольцу центральную роль,

---

[34] *Tallár F.* Utópiák igézetében. Budapest: Magvető, 1984. O. 312–372.

[35] Puskintól Tolsztojig és tovább... / Szerk.: A. Kovács. Budapest: Argumentum, 2006.

отобранную у него критиками[36]. Появление литератора в конце произведения как мотивация воспоминаний Штольца и рождения романа кажется исследователю нереальным, своеобразно ироническим. На этой гипотезе основан его анализ особенностей повествования произведения. Согласно Фриду, трудно разграничить голос Штольца и литератора, т. е. определить принадлежность отдельных высказываний, но на основании «Сна Обломова» видится проявление более многосложного нарратора, через которого автор отказывается от приемов натуральной школы.

Прежние интерпретации Фрид переосмысливает, акцентируя то, что Штольц выполняет не дидактическую функцию. С одной стороны, он является органической частью повествования, а с другой стороны, имеет собственную историю, о чем и повествует в своем рассказе об Обломове, для чего и ищет «самоподтверждения». Для Штольца точно так же важно понять своего друга, его историю и собственную роль и роль Ольги в этой истории, как и повествователю[37]. Итак, Фрид ставит вопрос о наличии нарративной структуры даже не с двойным, а с бо́льшим количеством голосов. Параллельные истории представляют собой отображение столкновения различных стратегий повествования и образцов художественных произведений. Двойной нарратив, который вызвал противоположную интерпретацию романа, можно объяснить неосуществленной двойственностью текста. Оживление традиции «лишнего человека» (прочтение Штольца) и усложнение истории, наполненное музыкой (прочтение повествователя), прорывающаяся лиричность, намерение создать поэтический язык, хронотоп и психологический анализ раздвигают рамки взятых за основу типов романа (роман о путешествиях, воспитательный роман, биографический роман и т. д.). Составные антитетические элементы повествования исследователь может проследить до конца и в главе «Сон», которая разбивает модальность повествования, кажущуюся обыденной в первой части, и делает еще более сложной идентификацию личности повествователя. На основании этого исследователь приходит к заключению, что поэтика «Обломова» не соответствует каноническим прочтениям реалистических романов. Так, например, типизация не следует натуралистическим схемам, а предваряет дальнейшие события посредством проникновения в неосознанное, привлечения фольклорных элементов, этимологизации и применения мифопоэтических средств для моделирования обломовского, «внеобщественного существования». Функция арии «Casta diva» как раз в том, чтобы маркировать прочтение повествователя, лиричность его поэтического языка и глубокий психологический анализ. К тому же исходящее из нарратива многоголосие прослеживается и в способе рассказа Штольца. Проблематика повествования, нарративные переходы, переосмысление реалистических

---

[36] *Fried I.* Ki az *Oblomov* beszélője? // Puskintól Tolsztojig és továbbb... O. 181–190; *Фрид И.* Кто повествователь в «Обломове»? // Studia Slavica. 2006. №3–4. Vol. 51. P. 219–230.

[37] Также реабилитирует функцию Штольца и русский исследователь Владимир Холкин, см.: *Холкин В.И.* Андрей Штольц: поиск понимания // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 38–48.

концепций открывают особую перспективу в нарративном и языковом толковании текста.

Помимо обрисованных выше поэтических стратегий, а также анализа мотивов, при помощи практики дискурсивного анализа текста изнутри может открыться сложносоставная нарративная структура романов Гончарова. На основании раскрытия такой своеобразной многослойности повествования, мы можем попытаться понять язык романов Гончарова под углом зрения семантических и знаковых инноваций. В случае анализируемого нами произведения можно заметить, что наррация редко переходит в форму повествования от первого лица единственного числа, но всё равно идет процесс персонализации формы романа, трансформирования в личностный дискурс, который мы можем застать в персональной семантизации, возникающей в ходе обновления знаков. Это, естественно, является действием текста, в ходе которого видимую нейтральность повествователя сменяет автореферентное текстообразование и активизация потенциала языкового смыслопорождения. Рассматриваемые нами аспекты поэтики изнутри разбивают объективную повествовательную форму, и модальности «sine ira et studio» противоставляется другой дискурс, который пронизывает, аннулирует его и побуждает читателя к прослеживанию становления повествовательной идентичности и дискурсивной субъектности. Таким образом, сложная нарративная структура обусловливает и то, что в тексте тематизируется история создания романа.

Отметим, что к 200-летию со дня рождения Гончарова в Венгрии провели международную научную конференцию, посвященную проблемам творчества русского писателя, а также издан сборник по материалам конференции, опубликован тематический раздел «Филологического вестника» Венгерской академии наук с переводами трудов известных ученых и исследователей и статьями венгерских гончарововедов. Вышла и вторая книга Ангелики Молнар — монография на венгерском языке, посвященная поэтике романов Гончарова.

Восприятие творчества русского писателя можно разместить также внутри рамок литературного контекста XIX в., в форме конкретных анализов художественных произведений. Типологические сопоставления, которые были проведены ранее между романами Гончарова и произведениями венгерской литературы (Шандор Петефи «Дорогие гости», Янош Арань «Смерть Буды»)[38], несмотря на присущую им перспективность, так и остались незавершенными. Обычно критики только указывали на влияние Тургенева или Пушкина или примеряли главных героев Гончарова (в первую очередь Обломова) к образам венгерских романов (Элек Гожду «Туман», Дьюла Круди «Красный дилижанс», Жигмонд Мориц «Барские затеи»). И в настоящее время отсутствуют венгерские исследовательские труды, подробно анализирующие типологические и другие параллелизмы. Этот диалог может открыться посредством интертекстуального анализа общих тематических, событийных и текстовых элементов в произведениях Гончарова и других писателей. В противоположность сравнительному анализу источников и воздействия крупных структур, интертекстуальные исследования

[38] *Lukácsy S.* Goncsarov és a Hétköznapi történet // Goncsarov: Hétköznapi történet. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955. O. 323.

занимаются анализом межтекстовых связей. В сопоставлении интертекстуальных элементов необходимо акцентировать их внутритекстовую трансформацию, в результате которой межтекстовые связи творчески перерабатываются в интрапараллелизмы — интериоризируются в новом тексте.

Сфера анализа велика, ведь параллельно откликам критиков и общественных деятелей на роман Гончарова появились и литературные отсылки, аллюзии и переложения. Так, например, и стихотворение Тамаша Фалу «Письмо к Обломову» (1928), в котором метафоры постепенно обостряют / наращивают отчаяние. Нежные птички сна, мир, тишина, беззаботность, вечный отдых заменяются мертвыми годами, скукой, отсутствием желаний и сомнений. Вследствие чего в стихотворении создается атмосфера сильного разочарования и тоски, которая окрашена в темные тона.

В современной венгерской литературе есть стихотворения, которые представляют собой ссылки на роман Гончарова. Лиризм был в известной степени чужд Гончарову, тем более удивителен факт обращения к его прозе сквозь призму лирики. В стихотворении Андраша Петоца «Сон Обломова» главным конструктивным фактором выступает особый хронотоп, основанный, с одной стороны, на переплетении и контрасте временных пластов (прошедшее — настоящее — будущее, реальное время быстро протекает в отличие от вечного времени сна и воспоминаний), и, с другой стороны, пространства (здесь и там). Метафорика сна и пробуждения, внешних воздействий и внутренних желаний, резкого света и осеннего солнца пронизывает соответствующие картины.

Стихотворение Иштвана Ага с тем же названием — «Сон Обломова» — своеобразно полемизирует с традиционным пониманием образа главного героя Гончарова через посредство модернизированной обстановки и лексики. Нарративное действие вставания в стихотворении переходит в переосмысление сна, и лирический субъект становится поэтом-преподавателем.

Расшатыванию канонических толкований служит также пьеса нового драматурга Михаила Угарова с названием «Смерть Ильи Ильича». В тонкой стилизации Угарова классическое совмещается с современным — она не инсценировка «Смерти Ивана Ильича» Толстого или «Обломова» Гончарова, а психологический, но современный театр. Обломов здесь представлен как взрослый человек, обладающий неспокойным, больным детским темпераментом и наивностью, который убегает от фрагментарности и монументальности мира, стремящейся поглотить всё окружающее[39], в свой «дом», в собственный мир с целью сохранения личной целостности. Актуальность поставленного вопроса выражается в оппозиции образов вечного мечтателя и деловитого человека. Обломов и Штольц хотят дополнить себя качествами другого, чтобы уравновесить свою деятельность и покой. К тому же их контраст дополняется образом врача, которому в пьесе присваивается более важная роль, чем в романе. Доктор и пациент меняются местами в ходе трех их встреч. Врач оказывается по-настоящему больным человеком, хотя в результате исследований приходит к заключению, что Обломов

[39] *Csáki J.* A “ház”. Mihail Ugarov: Oblom-off // Magyar Narancs. XXI. évf. 2009. № 17. URL: http://m.magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_-_a_haz_-_mihail_ugarov_oblom-off-71227?pageId=423 (дата обращения: 26.01.2018).

заражен смертельной болезнью TOTUS-a, согласно которой цельный человек не может смириться с раздробленностью человека в условиях, когда все люди вокруг только обломки. Главный герой переживает испытание любовью, но это влечет за собой угрозу самопотери, поэтому он выбирает претерпевание тяжести бытия. В этом смысле Обломов Угарова также сталкивается с вопросами жизни и смерти, как и Иван Ильич или Илья Ильич, если даже он в первую очередь скорее современный маргинал, чья единственная возможность противостоять утилитарности — это остаться самим собой. Его лень и непрактичность являются залогами его собственной независимости, ребячество — форма самозащиты, ведь ребенка любят таким, каков он есть. А Пшеницына — подходящая мать, жена и домохозяйка, которая — в толковании Угарова — опутывает его плотно и хитро с помощью еды и заботы.

Страхи главного действующего лица проистекают из детских травм, а причина смерти кроется в безысходности его пограничного положения. Смерть Обломова выглядит в пьесе трагично, но абсурдные диалоги, игра слов, ироническая постановка экзистенциальных вопросов снимают изначальный трагизм. По нашему мнению, Угарову удалось уловить несколько важных мотивов из романа Гончарова и, наделив главного героя эмоциональным восприятием современного человека, окружить его постмодернистской игрой при отсутствии волшебства вечного, универсального, которое характерно для романа.

Спектакль «Oblom-off» был поставлен и на венгерской сцене (2009 г. Csokonai Színház, Debrecen) вслед за российскими постановочными образцами, однако с другой трактовкой. На сцене городская квартира, декорации и инвентарь которой символизируют фрагментарность: гипсовые торсы, сталинские сапоги, задняя часть лошади. Напрасно чистится вечно грязная стеклянная стена. Вместо дивана и катафалка как убежища — покрытый стол с любимыми книгами, под ним мир Обломова. Он постоянно скрывается то в халат, то в «домик». Этой своеобразной и постоянной игрой с другими обогащается мотив самозащиты Обломова Гончарова. Удивительное режиссерское решение наблюдается в том, что арию «Casta diva» поют двойники певиц: мать, Ольга... Шумный внешний мир постоянно вторгается в сцену покоя и торжественной музыки: танцоры в форме, танцующие под современную музыку, символизируют бесконечную суету, которая грозит Обломову — обломку, старающемуся остаться цельным человеком.

Венгерское восприятие произведений Гончарова во многом согласно со способами интерпретации, обозначенными русскими критиками. Подавляющее большинство рецензий было сконцентрировано на фигуре Обломова, на основании этого авторы определяли особенности творчества писателя. В Венгрии «Обломов» Гончарова спровоцировал часто несправедливое отношение критики к творчеству самого русского писателя. Его главный герой казался пригодным для идентификации жизненной беспомощности и безразличия ко всему. Доминировали точки зрения национального характера, общественной критики и психологии творчества. Благодаря этим взглядам удалось приблизить романы к венгерскому читателю, содействовать их пересказу через призму венгерской действительности. Таким образом, интерпретации выстраивались вокруг следующих ключевых понятий: с одной стороны — «разочарованность», «нездоровое отсутствие воли», «деградация», «русская бездеятельность», с другой — «мечта

об идиллическом существовании», «тоска по материнской утробе», «отвержение современной эпохи», «созерцательный поиск смысла существования». Специфика повествовательной формы романа была сразу же подмечена венгерским читателем. Слово автора отождествлялось с повествовательным словом, особенностью которого считалась так называемая «объективная предметность» скрытой лиричности.

Переосмысливая перечисленные выше определения, вместо взгляда сквозь призму типов «лишнего человека» или романтического бездельника, обыкновенного лентяя, мы стремимся представить главного героя романа «Обломов» как своеобразного художника, который одновременно и кроток, и угрожающ, и для которого внутренняя деятельность, активность неотделима от спокойствия, пассивности. Гончарову здесь более всего удалось воплотить русский национальный характер, уже подмеченный в русской же традиции. В своем центральном романе писатель рассматривает в качестве основной проблемы существования движение и постоянство, проецируя ее на ситуацию современного человека. Писатель и в других своих романах также ищет ответы на эти вопросы, превращая их в своего рода единый текст.

Литература

Бахтин М.М. Записи курса лекций по истории русской литературы // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 223–226, 576–582.

Зельдхейи-Деак Ж. Восприятие Обломова в Венгрии до Второй мировой войны // Ivan A. Gontscharov. Leben, Werk und Wirkung / Hrsg. P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1994. S. 433–445.

Зельдхейи-Деак Ж. Восприятие творчества Гончарова в венгерской критике и литературоведении // Гончаровские чтения / Ред. В. И. Мельник и др. Ульяновск: УГТУ, 1995. С. 49–61.

Кречетова Р.П. В поисках гармонии // Искусство кино. 1980. № 5. С. 51–60.

Лукач Д. 2. Романтизм разочарования / Лукач Д. Теория романа: Опыт историко-философского исследования форм большой эпики. Ч. II. Опыт типологии романной формы // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.

Мельник В.И. Гончаров и французские просветители // Гончаровские чтения / Ред. В. И. Мельник и др. Ульяновск: УГТУ, 1995. С. 62–71.

Письмо И. А. Гончарова И. И. Льховскому от 2/14 августа 1857 г. Мариенбад // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 289–295.

Рассадин С.Б. Обломов без Обломовки // Искусство кино. 1980. № 5. С. 40–50.

Тюпа В.И. Увертюра к роману // Русская литераутра XIX–XX вв. Поэтика. Мотивы и аспекты литературного анализа / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. С. 212–219.

Фрид И. Кто повествователь в «Обломове»? // Studia Slavica. 2006. № 3–4. Vol. 51. P. 219–230.

Хайнади З. Фауст и Обломов: противостояние // Литература. 2000. № 20. С. 14–15.

Холкин В.И. Андрей Штольц: поиск понимания // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 38–48.

Almási M. Goncsarov. Szakadék // Irodalomtörténet. 1956. № 1. O. 120–123.

Babits M. Az európai irodalom története. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957.

Bakcsi G. Goncsarov // Irodalomtörténeti kiskönyvtár. 15. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1962.
Bakcsi G. Öt orosz regény. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989. O. 98–173.
Csáki J. A "ház". Mihail Ugarov: Oblom-off // Magyar Narancs. XXI. évf. 2009. № 17. URL: http://m.magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_-_a_haz_-_mihail_ugarov_oblom-off-71227?pageId=423 (дата обращения: 26.01.2018).
Dukkon Á. Költészet és valóság Goncsarov világában // Filológiai Közlöny. 1995. Vol. 2. O. 114–124.
Fried I. Babits Mihály és az orosz irodalom // Fried I. Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban. Budapest: Magvető, 1989. O. 194–212.
Fried I. Ki az *Oblomov* beszélője? // Puskintól Tolsztojig és továbbb... O. 181–190.
Hajnády Z. Az orosz regény. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991. O. 45–46.
Illyés G. Itt élned kell I–II. Magyarok. 1939. I. kötet. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
Kárpáti A. (*Carpaccio*). Goncsarov // A Hét. 1913. № 30. O. 439–440.
Kárpáti A. Földek testvérisége // Új Nemzedék. 1914. № 24. O. 18–19.
Konrád G. Emlékezés az "Oblomov" írójára // Nagyvilág. 1962. № 9. O. 1368–1373.
Kozocsa S. Goncsarov Magyarországon // OSzK Évkönyve (1965–1966). Budapest, 1967. O. 500–515.
Lukácsy S. Goncsarov és a Hétköznapi történet // Goncsarov: Hétköznapi történet. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955. O. 311–325.
Nagy L. Irodalmi Újság. 1952. № 24.
Németh L. Megmentett gondolatok. Tanulmányok, kritikák, vallomások. Budapest: Magvető, 1975.
Németh L. Munka közben. Oblomov. Csillag, 1953. O. 898–900.
Puskintól Tolsztojig és tovább... / Szerk.: A. Kovács. Budapest: Argumentum, 2006.
Rőhrig E. Az „Oblomov" poétikája // Az Orosz Irodalmi Tudományos Diákkör munkái. 1968–1978. Budapest, 1981. O. 167–179.
Rőhrig E. Az idő poétikájának kérdései Goncsarov "Oblomov" című regényében // Studia Russica 1. Budapest, 1978. O. 159–167.
Rőhrig E. Az Oblomov interpretációi a poétikai megközelítés tükrében // Studia Russica. 2. Budapest, 1979. O. 192–205.
Schümann D. Oblomov-Fiktionen. Zur produktiven Rezeption von I. A. Goncarovs Roman Oblomov im deutschsprachigen Raum // Literatura. Bd. 16. Würzburg: Ergon Verlag, 2005.
Spiró G. A befejezetlen dráma. (Nyikita Mihalkov filmjei a televízióban) // Filmvilág. 1983. № 11. O. 14–19.
Szerb A. A világirodalom története. Budapest: Magvető, 8. Kiadás, 1992. O. 633–634.
Tallár F. Utópiák igézetében. Budapest: Magvető, 1984.
Török E. Orosz irodalom a XIX. században. Budapest: Gondolat, 1970. O. 97–103.
Voinovich G. Regényírók. Tanulmányok. Budapest: Franklin-Társulat Kiadása, 1921. O. 36–50.
Zöldhelyi Z. Goncsarov // Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig // Szerk. Z. Zöldhelyi, Z. Hetényi. Budapest: Tankönyvkiadó, 1997. O. 135–139.
Zöldhelyi Z. Ivan Goncsarov. Oblomov // Huszonöt fontos regény. Műelemzések / Szerk. Z. Hetényi. Budapest: Lord-Maecenas, 1995. O. 46–61.
Zöldhelyi Z. D. Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője // Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből II / Szerk. G. G. Kemény. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. O. 138–200.

Т. В. Швецова

ТВОРЧЕСТВО И. С. ТУРГЕНЕВА И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лекция

Данная лекция подготовлена в рамках спецкурса «Русская классика в мировом литературном контексте», который А. А. Смирнов читал студентам МГУ осенью 2007 г.

План

1. Знакомство И. С. Тургенева с зарубежной литературой. Круг чтения будущего писателя.
2. Тургенев и французская литература. Тургенев и Флобер.
3. Тургенев и немецкая литература. Рецепция гётевского «Фауста» в творчестве И. С. Тургенева.
4. Тургенев и английская литература.

«Гамлет» в контексте творчества И. С. Тургенева.

И. С. Тургенев и Генри Джеймс: типологическое сходство сюжетов и образов в романах «Американец» и «Дворянское гнездо».

Индивидуальное задание: прочитать повесть И. С. Тургенева «Затишье». Подготовить сообщение на тему: «Образ байронического героя у Тургенева».

Темы рефератов

- И. С. Тургенев и Блез Паскаль;
- И. С. Тургенев и Шопенгауэр;
- И. С. Тургенев и Экклесиаст («Призраки», «Довольно», «Собака», «Фауст»);
- И. С. Тургенев и Марк Аврелий, Сенека, Светоний;
- И. С. Тургенев и Гёте.

1. Знакомство И. С. Тургенева с зарубежной литературой. Круг чтения будущего писателя

Тургенев — первый русский писатель XIX в., чьи произведения были широко известны на Западе. Тургеневед В. Р. Щербина замечает, что именно в творчестве Тургенева впервые проявилось интенсивное сближение и взаимодействие русской и западноевропейской литератур[1].

---

[1] *Щербина В. Р.* Тургенев. URL: feb-web.ru›vl7/vl7-0412.htm (дата обращения: 13.12.2017). С. 50.

Тургенева и его героев очень часть называют «русскими европейцами». Сегодня один из проблемных вопросов — западничество Тургенева, за эти убеждения ему доставалось от современников и критиков советской эпохи.

Когда мы говорим, что Тургенев был «западником», необходимо помнить — он и не мог им не быть[2]. Большинство образованных людей его времени являлись западниками, так сказать, от рождения (в том числе будущие славянофилы). Гувернантки и учителя, приставленные к дворянским детям, были из немцев, французов или англичан. Родовые библиотеки едва ли не большей частью состояли из иностранных книг. Писали письма, сочиняли стихи, разговаривали в основном по-французски, а нередко, как было в семье Тургенева, по-французски даже молились. Многие стремились учиться за границей, поскольку в русскую науку верили далеко не все. Особенность же Тургенева состояла в том, что он сумел сохранить свое западничество до конца.

Тургенев с малых лет занимался изучением иностранных языков: в 3 года знал французский, к 5 годам выучил немецкий, к 15 годам стал изучать английский. В переписке с сыном отец Сергей Иванович просил его хотя бы раз в неделю писать ему по-русски. К мальчикам в семье был приставлен немец-гувернер.

Следует с большой осторожностью говорить о круге чтения Тургенева в ранний период его жизни, так как почти не сохранилось достоверных свидетельств о его чтении в это время. Между тем документы 1840-х гг. и сочинения писателя указывают на уже состоявшееся в более раннем возрасте знакомство с русской и зарубежной классикой. В дошедших до нас письмах Тургенева наряду с именами русских классиков появляются упоминания о чтении французских авторов. Одной из наиболее ранних французских книг Тургенева является подаренный ему в день десятилетия труд Адама «Римские древности» (1818 г.). Домашние учителя писателя немалое внимание уделяли преподаванию европейской истории, словесности, риторики. Последней обучали на примере отрывков из латинских авторов и французских ораторов конца XVIII в. В 1830-х гг. появляются книги с собственным тиснением будущего писателя «I. T.» или с его автографом: «И. Тургенев», «Jean de Tourgeneff». Их можно видеть на книгах Ренанвиля, де Баранта, Мишле. Эти книги в ту пору ставились в специально отведенный «Ваничкин шкап». Можно предположить, что ко времени поступления в Московский университет в 1833 г. Тургенев был знаком с сочинениями зарубежных классиков, представленных в его библиотеке: Рабле, Шекспир, Корнель, Байрон, Дидро... Позднее писатель, обладавший исключительной памятью, выказывал поразительное их знание, свободно их цитировал. Французские переводы древних и новых западноевропейских авторов давали Тургеневу в это время возможность познакомиться с образцами мировой классики. Как и прежде, французский, которым в совершенстве владел Тургенев, служит ему своеобразным лексиконом в освоении реалий европейской культуры. По мнению Л. А. Балыковой, в круге чтения Тургенева нет случайных книг: кроме сочинений, рекомендованных для изучения университетскими профессорами, покупаются новинки философии, истории,

---

[2] *Генералова Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб.: РХГИ, 2003.

экономической науки. Видимо, тогда в библиотеке писателя появляются труды Прудона, Леру, Шевалье. В переписке Тургенева целые страницы посвящены обсуждению прочитанного. Из сохранившихся писем В.П. Тургеневой сыну Ивану видно, что чтение составляло один из главных предметов ее эпистолярных бесед с ним. Она настойчиво рекомендовала Ивану Сергеевичу сочинения Гофмана, писателей «натурального направления» — А. Дюма-сына, А. Карра, Ш. Бернара, Э. Сувестра. И в Спасском пополняется отдел зарубежной беллетристики. Тургенев уже знаком к этому времени с сочинениями Купера, Диккенса, Бальзака, Гюго, Мюссе[3].

2. Тургенев и французская литература. Тургенев и Флобер

В конце 1840-х гг. Тургенев живет в основном во Франции. Летом 1845 г. Иван Сергеевич впервые отправился туда по приглашению госпожи Виардо. Там он познакомился и подружился с ее семьей, жившей в Куртавеле. И мало кто мог подумать тогда, что этот русский, ставший вскоре признанным писателем, одним из популярнейших не только в России, но и в Европе, до конца дней сохранит горячую привязанность к замужней женщине, последует за ней за границу, где в конце концов проведет бо́льшую часть жизни и лишь наездами будет бывать на родине.

В «Дневниках» Эдмона Гонкура узнаем, что ближе всех Тургенев сошелся с Флобером. По собственному признанию, у него было только два истинных друга: в России — Белинский, а во Франции — Гюстав Флобер. Флобер вызывал у него симпатию не только как писатель, но и как человек.

Они познакомились в начале 1863 г. Тургенев, считавший «Госпожу Бовари» самым замечательным произведением новейшей французской школы, тогда же послал Флоберу книгу своих избранных повестей и рассказов, изданных на французском языке под названием «Картины из русской жизни».

Некоторые произведения Тургенева были, по-видимому, хорошо известны Флоберу и до личного знакомства с ним. В своем первом письме к нему он писал: «Дорогой господин Тургенев! Как я Вам признателен за Ваш подарок... давно уже Вы являетесь для меня мэтром. Но чем больше я Вас изучаю, тем более изумляет меня Ваш талант. Меня восхищает страстность и в то же время сдержанность Вашей манеры письма, симпатия, с какой Вы относитесь к “маленьким людям” и которая насыщает мыслью пейзаж. Точно так же, как чтение “Дон Кихота” вызывает у меня желание ехать верхом на коне по белой от пыли дороге и есть в тени утеса оливки и сырой лук, так, читая Ваши “Картины из русской жизни”, мне хочется трястись в телеге по снежным просторам и слушать волчий вой. От Ваших произведений исходит терпкий и нежный аромат, чарующая грусть, которая проникает до глубины души. Каким Вы обладаете искусством! Какое сочетание умиления, иронии, наблюдательности и красок! И как всё это согласовано!»[4].

---

[3] *Балыкова И.А.* Библиотека Тургенева. Орел, 2001. С. 23.

[4] *Флобер Г.* Письма 1856–1880. http://flober.narod.ru/flaubert/let_306-943.htm (дата обращения: 18.01.2018).

Письма Флобера к Тургеневу — трогательная история дружбы, основанной на личной симпатии и глубоком творческом взаимопонимании.

По-видимому, отдельные произведения Флобера (например, его легенда «Искушение святого Антония», романы «Бувар и Пекюше», «Воспитание чувств») настолько часто обсуждались друзьями, что персонажи их воспринимались ими как вполне реальные существа. В письмах Тургенева к Флоберу постоянно встречаются подобные фразы: «А как поживает Антоний? Сообщите мне о нем» (из письма Тургенева Флоберу от 30 июня 1872 г.)[5], «Доброму Антонию придется... подождать до послезавтра...» (письмо от 16 ноября 1871 г.)[6], «Святой Антоний не должен отчаиваться. Пусть он мужественно идет до конца!» (письмо от 14 июня 1872 г.)[7].

Обращает на себя внимание типологическое сходство женских судеб и образов в повестях «Простая душа» (Фелиситэ) и «Живые мощи» (Лукерья); мужские образы повести Тургенева «Пунин и Бабурин» аналогичны образам романа Флобера «Бувар и Пекюше».

Непосредственные связи между двумя писателями, беседы и переписка по вопросам литературы способствовали творческому взаимовлиянию. Тургенев переводит «Легенду о святом Юлиане Милостивом», «Иродиаду» Г. Флобера с французского на русский язык.

Восхищенный «Легендой» И. С. Тургенев перевел ее по рукописи. Он писал редактору «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу: «Изо всей моей литературной карьеры я ни на что не гляжу с большей гордостью, как на этот перевод. Это был tour de force <чудо мастерства — франц.> заставить русский язык схватиться с французским — и не остаться побежденным»[8].

Мастерское владение французским языком давало ему возможность беспрепятственно проникнуть в иноязычный текст, ведь он не только говорил, но и мыслил по-французски.

Перевод выполнен И. С. Тургеневым в 70-х гг. XIX в. В творческой биографии автора романов «Дым» и «Новь» это время совпало с созданием «сказок», или так называемых «таинственных повестей», для которых характерно наличие символических мотивов, к их числу относится мотив тумана. Данный мотив развивается и в переводе из Флобера: «...он прошел еще страну, где царили такие туманы, что воины поднимались вперед, окруженные со всех сторон призраками», «ветер свистал, утренний туман рассеивался»[9] и др.

Несомненно, личное знакомство, переписка, осведомленность о творческих замыслах друг друга могли повлиять на их творчество. Сходство их произведений усиливается в периоды наиболее интенсивного общения писателей — в 70-х гг. XIX в.

---

[5] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 11. 1871–1872. М.: Наука,1999. С. 336.

[6] Там же. С. 360.

[7] Там же. С. 386.

[8] *Балыкова И. А.* Библиотека Тургенева. С. 7.

[9] *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. / Ред. кол. М. П. Алексеев, Г. А. Бялый. М.: Художественная литература, 1976–1979. Т. 11. http://az.lib.ru/f/flober_g/text_0030.shtml (дата обращения: 18.01.2018).

3. Тургенев и немецкая литература. Рецепция гётевского «Фауста» в творчестве И. С. Тургенева

По утверждению М. Дзюбенко[10], становление русской классической литературы осуществлялось в борьбе и взаимодействии двух сюжетов и двух сознаний — гомеровского и фаустовского.

«Фауст» Тургенева появился в десятом номере «Современника» за 1856 г. Рядом с ним был напечатан перевод первой части гётевского «Фауста» в переводе Струговщикова. Что касается связи произведений Гёте и Тургенева, то об этом написано достаточно много. Отметим лишь, что повесть Тургенева отсылает читателя именно к первой части гётевской трагедии.

Сюжет повести Тургенева, накладываясь на сюжет трагедии Гёте, несколько трансформирует его. Тургеневская героиня из юной девушки (какой была Маргарита у Гёте и каковой знал Веру Павел Александрович Б... за 12 лет до описанных в повести событий) превращается в замужнюю женщину, но «почти ничего не изменилась ни в лице, ни в стане»; не случайно Павел Александрович пишет другу: «Я всё это время думал об этой несчастной женщине (я чуть не сказал: девушке)...»

Рядом с замужней героиней, цельной и способной к сильным страстям, появляется ее муж — простой, добрый, но недалекий и слабохарактерный малый. У Тургенева это Приимков, бывший университетский товарищ главного героя («Он очень хороший, милый малый, так скромно говорит, так добродушно смотрит; его нельзя не полюбить... но умственные способности его не развились с тех пор, как мы его знали»).

Внутренняя связь всех произведений подтверждается рядом сквозных образов и сюжетных мотивов. Прежде всего обращает на себя внимание образ авторитарной и фанатичной матери, который у Гёте лишь намечен, а у Тургенева получает полное развитие. Трагическим отзвуком поруганного чувства проходит мотив птицы в песне помешанной Гретхен, которую та поет перед казнью от лица утопленной дочери:

А я молодая,
Пичужка лесная
В то время была!
И вот лечу,
Куда хочу!

Этот мотив звучит и в «Фаусте» Тургенева. «Она смотрела на меня своим спокойным взором. *Птицы* так смотрят, когда не боятся»[11], — передает Павел Александрович свои впечатления от встречи с Верой после долгой разлуки. А в ночь несостоявшегося свидания, когда героем постепенно овладевает «глубокое, внутреннее беспокойство», «жалобный крик примчался издалека и прильнул, словно дребезжа, к черным стеклам окон»[12], точно кричала в роще сова или другое живое существо.

---

[10] *Дзюбенко М.А.* Гёте — Тургенев — Островский (Из истории рецепции и трансформации сюжета о Фаусте в русской литературе) // Спасский вестник. 2005. Вып. 12. С. 73–81.

[11] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 7. М.; Л., Наука, 1964. URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0100.shtml (дата обращения 13.12.2017).

[12] Там же.

Тургенев внес в сюжет о Фаусте мотив грозы, связав его с мотивом беззаконной любви. Гроза обрамляет чтение «Фауста», надвигаясь уже перед его началом: «Я оглянулся. Закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная темно-синяя туча; видом своим она представляла подобие огнедышащей горы; ее верх широким снопом раскидывался по небу; яркой каймой окружал ее зловещий багрянец и в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла...

— Быть грозе, — заметил Приимков»[13].

Чтение «Фауста» окончено. «В это мгновение из саду пронесся шум листьев, внезапно поколебленных налетевшим ветром. Вера Николаевна вздрогнула и повернулась лицом к раскрытому окну.

— Я вам говорил, что будет гроза! — воскликнул Приимков. — А ты, Верочка, чего это так вздрагиваешь?

Она взглянула на него молча. Слабо и далеко сверкнувшая молния таинственно отразилась на ее неподвижном лице.

— Всё по милости “Фауста”, — продолжал Приимков...»

И эта шутка гораздо ближе к правде, чем может показаться на первый взгляд.

Приведенными сопоставлениями глубокое внутреннее родство данных произведений Гёте и Тургенева далеко не исчерпывается. Но даже и это беглое перечисление позволяет понять, сколь богатые всходы дал на русской почве сюжет о Фаусте и сколь мало мы об этих всходах еще знаем.

4. Тургенев и английская литература

Интерес И. С. Тургенева к «Гамлету» Шекспира сохранялся на протяжении всей его творческой жизни. Это объясняется причинами литературного и внелитературного характера: и фактами собственной судьбы писателя, и знакомством с людьми, увлеченными Шекспиром в 40-х гг. XIX в. (В. Г. Белинским, Н. Х. Кетчером, А. А. Фетом и др.), и сходством психологических типов И. С. Тургенева и героя Шекспира.

Вместе с тем этот интерес И. С. Тургенева к герою шекспировской трагедии не мог сформироваться без достаточных к тому предпосылок. Он был подготовлен всем ходом развития «отношений» Шекспира с русской литературой, начиная с первых эпизодов жизни «русского Гамлета» в середине XVIII в., когда А. П. Сумароков впервые воспроизвел «Гамлета» по-русски. По нашей оценке, первоначальный интерес русских авторов к «Гамлету» Шекспира в XVIII — первой трети XIX в. был обусловлен совершенно специфическими причинами. Русский читатель усмотрел в великой трагедии отклик на одну весьма волновавшую его в это время проблему — проблему суицида.

На начальном этапе знакомства с произведением русской читающей публике были известны только «переделки» «гамлетова размышления о смерти» в III акте шекспировской пьесы. Первые переводы трагедии появляются лишь в первой трети XIX в. По всей видимости, Тургенев хорошо знал «Гамлета» в переводе М. Вронченко, но в собственных текстах цитировал отрывки

[13] Там же.

из кронеберговского перевода, кроме этого, некоторые фрагменты переводил сам. В оценке героя шекспировской пьесы Тургенев в целом следовал общей, интуитивно установившейся в русской литературно-театральной критике традиции, состоявшей в осуждении, неприятии образа принца.

Характерное для отечественной литературы XIX в. явление «русского гамлетизма» также несет в себе огромный заряд недоверия к шекспировскому образу как герою[14]. «Русский Гамлет» по мере своего исторического вызревания всё более обнаруживал в себе дефицит веры, скептическое отношение к религии, несостоятельность своих этических установок.

Ответ на вопрос о том, что побудило И.С. Тургенева обратиться к Гамлету именно в 1840-х гг., когда он интенсивно работает над «Записками охотника», когда рождается замысел программной статьи «Гамлет и Дон Кихот», когда он довольно интенсивно интенсивно цитирует «Гамлета» в своей частной переписке, беседах с литературными друзьями и т.д., как представляется, лежит в плоскости понимания некоторых особенностей самой эпохи, усилившей в России интерес к творчеству великого английского драматурга.

Переходность, нестабильность, о которых писали уже современники (критики В. Майков, А. Никитенко, Е. Эдельсон, сам И.С. Тургенев), основные приметы 40-х гг. XIX в. Именно 30–40-е гг. XIX в. стали для русской литературы переходными от романтизма к реализму.

В канун 1840-х гг., до того как на литературной арене обозначилась «натуральная школа», актуальным становится вопрос о новом поколении эпического героя, русская литература постепенно осознаёт образовавшийся вакуум на месте традиционного для нее эпического героя. Поиск его становится одной из наиболее характерных примет времени. Напряжение, которое ощущается в этой связи в русской литературе в 40-х гг. XIX в., мы условно обозначили как атмосферу «ожидания героя». «Ожидание героя» — то состояние, когда ни литераторы, ни критика не могут внятно ответить на вопрос «кто он — современный герой?», а писатели пытаются не столько представить, сколько вычислить его.

Вопрос о русском герое встал удивительно своевременно, он совпал с другими процессами в русской духовной жизни. Например, с развитием философской мысли того времени, которое, по мнению Г. Флоровского, характеризуется тем, что «в русское сознание неотразимо врезалась загадка России» и встали вопросы о русском «лице», о «русской судьбе», о «русском призвании».

Безгеройность русской литературы характеризует целую фазу в ее историческом развитии. Принципиально «безгеройна» литература «натуральной школы». В эстетических установках «натуральной школы» содержится представление о системе персонажей, а не об отдельных полюсах («добродетельный — злодей»), как это было принято в литературе классицизма, сентиментализма, романтизма. Новая литература в своих изобразительных принципах была ориентирована на представление некой внутренне связной системы образов, в которую вошли все персонажи, существующие на тот момент в русской литературе. Полная, исчерпанная, завершенная система гипотетически должна была включать в себя

---

[14] *Швецова Т.В.* «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002.

и позицию героя. Одним из первых русских писателей, поставивших перед собой задачу художественного воплощения такой системы, был И. С. Тургенев в цикле «Записки охотника».

На наш взгляд, есть все основания говорить о том, что «ожидание героя», соответствующего национальному видению и традициям, было одним из мотивов, подвигнувших И. С. Тургенева к созданию сложной системы «Записок охотника». Учитывая, что в системе образов «Записок охотника» Гамлету принадлежит далеко не последнее место, становится во многом ясен интерес Тургенева к шекспировскому герою, пробудившийся именно в этой фазе его творческой биографии. Он нужен ему в той системе смысловых противовесов, которая выстраивалась в ходе поиска, вычисления своего, органичного национального героя. Гамлет Шекспира в этом процессе выступает своеобразной точкой «отталкивания», как некая противоположность искомой позиции. Именно данное обстоятельство актуализирует интерес русского писателя к образу, созданному английским драматургом, в 1840-х гг.

Гамлет И. С. Тургенева не романтический герой в исполнении П. С. Мочалова, гремевшего на московской сцене в конце 1830-х гг., непохож он и на рафинированного Гамлета, сыгранного В. А. Каратыгиным. Тургеневский Гамлет не напоминает Гамлета Сидоровича из водевиля Д. Т. Ленского или сниженного героя В. М. Дорошевича, психологический тип скорее роднит его с «подпольным» Ф. М. Достоевского. Тургеневский Гамлет — фигура во многом более сложная и трагическая. Причем в полной мере этот образ раскрывается только в процессе сопоставления с другими персонажами сборника «Записки охотника».

Из поля зрения исследователей творчества И. С. Тургенева до сих пор практически ускользало то обстоятельство, что в своем понимании образа Гамлета русский писатель претерпел некоторую эволюцию. Очерк «Гамлет Щигровского уезда» и статью «Гамлет и дон Кихот» разделяют десятилетия. За этот период писателем создан целый ряд художественных произведений, вобравших в себя наблюдения и размышления над героем гамлетовского типа. Собственно говоря, критическое отношение к этому герою сохраняется на протяжении всего творческого пути русского писателя. Недоверие к герою, понимание его «неполноты», несостоятельности ощущается на каждом этапе творческой эволюции И. С. Тургенева. Но осознание природы этой оценки приходит к писателю не сразу. Герой развенчивается в своих отношениях с женщиной, в патологическом разрыве слов и дела, но к тому, что за всем этим стоит главный его изъян — дефицит веры, — И. С. Тургенев приходит только в статье «Гамлет и Дон Кихот». Еще в «Гамлете Щигровского уезда» некоторая арелигиозность центрального персонажа скорее угадывается, нежели предстает четко обозначенной, но уже в Базарове она очевидна. По нашим наблюдениям, оценка Тургеневым шекспировского героя не столько меняется в течение 40–60-х гг., сколько укрепляется, выкристаллизовывается. Это, вероятно, связано с вызреванием религиозно-этической позиции писателя и вполне вписывается в контекст общих русских литературно-критических исканий.

Эволюция русской литературно-критической оценки шекспировского Гамлета в XIX в. может быть представлена в следующей схеме: от «смутного» неприятия характера, претендующего на героический статус, к осознанию его

противоречий с постулатами веры и, наконец, к признанию его религиозно-этической, нравственной несостоятельности. Арелигиозность шекспировского героя с наибольшей жесткостью осуждена в известной статье Л.Н. Толстого. Эта статья завершает собой целую эпоху осмысления европейского героя в русской литературной среде. Именно в этот процесс логически встраиваются оценки вечного образа, данные И.С. Тургеневым на разных этапах его творческой эволюции.

Интерес к образу Гамлета, актуализированный на начальном этапе обострением проблемы современного национального героя, поддерживается в дальнейшем как в творчестве И.С. Тургенева, так и в русской литературе в целом интересом к осмыслению нравственных основ бытия. И это один из центральных выводов, вытекающих из проведенного нами исследования.

Тургеневское наследие буквально пронизано «гамлетовским» присутствием. При этом нами замечено, что к 1870-м гг. в различных его произведениях увеличивается количество неточных немаркированных цитат из пьесы «Гамлет». Это наводит на мысль, что к концу XIX в. трагедия Шекспира усвоена русской культурой настолько, что включение слов Гамлета в иное произведение читатель опознает без указания на автора и источник, не нуждаясь в дополнительном комментарии. На закате творческой жизни И.С. Тургенев чаще обращается к словам Гамлета в художественных произведениях и в письмах. По-видимому, пьеса «Гамлет» является для него неким посредником в оценке собственной жизни и русской действительности.

Вопросы для самопроверки

1. В справочной литературе выясните вопрос о том, что такое типологическое сходство. Охарактеризуйте такое сходство на примере сравнения произведений И.С. Тургенева и Г. Флобера.

2. Проанализируйте сюжет о Фаусте в творчестве И.С. Тургенева. Аллюзия к какому произведению другого писателя приходит на ум в процессе сопоставления сцен «Фауста» Гёте и «Фауста» Тургенева?

3. Вспомните русского драматурга XIX в., в пьесе которого развивается мотив грозы.

4. Вспомните, когда впервые появился «Гамлет» Шекспира в России. В какой форме это случилось?

5. Назовите имена известных переводчиков пьесы Шекспира в России первой половины XIX в.

6. Чем примечательны для России 30–40-е гг. XIX в.? Как объяснить появление в этом контексте Гамлета Шекспира?

7. Как формулирует суть русского гамлетизма И.С. Тургенев?

Литература

Балыкова И.А. Библиотека Тургенева. Орел, 2001.

Генералова Н.П. И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб.: РХГИ, 2003.

Дзюбенко М. А. Гёте — Тургенев — Островский (Из истории рецепции и трансформации сюжета о Фаусте в русской литературе) // Спасский вестник. 2005. Вып. 12. С. 73–81.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 7. М.; Л., Наука, 1964. URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0100.shtml (дата обращения: 13.12.2017).

Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. / Ред. кол. М. П. Алексеев, Г. А. Бялый. М.: Художественная литература, 1976–1979. Т. 11. URL: http://az.lib.ru/f/flober_g/text_0030.shtml (дата обращения: 18.01.2018).

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 11. 1871–1872. М.: Наука, 1999.

Флобер Г. Письма 1856–1880. URL: http://flober.narod.ru/flaubert/let_306-943.htm (дата обращения: 18.01.2018).

Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002.

Щербина В. Р. Тургенев. URL: feb-web.ru›vl7/vl7-0412.htm (дата обращения: 13.12.2017).

И.В. Карташова

ГЁТЕ В ВОСПРИЯТИИ И. С. ТУРГЕНЕВА (40–50-е гг. XIX в.)

Хорошо известно, что Тургенев, воплотивший в своей душе, по словам Э. Ренана, «целый мир»[1], осознавший себя наследником как русской, так и европейской культуры, был в своем творческом развитии особенно многим обязан немецкой философии, эстетике, литературе. Называя Германию своей «второй родиной», он связывал с ней существенные моменты своей духовной биографии, коренные черты мировоззрения. Важнейшим эстетическим и нравственным ориентиром для Тургенева, отправившегося после окончания Петербургского университета «доучиваться» в Берлин и бросившегося «вниз головою в "немецкое море"»[2], был (помимо романтиков) Гёте. Автор «Фауста» воспринимался им не только как «величайший из немцев», но и как гений всемирный. Произведения Гёте Тургенев относил к «вековым творениям», которые вышли «из глубины поэтической личности» (Соч., I, 215) и которые требуют адекватного критического отклика.

Тема «Тургенев и Гёте», разумеется, не раз привлекала внимание исследователей (В. М. Жирмунский, Г. Б. Курляндская, Г. А. Бялый, А. И. Батюто, Л. Н. Токарев, В. К. Кантор и др.). Однако ввиду ее обширности она отнюдь не может считаться исчерпанной. Гёте поистине был «вечным спутником» и собеседником Тургенева, активно присутствовал в его сознании на протяжении всей жизни. Если впервые Гёте упоминается в письмах двадцатилетнего юноши, то последние отсылки к нему встречаются у Тургенева незадолго до смерти. Обильные и частые цитаты, реминисценции из Гёте, мотивы и образы его поэзии наполняют тургеневскую переписку, являясь то откликами, то своего рода фрагментами диалога с великим немецким писателем, но чаще служат подтверждением собственных размышлений и переживаний — не случайно Тургенев называл себя «заклятым гётеанцем».

Глубокое погружение в мир Гёте у Тургенева произошло еще в юношеские годы. Во время завершения образования в Германии ему удалось соприкоснуться не только с живыми свидетелями, но и с непосредственными участниками философского и литературного движения эпохи Гёте. Это, например, наставник Тургенева по Берлинскому университету, профессор Карл Вердер; примечательно

---

[1] Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1908. С. 9.

[2] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. XIV. М.; Л., 1967. С. 9. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими цифрами и страницы, с пометой: Соч. и Письма.

также достаточно близкое, по-видимому, знакомство с Беттиной фон Арним, этой пылкой поклонницей Гёте и одной из центральных фигур романтической эпохи, хранительницей и выразительницей романтических идеалов. В Германии Тургенев читает всего Гёте, знает наизусть первую часть «Фауста», переписывает и пересылает друзьям в Петербург первые из опубликованных писем к графине Штольберг и невольно подражает их тону в собственной переписке с Татьяной Бакуниной. В это время Гёте для Тургенева является воплощением романтической Германии в том высоком поэтическом и эстетическом смысле, в каком она существовала в сознании русских идеалистов 1830-х гг.[3] Очарование немецкой романтической культуры Тургенев впоследствии раскрыл, рисуя своего Рудина и его влияние на Наталью Ласунскую. В круг «заповедных стран», в которые Рудин «увлекал ее за собой», наряду с «Письмами» Беттины, Новалисом, Гофманом, включен «Фауст» Гёте. Поэтому тема «Тургенев и Гёте» оказывается связана с темой «Тургенев и немецкий романтизм». Но это соотношение в сознании писателя было сложным, менялось на протяжении его творческого пути. Молодой Тургенев разделял позицию русского романтического гётеанства 1830-х гг. и в какой-то мере ранних немецких романтиков, считавших творца «Фауста» и «Вильгельма Мейстера» своим родоначальником, правда, вопреки мнению самого Гёте, который, как известно, весьма критически, хотя и неоднозначно, относился к ним. Для Тургенева Гёте и ранние романтики объединялись в ценностных аспектах своего мировоззрения: в жажде всей полноты бытия, в страстной защите «человеческого», в энтузиастическом поклонении красоте, любви, природе, искусству.

Но уже в начале творческого пути Тургенев противопоставляет Гёте второму поколению немецких романтиков. Весьма показательно письмо к Т. Н. Грановскому (от 4 декабря 1839 г.), где он восторженно сообщает о «сокровищах, которые открывает, читая и перечитывая Гёте». Тургенев в упоении от «Римских элегий»: «Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них!» (Письма, I, 176). И далее сообщает, что «как бы в противоположность» Гёте прочел «Крест на Балтийском море» Захария Вернера, произведение, проникнутое суровой религиозно-нравственной идеей.

Отдав должное «диким красотам» этой трагедии, Тургенев безоглядно устремляется к светлому, античному, «языческому» миру Гёте, соединяя с ним собственные переживания, ожидание любви и счастья: «Эти элегии огнем пролились в мою кровь — как я жажду любви!» (Там же). «Огненные» импульсы, идущие от поэзии Гёте, формировали духовно-эмоциональный мир Тургенева и сказались на его художественном творчестве, на той страстной тональности, в которой раскрывается в его произведениях чувство любви и природы.

В цитированном письме к Грановскому показателен контраст: античное, «языческое» и «христианское», жизнерадостное приятие бытия, включающее чувственные наслаждения, полнота человеческого — и отказ от жизни во имя долга, аскетический альтруизм. В последнем случае Тургенев проницательно указывает на характерную черту миросозерцания поздних романтиков: их устремление «к суровому, безотрадному учению» — которое впоследствии в литературной науке, прежде всего в работах В. М. Жирмунского, получило

[3] См.: *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1981.

название «религиозного отречения в истории романтизма» — полностью освобождая от него светлый мир Гёте.

Несколько позже, в статье о «Фаусте» в переводе Вронченко (1845), соотношение Гёте и романтиков, а также этические оценки романтизма выглядят иначе. Первая часть трагедии здесь определена как «самое решительное, самое резкое выражение романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже» (Соч., I, 224–225). Статья писалась в пору наибольшей близости молодого писателя к Белинскому, который в 40-х гг. повел решительную борьбу с романтизмом «средних веков», а также начавшейся переоценки Гёте русской демократической критикой. Кроме того, на содержании статьи Тургенева не могло не сказаться пережитое им в Германии увлечение философией Гегеля и тщательное изучение его трудов. Как известно, вернувшись из-за границы, Тургенев принимал большое участие в распространении гегелевских идей среди русского культурного общества. Усматривая в гётевском «Фаусте» яркое выражение романтизма, Тургенев явно учитывает ту (весьма резкую) критику новейшего романтизма, которая содержалась в работах Гегеля[4]. Всё это определило некоторую противоречивость тургеневской позиции: колебания между историческим и «универсальным» прочтением трагедии, а также ее критикой и восторженным приятием, которые ощутимы в статье.

Как и Гёте, Тургенев убежден, что «прекрасное нигде не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности» (письмо к П. Виардо от 9 сентября 1850 г.). Ему дорога гётевская и романтическая проповедь «всего человеческого», апофеоза личности, защита ее прав на счастье. Вместе с тем в духе времени эта личность объявлена в статье эгоистической: она «становится центром окружающего мира <...> не предается ничему» и «всё заставляет себе предаваться <...> живет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем» (Соч., I, 220). «Мыслящим и страстным поэтом-эгоистом» Тургенев называет самого Гёте, «эгоистическую односторонность отвлеченной натуры» усматривает в герое трагедии. В связи с этим история любви Фауста и Гретхен истолковывается как проявление непростительного мужского эгоизма к «бедному, глупому, обманутому ребенку» (Соч., I, 233). В небрежной характеристике Гретхен Тургенев, по-видимому, также в какой-то мере учитывал господствующие тенденции эпохи (идеи женской эмансипации) и не был вполне искренен. О том, как глубоко он был захвачен потрясающим трагизмом любовной коллизии I части «Фауста», свидетельствует его собственный прекрасный перевод сцены в тюрьме, опубликованный в «Отечественных записках» в 1844 г.

Содержание романтического существенно меняется для Тургенева с середины 50-х гг. В повести «Яков Пасынков» (1855) романтизм, опоэтизированный в лице главного героя, ассоциируется уже с представлениями о духовной красоте, благородстве, жертвенности, с устремленностью «к возвышенному “сверхличному идеалу”»[5] — и характерно, что среди любимых авторов Пасынкова Гёте не на-

---

[4] Об этом мне уже приходилось писать. См.: *Карташова И.В.* Философско-эстетические воззрения И.С. Тургенева 40–50-х годов и немецкий романтизм // И.С. Тургенев и русская литература. Курск, 1982, а также вариант этой статьи в сборнике: Романтизм: грани и судьбы. Ч. 1. Тверь, 1998.

[5] *Смирнов А.А.* Пушкинские романтические традиции в творчестве И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность. М., 1997. С. 70.

зван (тургеневский герой «благоговеет» перед Шиллером и Пушкиным). Однако трудно согласиться с мнением В. М. Жирмунского, что начиная с 1850-х гг. Гёте утрачивает для Тургенева свою актуальность[6]. Нет, эта актуальность по-прежнему чрезвычайно высока, только на смену юношескому обожанию приходит более зрелое, но, пожалуй, не менее позитивное отношение к великому немецкому поэту. В этот период Тургенев является одним из убежденнейших пропагандистов творчества Гёте в русской литературной среде. Л. Н. Толстой, относившийся к Гёте отрицательно, впоследствии вспоминал, что читал его и пытался полюбить именно под влиянием и из любви к Тургеневу: «Тургенев так его превозносил, наговорил мне о нем, что я дал себе труд всего его перечесть»[7].

С годами Тургеневу всё более открывалась сложность, многомерность Гёте — человека и художника. Образ молодого Гёте, великого жизнелюбца и «великого любовника», сменялся образом мудреца и философа, познавшего духовные потрясения и трагедии. Гёте становился по-новому близким и родственным Тургеневу, возникало даже ощущение некоего параллелизма личных судеб. В письме к Салтыкову-Щедрину от 31 октября 1882 г.: «Что же касается до того, что Вы говорите о своей малоотрадной жизни, то приведу Вам в утешение (правда, оно довольно плохое) слова Гёте незадолго до смерти. Уж на что, кажется, он был пресыщен всем, что только жизнь дает отрадного — и славен-то он был — и женщинами любим — и дураками ненавидим, и на китайский язык его переводили — и вся Европа ездила к нему на поклонение <... > а все-таки он сказал, 82 лет будучи, что в теченье всех этих долгих лет был счастлив только четверть часа! Так уж нам с Вами и сам Бог велел. Вот что он здоров был — а мы нет... вот это обидно. Но что тут поделаешь!» (Письма, XIII–2, 89–90).

Гёте и Тургенева, писателей различных исторических эпох и национальных культур, различной духовной организации, роднит многое. Следует указать на уникальное единство художественной объективности и личностного, глубоко искреннего, исповедального начала, отличающего их творчество и осознаваемого ими самими. Подобно Гёте, который видел в своем творчестве «не более как разрозненные отрывки единой большой исповеди» («Поэзия и правда»)[8], Тургенев не раз указывал на глубоко интимный смысл многих своих произведений («Фауст», «Первая любовь», «Довольно», «Стихотворения в прозе»). Гармонически прекрасная проза Тургенева, поражавшая его современников описаниями, «озаряющими предмет» (В. П. Боткин)[9], формировалась на основе глубокого освоения художественных заветов не только Пушкина, но и Гёте.

Тургенев обязан Гёте важными положениями своей эстетики, представлениями о сущности искусства, убежденностью в нетождественности искусства и природы. По мысли Гёте, «природа отделена от искусства огромной пропастью <...> Всё, что мы видим вокруг себя, — только сырой материал» (10, 35).

---

[6] *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. С. 284.

[7] Литературное наследство. Т. 90: У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 2: 1906–1907. С. 246; см. также дневниковую запись Толстого от 30 сентября 1906 г.: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 20. С. 246.

[8] *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1976. С. 239. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами.

[9] См.: *Курляндская Г. Б.* Эстетический мир И. С. Тургенева. Орел, 1995. С. 142.

И художник должен «вознести» предмет своего изображения «над ограниченной действительностью... чтобы в идеальном мире придать ему пропорции, границы, реальность и достоинство» (10, 49). К подобным суждениям и восходит известное тургеневское определение искусства «как возведения жизни в идеал» и утверждение, что оно «сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гёте» (Соч., IX, 119–120).

«Присутствие» Гёте ощутимо в развитии центральных тем тургеневского творчества второй половины 1850-х гг. — природы, жизни, смерти, любви. Но художественное решение этих тем обнаруживает и сложное соотношение нравственно-философских позиций обоих писателей, их схождения и различия.

Главенствующие для Гёте идеи универсальной гармонии мироздания и тесной, интимной связи природы и человека жили в сознании Тургенева, но контрастировали с его трагическим мировосприятием, особенно обострившимся с середины 1850-х гг. Полина Виардо не случайно называла его «самым печальным из людей». Трагические воззрения писателя на человека и природу давно и обстоятельно исследованы. Антитетичность тургеневских представлений о природе, горестная констатация ее равнодушия к человеку и его бесконечного, космического одиночества, понимание природы как неразумной, слепой, разрушительной силы обычно связывают с воздействием пессимистической философии Шопенгауэра[10] или Б. Паскаля (А.И. Батюто). Однако истоки этих представлений можно с не меньшим основанием увидеть в некоторых аспектах натурфилософских воззрений Гёте[11].

В тургеневской статье о «Фаусте» содержится замечательная по своей проницательности характеристика великого немецкого поэта. По словам Тургенева, «все противоречия à priori примирены в классически спокойной душе Гёте, которая могла, не разрушаясь, даже не страдая, вынести в себе Мефистофеля» (Соч., I, 225). Здесь важно отметить как глубокое понимание Тургеневым универсализма Гёте и уникальной целостности его личности, так и указание на отражение в ней «всех» — но «примиренных» — противоречий бытия. Натура самого Тургенева такого примирения не знала. Писатель соглашался с мнением М.Н. Толстой, усмотревшей в нем «двойного человека» (Письма, III, 65). В силу этой порой мучительной раздвоенности его страстно влекло к гармонически целостной личности Гёте. И вместе с тем особенно важны и близки Тургеневу оказывались те его сюжеты и изречения, в которых сказывался печальный жизненный опыт. Очень чутко улавливает и реагирует Тургенев на трагические ноты, периодически звучащие в размышлениях Гёте о природе, величие и мощь которой, по очень точному замечанию К.О. Конради, вызывали у него «упоительное и вместе с тем гнетущее благоговение»[12]. Мысль о грозных для человека стихий-

---

[10] См. напр.: *Аллен Л.* Тургенев и Шопенгауэр // Пушкин и Тургенев: Тезисы докладов междунар. конф. СПб.; Орел, 1998. С. 87–92.

[11] О детальном знакомстве Тургенева с философией Шопенгауэра можно с уверенностью говорить только применительно к периоду после 1862 г. Кроме того, как справедливо считает Р.-Д. Клуге, «Шопенгауэр не открывает Тургеневу нового познания: Тургенев нашел у Шопенгауэра... философскую систему, присущую ему с ранней молодости» (см.: *Клуге Р.-Д.* Идейное содержание раннего поэтического творчества И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность. М., 1997. С. 104).

[12] *Конради К.О.* Гёте. Жизнь и творчество. Т. 1. М., 1987. С. 440.

ных силах, о природе как «всепоглощающем чудовище» Тургенев мог встретить еще в «Вертере», где герой испытывает страх и смятение перед «разрушительной силой, сокрытой во всей природе и ничего не создавшей такого, что не истребляло бы своего соседа или самого себя» (6, 44).

Тургеневу была внятна эволюция философско-нравственных ориентиров Гёте, его «отречение» от юношеского гедонизма и стремление заключить себя в более строгие рамки, что особенно проявилось в развитии столь важной для обоих писателей темы любви. При всех частых возвратах к безумию юношеской страсти зрелому Гёте было свойственно понимание любви как неодолимой и грозной стихийной силы, не подлежащей разумному объяснению, силы властного притяжения. «Сильные страсти, — говорит Гёте устами Оттилии в романе “Избирательное сродство”, — это неизлечимые болезни. То, что могло бы их излечить, как раз и делает их опасными» (6, 344). Не является ли продолжением этой мысли известный тургеневский пассаж из повести «Переписка»: «Любовь даже вовсе не чувство; она — болезнь, известное состояние души и тела... она овладевает человеком внезапно, против его воли...» (Соч., VI, 190).

В 50-е гг. творчество Гёте продолжает быть источником вдохновения для Тургенева, своеобразно соединяясь с глубоко личными мотивами произведений. «Видите ли, — писал он, поясняя эти мотивы повести “Фауст”, — мне было горько стараться, не изведав полного счастья... Душа во мне была еще молода и рвалась, и тосковала... “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни — вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости...» (Письма, III, 65). И в этом состоянии страстной тревоги Тургенев обращается к Гёте, встречая у него ярчайшее выражение того, что происходило в его собственном сознании. Перечитав после долгого перерыва гётевского «Фауста», герой повести потрясен: «Моя молодость пришла и стала передо мною, как призрак; огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания...» (Соч., VII, 11). Исследователи Тургенева часто пишут о его полемике с Гёте в «Фаусте». На мой взгляд, этот вопрос требует очень осторожного подхода. Принципиальная двузначность повести во многом обязана именно гётевскому фону. Властный и неодолимый любовный порыв, охвативший героев, приводит к нарушению нравственных норм, трагической развязке и горькому раскаянию, но чтение великой трагедии дало им возможность пережить прекрасное мгновение упоения и восторга любви. С другой стороны, подтверждение своему скорбному убеждению в необходимости самоотречения и наложения на себя «железных цепей долга» Тургенев мог почерпнуть у того же Гёте — не случайно эпиграф к повести взят из первой части гётевского «Фауста»: «Entbehren sollst du, sollst entbehren».

Комментаторы тургеневской повести указывают на полемический характер этого эпиграфа, (см. Соч., VII, 402, 411), но, хотя Фауст, из монолога которого взяты эти слова, опровергает идею отречения как «прописную мораль», в сознании самого Гёте она существовала, особенно если иметь в виду контекст его более позднего творчества. Так, в своей книге «Поэзия и правда», размышляя о смысле и путях жизни, о назначении человека, Гёте приходит к признанию неизбежности и необходимости «поступиться своей личностью, сперва частично, а затем и полностью <...>. Наша физическая, равно как и общественная жизнь,

наши обычаи, привычки, житейская мудрость, философия, религия, даже многие случайные события — всё призывает нас к самоотречению» (3, 567). Да и в трагедии «Фауст» «эгоистическое самоудовлетворение», которым отмечено «начало фаустовского поиска смысла жизни», во второй части опровергается[13].

В этой связи хочется указать на одно очень ценное наблюдение, сделанное Александром Андреевичем Смирновым и подтверждающее, в данном случае, факт пересечения мировоззренческих позиций Тургенева и Гёте. Он смог увидеть в формуле «Entbehren sollst du, sollst entbehren» не выражение пессимизма Тургенева и жестокого подавления себя, а «основной девиз поведения» его положительных героев и выражение авторского представления о «пути к совершенствованию личности»[14].

Работа над повестью «Фауст» способствовала особенно глубокому погружению Тургенева в мир Гёте. В воображении русского писателя, по-видимому, возникали не только коллизии великой трагедии, о чем обычно говорят, но мотивы и образы многих других произведений Гёте. В жанрово-композиционном строении повести можно увидеть некоторое влияние «Вертера». Уже использовавший в более ранней прозе форму дневника и переписки, Тургенев обращается теперь к «вертеровской» форме писем одного лица, что придает рассказу сосредоточенность и особую психологическую утонченность. Подобно «Вертеру», тургеневский «Фауст» начинается со своеобразной прелюдии: рассказа о приезде, в первом случае — в маленький городок, во втором — в старенькое имение, и в обоих случаях во внешне спокойном повествовании пробиваются сладкие и тревожные ноты предчувствия и ожидания. Тургенев продолжает и углубляет намеченную Гёте линию психологического подтекста.

Особенно важными представляются ассоциации с романом «Избирательное сродство». Они возникают уже на уровне сюжета, в воплощении темы любви. Эдуард и Оттилия не смогли противостоять порыву взаимной страсти. И происходит катастрофа — гибель в озере ребенка Эдуарда и Шарлотты, в которой Оттилия видит наказание за свой грех и страшное знамение судьбы.

Тема судьбы в этом гётевском романе приобретает властный и трагический характер. «Есть вещи, — говорит одна из героинь, Шарлотта, — на которых судьба настаивает упорно. Напрасно преграждают ей дорогу разум и добродетель, долг и всё, что есть в мире святого; должно случиться то, что она считает правильным, что нам не кажется правильным, но в конце концов она добивается своего...» (6, 408). Герои романа оказываются во власти таинственных, иррациональных и недобрых сил, не поддающихся разумному объяснению. По справедливому замечанию И.Я. Матковской и Л.Л. Букреевой, Гёте в «Избирательном сродстве» предпринимает «критическое испытание просветительского рационализма»[15].

---

[13] См. *Якушева Г.В.* Фауст печального образа (по одноименным произведениям И.В. Гёте и И.С. Тургенева) // Тургеневские чтения. Вып. 6. М., 2014. С. 214.

[14] *Смирнов А.А.* Пушкинские романтические традиции в творчестве И.С. Тургенева. С. 72.

[15] *Матковская И.Я., Букреева Л.Л.* Философская проблематика романа Гёте «Избирательное сродство» // Гётевские чтения 1997. М., 1997. С. 79. См. также: *Виндельбанд В.* Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М., 1993.

Думается, что «Избирательное сродство», с его центральной темой любви и брака, имеет отношение и к одному из крупнейших произведений Тургенева 1850-х гг. — «Дворянскому гнезду». В финале гётевского романа образ Оттилии окрашивается в религиозные тона и окружается ореолом жертвенности. После гибели ребенка Шарлотты Оттилия, осознав свою любовь к Эдуарду как нравственное преступление, не может больше жить в привычном мире. Хрупкая, нежная девушка проявляет неожиданную стойкость и последовательность в отречении от него, в чем-то предвосхищая поведение Лизы Калитиной. Близким оказывается и психологический рисунок: постепенное проявление в милом женском облике несгибаемой твердости духа. При этом потаенные страдания Оттилии главным образом передает язык жестов и взглядов — наряду с Пушкиным, Гёте мог сыграть определенную роль в формировании тургеневского принципа «тайного психологизма».

Это, конечно, не означает совпадения нравственно-эстетических концепций обоих произведений. При указанной близости эти концепции в итоге все же различны. Роман Гёте поистине полифоничен. В нем уравниваются, получают некое внутреннее оправдание различные, даже противоположные философско-нравственные идеи и позиции. Конфликт своего романа Гёте определил как столкновение «скорбной страстной необходимости» и «радостной свободы разума»[16]. Для Гёте отречение от любви и счастья символизирует верность человека самому себе и достижение духовной свободы. Тургенев придает «отречению» вечное, константное значение, видя в нем выражение тайного смысла бытия. Кроме того, он переводит тему отречения в иной план (хотя у Гёте он тоже намечен), соединяя ее с темой *покаяния*, принятия мученического венца за «свои грехи и чужие». Тургенев усиливает и концентрирует трагические аспекты, «растворенные» Гёте в жизнетворной целостности мироздания.

Таким образом, можно говорить о том, что в 1850-х гг. целый ряд тургеневских произведений создается «под знаком» Гёте. В 1856 г., когда писалась повесть «Фауст», перед Тургеневым как бы заново развернулась панорама всего творчества Гёте, ожили его сюжеты и образы. В этом же году возник замысел «Дворянского гнезда», идет работа над повестью «Поездка в Полесье», а в следующем году будет начата «Ася»[17]. Как представляется, эти произведения образуют некий гетевский цикл в тургеневской прозе 1850-х гг.

Литература

Аллен Л. Тургенев и Шопенгауэр // Пушкин и Тургенев: Тезисы докладов междунар. конф. СПб.; Орел, 1998. С. 87–92.

Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М., 1993.

Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976.

Данилевский Р. Ю., Тиме Г. А. Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды» // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 80–95.

---

[16] *Конради К. О.* Гёте. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 390.

[17] О гётевских реминисценциях в «Асе» см.: *Данилевский Р. Ю., Тиме Г. А.* Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды» // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 80–95.

Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1981.
Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1908.
Карташова И.В. Философско-эстетические воззрения И.С. Тургенева 40–50-х годов и немецкий романтизм // И.С. Тургенев и русская литература. Курск, 1982.
Клуге Р.-Д. Идейное содержание раннего поэтического творчества И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность. М., 1997. С. 104.
Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1987.
Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел, 1995.
Литературное наследство. Т. 90: У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого. Кн. 2: 1906–1907. С. 246.
Матковская И.Я., Букреева Л.Л. Философская проблематика романа Гёте «Избирательное сродство» // Гётевские чтения 1997. М., 1997. С. 79.
Романтизм: грани и судьбы. Ч. 1. Тверь, 1998.
Смирнов А.А. Пушкинские романтические традиции в творчестве И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность. М., 1997. С. 70.
Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 20.
Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1967.
Якушева Г.В. Фауст печального образа (по одноименным произведениям И.В. Гёте и И.С. Тургенева) // Тургеневские чтения. Вып. 6. М., 2014. С. 214.

Е. М. Грибкова

«ВОСПОМИНАНИЯ О ТУРГЕНЕВЕ» В. Д. ШЕРВИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ МЕМУАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ПИСАТЕЛЕ

Две странички воспоминаний В. Д. Шервинского о встречах с И. С. Тургеневым были опубликованы его сыном С. В. Шервинским в «Известиях Академии наук СССР» (Отделение литературы и языка) в 1960 г.[1] И по своему объему, и по охвату событий они никак не могут претендовать на всестороннее раскрытие личности писателя, однако фиксируют ряд деталей, которые открывают нечто новое в, казалось бы, давно известном. Но сначала надо сказать несколько слов об авторе этих воспоминаний.

Василий Дмитриевич Шервинский (1850–1941) — русский советский терапевт и эндокринолог, основоположник советской клинической эндокринологии. Родился он в Омске, учился в Третьей Московской гимназии, а затем окончил курс в Московском университете (1873). В 1879 г. был удостоен степени доктора медицины за диссертацию «О жировой эмболии». В 1894 г. Шервинский на средства благотворительницы В. А. Алексеевой основал Общую клиническую («Алексеевскую») амбулаторию и стал ее первым директором. Он долгие годы возглавлял Институт экспериментальной эндокринологии, был председателем Московского терапевтического общества. По его инициативе в Москве была открыта Центральная научная медицинская библиотека. Авторитет Шервинского в медицинских кругах был столь высок, что А. П. Чехов, обеспокоенный состоянием здоровья своей сестры, советовал ей обратиться за помощью именно к Шервинскому.

Но в 1882 г., когда Шервинский встретился с Тургеневым, он был молодым начинающим медиком, командированным в Париж для совершенствования в своей специальности, и еще не зарекомендовал себя как ученый. Поэтому сам мемуарист был несколько удивлен приглашением проконсультировать писателя, который мог пользоваться советами лучших европейских специалистов. «Я был тогда еще совсем молодым врачом. Не знаю, кто из русских сказал обо мне, но почему-то он пожелал со мною побеседовать о своем здоровье. Что руководило им в этом случае, я и тогда не понимал: молодой, неопытный врач из Москвы, что в нем могло быть занимательного? Я отправился к нему не без некоторого смущения и конфуза. Он жил под Парижем, на даче в Буживале»[2]. Впрочем,

---

[1] *Шервинский В. Д.* Страничка воспоминаний о И. С. Тургеневе / Публ. С. В. Шервинского // Известия Академии наук СССР. Отд-е литературы и языка. 1960. Т. XIX, вып. 4 (июль — август). С. 335–336.

[2] Там же. С. 335.

Шервинский объяснил это приглашение тем, что писатель, испытывая постоянные мучительные боли, природу которых врачи не могли объяснить и которые не могли облегчить, готов был советоваться с каждым в надежде, что кто-нибудь хоть случайно найдет верное решение.

После необходимого обследования разговор зашел о тургеневском творчестве и его описаниях природы, восхищавших Шервинского. На столе у Тургенева зоркий взгляд врача заметил небольшой натюрморт. «На столе у него стояла небольшая картина масляными красками — яблоки. Он мне показал ее и спросил, нравится ли мне она. Картина была уже написана несколько новой манерой, грубыми мазками, — я не постеснялся сказать, что мне эта манера писать не нравится. Он посоветовал мне хорошенько вглядеться в эту живопись, как бы намекая на то, что со временем я уразумею достоинство этого приема живописи»[3]. Этот разговор весьма примечателен. Известно, что писатель был страстным любителем живописи и коллекционером. Особенно вдохновляли Тургенева пейзажи художников барбизонской школы, манера которых была близка ему.

В собрании Тургенева находились прекрасные работы Камиля Коро, Шарля Добиньи, Жюля Дюпре, Густава Курбе, Нарсиса Диаза. В 1870-х гг. он был завсегдатаем французских художественных выставок и аукционов, был дружески связан со многими русскими художниками, жившими тогда в Париже. И всё же художественный вкус Тургенева, как считали многие современники, не был безупречен. Так, долгое время он восторгался художником А. А. Харламовым, который именно благодаря протекции писателя имел в Париже огромный успех.

Из-за серьезных денежных проблем в семье дочери, Полины Брюэр, Тургенев вынужден был продать большую часть своей коллекции, оставив себе лишь несколько работ. Самой любимой картиной писателя был пейзаж Теодора Руссо «В лесу Фонтенбло», но и с ней незадолго до смерти Тургенев должен был расстаться, продав П. М.Третьякову. Кроме основного собрания, у писателя были и картины, подаренные художниками. Так, его кабинет украшал эскиз знаменитого «Московского дворика» В. Д. Поленова, подаренный автором в 1880 г.

Однако многие исследователи, говоря о Тургеневе-коллекционере и его художественных вкусах, отмечают, что они были достаточно консервативны. Отсутствие каких-либо упоминаний о новейших художественных течениях и новых именах в письмах Тургенева и мемуарных источниках, казалось, подтверждает такую точку зрения. Маленький эпизод, переданный Шервинским, дает нам основание усомниться в этом. Разговор о натюрморте в новейшей манере, выполненном грубоватыми мазками, не просто свидетельствует об интересе Тургенева к творчеству художников-импрессионистов, но и говорит о том, что писатель на исходе своей жизни смог оценить и признать новую манеру, что было дано отнюдь не всем его современникам. Буживаль, где прошли последние годы Тургенева, искусствоведы не зря называют «колыбелью импрессионизма». Одновременно с русским писателем в Буживале жили, работали или приезжали туда на этюды такие художники, как Огюст Ренуар, Клод Моне, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Берта Моризо. Особую известность получила работа

[3] *Шервинский В.Д.* Страничка воспоминаний о И. С. Тургеневе. С. 335–336.

О. Ренуара «Танец в Буживале» (1883). Но и на многих других картинах — вода, мосты, свет, деревья, лица Буживаля. Можно предположить, что один из эскизов некоего буживальского художника, работавшего в импрессионистической манере, и был у Тургенева.

Так две скромные странички «Воспоминаний» Шервинского, не претендовавшие на какую-либо литературность и эпохальность, а просто зафиксировавшие факт общения с Тургеневым и обстановку, его окружавшую, дают нам возможность по-новому оценить художественные вкусы писателя.

Литература

Шервинский В.Д. Страничка воспоминаний о И.С. Тургеневе / Публ. С.В. Шервинского // Известия Академии наук СССР. Отд-е литературы и языка. 1960. Т. XIX, вып. 4 (июль — август). С. 335–336.

О. В. Черкезова

ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ИСТОРИИ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Пушкинские реминисценции в творчестве Тургенева достаточно широко изучены в науке[1]. Помимо многократно отмеченных сюжетных параллелей, ассоциативных перекличек отдельных образов, тем и мотивов, в работах последних лет всё активнее звучит мысль о *жанрообразующей* роли пушкинской традиции в истории формирования тургеневского романа: «Тургенев перенес свойственный поэзии Пушкина лиризм в собственную прозу, существенно обогатив ее возможности и создав лаконичный по форме, но емкий по художественному синтезу роман, органически усвоивший традиции реалистического “романа в стихах” “Евгений Онегин”»[2]. Жанрообразующая «прививка» пушкинского лиризма эксплицирована в структуре художественного дискурса гетерогенной[3] тургеневской прозы. Скрытое или явное цитирование Пушкина является одним из структурообразующих стилевых «индексов»[4] поэтической тайнописи Тургенева-романиста, одним из «опорных пунктов»[5] лирики в его прозе.

Успешность (либо неудача) всякой новой экранизации Тургенева во многом зависит от способности (либо неспособности) интерпретатора воспринять стилеобразующую функцию таких нарративных «индексов» и от его профессионального умения реализовать их в ткани «иноязычного» визуального повествования. Кинематографическая интерпретация — это не просто экранизация литературного сюжета, но и попытка визуального воплощения авторского стиля, особенностей художественной манеры писателя. «Когда инсценируется роман,

---

[1] См. работы: К. К. Истомина, А. И. Батюто, В. А. Громова, Г. Б. Курляндской, Г. А. Бялого, Н. М. Фридмана, А. Г. Цейтлина, И. А. Беляевой, И. Г. Ямпольского, Н. Н. Мостовской, Т. Б. Трофимова, С. В. Гольцера, А. К. Котлова, А. В. Перетягиной, Т. Г. Дубининой и др.

[2] *Перетягина А. В.* Пушкинская традиция в процессе становления и развития жанра тургеневского романа 1850-х — начала 1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2010. С. 6.

[3] О «гетерогенном» повествовании см. *Черкезова О. В.* 1) О формировании авторской манеры И. С. Тургенева (К проблеме гетерогенного повествования) // Класика и канон в руската литература. София: Факел, 2014. С. 66–74; 2) Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И. С. Тургенева // Феномен незавершенного. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 54–69.

[4] *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 46.

[5] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 242–245.

нужно передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу романа. Весь дух романа должен как-то проступать на экране...»[6] — так писал В. Э. Мейерхольд о необходимости авторского «преломления» сюжета в экранной версии литературного произведения. По сути, только такой «тип освоения прозы» можно по праву назвать собственно «творческой интерпретацией, ориентированной на первоисточник, на литературный оригинал», на «поиски адекватности»[7] в диалоге с литературной классикой.

История экранизации «Отцов и детей» насчитывает четыре киноверсии. Первая из них — немая экранизация 1915 г. (режиссер Вячеслав Висковский, кинокомпания «Торговый дом “Русь”»). По сути, она не является еще опытом киноинтерпретации, это скорее экранная адаптация классического сюжета, приводящая к лубочному поглощению литературного источника. История собственно киноинтерпретации тургеневского романа начинается в 1958 г., когда на студии «Ленфильм» выходит картина Адольфа Бергункера и Натальи Рашевской (автор сценария Александр Витензон); далее в 1983 г. на студии «Беларусьфильм» появляется экранизация Вячеслава Никифорова (авторы сценария Евгений Григорьев, Оскар Никич), и наконец, в 2008 г. на студии «Рекун-фильм» выходит последняя телевизионная версия «Отцов и детей» (режиссер Авдотья Смирнова, автор сценария Александр Адабашьян).

Сопоставление этих трех киноверсий обнаруживает заметную вариативность прочтения первоисточника. Размышляя о бесконечном смысловом потенциале литературного произведения, Ю. М. Лотман анализировал «характерное для искусства явление, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки <...> выдает разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания»[8]. История экранизации «Отцов и детей» позволяет проследить движение таких рецептивных кодов, активизирующихся в процессе смены различных социокультурных эпох. Пушкинские кино-«отражения» — как один из возможных приемов экранного преломления стилеобразующих индексов тургеневского дискурса — позволяют уточнить и дифференцировать своеобразие дешифрующего кода каждой из названных киноверсий.

Экранизация 1958 г. представляет собой модель *идеологического* прочтения тургеневского романа. Проблема отцов и детей предстает на экране в своем конкретно-историческом преломлении — как сословный конфликт доживающих свой век «отцов-аристократов» и нового поколения «революционеров-разночинцев» 1860-х гг. Избранным ракурсом определяется и сценарное решение, и своеобразие экранного языка картины. С первых же кадров непримиримость идейных позиций визуализирована в прямом, буквальном и несколько театральном противостоянии двух будущих главных антагонистов — Базарова и Павла

---

[6] *Мейерхольд В. Э.* Портрет Дориана Грея. Лекция (1918) // Из истории кино: Документы и материалы. Вып. 6. М.: Искусство, 1965. С. 19.

[7] *Зоркая Н. М.* Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010. С. 75.

[8] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 34–35.

Петровича Кирсанова. Эта (как и многие последующие) мизансцена носит откровенно иллюстративный характер, напоминая ожившие страницы школьного учебника. Причем перевес сил в идеологическом противостоянии персонажей последовательно оказывается на стороне Базарова.

В таком контексте пушкинские реминисценции, вживленные в ткань романа как художественный контраргумент нигилистическим умопостроениям главного героя, естественным образом выпадают из сферы внимания создателей фильма как «информация» явно избыточная с точки зрения «примененной» системы дешифровки текста. Ни один из «пушкинских» эпизодов романа не находит своего экранного воплощения, начиная с первой же сцены приезда, когда, вдохновленный «блеском»[9] чудесного весеннего дня, Николай Петрович не может удержаться от удовольствия процитировать Аркадию свои любимые пушкинские строки («Как грустно мне твое явленье...»). Экранный диалог носит гораздо более прозаический характер, вращаясь вокруг хозяйственных забот и, в частности, необходимости продажи земли, которая «при том же» всё равно «отходит к мужикам». Этой весьма злободневной (в контексте реформ 1860-х гг.) репликой, по сути, и ограничивается беседа отца с долгожданным сыном. Поэтический пушкинский контекст, так же как и великолепный, классический тургеневский пейзаж («Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка...»), составляющий эмоциональную кульминацию этого композиционного эпизода в романе, полностью остается за рамками киноинтерпретации.

В другом «пушкинском» эпизоде романа — накануне решающей «схватки» с «отцами» — Базаров в разговоре с Аркадием обвиняет Николая Петровича в непозволительной, с его точки зрения, склонности к поэзии: «Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает...» В тексте упоминание имени Пушкина служит способом внесюжетной, «тайной» авторской полемики с категоричностью суждений главного героя. В киноверсии же прямая апелляция к Пушкину заменяется гораздо более общей фразой: «Третьего дня смотрю, твой отец стихи читает», — с усмешкой произносит Базаров и разражается целым фейерверком всем знакомых антипоэтических высказываний: «Об одном прошу тебя, не говори красиво...»; «Это всё художество, гниль, романтизм»; «Важно то, что дважды два четыре, остальное всё пустяки»; «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Эмоциональное воздействие актерской интонации усиливает убедительность всем известных «школьных» афоризмов и придает дополнительную весомость упрекам Базарова в адрес «отставных» «стареньких романтиков». Однако вне «пушкинского» контекста субъектная структура эпизода заметно упрощается. Однозначность сценарного решения нивелирует смысловой полифонизм ситуации. Универсально-философская коллизия тургеневского романа низводится до логической схемы, не противоречащей общему дешифрующему коду экранизации.

Киноверсия 1958 г. весьма точно отражала общие социокультурные тенденции породившей ее эпохи. Идеологическое прочтение тургеневского романа

---

[9] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986; Письма: В 18 т. М.: Наука, 1982. Соч. Т. 7. 1981. С. 5–188. Здесь и далее все ссылки на текст романа даются по этому изданию.

довольно долгое время (начиная с общественно-политических баталий современников) определяло тональность большинства литературоведческих исследований советского периода. В последней четверти XX в. идеологизация начинает уступать место исследованию художественной *метафизики* тургеневских произведений[10]. В духе этих веяний в 1983 г. на студии «Беларусьфильм» появляется новая киноверсия «Отцов и детей» в постановке Вячеслава Никифорова.

Эта кинолента представляет собой попытку визуализации гораздо более тонких слоев тургеневского дискурса. Конфликт отцов и детей предстает на экране не как социально-политическое противостояние двух противоборствующих сословий, но как универсальная проблема человеческого бытия, не знающая и не допускающая прямых, однозначных решений, демонстрирующая вечную диалектику движения и метаморфоз человеческого духа. В стремлении перевести на язык кино «мерцающий» (В. М. Маркович) философский подтекст тургеневской прозы авторы картины придают особое значение поиску экранных средств «преломления» художественной рефлексии Тургенева, музыкальному оформлению, интонационно-ритмическому рисунку киноповествования. Действие развивается неспешно, тяготея порой к неоправданно затяжным крупным планам, символическим паузам, предметной детализации.

Стоит отметить участие в этой картине литературного консультанта, доктора филологических наук С. Е. Шаталова (прецедент достаточно редкий для практики современных киноинтерпретаций классики). Включение в интерпретационную цепочку этапа собственно филологического толкования текста предопределяет наличие профессионального взгляда на его художественную структуру и способствует точному выявлению нуждающихся в экранном преломлении стилеобразующих авторских «индексов». Неудивительно поэтому, что практически все пушкинские реминисценции отзываются в экранизации 1983 г., нередко даже несколько укрупняя эту стилевую тенденцию романа.

Так, в упоминавшейся уже сцене приезда не только Николай Петрович с упоением цитирует строки из «Евгений Онегина», но и Аркадий с готовностью присоединяется к нему, с самого начала демонстрируя гораздо большее семейное единодушие, нежели это описано у Тургенева. Зафиксированная экранным решением изначальная внутренняя близость отца с сыном ведет к перегруппировке соотношения сил и несколько упрощает диалектическую глубину романного конфликта. К примеру, в тексте Аркадий только «начал было слушать» отца «не без некоторого изумления, но и не без сочувствия», как тут же был остановлен предупреждающим окриком из базаровского «тарантаса» и «поспешил» немедленно закурить толстую черную сигару, демонстрируя нигилистическое пренебрежение как поэтическими восторгами, так и отцовскими чувствами Николая Петровича. В фильме же, напротив, отец с сыном на пару декламируют «Онегина», а главный нигилист одиноко катит за ними в своей коляске, вынужденный молча наблюдать эту явно чуждую ему «романтическую» сцену.

---

[10] *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975; И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982; *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 712–730; и др.

При этом сам экранный диалог отца с сыном наполовину происходит по-французски, что в принципе не противоречит еще одной устойчивой экспрессивной особенности тургеневского стиля. Нередко моменты наивысшего эмоционального подъема, драматического напряжения маркируются у Тургенева художественным «иноязычием»[11] — переходом на другой язык (чаще всего немецкий либо французский, реже английский). Разговор о «переменах» в Марьино, безусловно, носит именно такой особо щепетильный характер, однако в тексте романа этот прием отсутствует. Парадоксальным образом кинематографический эпизод оказывается даже более «литературным», чем сам оригинал.

Сценарное решение эпизода «схватки» Базарова с отцами демонстрирует ту же тенденцию к усилению литературности киноповествования. Композиционно весь эпизод окольцован пушкинской темой. Сначала камера крупно фиксирует том «Сочинений» Пушкина на столе у Николая Петровича, а после «схватки» он, в поисках выхода из своих невеселых раздумий в садовой беседке, вновь обращается к Пушкину, декламируя любимые строки: «Благодарю за наслажденья, за грусть, за милые мученья...» В тексте романа эта цитата отсутствует. У Тургенева выходом для героя становится переключение из сферы тупикового внутреннего переживания в созерцание окружающего мира: «“Но отвергать поэзию? — подумал он опять, — не сочувствовать художеству, природе?..” И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе». Далее опять следует яркий образец лирического пейзажа, составляющего одну из самых характерных примет «гибридного поэтического»[12] стиля тургеневской прозы: «Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. <...> Солнечные лучи с своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою».

В романе именно это погружение в природу приносит герою долгожданное душевное облегчение: «“Как хорошо, Боже мой!” — подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста...» «Пришли было...», но не прозвучали: «Он вспомнил Аркадия, Stoff und Kraft — и умолк, но продолжал сидеть, продолжал предаваться горестной и отрадной игре одиноких дум». В фильме же этот излюбленный тургеневский прием психологической и повествовательной неопределенности зрительно конкретизируется в поэтической декламации Николая Петровича. Парадоксально, но факт: пытаясь передать диалектику движения чувств героя, кино не ищет собственного, зрительного эквивалента, но прибегает к использованию традиционного литературного приема. Хотя, казалось бы, именно визуальная природа кинообраза могла бы и должна была позволить

---

[11] *Алексеев М.П.* Письма И.С. Тургенева // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма, Т. 1. М., 1982. С. 48.

[12] *Жирмунский В.М.* О ритмической прозе // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 572.

подробно и ярко воплотить на экране экспрессивный тургеневский пейзаж и тем самым заставить зрителя пережить чувство, сходное с переживаниями персонажа. Однако для этого качество и степень эстетического воздействия пейзажной съемки должны быть соотносимы с качеством и силой воздействия литературного текста. Само же по себе внедрение, своего рода механическая «пересадка» пусть даже «беспроигрышной» пушкинской цитаты в ткань визуального повествования выглядит скорее выразительной литературной вставкой, нежели органичным элементом экранного действия.

Таким образом, «литературоцентричность» киноверсии 1983 г., предопределяя ее несомненные достоинства, приводит и к заметному нарушению диалогического равновесия двух разных видов искусства. Нередко литературный прием как бы компенсирует недостаток собственно зрительного впечатления, лишний раз подтверждая необходимость качественного обновления языка кино и поиска новых средств экранной выразительности. Современная эпоха прогрессирующего «видеоцентризма» открывает практически неограниченные возможности для решения этой задачи. Качество современной цифровой съемки, стереография, искусство визуальных эффектов позволяют намного расширить возможности и усилить воздействие экранного изображения. Однако нельзя не отметить, что вне грамотного, профессионального диалога с литературной основой весь этот арсенал, в свою очередь, остается не более чем набором технических средств, бессмысленных вне выработки новых актуальных подходов к визуальной интерпретации текста.

Одной из недавних попыток современного прочтения «Отцов и детей» стала телеверсия А. Смирновой (2008). Дешифрующий код этой киноинтерпретации соотносим с весьма активно развивающимся сегодня в филологии *лирическим* подходом к прочтению тургеневской прозы[13]. Основой действия становится не столько конфликт поколений, сколько история любви, рассказанная в романе. Своеобразие экранного языка обусловлено поиском визуальных эквивалентов лирической «оркестровки» (термин Л. В. Пумпянского[14]) романного повествования. С первых же кадров формируется особая музыкально-поэтическая атмосфера. На фоне звучащего романса камера крупно фиксирует женские руки, перебирающие цветы и составляющие домашний букет. Точно найденная в тексте деталь — цветы в женских руках, — обретая чувственно-зримую полнокровность визуального образа, становится лирическим лейтмотивом, поэтическим камертоном экранного действия. Этот меняющийся в зависимости от времени года букет, являясь в начале каждой серии, становится символом, фиксирующим

---

[13] См.: *Половнева М. В.* Поэтика тургеневской повести 1850-х годов (К проблеме межтекстовой целостности): Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002; *Галанинская С. В.* Способы ритмизации цикла И. С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX — начала XX в.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004; *Захарченко Н. А.* Лирическое начало в творчестве И. С. Тургенева 40–50-х годов XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.

[14] См.: *Пумпянский Л. В.* Тургенев-новеллист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 427–447.

важную для Тургенева склонность к точным датировкам своих сюжетов и характерную цикличность его художественного мышления[15].

«Поэтическое» прочтение делает, казалось бы, неизбежным экранное явление пушкинских реминисценций романа. Однако, начиная с первой же сцены приезда, авторы фильма явно стараются избегать как прямого литературного цитирования, так и любых социально-политических аллюзий. Основное содержание дорожной беседы отца с сыном — перемены в личной жизни Николая Петровича и его отношения с Фенечкой. Эпизод плавно перетекает в изображение домашних приготовлений в Марьино по случаю приезда гостей: рыжий кот, припустивший из-под дивана, детские лошадки, перевязанная стопка книг, перетаскивание мебели и домашняя суета. И посреди всего этого переполоха — бюст Пушкина — одновременно и как деталь обстановки, и как поэтический символ, как визуальный эквивалент прежде «не прозвучавших» пушкинских строк. Тот же самый бюст как будто случайно возьмет в руки Николай Петрович, пытаясь после «схватки» объясниться с укладывающим вещи Аркадием. А сама «схватка» с «отцами» из кульминационного события превратится чуть ли не во вставной эпизод в детально разработанной сцене «болезни Мити» и произойдет как бы между делом: во время вынужденной ночной трапезы Аркадия с Базаровым, ожидающим результатов своих врачебных усилий.

Основную нить экранного действия в картине составляет история домашней жизни, со всеми ее мельчайшими бытовыми подробностями, непростыми отношениями, повседневными заботами и размеренным ритуалом семейственного существования. Жизни, которая текла до приезда Базарова и будет продолжаться после того, как он покинет этот гостеприимный кров. Пушкинские темы цитадели Дома, размеренного, одухотворенного быта на лоне «вечной» природы вплетены в ткань киноповествования не в виде прямых цитат, но как лирические лейтмотивы, как скрытые пружины экранного действия. Натурные съемки в Спасском-Лутовинове усиливают ощущение аутентичности и определяют действенную роль экранного пейзажа в картине. В результате жанрообразующая «прививка» пушкинского лиризма дает о себе знать в самой структуре киноповествования: метафоризации экранного языка (сцена объяснения Базарова с Одинцовой), формировании системы сквозных визуальных символов, выборе натуры и т. д.

Таким образом, сопоставление трех киноверсий «Отцов и детей» позволяет выстроить парадигму дешифрующих кодов, во многом коррелирующую с логикой исторического движения литературоведческой мысли: от злободневно-идеологического прочтения тургеневского романа — до универсально-философского и семиоэстетического осмысления его художественного содержания. Активизация того или иного подхода, с одной стороны, отражает смену культурно-исторических эпох, а с другой — стимулирует дальнейшей поиск оригинальных средств экранной выразительности. Исследование разнообразных форм

---

[15] Подробнее см.: *Черкезова О.В.* 1) Проблемы интерпретации русской классики («Отцы и дети» И.С. Тургенева в киноверсии А. Смирновой) // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 44, Spring. P. 76–187; 2) «Отцы и дети» И.С. Тургенева в кинорецепции А. Смирновой // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2013. Вып. 11 (139). С. 63–68.

киновоплощения пушкинских реминисценций романа (наряду с другими стилевыми «индексами» тургеневского дискурса) позволяет наметить типологию применимых к нему рецептивных кодов, а также выявить основные трудности, связанные с переводом литературного текста на язык визуальной образности.

Литература

Алексеев М.П. Письма И.С. Тургенева // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма, Т. 1. М., 1982. С. 9–116.

Галанинская С.В. Способы ритмизации цикла И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX — начала XX в.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

*Жирмунский В.*М. О ритмической прозе // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 569–586.

Захарченко Н.А. Лирическое начало в творчестве И.С. Тургенева 40–50-х годов XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.

Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010.

И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50 годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 14–285.

Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 712–730.

Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001.

Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975.

Мейерхольд В.Э. Портрет Дориана Грея. Лекция (1918) // Из истории кино: Документы и материалы. Вып. 6. М.: Искусство, 1965. С. 18–24.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986; Письма: В 18 т. М.: Наука, 1982. Сочинения. Т. 7. 1981. С. 5–188.

Перетягина А.В. Пушкинская традиция в процессе становления и развития жанра тургеневского романа 1850-х — начала 1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2010.

Половнева М.В. Поэтика тургеневской повести 1850-х годов (К проблеме межтекстовой целостности): Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002.

Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 427–447.

Черкезова О.В. «Отцы и дети» И.С. Тургенева в кинорецепции А. Смирновой // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2013. Вып. 11 (139). С. 63–68.

Черкезова О.В. О формировании авторской манеры И.С. Тургенева (К проблеме гетерогенного повествования) // Класика и канон в руската литература. София: Факел, 2014. С. 66–74.

Черкезова О.В. Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И.С. Тургенева // Феномен незавершенного. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 54–69.

Черкезова О.В. Проблемы интерпретации русской классики («Отцы и дети» И.С. Тургенева в киноверсии А. Смирновой) // Toronto Slavic Quarterly. 2013. №44, Spring. P. 76–187.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.

А.Н. Полосина

ЛЕВ ТОЛСТОЙ О ВОЙНЕ

Война — отец всего.
Гераклит

Толстой участвовал только в двух войнах: Кавказской и Крымской, но свою позицию он высказал почти обо всех войнах XIX — начала XX в., а наполеоновским войнам посвятил целый роман.

Война — сквозная повторяющаяся тема художественно-философской системы Толстого. Уже в статье «Прогресс и определение образования» (1863) косвенно упоминаются захватнические войны в Китае и в Индии, которые вела Англия в 1839–1842 гг., а также гражданская война 1861–1865 гг. в США между северными и южными штатами Америки, в которой рабовладельческий юг потерпел поражение: «Самые добросовестные политические деятели, веровавшие в прогресс равенства и свободы, разве не убедились и не убеждаются каждый день, что в Древней Греции и Риме было более свободы и равенства, чем в новой Англии с китайской и индийской войнами, в новой Франции с двумя Бонапартами и в самой новой Америке с ожесточенной войной за право рабства?»[1]

Во второй половине XIX в. царское правительство России вело на Кавказе многолетнюю затяжную войну с «незамиренными» горскими народами и с Шамилем, предводителем кавказских горцев, который объединил горцев Западного Дагестана, Чечни и Черкессии в теократическое государство. Кавказ был также местом ссылки декабристов и гибели русских. С другой стороны, это было царство свободы, место, где после всемирного потопа Ной и его ковчег обрели сушу. Толстой приехал на Кавказ волонтером и полюбил его. Наконец, на Кавказе впервые он увидел войну и участвовал в ней. «Хорош этот край дикий, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи — война и свобода» (47, 10).

Толстой полагал, что на Кавказе русские ведут справедливую войну. Но он был против жестокостей, применяемых русскими к горцам. В процессе работы над «Набегом» всё отчетливее определяется его отношение к войне как к явлению неестественному, порожденному «гадкими людьми», мало умеющими ценить «этот прекрасный свет». Об этом же он пишет в дневнике: «Война такое несправедливое и дурное дело, что те, которые воюют, стараются заглушить в себе голос совести» (46, 155), и они заглушали его водкой. Но когда он видел отчаяние чеченцев при приближении русских войск к их аулу, то приходил к выводу,

---

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М., 1928–1958. Т. 8. С. 334. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

что горцы, борясь с русскими, действуют из чувства самосохранения и поэтому справедливость на их стороне. В «Набеге» он без прикрас изобразил разрушение горского аула, грабежи, убийства местного населения, поощряемые русским командованием. Толстой был на стороне горцев, он сочувствовал им. Писатель обвинял в войне на Кавказе царизм. По его мнению, Николай I заставил всех находить пользу и удовольствие в этой войне.

Высадку союзных войск в Севастополе в 1853 г. Толстой воспринял болезненно и перевелся в Дунайскую армию в чине прапорщика «отчасти для того, чтобы видеть эту войну, <...> а больше всего из патриотизма» (59, 321).

В «Севастопольских рассказах» война показана «отстраненным взглядом» в стиле Стендаля. С одной стороны, мир живых и прекрасная природа: «росистая цветущая долина, отделяющая бастион от траншеи», «мерцающие звезды», «белый туман с шумящего темного моря» и «алая заря на востоке», обещающие «радость, любовь и счастье всему ожившему миру» (4, 52–53), с другой — жертвы войны: «сотни свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких надежд и желаний, с окоченелыми членами» (4, 52).

Вслед за Руссо, девизом которого было латинское изречение: «vitam impendere vero»[2], в рассказе «Севастополь в мае» Толстой пишет: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, <...> и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» (4, 59). Действительно, как отметил критик Н. Н. Страхов, «целью его была правда в изображении — неизменная верность действительности, и эта-то правдивость и приковывала к себе всё внимание читателей. Патриотизм, слава России, нравственные правила, всё забывалось, всё отходило на задний план перед этим реализмом»[3].

Толстой пишет: «Человек, понимающий смысл и назначение жизни, не может не чувствовать свое равенство и братство с людьми не одного своего, но и всех народов. Не раз видел я под Севастополем, когда во время перемирия сходились солдаты русские и французские, как они, не понимая слов друг друга, все-таки дружески, братски улыбались, делая знаки, похлопывая друг друга по плечу или брюху. Насколько люди эти были выше тех людей, которые устраивали войны и во время войны прекращали перемирие и, внушая добрым людям, что они не братья, а враждебные члены разных народов, опять заставляли их убивать друг друга» (45, 193).

Кавказско-русская и Крымская войны открыли Толстому противоречие между христианской этикой и патриотизмом, т. е. чувством и сознанием, которые в каждом государстве, народе, племени исповедует чаще всего большинство людей и которые, в сущности, потенциально всегда имеют характер эгоистический, т. е. антихристианский[4].

Изображая войну такой, какая она есть, Толстой понял, что, только защищая родную землю, люди способны переносить тяжкие муки и страдания. Параллельно высокой оценке патриотизма и героизма русских солдат в его рассказах

---

[2] Отдать жизнь за правду (*лат.*).

[3] *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 270.

[4] *Лесскис Г. А.* Лев Толстой (1852–1869). М: ОГИ, 2000. С. 191.

звучит протест против войны вообще. В «Севастопольских рассказах» война описана так, что она становится ее осуждением, а оппозиция природа / война — главной. Война — это военные операции, обстрелы неприятеля, стрельба, пушечные ядра, смерть, раны, раскатистые выстрелы в Севастополе, цветущая долина, наполненная смрадными телами, невинная кровь, стоны и проклятия. Сопряжение этих начал определило концепцию «Севастопольских рассказов».

Отметим мимоходом, что, живя в Севастополе в атмосфере «раскатистых выстрелов», «величественных звуков стрельбы», звуков взрывов и выстрелов с бастионов, рядом с солдатами и моряками на 4-м бастионе, Толстой испытывал «постоянную прелесть опасности» (47, 41–42), которая в совокупности со всем вышеперечисленным вдохновляла писателя.

Крымские произведения Толстого, т. е. «Севастопольские рассказы» — это семантически связанная с Крымом система представлений о природе, о человеке, о мире и войне. Созданные во время пребывания писателя в действующей армии в период Крымской войны, они отражают неповторимость крымской природы и одновременно выражают идею жестокости и абсурдности войны. Уже тогда пришло понимание, что «вопрос, не решенный дипломатами, еще меньше решается порохом и кровью» (4, 18).

«Роман “Война и мир” Толстого — это произведение о наполеоновских войнах, о личных судьбах героев, о событиях национального значения, о героях из народа и из светской среды, о патриотическом воодушевлении русского народа в Отечественную войну 1812 г. В романе перемежаются сцены военной и мирной жизни, а персонажи восходят к поколению родителей автора. Основа романа — это семейные отношения, причем заметна связь с главными лицами романа, которые перенесены из широкой области исторического романа в небольшой круг семейных перипетий»[5]. Прообразом военного фона этого романа была Крымская кампания, а семейного — яснополянская жизнь.

«С конца 1811-го года началось усиленное вооружение и сосредоточение сил Западной Европы, и в 1812 году силы эти — миллионы людей <...> двинулись с Запада на Восток, к границам России, <...> 12 июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления» (11, 3).

Параллельно на примере Наполеона, всколыхнувшего «историческое море Европы» (12, 235), Толстой рассказывает, почему в одних случаях носитель власти достигает успеха, а в других — терпит неудачу, почему происходят войны, революции, движения масс, почему иногда они побеждают, а иногда нет. Именно эти проблемы стремился решить Толстой в «Войне и мире».

По Толстому, причиной гибели французской армии в 1812 г. было «с одной стороны, вступление их в позднее время без приготовления к зимнему походу

---

[5] *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследования, статьи. СПб., 2009. С. 55.

в глубь России, а с другой стороны, характер, который приняла война от сожжения русских городов и возбуждения ненависти к врагу в русском народе» (11, 99). Очевидно, что именно поэтому погибла «восьмисоттысячная, лучшая в мире и предводимая лучшим полководцем, армия в столкновении с вдвое слабейшей, неопытной и предводимой неопытными полководцами — русской армией» (11, 99). «Не только никто не предвидел этого, но все усилия со стороны русских были постоянно устремляемы на то, чтобы помешать тому, что одно могло спасти Россию, и со стороны французов, несмотря на опытность и так называемый военный гений Наполеона, были устремлены все усилия к тому, чтобы растянуться в конце лета до Москвы, то есть сделать то самое, что должно было погубить их» (11, 99).

Главная идея «Войны и мира» — это «мысль народная»: Толстой понимал, что «простая жизнь людей, с ее "частными" судьбами, интересами и радостями, идет своим чередом, независимо от встреч Наполеона с Александром, дипломатической игры или государственных планов Сперанского». Идея красоты и счастья, которых нет там, где нет добра, простоты и правды, воплощена в образе Наташи Ростовой. Именно во время войны у Пьера Безухова после общения с простыми солдатами в сознании возникло желание изменить свою жизнь. Он понял, что на войне надо быть «просто солдатом». И это было начало зарождения толстовской идеи опрощения. И еще одна из главных идей романа — это идея роли личности в истории, которую Толстой пародирует в эпилоге на примере Наполеона только ради того, чтобы доказать, что Наполеон никакой роли в истории человечества не сыграл.

В 1876 г. Толстой заинтересовался историей вопроса русско-турецкой войны 1828–1829 гг. в связи с войной, начавшейся на Балканах в 1877 г., когда, после захвата Плевны и Шипки, встал вопрос о будущей судьбе южных славян. Он просит критика и знатока книг Н. Н. Страхова разыскать книги о Николае I и специально о войне 1828–1829 гг. Вскоре Страхов выслал Толстому книгу Н. Лукьяновича «Описание турецкой войны 1828 и 1829 гг.» (СПб., 1844)[6]. В ней имеются многочисленные пометы Толстого.

Когда началась русско-турецкая война 1877–1878 гг., Толстой даже поехал в Москву ради того, чтобы узнать новости о войне. Всё это его очень волновало. Вначале он «относился к сербской войне странно» (17, 727), так как смотрел на нее отчасти с религиозной точки зрения, потом стал говорить, что «эта война настоящая и трогает его» (17, 727). В первые месяцы неудачи русской армии действовали на Толстого удручающе. Следя за событиями Восточной войны, он сравнивает войну 1877 г. с войной 1854–1855 гг. По прошествии пяти месяцев он понимает, что Россия стала несравненно слабее, чем во время Крымской войны. «Тогда мы боролись почти со всей Европой и отдали уголок Крыма и часть Севастополя и взяли Карс, а теперь мы отдали часть Кавказа одним туркам и ничего не взяли» (17, 727).

В «Анне Карениной» Толстой ставит вопрос: имеют ли частные люди право начать войну? И отвечает устами героя Константина Левина: «Война, с одной

---

[6] Русско-турецкая война, начавшаяся в апреле 1828 г. вследствие того, что Порта после Наваринского сражения (октябрь 1827 г.) в нарушение Аккерманской конвенции закрыла пролив Босфор.

стороны, есть такое животное, жестокое и ужасное дело, что ни один человек, не говорю уже христианин, не может лично взять на свою ответственность начало войны, а может только правительство, которое призвано к этому и приводится к войне неизбежно. С другой стороны, и по науке и по здравому смыслу, в государственных делах, в особенности в деле войны, граждане отрекаются от своей личной воли» (19, 387).

Толстой «видел и признавал несомненный, всё разраставшийся энтузиазм, соединивший в одно все классы общества, которому нельзя было не сочувствовать. Резня единоверцев и братьев Славян вызвала сочувствие к страдающим и негодование к притеснителям. И геройство сербов и черногорцев, борющихся за великое дело, породило во всем народе желание помочь своим братьям уже не словом, а делом» (19, 353). Так, герой романа, граф Алексей Вронский в смущении и горе после смерти Анны отправляется добровольцем в Сербию на войну.

В «Анне Карениной» Толстой показывает отношение к войне дворян и крестьян. В те годы на защиту славян горой встала вся Россия. «Повсеместно возникали славянские комитеты, которые занимались сбором пожертвований и отправкой на Балканы добровольцев, в числе которых были и выдающиеся россияне: писатель В. М. Гаршин, художник В. Д. Поленов, врачи Н. И. Пирогов, С. П. Боткин и Н. В. Склифосовский. Даже 60-летний И. С. Тургенев говорил: “Будь я моложе, я сам бы туда поехал”»[7]. Льва Толстого, который был на десять лет моложе Тургенева, едва могли удержать от похода на Балканы. «Вся Россия там, и я должен идти», — горячился пятидесятилетний писатель[8].

В 1895–1896 гг. в Африке разразилась итало-абиссинская война, т. е. Первая Абиссинская война[9], в которой Россия и Франция участвовали на стороне эфиопов, а Великобритания — на стороне итальянцев. По мнению Толстого — это была братоубийственная война, и он пишет статью «К итальянцам» (1896). Лейтмотив статьи — отказ от всякой войны, осуждение милитаризма, империализма, шовинизма и расизма. Это было прямое обращение к итальянскому народу: «Ведь придет же время, и очень скоро, когда после ужасных бедствий и кровопролитий, изнуренные, искалеченные, измученные народы скажут своим правителям: да убирайтесь вы к дьяволу или к богу, к тому, от кого вы пришли, и сами наряжайтесь в свои дурацкие мундиры, деритесь, взрывайте друг друга, как хотите, и делите на карте Европу и Азию, Африку и Америку, но оставьте нас, тех, которые работали на этой земле и кормили вас, в покое» (31, 195).

Статья «Патриотизм или мир?» была написана Толстым в ответ на письмо английского журналиста Джона Мансона (John Manson), просившего его высказаться о современном положении дел в связи с разгоревшимся резким, едва

---

[7] *Троицкий Н.* Русско-турецкая война 1877–1878 гг.: Происхождение войны. URL: http:// scepsis.net/library/id_1513.html (дата обращения: 01.11.2017).

[8] Там же.

[9] Итало-эфиопская война 1894 г. (Первая Абиссинская война) была одним из очень редких случаев успешного вооруженного африканского сопротивления европейским колонизаторам в XIX в. См. о ней: 1894. URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?.

не приведшим к войне, англо-американским конфликтом из-за Венесуэлы, а затем и испано-американской войной 1898 г., закончившейся захватом американцами Филиппин и Кубы. Конфликт начался из-за открытых новых богатых золотых россыпей и месторождений нефти в Венесуэле[10].

«За какое хотите время откройте газеты и всегда, всякую минуту вы увидите черную точку, причину возможной войны: то это будет Корея, то Памиры, то Африканские земли, то Абиссиния, то Армения, то Турция, то Венецуэла, то Трансвааль. Разбойничья работа ни на минуту не прекращается, и то здесь, то там не переставая идет маленькая война, как перестрелка в цепи, и настоящая, большая война всякую минуту может и должна начаться» (90, 47).

«И потому для того, чтобы не было войны, нужно не читать проповеди и молиться Богу о том, чтобы был мир, не уговаривать English speaking nations (нации, говорящие по-английски) быть в дружбе между собою, чтобы властвовать над другими народами, не составлять двойственный и тройственный союзы друг против друга, не женить принцев на принцессах других народов, а нужно уничтожить то, что производит войну. Производит же войну желание исключительного блага своему народу, то, что называется патриотизмом. А потому для того, чтобы уничтожить войну, надо уничтожить патриотизм. А чтобы уничтожить патриотизм, надо прежде всего убедиться, что он зло, и вот это-то и трудно сделать» (90, 47–48).

В 1898 г. началась война между Соединенными Штатами Америки и Испанией за испанские владения в Вест-Индии и на Тихом океане. Поводом послужил взрыв американского крейсера «Мэн», находившегося с визитом на Кубе, принадлежавшей Испании. Американцы выступали в роли агрессоров. В статье «Carthago delenda est» Толстой пишет, что «во всех конституционных государствах Европы <...> умышленно усложняются всё больше и больше международные отношения, долженствующие привести к войне, разграбляются без всякого повода мирные страны, каждый год где-нибудь грабят и убивают и все живут под постоянным страхом всеобщего взаимного грабежа и убийства» (39, 198–199).

В связи с испано-американской (1898) и англо-бурской (1899–1902) войнами Толстой пишет: «Читаю о войне на Филиппинах и в Трансваале и берет отвращение. Отчего? Войны Фридриха, Наполеона были искренни и потому не лишены были некоторой величественности. Было это даже и в Севастопольской войне. Но войны Американцев и Англичан среди мира, в котором осуждают войну уж гимназисты, — ужасны» (54, 7–8).

На Толстого события почти трехлетней англо-бурской войны произвели удручающее впечатление. Его ужасают не столько убийства в Трансваале, сколько «то открытое провозглашение безнравственных начал, которое так нагло делается всеми правительствами. Прежде они старались лицемерно прикрываться якобы благими целями, теперь же, когда это стало невозможно, они открыто высказывают все свои безнравственные и жестокие намерения и требования»[11].

---

[10] На английском языке статья была напечатана в *Daily Chronicle* (1896. March 17) под заглавием «Patriotism or Peace? Letter on Venezuelan Dispute».

[11] *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1922. С. 494.

Он с горячим интересом следил за событиями в Трансваале, особенно за действиями буров-партизан. По его мнению, «в этой войне дерется самый богатый народ против народа совершено истощенного и разоренного, а вместе с тем дерутся вялые, безыдейные солдаты против людей, всецело проникнутых одной идеей — идеей свободы. И англичане до сих пор всё еще не смогут осилить буров»[12]. И он не раз возвращался к событиям англо-бурской войны, считая ее примером неприкрытого международного разбоя.

Когда началась Русско-японская война, Толстой откликнулся на нее статьей «Одумайтесь!»: «Опять война. Опять никому не нужные, ничем не вызванные страдания, опять ложь, опять всеобщее одурение, озверение людей» (36, 101). В ответ на вопрос американской газеты *The North American*, на чьей стороне он в этой войне, Толстой ответил: «Я ни за Россию, ни за Японию, я за рабочий народ обеих стран, обманутый правительствами и вынужденный воевать против своего благополучия, совести и религии» (75, 38).

В 1908 г., вслед за Русско-японской войной, начался Боснийский конфликт, вызванный насильственным присоединением к Австро-Венгрии двух славянских провинций — Боснии и Герцеговины. Балканы стали пороховой бочкой. Взбудораженная Европа, расколовшаяся на два противостоящих друг другу военных блока — Антанту и Тройственный союз, на всех парах неслась к мировой войне...

Толстой тяжело переживал новые кровопролития и конфликты. «Нелепость и жестокость окружающей нас жизни и вблизи и вдали действует на меня как сонный кошмар» (72, 428).

В связи с Русско-японской войной Толстой 8 мая 1904 г. пишет в дневнике: «Нынче получил письмо от матроса из Порт-Артура. Угодно ли Богу или нет, что нас начальство заставляет убивать? Есть это сомнение, и я пишу о нем, но знаю тоже, что есть великий мрак в огромном числе людей. Но, как Кант говорит, как только ясно выражена истина, она не может не победить всё. <...> Думается мне, что для того, чтобы кончились войны (и с войнами узаконенное насилие), нужны вот какие исторические события: нужно 1) чтобы Англия и Америка были в войнах разбиты государствами, введшими общую воинскую повинность; 2) чтобы они вследствие этого ввели общую воинскую повинность, и 3) что тогда только все люди опомнятся» (55, 33).

Запрещенная в России статья «Одумайтесь!» вышла в газете *Times* и вызвала бурные отклики Анатоля Франса, Бернарда Шоу и многих других. 28 июня 1904 г. *Freeman-Journal* писала: «Последнее воззвание Толстого представляет один из самых замечательных документов мировой истории. Это пространная и красноречивая проповедь на тему: “Война есть убийство”. На эту тему он проповедует с логическим пренебрежением к самым излюбленным преданиям мира. Он обнажает войну, срывая с нее украшения, гордость, торжественность, и выставляет ее в ее голом безобразии, к ужасу человечества»[13].

Таким образом, причины всех войн Толстой видит в неравном распределении имуществ, т. е. ограблении одними людьми других; в существовании военного

---

[12] *Сухотин М. С.* Дневник // Лев Толстой: Литературное наследство. Т. 69. Кн. 2. М, 1961. С. 163.

[13] *Шифман А. И.* Лев Толстой и Восток. М.: Наука, С. 253.

сословия, т.е. людей, воспитанных и предназначенных для убийств, когда церковь не следует заповеди «не убий». Он находит противоречия в самой сущности войны: с одной стороны, война неестественна, несправедлива, с другой — естественна, потому что войны происходят постоянно, и справедлива, ибо вызвана чувством самосохранения.

Литература

Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1922.
Лесскис Г.А. Лев Толстой (1852–1869). М: ОГИ, 2000.
Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984.
Сухотин М.С. Дневник // Лев Толстой: Литературное наследство. Т. 69. Кн. 2. М, 1961. С. 141–236.
Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М., 1928–1958.
Трощкий Н. Русско-турецкая война 1877–1878 гг.: Происхождение войны. URL: http://scepsis.net/library/id_1513.html (дата обращения: 01.11.2017).
Шифман А.И. Лев Толстой и Восток. М.: Наука, С. 253.
Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования, Статьи. СПб., 2009.

О. Р. Демидова

МУЖСКИЕ ТЕКСТЫ В ЖЕНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

В 1860-х гг., по мере всё большего распространения идей эмансипации в России, дочери средних и мелких помещиков, разоренных реформой 1861 г., оказались перед нелегким экзистенциальным выбором: остаться в провинции и обречь себя на пожизненное существование в условиях «достойной бедности» либо перебраться в какой-нибудь крупный город, в идеале — в одну из столиц и начать самостоятельную жизнь. Любой из двух вариантов представлял значительные трудности, но при этом связанные с принятым решением перспективы были различны: в первом случае юную девицу из обнищавшей дворянской семьи ожидала судьба старой девы или вынужденный мезальянс, тогда как во втором оставалась надежда на обретение определенной свободы и, возможно, счастья. Многие из провинциальных дворянских барышень не рискнули менять привычный жизненный уклад; однако другая, и весьма значительная, их часть предпочла бросить вызов судьбе и попытать счастья на новом месте. В результате население двух столиц существенно выросло количественно и изменилось качественно, поскольку увеличилась женская его составляющая, что, в свою очередь, привело к усилению конкуренции на рынке труда, выдерживать которую молодым женщинам дворянского сословия оказалось весьма непросто.

Возможности заработать на жизнь для них были довольно ограниченными: барышня из приличной семьи могла стать компаньонкой богатой дамы, гувернанткой, заняться политической деятельностью или обратиться к деятельности литературной, сделавшись журналисткой или переводчицей для одного из многочисленных столичных социально-политических, художественно-политических, экономических и научных «толстых» журналов. Последний из перечисленных вариантов представлялся наиболее предпочтительным, так как интеллектуальный труд давал женщинам не только возможность обеспечить себя, но и достаточно высокий социальный статус — в силу этого профессии журналистки и переводчицы вошли в число основных женских интеллектуальных профессий, причем занятия журналистикой и переводом нередко с различной степенью успешности сочетались с собственной писательской деятельностью. К началу 1870-х гг. количество переводчиц и переведенных ими иноязычных текстов оказалось столь значительным, что привело к появлению журналов переводной литературы, владелицами и редакторами которых были женщины, и женских издательств. Самое известное из последних — петербургская «Женская переводческая и издательская артель» — существовала на протяжении

десятилетия (1863–1873) и издала более сотни английских, французских, немецких и других иноязычных художественных, научных и научно-популярных произведений в русских переводах[1].

К этому же времени обозначились гендерные, эстетические и художественные различия внутри переводческой профессии, определявшие круг авторов и текстов, переводимых женщинами, и сложились стереотипы «женщины-переводчика» и «женского перевода», как и все стереотипы, оказавшиеся весьма долговечными и окончательно не преодоленные до наших дней. В самом общем виде типичным художественным текстом для «женского» перевода считался текст, написанный женщиной для женщин, с непременной любовной историей, либо для детей — с обязательной «моралью». В обоих случаях тексты, в соответствии с требованиями эпохи, должны были иметь выраженную «тенденцию», быть дидактичными, не слишком сложными для понимания, не перегруженными философскими теориями и рассуждениями; все немногочисленные сюжетные линии должны были иметь благополучное завершение, а произведение в целом — завершаться счастливым концом (другой допустимый вариант — открытый финал, не оставляющий сомнений в счастливой развязке). От типичной переводчицы требовались усидчивость, знание нескольких иностранных языков, хорошее знакомство с русской и зарубежной литературой, умение работать быстро, уступчивость, готовность идти навстречу политическим, эстетическим, художественным и гендерным установкам издания и — не в последнюю очередь — довольствоваться минимальной оплатой. К типичным «женским» переводам принято было относить переводы сокращенные, адаптированные к потребностям определенной читательской аудитории (женской, детской и пр.), на которую был рассчитан журнал, политически корректные, идейно незамысловатые, с купированными «лишними» подробностями и подчеркнутой «тенденцией».

Совершенно очевидно, что эти же требования предъявлялись и к «мужским» переводам; не менее очевидно, что качество перевода зависело не от соблюдения требований, а от лингвистической и общекультурной подготовки переводчиков, уровня их профессионализма и меры таланта. Наконец, существовало множество «мужских» текстов, переведенных женщинами, и «женских» — переведенных мужчинами. Тем не менее на основе общественных представлений о «гендерной совместимости» в переводе сложились концепты «мужских текстов для мужского перевода» и «женских текстов для женского перевода». Избранные нами для анализа три примера из истории перевода в России призваны проиллюстрировать как следование указанным стереотипам, так и частичный или полный отказ от них.

---

[1] Артель возникла по инициативе М.В. Трубниковой и Н.В. Стасовой для удовлетворения потребности «деятельной умственной работы», которую ощущали женщины образованных сословий; членами артели стали многие известные переводчицы, деятельницы женского движения и поборницы женского образования; тираж изданий составлял от 1200 до 2490 экземпляров, цена книги — от 10 копеек до 2–3 рублей в зависимости от объема текста и типа издания, переплетные работы выполняли женские переплетные мастерские В.А. Иностранцевой и В.И. Печаткиной (Глушановской); подробнее о деятельности артели см.: *Баренбаум И.Е., Костылева Н.А.* Книжный Петербург-Ленинград. Л., 1986. С. 247–254.

Приключения Алисы в России

Довольно долгое время в отечественном литературоведении принято было считать, что русское освоение «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла началось лишь в советскую эпоху и что первый перевод принадлежит мужчине — Анатолию Адольфовичу Френкелю, более известному под псевдонимом Д'Актиль[2]. Однако впервые английская повесть-сказка была переведена и издана в Москве в 1879 г. под названием «Соня в царстве дива». Перевод был анонимным, однако эпистолярное наследие Кэрролла дает основание предположить, что он был выполнен молодой женщиной, родственницей одного из русских ученых-естественников. Это был типичный сокращенный дидактический перевод, в котором все английские реалии, включая имена собственные, превратились в русские; источниками стихотворных пародий стали русские же стихи, хорошо известные детям младшего возраста[3]. Все рецензии на книгу появились в педагогических журналах; рецензенты сурово осудили текст как совершенно нелепый, нереалистичный и скучный и не рекомендовали его для чтения детям; в одной из рецензий «Соня» объявлялась неудачным подражанием «Бабушкиным сказкам» Жорж Санд.

Следующие три перевода появились в 1890–1910-х гг.; все три были выполнены женщинами: Матильдой Гранстрем, Александрой Рождественской и Поликсеной Соловьевой (Allegro)[4]. В сокращенных и предельно русифицированных переводах Гранстрем и Соловьевой очевидна установка на определенную аудиторию — девочек младшего возраста и подходящий для нее, по представлениям той эпохи, «язык маленьких девочек» с преобладанием уменьшительных и ласкательных суффиксов; как и в анонимном переводе 1879 г., английские персонажи читают наизусть русские стихи и вспоминают эпизоды из русской истории; кроме того, сюжетные перипетии сопровождаются обязательной «моралью», отсутствующей в оригинале. Зинаида Венгерова, автор предшествующего отдельному изданию перевода Соловьевой предисловия, неизменно подчеркивает присущие автору «Алисы» набожность, добропорядочность, стремление всегда и во

---

[2] См., напр.: Краткая литературная энциклопедия (далее КЛЭ): В 9 т. Т. 3. М., 1966. С. 946; о Френкеле см.: Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 75–76.

[3] Подробнее см. нашу статью «Русская Алиса» в: Мир Алисы: Поэтика необычного в литературе и искусстве XIX–XXI веков. СПб.: ИГ «Аполлон», 2017.

[4] Приключения Ани в мире чудес / Составлено по Л. Карроллю М. Гранстрем; со 152 раскрашенными рисунками. СПб., 1908; *Кэрроль Л.* Приключения Алисы в волшебной стране: повесть-сказка Льюиса Кэрроля / Пер. с англ. А. Н. Рождественской // Задушевное слово: Еженедельный журнал для младшего возраста. Год издания 33 (ноябрь 1908 — июнь 1909). Т. 49. № 1–7. 9–21; отд. изд.: *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. Льюиса Кэрролля / Пер. А. Н. Рождественской; с предисловием и вступительною статьею; с иллюстрациями на отдельных страницах и рисунками в тексте Чарльса Робинсона. СПб.; М., 1911; *Кэрроль Л.* Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Allegro; иллюстрации Дж. Тенниэла // Тропинка: Журнал для детей. (СПб.) 1909. № 2–5, 7–17, 19–20; отд. изд.: *Кэрроль Л.* Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Allegro, со статьей Зин. Венгеровой «О том, кто написал Алису»; иллюстрации Дж. Тенниела. СПб., 1909.

всем правильно рассуждать и вести себя — качества, которые, по мнению Венгеровой, не могли не сказаться и на характере его героини. «Полезность» книги, по мнению критика, обусловлена прежде всего умением автора соединять «умение интересно рассказывать с умом математика, учащего людей пользоваться правильно своими мыслями» и поступать соответствующим образом[5].

Перевод Рождественской был первым, в котором героиня предстала перед русским читателем под тем именем, которое дал ей автор, и единственным полным русским вариантом английского текста, не отягощенным ни стремлением подделаться под «язык детской», ни русифицирующими смысловыми и историко-культурными подменами; очевидно, что переводчица (как и автор) не ставила перед собой цели преподать юным читателям / читательницам урок, рассматривая литературу не столько как инструмент для «правильного» воспитания, сколько как источник эстетического наслаждения.

Последний из дореволюционных переводов «Алисы» был опубликован в 1913 г. в сборнике «Английские сказки» под названием «Алиса в волшебной стране» и представлял собой сокращенный до шестидесяти трех страниц и без деления на главы вариант английского текста, выполненный весьма небрежно не только в смысле адекватности оригиналу, но и с точки зрения правил русского языка. Автором перевода, вероятнее всего, был М. П. Чехов.

Татьяна Щепкина-Куперник и «русский театр Ростана»

Щепкина-Куперник начала творческую карьеру как актриса и драматург: ее первая пьеса «Летняя картинка» увидела свет в 1892 г. в постановке Малого театра, а в декабре того же года Щепкина-Куперник дебютировала в роли молодой девушки в одной из популярных постановок в театре Корша. Оба дебюта были отмечены похвальными рецензиями, однако не имели продолжения: Щепкина-Куперник решила избрать поприще прозаика и поэтессы, полагая, что оно обеспечит ей более надежный и более долговременный успех, который не будет зависеть от ее возраста. В 1895–1915 гг. были изданы более десяти ее поэтических и прозаических книг[6]. Чуть раньше состоялся переводческий дебют Щепкиной-Куперник, во многом определивший вектор ее творчества в последующие десятилетия.

В начале 1894 г. актриса Лидия Яворская, в то время — близкая подруга Щепкиной-Куперник[7], предложила ей совершить совместное путешествие по Европе. В Париже они познакомились с Э. Ростаном, автором прославленной пьесы «Les Romanesque» (1891); они привезли пьесу в Россию, потому что Яворская попросила Щепкину-Куперник перевести ее для постановки в русском театре, намереваясь исполнять главную роль. Щепкина-Куперник, никогда прежде к переводу не обращавшаяся, не без сомнений согласилась, и это имело значительные последствия как

---

[5] *Венгерова З.* О том, кто написал Алису // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Allegro. СПб., 1909. С. 12–13, 19.

[6] Подробнее см.: КЛЭ. Т. 8. М., 1975. С. 820.

[7] Об истории отношений Щепкиной-Куперник и Яворской этого периода см., напр.: *Литаврина М. Г.* Яворская, беззаконная комета. М., 2008. С. 29–39.

для творческой судьбы самой переводчицы, так и для истории русской культуры и франко-русских литературных взаимосвязей. Во-первых, было положено начало работе Щепкиной-Куперник с переводом драматургии, которым она занималась до конца жизни, и ее многолетнему сотрудничеству с Ростаном; во-вторых, перевод этой и последующих ростановских пьес способствовал возникновению культурного феномена, известного как «русский театр Ростана»; в-третьих, это обусловило влияние творчества Ростана на литературу русского символизма и неоромантизма[8].

Пьеса «Les Romanesque» под названием «Романтики» была поставлена в 1894 г. в московском театре Ф. Корша и, по воспоминаниям переводчицы, «вскоре обошла все русские театры»[9]. Через два года в петербургском театре «Литературно-художественного кружка» А. Суворина (Суворинском) состоялась премьера «La Princess Lointoine» (1895) под названием «Принцесса-Грёза», имевшая огромный успех[10]. В 1897 г. Ростан, воодушевленный успехом первых двух пьес и восхищенный переводческой манерой Щепкиной-Куперник, письменно передал ей исключительное право на перевод всех его будущих пьес, выразив готовность присылать ей рукописи за несколько дней до первых парижских постановок. В 1890–1910-х гг., кроме «Романтиков» и «Принцессы-Грезы», Щепкина-Куперник перевела пьесы «Два Пьеро, или Белый ужин» (Les Deux Pierrots, 1890), «Самаритянка» (La Samaritaine, 1897), «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac, 1897), «Орленок» (L'Aiglon, 1900), «Шантеклер» (Chantecler, 1910) и ряд поэтических произведений Ростана: «Шалости музы», циклы «День причудницы» и «За Грецию» и др., в процессе работы не только освоив технику и основные законы переводческого искусства, но и выработав собственную философию перевода и систему переводческих принципов.

С точки зрения сугубо формальной, Щепкина-Куперник серьезно погрешила против оригинала, начиная с названий пьес: ростановские «Фантазеры» («Чудаки») превратились в русских «Романтиков», а его «Далекая принцесса» стала «Принцессой Грезой». Переводчица сознательно жертвовала точностью ради верности, стремясь эксплицировать наиболее значимые с ее точки зрения оттенки смысла, имплицитно присутствующие во французских названиях пьес, с одной стороны, и соответствовать атмосфере, духу и потребностям русской культуры рубежа веков, с другой.

Изменению подвергся и метр оригинала. Пьесы Ростана написаны классическим для французской драмы александрийским стихом. После ряда неудачных попыток выдержать в переводе размер подлинника Щепкина-Куперник обратилась

---

[8] Подробнее о влиянии творчества Ростана на русскую литературу 1890–1910-х гг. см. в кандидатской диссертации Д. Яровенко «Щепкина-Куперник — переводчик французской драматургии (театр Ростана)», защищенной в феврале 2015 г. по специальностям 10.01.01 — русская литература и 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы) (диссертационный совет Д 501.001.32 при МГУ имени М. В. Ломоносова).

[9] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 107.

[10] См., напр., описание премьеры и последующей реакции на нее: *Литаврина М. Г.* Яворская, беззаконная комета. С. 63–68; см. также воспоминания Дон Аминадо: «Апофеозом нашей театральной жизни была, конечно, "Принцесса Греза" Ростана, в стихотворном переводе Щепкиной-Куперник» (*Аминадо Д.* Поезд на третьем пути. М., 1991. С. 23).

к ямбу как функционально более соответствующему метру подлинника и поставленной ею перед собой задаче, поскольку русский ямб, как ей представлялось, больше пригоден для передачи в переводе свойственной стихам Ростана воздушной легкости. Кроме того, переводчица неоднократно допускала разного рода лингвистические и культурные замены, стремясь по возможности компенсировать их и рассматривая компенсацию как один из основных переводческих приемов[11].

Однако самая большая и при этом совершенно необусловленная с профессионально-переводческой точки зрения вольность касалась посвящений. Как известно, вторая пьеса Ростана посвящена Саре Бернар; Щепкина-Куперник заменила его собственным посвящением Яворской, пожертвовав верностью перевода во имя верности сердца и таким образом выразив не только благодарность Яворской за ту роль, которую та сыграла в отношениях переводчицы и автора, но и свои чувства к ней, что, даже с учетом присущей эпохе определенной «вольности нравов», нельзя не признать неординарным для одинокой (разведенной) женщины шагом, явно нарушающим сложившийся комплекс стереотипов.

Переводческий подвиг: русский «Дон Жуан»

В 1959 г. тиражом в 75 000 экземпляров был опубликован новый русский перевод «Дон Жуана» Дж. Г. Байрона, выполненный Татьяной Гнедич; за ним последовали еще три издания (1964; 1972; 1974), вышедшие в свет при жизни переводчицы. В посвященной этому переводу главе переработанного издания своей книги «Высокое искусство» (1968) Корней Чуковский утверждал, что Гнедич создала перевод, «посрамивший зловредную теорию буквализма», и что «единственное слово, которое мы можем сказать о самоотверженном труде Татьяны Гнедич, это слово — подвиг»[12]. Отзыв Чуковского стал первым откликом критики на перевод, и все, кто впоследствии писал о труде Гнедич, оценивали его сходным образом и нередко сопоставляли с переводом Гомера, выполненным Н. И. Гнедичем, которому она приходилась праправнучатой племянницей.

При всей справедливости подобного сопоставления условия, в которых работали переводчики, нельзя признать сопоставимыми. «Дон Жуан» Гнедич, признанный большинством отечественных и зарубежных специалистов лучшим русскоязычным вариантом байроновской поэмы, создавался в кафкианских условиях советской тюрьмы 1940-х гг.[13] — именно там, в общей камере, Гнедич приступила к работе над переводом и перевела пятую и девятую песни, не имея ни оригинального текста, ни словарей, ни справочников, ни даже карандаша и бумаги, чтобы записывать варианты, и полагаясь исключительно на свою

---

[11] Полный сравнительный анализ оригиналов и переводов на лингвистическом и историко-литературном уровнях представлен во второй главе кандидатской диссертации Д. Яровенко.

[12] *Чуковский К.* Высокое искусство // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2001–2009. Т. 3. 2001. С. 216, 222.

[13] О причинах и обстоятельствах ареста с полной библиографией вопроса см. нашу статью: *Демидова О. Р.* Татьяна Гнедич: живая легенда // Дж. Г. Байрон. Дон Жуан / Пер. с англ. Т. Гнедич; подг. О. Р. Демидова. СПб., 2011. С. 5–24 (Сер. Корифеи художественного перевода: петербургская школа. Т. 2: Татьяна Гнедич).

память и свою любовь к Байрону и его поэзии. После того, как сменился следователь по ее делу, Гнедич перевели в одиночную камеру, она получила то издание поэмы и тот словарь, которые потребовала, карандаш и бумагу с условием, что ежедневно будет представлять на следовательский суд результат своей работы. Через два года она завершила перевод всех шестнадцати тысяч строк; текст отпечатали в нескольких экземплярах, один из которых Гнедич получила перед отправкой в лагерь. Она хранила и дорабатывала свой экземпляр на протяжении восьми лагерных лет и после освобождения в середине 1950-х гг. привезла его в Ленинград. В декабре 1957 г. Гнедич читала фрагменты перевода на своем творческом вечере в переводческой секции ленинградского отделения Союза советских писателей, после чего ее единогласно приняли в члены союза.

Впоследствии она неоднократно говорила своим друзьям и ученикам, что Байрон ее спас: «Когда я оказалась в камере одна, под тусклой заляпанной лампочкой, среди сырых стен, мне показалось — я сойду с ума. И он пришел и спас меня. <...> Байрону я обязана своим воскрешением. Он пришел ко мне и предложил вместе переводить “Дон Жуана” на русский»[14].

Гнедич обратилась к Байрону, чтобы сохранить жизнь и человеческий облик в нечеловеческих условиях, созданных, чтобы отнять и то, и другое. В стихотворении 1975 г. «Память» Гнедич воссоздала весь кошмар и всю жестокую абсурдность своего тюремного опыта, однако, как ни парадоксально, она неизменно настаивала на том, что два тюремных года были самыми спокойными и продуктивными в ее переводческой жизни, потому что не нужно было никуда спешить, ее никто не торопил, она не была связана никаким издательским договором и могла каждое утро вставать «с мыслью о том, что будет прекрасный день общения с Байроном. <...> Перевод был сделан кровью сердца и с таким проникновением в сущность манеры Байрона, что это могло получиться только при необычных специфических условиях. Я по сути дела оказалась заперта наедине с творчеством одного из самых любимых поэтов»[15]. Вместе с Байроном она на протяжении двух лет проживала день за днем и строчку за строчкой, и в результате пласт творческий оказался неразрывно переплетен с пластом экзистенциальным, из чего родилось ощущение себя законной вдовой Байрона и отношение к созданному переводу как к плоду своего с поэтом не только творческого, но и любовного союза[16].

В последующие годы, продолжая переводить поэзию с нескольких европейских языков и обучая молодых участников своего переводческого семинара этому нелегкому искусству, Гнедич выработала то, что можно рассматривать как систему ее переводческих принципов, в самом общем виде сводимую в пяти основным положениям:

а) верность подлиннику и функциональная точность при допустимости потерь и/или изменений, компенсируемых в пределах контекста;

---

[14] *Шраер Д.* У нас с вами всё получится // Гнедич Т. Г. Страницы плена и страницы славы. СПб., 2008. С. 358.

[15] Там же. С. 273, 274, 276 (рассказ Гнедич, записанный на магнитофонную пленку З. Г. Шкирандо).

[16] См. заключительные строки написанного ею в тюрьме стихотворения «Гордон, мой дорогой, я счастлива, смотри...»: «Мы сына назовем / Назло уродам — Дон Жуаном».

б) близость (созвучность) личности переводчика личности и настроению автора;

в) возможность свободного выбора автора / текста для перевода;

г) максимально полное проникновение в авторский замысел;

д) адекватность воздействия перевода на иноязычного читателя воздействию оригинального текста на читателя оригинала.

Иными словами, переводчик должен любить автора, с предельным вниманием относиться к переводимому тексту, по возможности полно идентифицироваться с тем и другим, уважать эвентуальных читателей перевода и щедро делиться с ними получаемым от текста эстетическим удовольствием. Именно так она переводила «Дон Жуана».

Кроме Байрона, Гнедич переводила Шекспира, Джонсона, Скотта, По, Корнеля, Сакса, Грильпарцера, Гельстеда и Зерова, однако ни один из этих переводов не выдерживает сравнения с ее шедевром — прежде всего потому, что, вынужденная работать по заказу, она была лишена свободы выбора и нарушала один из собственных принципов, что, в свою очередь, приводило и к нарушению всех остальных. Гнедич не раз с сожалением говорила о том, что, например, обращение к Саксу было ошибкой.

Вместе с тем за всю свою долгую профессиональную жизнь она не перевела на русский язык ни единой строки, написанной женщиной.

Литература

Аминадо Д. Поезд на третьем пути. М., 1991.

Баренбаум И.Е., Костылева Н.А. Книжный Петербург-Ленинград. Л., 1986.

Демидова О.Р. Татьяна Гнедич: живая легенда // Дж. Г. Байрон. Дон Жуан / Пер. с англ. Т. Гнедич; подг. О.Р. Демидова. СПб., 2011. С. 5–24 (Сер. Корифеи художественного перевода: петербургская школа. Т. 2: Татьяна Гнедич).

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 3. М., 1966; Т. 8. М., 1975.

Кэрроль Л. Приключения Алисы в волшебной стране: повесть-сказка Льюиса Кэрроля / Пер. с англ. А.Н. Рождественской // Задушевное слово: Еженедельный журнал для младшего возраста. Год издания 33 (ноябрь 1908 — июнь 1909). Т. 49. № 1–7. 9–21; отд. изд.: *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. Льюиса Кэрролля / Пер. А.Н. Рождественской; с предисловием и вступительною статьею; с иллюстрациями на отдельных страницах и рисунками в тексте Чарльса Робинсона. СПб.; М., 1911.

Кэрроль Л. Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Allegro; иллюстрации Дж. Тенниэла // Тропинка: Журнал для детей. (СПб.) 1909. № 2–5, 7–17, 19–20; отд. изд.: *Кэрроль Л.* Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Allegro, со статьей Зин. Венгеровой «О том, кто написал Алису»; иллюстрации Дж. Тенниела. СПб., 1909.

Литаврина М.Г. Яворская, беззаконная комета. М., 2008.

Мир Алисы // Поэтика необычного в литературе и искусстве XIX–XX веков. СПб.: ИГ «Аполлон», 2017.

Приключения Ани в мире чудес / Составлено по Л. Карроллю М. Гранстрем; со 152 раскрашенными рисунками. СПб., 1908.

Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992.

Чуковский К. Высокое искусство // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2001–2009. Т. 3. 2001.

Шраер Д. У нас с вами всё получится // Гнедич Т.Г. Страницы плена и страницы славы. СПб., 2008. С. 358.

Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948.

П. Н. Долженков

О ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ РАССКАЗА ГАРШИНА «НОЧЬ»

В своем небольшом рассказе Гаршин ставит одни из важнейших вопросов человеческой жизни. Анализ литературных связей «Ночи»[1] позволит выявить то главное, ради чего писатель создавал свое произведение.

Определенное сходство мыслей и эмоций, владеющих Алексеем Петровичем и Анной Карениной в день самоубийства, отметил Г. В. Иванов. Он пишет: «Анна (как и Алексей Петрович. — *П.Д.*) <...> перед тем, как свести счеты с жизнью, думает об окружающей ее “грязи” и “лжи”, тайной, скрытой и явной ненависти людей друг к другу, обмане “самих себя”, “кривлянии” и “изуродованности людей”»[2].

К наблюдениям Г. В. Иванова мы можем сделать добавления.

«Всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло»[3], — восклицает Анна. «Всё ложь, всё обман...»[4] — вторит ей Алексей Петрович.

Обоих персонажей авторы представляют читателю как запутавшихся в жизни людей. У гаршинского героя тоже был свой роман, вспоминая который, он восклицает: «Нечего сказать, поиграли в чувство довольно. <...> Мученья сколько было! И когда счастье пришло, оно оказалось вовсе не счастьем...» (109). Любовь-мучение, в которой достижение чаемого не приносит счастья обоим, — так можно охарактеризовать и историю любви Карениной. «Прощайте, люди! Прощайте, кровожадные, кривляющиеся обезьяны!» (106) — пишет Алексей Петрович. «Борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей» (IX, 357), — думает в последний день своей жизни толстовская героиня, тоже во многом уравнивая людей с животными.

Алексея Петровича спасают удары колокола, заставившие его вспомнить детство, а вместе с ним — «общую людям правду, которая есть в мире» (113). Анна тоже слышит колокол, но ее реакция прямо противоположна: «Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? (Алексей Петрович восклицает: “Зачем колокол?” — *П.Д.*) Только для того, чтобы скрыть, что мы ненавидим друг друга. <...> Вот это

---

[1] Мы не будем рассматривать отсылки к «Фаусту» Гёте, отмеченные еще Г. А. Бялым. См.: *Бялый Г.* Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 329.

[2] *Иванов Г. В.* Четыре этюда (Достоевский, Гаршин, Чехов) // Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 93.

[3] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. IX. С. 361. Далее Толстой цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

[4] *Гаршин В. М.* Новеллы. М.: Звонница, 2000. С. 100. Далее Гаршин цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

правда!» (IX, 356). Но когда Каренина непосредственно перед самоубийством непроизвольно перекрестилась, привычный жест крестного знамения вызвал в ее душе ряд именно детских воспоминаний — «и жизнь предстала ей на мгновение со всеми светлыми прошедшими радостями» (IX, 364). Но было уже поздно.

Есть сходства и в описании самой смерти персонажей. Толстой, изображая душевные метания своей героини, не раз использует метафору «мрака» и о последнем мгновении жизни Анны пишет: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (IX, 364). Действие рассказа «Ночь» происходит во мраке ночи, и в последней, решающей части произведения «низкая лампа с непрозрачным абажуром» не может его победить. А в момент смерти Алексей Петрович видит: «Солнце ослепительно вспыхнуло, осветило весь мир и исчезло» (114). Понятно, что образ солнца (как и образ свечи у Толстого) имеет символическое значение: он ассоциируется с «общей людям правдой», осветившей душу гаршинского героя. В финале рассказа мрак «побежден»: серый свет начинающегося дня вливается в комнату.

В чем смысл отсылок к образу Анны в гаршинской «Ночи»?

Решение покончить с собой стало итогом неудовлетворенности Алексея Петровича всей прежней жизнью, основанной на служении своему «я», по словам персонажа, «скверному божку, уродцу с огромным брюхом». Собственный эгоизм и эгоцентризм стали причиной трагедии.

Точно так же самоубийство толстовской героини не было вызвано конкретными происшествиями, оно стало закономерным итогом эволюции ее любовной страсти, продолжавшейся длительное время. Полюбив, Анна вступила в борьбу за свое *личное* счастье. А начав борьбу, она вынуждена была принять условия «борьбы за существование», отбросив чувство сострадания и принося всё бóльшие жертвы ради достижения своей цели. В итоге ее любовь, как она сама осознает, «всё делается страстнее и себялюбивее» и парадоксально вдруг превращается в ненависть, когда сосредоточивается на самой себе. «Почему Анна гибнет? <...> Это была трагедия себялюбия, которое сжимает весь круг жизни до навязчивой, граничащей с безумием точки собственного “я”»[5], — пишет Э. Бабаев.

Точно так же для Алексея Петровича мир сужается до крошечного замкнутого круга.

Делая отсылки к образу Анны, Гаршин хотел подчеркнуть, сделать для читателя более явной «парадоксальную логику индивидуализма: жизнь, отданная на служение своему “я”, приводит человека к жажде истребить это “я”»[6].

В своем рассказе Гаршин делает отсылки и к образу Левина.

Анна Каренина кончает жизнь самоубийством, а Левин, испытывавший искушение самоубийством, остается жить. Не убивает себя и Алексей Петрович.

В отличие от Анны, Левин, запутавшийся в важнейших вопросах жизни, всегда думал не только о себе и своем счастье. Всё слишком личное он считал

---

[5] *Бабаев Э.Г.* Лев Толстой и его роман «Анна Каренина» // Толстой Л.Н. Анна Каренина. М., 1985. С. 17.

[6] *Бялый Г.* Чехов и русский реализм. С. 328.

«греховным», эгоистичным и недостойным мыслящего человека. В итоге своих исканий Левин открывает «закон добра», связавший его с миллионами людей, «живших века тому назад и живущих теперь», согласных в одном — «для чего надо жить и что хорошо» (IX, 393). И владевшее им мучительное чувство одиночества и искушение самоубийством исчезают, как по волшебству.

Алексея Петровича спасает от самоубийства то, что он, преодолевая эгоизм, вспоминает о горе и страданиях людей, «перед которыми все его мучения в одиночку ничего не значили» (113), и родившаяся в нем жажда «идти туда, в это горе, взять на свою долю часть его» (113). Гаршин идет дальше Толстого — и Алексей Петрович приходит к выводу: «Нужно “отвергнуть себя”, убить свое “я”, бросить на дорогу...» (113).

У обоих персонажей жизнь для себя, эгоизм, ассоциируется с «брюхом». Митюха «только брюхо набивает», говорит Федор Левину, и этот образ толстовский персонаж будет использовать в своих дальнейших рассуждениях. Алексей Петрович говорит о своем эгоистичном «я» как об уродце «с огромном брюхом», требующем себе все новой пищи.

Оба персонажа вспоминают детство, и для обоих оно тот период жизни, когда они жили так, как и до́лжно жить человеку. «Нужно любить. И так любить (ближнего. — *П.Д.*), как любят дети» (112), — восклицает Алексей Петрович и, осмысляя слова Христа: «Если не обратитесь и не будете как дети...», приходит к духовному воскрешению. Для Левина «первое детство» — это время, когда он верил в Бога так, как верили «девяносто девять сотых русского народа». Для него это время, когда ему сказали, что «надо любить ближнего», и он «радостно поверил», потому что эта любовь и так переполняла его душу. Свою последующую жизнь Левин воспринимает как смену детских и юношеских верований на убеждения, которые не дают ответа на вопрос, как жить.

Левин противопоставляет разум жизни души, которая дает знание того, как следует жить. И это знание «не может быть объяснено разумом — оно вне его» (IX, 393). (Предпочтение «ума сердца» «уму ума» — одно из важнейших положений мировоззрения Толстого.)

Схожее противопоставление есть и в рассказе Гаршина: неспособному выбраться из лабиринта бесконечных сомнений и обманывающему самого себя рассудку непрямо противопоставляется «полусознательная жизнь», которой Алексей Петрович жил в детстве, когда «красное так и было красное», когда «если любил кого-нибудь, то знал, что любишь; в этом не было сомнений» (109).

Итак, в первой части своего рассказа Гаршин проводит литературные параллели к образу Анны, а во второй части — к образу Левина.

Для того чтобы понять то новое, что стремился сказать Гаршин в своем произведении, следует обратить внимание на то, что в рассказе есть и отсылки к творчеству Достоевского.

«Кривляние», обман самого себя, игра перед самим собой перед тем, как убить себя («я ломаюсь, как актер, даже теперь»), а также письмо, в котором идейно обосновывается самоубийство, — всё это заставляет вспомнить образ Ипполита Терентьева из романа «Идиот». Но не это частичное сходство главное.

Важнее то, что ряд черт внутренней жизни Алексея Петровича роднит его с образом Подпольного человека. Продемонстрируем это.

Игру перед самим собой и обман самого себя («он <...> лгал <...> худшей в мире ложью, ложью самому себе» (100)) мы уже отметили. Добавим только, что Алексей Петрович наговаривает сам на себя, выставляя себя хуже, чем он есть на самом деле («я банкрот, злостный, заведомый» и т. д.), и гордится этим. Подпольный человек тоже порой наговаривает на самого себя и, в частности, пишет: «Я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие»[7]. Как и Подпольный человек, Алексей Петрович играет не только перед самим собой, но и перед другими: «Сделай из себя для других не то, что ты есть, и будет тебе хорошо» (101), — говорит ему «внутренний голос».

Оба персонажа свои речи, во время которых они играли перед самими собой (а Подпольный человек и перед Лизой) и в которые в глубине души они сами не верили, называют одинаково, используя знаменитое выражение из романа Гончарова «Обломов», «жалкими словами» и оба чувствуют, что их «жалкие слова» излишне литературны: «точно по книжке» (Подпольный человек), «голос его души <...> бичевал его <...> даже красивыми фразами» (100) (так пишет об Алексее Петровиче Гаршин).

Наговаривая на самого себя и тем самым унижая себя, гаршинский герой чувствует какое-то «странное наслаждение». Испытывать наслаждение в собственном страдании и унижении — парадоксальная особенность психики, характерная для героев Достоевского, и именно Подпольный человек достаточно подробно о ней говорит.

Объединяет обоих персонажей и мотив «деланной злобы». «Смягчалась накипевшая деланная злоба...» (113) — пишет Гаршин о своем герое. А Подпольный человек не раз говорит о своей злости на себя, людей и жизнь в целом, но в то же время он вынужден признать: «Постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек» (5, 100).

Как Подпольный человек понимает: «Вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которое я жажду, но которое никак не найду!» (5, 121) — так и Алексей Петрович в глубине души чувствует, что самоуничтожение — не тот исход, к которому он должен прийти.

Главное же, как мы полагаем, совпадение между этими персонажами заключается в частичной утрате ощущения собственного «я». «Он дошел до такого состояния, что уже не мог сказать о себе: я сам. В его душе говорили какие-то голоса: говорили они разное, и какой из этих голосов принадлежал ему, его “я”, он не мог понять» (100). Бесконечная ложь самому себе, бесконечные сомнения привели к тому, что Алексей Петрович не уверен в собственных чувствах и мыслях: «Думаешь ли ты на самом деле то, что теперь думаешь?» — задается он внешне нелепым вопросом.

Приходит к утрате (до определенной степени) ощущения своего «я» и Подпольный человек. Он жаждет «иметь в себе хоть одно свойство», в котором он

---

[7] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1978. Т. 5. С. 122. Далее Достоевский цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера тома (арабкими цифрами) и страницы.

бы «и сам был уверен». Слава «лентяя» для него — «это званье и назначение, это карьера-с», поскольку: «Значит, положительно определен, значит, есть, что сказать обо мне» (5, 109).

Достоевский не выводит на первый план эту особенность психики своего героя, а для Гаршина она, пожалуй, является одной из главных в Алексее Петровиче. Мысль писателя заключается в том, что эгоист, поклоняющийся своему «я», неизбежно придет к разрушению этого «я», к утрате ощущения себя как личности, а в итоге к самоуничтожению.

Спасение личности Гаршин видит в отказе от своего «я», в растворении его в братской любви к ближним, в христианском служении страдающим, «униженным и оскорбленным». В этом он совпадает с Достоевским, но совпадает не вполне.

Достоевский осознает, что в проповедуемых им идеалах братского единения людей, самопожертвовании ради других многие увидят призыв к обезличиванию человека. Отвечая на возможные упреки, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он пишет: «Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, можно только сделать при самом сильном развитии личности» (5, 79). Так решает проблему Достоевский.

Несколько иным путем идет Гаршин. Он стремится доказать, что именно служение своему «я» неизбежно приведет к уничтожению этого «я» как в психическом отношении (в пределе — к распаду личности), так и в физическом (самоубийство). Единственное спасение личности от разрушения заключается в отказе от своего «я», в растворении его в христианском служении людям. «Какая же польза тебе, безумный?» — шепчет Алексею Петровичу внутренний голос. В своем рассказе Гаршин поднимает важнейшие вопросы человеческой жизни.

Литературные связи «Ночи» не ограничиваются предшествовавшей ей литературой.

Мировоззрение Гаршина трагично и отчасти пессимистично, что, в частности, сказалось и на финале рассказа «Ночь».

В конце этого произведения гаршинский герой приходит к духовному открытию общечеловеческой значимости, он душевно воскресает, готов идти к людям и любить их — но сердце Алексея Петровича не выдерживает наплыва пламенного восторга и разрывается. Возрождение души героя оказалось безрезультатным и для него самого, и для окружающей жизни, то, что он смог постичь, умерло вместе с ним. Рассказ «Ночь» был закончен в феврале 1880 г., в самом начале 1880-х гг., эпохи безвременья. В эту трагическую эпоху Толстой создал «Смерть Ивана Ильича». Сходство повести с гаршинским произведением заключается в том, что воскрешение души Ивана Ильича происходит непосредственно перед смертью, и его воскрешение тоже не имело никаких последствий ни для его собственной жизни, ни для окружающей жизни. Перед смертью в душе Ивана Ильича шла напряженнейшая духовная деятельность, но ее результаты, его прозрения остались неведомы для других. В последние часы жизни Ивана Ильича окружающие слышали лишь клокотание и хрипение, исходившие из его груди.

В целом «Смерть Ивана Ильича» не трагична. Для Толстого главное то, что его герой смог возродиться и указать тем самым путь возрождения для всех людей. Но в финале этого произведения, несомненно, звучат трагические ноты.

Финал «Рождественской сказки» совпадает с концовкой «Ночи» в следующем: Правда с большой буквы, т.е. учение Христа (в «Ночи» слова об «общей людям правде», как и прозрение Алексея Петровича в целом, тоже связаны с Евангелием), входит в душу ребенка и наполняет ее блаженством (у Гаршина — восторгом), но сердце Сережи, как и Алексея Петровича, не выдерживает и разрывается. Объединяют оба произведения также тема детства и религиозная тематика.

Творчество Салтыкова-Щедрина наиболее трагично в 1880-х гг. В этот период трагизм мироощущения писателя усиливался и обострялся не только общественно-политической атмосферой эпохи безвременья (самый жестокий удар — закрытие «Отечественных записок»), но и тяжелой болезнью и неблагополучной семейной жизнью.

Трагизм и определенная пессимистичность «Рождественской сказки» вполне раскрываются только в контексте всего сборника «Сказок», так как он завершается именно этим рассказом.

В конце сказки «Пропала совесть» сбывается мечта совести: «Отыскал мещанишка маленькое русское дитя, растворил его сердце чистое и схоронил в нем совесть». «И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нем большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться всем сама»[8], — так мечтает повествователь.

Поскольку писатель напрямую связывает усвоение учения Христа с пробуждением в ребенке совести, то в судьбе Сережи Русланцева мы должны видеть конечный итог реализации мечты повествователя сборника «Сказок».

В конце сказки «Ворон-челобитчик», непосредственно предшествующей «Рождественской сказке», старый Коршун говорит о том, что каждый живет по своей личной правде, и проповедует: «Но придет время <...> Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир осияет. И будем мы жить все вкупе и влюбе» (СЩ XVI (I), 218). Слова Коршуна — заветная мечта в сборнике Салтыкова-Щедрина.

«Много столетий назад <...> пришла в мир Правда» (СЩ XVI (I), 218), — констатируется в самом начале «Рождественской сказки». Но выясняется, что, несмотря на то что чаемая Христова Правда давно уже пришла в мир, люди за редчайшими исключениями по-прежнему живут каждый по своей личной правде. Надежда не сбылась.

Слова Правды запали в душу ребенка, и страстно возжелал Сережа жить, как заповедовал Христос, но детское сердце не выдержало и разорвалось. Его гибель как бы подтверждает слова старого Коршуна о Правде: «Вместить ее птице (т.е. человеку. — *П.Д.*) не под силу» (СЩ XVI (I), 218).

---

[8] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977. Т. XVI. Кн. 1. С. 23. Далее Салтыков-Щедрин цитируется по этому изданию с индексом СЩ и указанием в скобках номера тома и страницы.

Итак, в «Рождественской сказке» сбывается самое заветное в сборнике «Сказок», с чем связывались главные надежды повествователя и персонажей, но мальчик умирает. Поэтому финал рассказа воспринимается как трагический и достаточно пессимистический.

Объединяет два рассказа и тема детства, которая по-разному решается Гаршиным и Салтыковым-Щедриным.

В рассказе «Ночь» детская душа предстает как естественный и врожденный источник любви и человечности. Воскрешение души во многом и есть возвращение к себе такому, каким был в детстве.

Так обстоит дело в гаршинском рассказе. У Салтыкова-Щедрина всё сложнее. Детская душа готова сочувствовать и сострадать, но одновременно это душа, пребывающая в неведении добра и зла. «Нет у них мерила ни для оценки поступков, ни для различения добра от зла» (СЩ XVII, 79), — пишет о детях Салтыков-Щедрин в «Пошехонской старине». Не имея нравственного ориентира, дети очень быстро и легко усваивают нравы и понятия окружающих и становятся такими же обывателями, как и их близкие.

Детская душа для сатирика не оказывается самодостаточной. Идеал для него — детская непосредственность и чистота души в соединении с нравственным учением, дающем ребенку ориентиры для различения добра и зла.

Более того, Правда с большой буквы отличается от маленьких личных правд тем, что заставляет человека действовать. «Ежели кто <...> правду вместил, тот и выполнить ее должен» (СЩ XVI (I), 218), — говорит старый Коршун в сказке «Ворон-челобитчик». И Сережа захотел именно жить по Правде.

Способность десятилетнего мальчика не только принять в свою душу Правду, но и возжаждать жить согласно с ней выглядит как редкое исключение. И это усиливает трагизм и пессимистичность финала произведения Салтыкова.

Объединяет «Ночь» и «Рождественскую сказку» также и то, что в обоих произведениях евангельское учение, «Правда», предстает как высший нравственный идеал.

На протяжении всего лишь шести лет в русской литературе было создано три произведения со сходными финалами. В этом сходстве нашло свое отражение трагическое мироощущение людей эпохи безвременья.

Литература

Бабаев Э. Г. Лев Толстой и его роман «Анна Каренина» // Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1985. С. 5–22.

Бялый Г. Чехов и русский реализм. Л., 1981.

Гаршин В. М. Новеллы. М.: Звонница, 2000.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1978.

Иванов Г. В. Четыре этюда (Достоевский, Гаршин, Чехов) // Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 89–98.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.

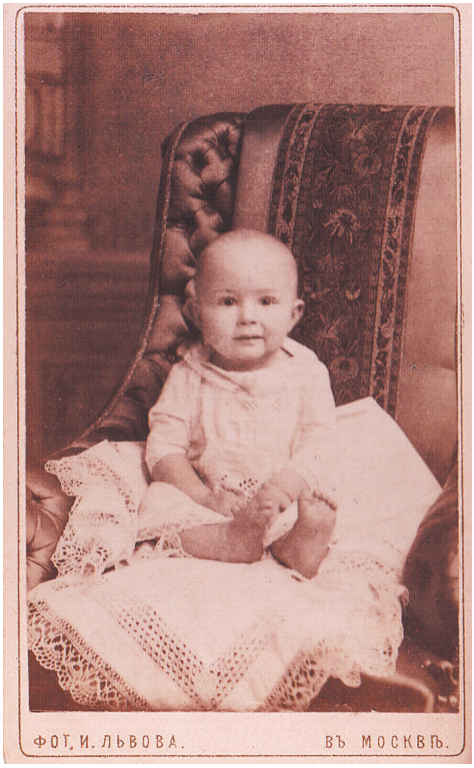
Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978.



Прапрадед А. А. Смирнова по отцовской линии Андрей Васильевич Смирнов с внуком Николаем Смирновым (двоюродным дедом А. А. Смирнова). На оборотной стороне фотографии надпись синими чернилами: Андрей Васильевич Смирнов с внуком Колей



Двоюродный дед А.А. Смирнова по отцовской линии Николай Смирнов. На оборотной стороне фотографии надпись синими чернилами: Коля Смирнов, 1889 г.



Дед А.А. Смирнова по отцовской линии Сергей Андреевич Смирнов. На оборотной стороне фотографии надпись синими чернилами: С. Смирнов, 1893 г.



А.А. Смирнов с отцом Андреем Сергеевичем Смирновым и дедом Сергеем Андреевичем Смирновым



А.А. Смирнов с дедом Сергеем Андреевичем Смирновым, бабушкой Александрой Васильевной Смирновой (женой С.А. Смирнова), тётей Надеждой Сергеевной Смирновой (дочерью С.А. Смирнова и А.В. Смирновой) и отцом Андреем Сергеевичем Смирновым



Родители А.А. Смирнова в кругу однокурсников-студентов МИСИ: мать Клавдия Васильевна Стекунова (крайняя слева в верхнем ряду) и отец Андрей Сергееевич Смирнов (крайний справа в нижнем ряду)



Отец А. А. Смирнова
Андрей Сергеевич Смирнов
(1915 — 16.01.1978).
На оборотной стороне
фотографии надпись простым
карандашом:
Сашеньке,
чтоб помнил
об отце
11.XII.1952 г.



Мать А. А. Смирнова
Клавдия Васильевна Стекунова
(20.09(3.10).1910 — 16.04.1997)



Предки А.А. Смирнова по материнской линии



Прадед А.А. Смирнова по материнской линии Иван Иванович Стекунов (1849 — 26.03.1939)



Бабушка А.А. Смирнова по материнской линии Ефросиния Игнатьевна Стекунова (1888 — 23.01.1968) с дочерьми Елизаветой Васильевной 20.09(3.10).1910 — 30.09.2002) (тётей А.А. Смирнова) и Клавдией Васильевной (20.09(3.10).1910 – 16.04.1997) (матерью А.А. Смирнова)



Двоюродная бабушка А.А. Смирнова по материнской линии Антонина Ивановна Стекунова, в замужестве Тюрикова (22.02.1897 — 28.09.1982)



А.А. Смирнов с двоюродным братом по материнской линии Николаем Георгиевичем Кнутовым

Двоюродный брат А.А. Смирнова по материнской линии Николай Георгиевич Кнутов с матерью Елизаветой Васильевной Стекуновой (тётей А.А. Смирнова)





А.А. Смирнов с матерью Клавдией Васильевной Стекуновой на отдыхе в Гаграх в 1957 году



В школьные годы



В студенческие годы



В 2000-е годы



На конференции в поточной аудитории 1-го гуманитарного корпуса Московского университета



На пушкинском спецсеминаре
в аудитории 1-го гуманитарного корпуса
Московского университета



С профессором
Московского университета
Алексеем Аркадьевичем Пауткиным



На конференции в Государственном историко-литературном музее-заповеднике
А. С. Пушкина (Захарово-Вязёмы)



В Московском университете



В Пушкинской гостиной
филологического факультета
Московского университета



В усадьбе «Архангельское»



На кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского университета, 1995 г.



На конференции в Государственном историко-литературном музее-заповеднике А. С. Пушкина (Захарово-Вязёмы)



В Кембриджском университете



С давним другом, руководителем Научно-образовательного центра комплексного изучения проблем романтизма, Почётным профессором Тверского университета Ириной Вячеславовной Карташовой



С заведующим кафедрой истории русской литературы Московского университета Владимиром Борисовичем Катаевым



С коллегами на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского университета



С председателем Пушкинской комиссии Научного совета РАН «История мировой культуры», академиком РАО Натальей Ивановной Михайловой



С профессором Московского университета Валентином Александровичем Недзвецким



С пушкинистом Василием Александровичем Геронимусом и научным сотрудником Музея истории Московского университета Светланой Викторовной Юдиной



С учеником и коллегой-пушкинистом Василием Александровичем Геронимусом в Государственном историко-литературном музее-заповеднике А. С. Пушкина (Захарово-Вязёмы)



С хозяйкой Пушкинской гостиной, заведующей научным отделом филологического факультета Московского университета Ларисой Степановной Логахиной

В. А. Воропаев

ИЗ СТУДЕНЧЕСКИХ ТЕТРАДЕЙ. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭТИКЕ А. П. ЧЕХОВА

Чехов имел несчастье прослыть у своих современников писателем аполитичным, равнодушным к проблемам эпохи. Так, по мнению критика Н. К. Михайловского, выбор тем у Чехова поражает своей случайностью. Иными словами, как говорил М. Е. Салтыков-Щедрин, «писатель пописывает, читатель почитывает». Сравнивая Чехова с писателями, сложившимися в умственной атмосфере 1840-х или 1860-х гг. (М. Е Салтыковым-Щедриным, Ф. М. Достоевским, А. Н. Островским, И. С. Тургеневым), Михайловский ставит ему в упрек неспособность выработать свою собственную идею. По мнению критика, Чехов может сказать о себе словами Николая Степановича из «Скучной истории»: «Во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека».

О проблемах эпохи можно писать по-разному. Один путь — писать так, как И. С. Тургенев (вот тебе либерал, а вот разночинец), или Л. Н. Толстой, или Ф. М. Достоевский. Чехов идет другим путем. Рассказ «Смерть чиновника». Проблему, которую поднимает Чехов, и нельзя назвать проблемой. Человек чихнул и что из этого вышло. Обнаружилось непонимание фантастическое. Чехов даже утрирует это непонимание: чиновник Червяков умирает. При всей своей комичности такой финал, по существу, трагичен. Пять раз чиновник обращается к генералу с извинениями. Наконец, на пятый раз, генерал не выдержал — «посинел, затрясся, затопал ногами и гаркнул: “Пошел вон!”»

Чехов изображает двух людей: один генерал, другой чиновник. Между ними проблема: чихнул! Степень взаимопонимания у этих людей нулевая. «Ваше-ство! Ежели я осмеливаюсь беспокоить ваше-ство, то именно из чувства, могу сказать, раскаяния!.. Не нарочно, сами изволите знать-с!

Генерал состроил плаксивое лицо и махнул рукой.

— Да вы просто смеетесь, милостисдарь! — сказал он, скрываясь за дверью.

— Какие же тут насмешки? — подумал Червяков.

— Вовсе тут нет никаких насмешек! Генерал, а не может понять!..»

Генерал не понимает чиновника, чиновник — генерала. В рассказе подчеркивается: «Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают». Другими словами, Чехов берет нечто всеобщее и показывает, как трудно по этому поводу договориться. А если изобразить что-нибудь значительное и сложное?

Рассказ «Толстый и тонкий». На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Вначале говорится

о том, как хорошо они встретились. «Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены».

Только что были два человека, и вдруг произошло нечто страшное: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел... съежился, сгорбился, сузился...» Сын его Нафанаил «вытянулся во фрунт и застегнул все пуговки своего мундира». Реакция была бы естественной, если бы толстый оттолкнул, оскорбил, выказал пренебрежение к тонкому. Но ничего этого нет, скорее наоборот: «Ну, полно! — поморщился толстый. — Для чего этот тон? Мы с тобой друзья детства — и к чему тут это чинопочитание!» Но тонкий не может иначе, не может даже при условии, что перед ним друг детства, что человек к нему искренне расположен.

Рассказ «Злоумышленник». Трагикомическая ситуация. Два человека совершенно не понимают друг друга. Создается впечатление, что Денис Григорьев и следователь говорят на разных языках. «Мне идтить?» — спрашивает Денис после окончания допроса. Он абсолютно уверен в своей невиновности и идет в тюрьму, даже не подозревая, за что. Денис уверен, что его арестовали за недоимки, что его староста оклеветал. Но парадокс в том, что не только Денис Григорьев не понимает следователя. Это еще понятно: образованный следователь и «темный» Денис, так сказать, дитя природы. Денису простительно не понять следователя. Но всё дело в том, что следователь точно так же не понимает Дениса.

«Конечно, вы лучше знаете... Мы люди темные... нешто мы понимаем?

— Всё ты понимаешь. Это ты врешь, прикидываешься!»

Рассказ «Глупый француз». Очень важно понять, в чем здесь проблема. О чем не могут договориться герои? Может быть, спор о политике, о формах правления, о других «высоких материях»? Если бы Чехов писал об этом, сказали бы, что он злободневен, говорит о проблемах эпохи. Чехов же показывает, как трудно людям договориться о том, как много надо есть. Если не продумать позиции Чехова, то все эти рассказы просто анекдоты. Люди постоянно не понимают друг друга, друзья детства как будто стеной разделены.

В эпоху Чехова русское общество было наводнено множеством теорий и доктрин. Резко выделялись такие крайности, как толстовская теория непротивления злу насилием, с одной стороны, и терроризм народников — с другой. Народники тоже делились: одни ходили «в народ», другие стреляли в царя. Было и консервативное идейное течение среди русской интеллигенции той поры — теория К.Н. Леонтьева, проповедовавшего политику экспансии на Ближнем Востоке — путем распространения православия на Востоке превратить Россию в новый исторический центр христианского мира. И эта теория находила поддержку среди части русской интеллигенции. Наполнена была Россия и куда более мелкими доктринами и идеями. У М.Е. Салтыкова-Щедрина в сказке «Ворон-челобитчик» хорошо отображена эта ситуация множества правд. «Посмотри кругом — везде рознь, везде свара; никто не может настоящим образом определить, куда и зачем он идет... Оттого каждый и ссылается на свою личную правду».

В данной ситуации стремление Чехова стоять вне современных политических лагерей и направлений стало поводом для обвинения его в безразличии, индифферентности. От Чехова требовали конкретных ответов на конкретные вопросы, требовали своего учения. Писатель первой величины и вдруг не имеет своей доктрины, своей идеи?! Но даже самые ранние, «невинные» рассказы

Чехова свидетельствуют о том, что он, как никто из современников, понимал смысл своей эпохи. Чехов видел, как множество людей принимают различные теории и идут за ними. Видел и писал об этом. Если по таким ничтожным проблемам, как «чихнул» или как много надо есть, люди не могут договориться друг с другом, то легко ли договориться о проблемах эпохи? Не обольщаются ли те, которые проповедуют и которые идут за своими вождями? Но это всё в подтексте, а в тексте человек чихнул или спор о том, как много надо есть.

Чехов не учил людей жить (если и учил своих близких и друзей, то только в письмах, но не в художественных произведениях), но Чехов учил понимать жизнь. Как никто другой, он видел, какие сложности подстерегают человека на пути понимания жизни, на пути понимания человека человеком. В эпоху, когда писатели стремятся, чтобы их поняли и пошли за ними, Чехов пишет о взаимопонимании людей, о том, как сложно бывает порой одному человеку понять другого и что из этого непонимания получается.

Рассказ «Гриша». Гриша — мальчик, которому нет еще и трех лет, — делает первые шаги в огромный, неизвестный ему мир. Новые, доселе незнакомые впечатления наваливаются на ребенка. Впервые в жизни Гриша испытывает потребность разделить свои чувства с другими, потребность в общении, понимании. И впервые в жизни сталкивается с внутренним одиночеством, непониманием, отсутствием языка, на котором он мог бы выразить чувства, его переполняющие. «Вернувшись домой, Гриша начинает рассказывать маме, стенам и кровати, где он был и что видел. Говорит он не столько языком, сколько лицом и руками. Показывает он, как блестит солнце, как бегают лошади, как глядит страшная печь, как пьет кухарка...» Рассказ заканчивается тем, что «Гриша, распираемый впечатлениями новой, только что изведанной жизни, получает от мамы ложку касторки».

Так заканчивается первое столкновение человека с жизнью. Внутренний мир, переживания ребенка недоступны даже матери. Общение не состоялось.

Рассказ «Тоска». У извозчика Ионы умер сын. Никто не может и не хочет понять Иону. Никому нет дела до его горя. Не понимают Иону не только господа, но и дворник и даже свой брат извозчик. Тема рассказа — одиночество человека среди толпы. Одиночество это мыслится как неотъемлемая часть человеческого бытия. Легко писать об одиночестве, непонимании интеллигентного человека. Чехов же обращается к мужику. Единственным собеседником Ионы оказывается лошадь. «Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей всё...»

Еще один, столь же предельно откровенный рассказ — «Ванька». Крик души. «Милый дедушка, сделай Божецкую милость, возьми меня отсюда домой, на деревню, нету никакой моей возможности... Кланяюсь тебе в ножки и буду вечно Богу молить, увези меня отсюда, а то помру». Ванька боится, что ему помешают, он весь вылился в это письмо. Он весь здесь. И вдруг — «на деревню дедушке». Жестоко. Трагично. И тут несостоявшееся общение.

В пьесе «Три сестры» Ирина, придя с работы, рассказывает Маше следующий случай: «Сейчас приходит одна дама, телеграфирует своему брату в Саратов, что у ней сегодня сын умер, и никак не может вспомнить адреса. Так и послала без адреса, просто в Саратов. Плачет. И я ей нагрубила ни с того ни с сего. “Мне, говорю, некогда”. Так глупо вышло».

В этом эпизоде явственно звучат мотивы рассказов «Ванька» и «Тоска» — мотивы излияния души в никуда, «на деревню дедушке», одиночества человека в горе, неспособности людей к взаимопомощи и взаимоподдержке.

Один из поздних рассказов Чехова — «Супруга». Здесь нет того социального или образовательного барьера, как в рассказах «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Злоумышленник». Герои рассказа — люди одного круга, одного образа жизни, супруги, прожили вместе уже семь лет. Муж ничего не понял из телеграммы, присланной жене, так как не знал иностранного языка. Чужой язык — это препятствие для общения, для понимания. Но... взял словарь и перевел. Всё понял! Всю ночь муж переживал, мучительно искал выход. Наконец, принял решение: развестись. Муж ломает свою жизнь, дает жене развод, а ей, оказывается, этого не нужно. Ей нужны деньги. То, к чему с таким трудом приходит муж, оказывается вовсе не выходом из создавшегося положения. Его даже обвиняют в подлых мыслях. (В рассказе по-чеховски переосмыслена жизненная коллизия «Анны Карениной».)

У Чехова обычны ситуации, когда человек, остро нуждающийся в человеческом общении, понимании, не находит отклика в душе другого человека. Такова жизнь, таков обычный, заведенный порядок человеческих отношений. Вспомним неудачу в любви Дмитрия Старцева (рассказ «Ионыч»). Как необходимо ему было понимание со стороны Катерины Ивановны. Ведь именно отсюда начал свой стремительный путь вниз доктор Старцев. Стремясь к общению, пониманию сквозь рутину обыденных, пошлых отношений, люди делают это не одновременно, не синхронно. Дмитрий Старцев не находит отклика в душе Котика. В следующий момент уже Котику жизненно необходимо понимание со стороны доктора Старцева, но тщетно. Этот человек уже не может откликнуться.

Или вспомним знаменитой эпизод с осетриной с душком в «Даме с собачкой». Конечно же, не черствость, не бездушие чиновника хотел показать этой деталью Чехов, а одиночество человека, поглощенность каждого своими заботами и интересами, неспособность понять, что происходит в душе другого. Не найдя отклика на свои чувства со стороны приятеля-чиновника, Гуров искренне негодует. Но ведь и сам он не спеша ел арбуз, слушая покаяние Анны Сергеевны (эпизод в гостинице в Ялте).

У Чехова герой постоянно оказывается перед ситуацией, которую он стремится понять и объяснить. Рассказ «Спать хочется». Положение невыносимое. Варька ищет выход. Ночью ее мучает плачущий ребенок, днем — хозяева. Варьке кажется, что она нашла выход. Виновным у нее оказывается ребенок — самый невинный в данной ситуации. (В памяти невольно всплывает идея Ивана Карамазова.) «Ложное представление овладевает Варькой. Она встает с табурета и, широко улыбаясь, не мигая глазами, прохаживается по комнате. Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребенка, сковывающего ее по рукам и ногам... Убить ребенка, а потом спать, спать, спать... Смеясь,

подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...»

Один ребенок убил другого. Кто виноват? Легко ли найти виновного? Как часто человек принимает одно за другое. Человеку кажется, что он нашел истину. А истина оказывается ложной.

Поставив своих героев в определенную ситуацию, Чехов заставляет их оценить ее и принять решение. Рассказ «В овраге». Жуткие вещи творятся в селе Уклееве. Но село славится тем, что дьячок на похоронах всю икру съел. Всё остальное не откладывается, не запоминается. «Ложное представление» овладевает людьми.

Чехова интересует не столько сама ситуация, сколько восприятие ее, осмысление человеком. Многие писатели, современники Чехова, были лишь поверхностно, внешне злободневны. У Чехова же глубинное проникновение в суть проблемы. Проблема правильного понимания в условиях множества правд и идей была самой актуальной, самой злободневной проблемой эпохи. В ранних рассказах Чехова проблема «некоммуникабельности», взаимоотношения людей выражена более отчетливо и в этом смысле грубее. В поздних произведениях (особенно в пьесах) эта проблема значительно углубляется. Так, в комедии «Вишневый сад» Чехов показывает людей, которые любят друг друга, хотят друг другу помочь. В отличие от беспомощных хозяев вишневого сада, Лопахин человек деловой, нажил богатство собственным трудом. Казалось бы, ему можно верить. «Вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть», — говорит он Раневской. Деловой, да еще искренне хочет помочь! Но план, предложенный Лопахиным, абсолютно неприемлем для владельцев вишневого сада. Лопахин не понимает позиции хозяев усадьбы, хозяева — позиции Лопахина. После продажи имения Лопахин смеется — Раневская плачет. Лопахин едва сдерживает радость — Гаев вытирает слезы. Лопахин в экстазе — Раневская в полуобморочном состоянии. Пусть Лопахин имеет право на радость — сад всё равно продали бы. Но люди плачут, а он смеется. Герои не слышат друг друга. Интересно, как реагируют на реплики. Фирс — глухой, всё время отвечает невпопад. Но ведь и другие герои точно так же не слышат друг друга. В пьесах Чехова внутреннее, интимное недоступно окружающим. Внутренний мир каждого героя закрыт для другого.

Фирс — символ одинокого, оставленного всеми человека. Но ведь подобная судьба ожидает и других героев. Что ждет Раневскую, Гаева? Что будет с Шарлоттой Ивановной, Варей? Одиночество и неустроенность.

М. В. Михайлова

НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ МИХАЙЛОВСКИЙ (1842–1904)

Из лекций по истории русской литературной критики конца XIX — начала XX в.

Настоящая работа — дань памяти А. А. Смирнову как педагогу, чьи лекции всегда вызывали восторг и удивление слушателей. Необычная манера преподнесения материала, желание заинтриговать, представить, казалось бы, известное как открываемое заново и сейчас рождали в студентах готовность браться за труднейшие темы и бесстрашно бросаться в пучину филологии в надежде внести и свою лепту в строительство этого грандиозного здания. Особенно это касалось пушкиноведения, вклад А. А. Смирнова в которое неоспорим и составляет значительнейшую часть его творческого наследия. Но широта его интересов распространялась и на рубеж XIX и XX вв., где особое внимание исследователя привлекал А. П. Чехов (Смирнов первым в современном литературоведении указал на близость исходных принципов творчества Чехова и австрийского модерниста А. Шницлера). Позже он занялся и Ницше, и младшими символистами. Указанные выше тенденции позволяют считать и данный текст имеющим отношение к явно обозначившейся в последние годы новой сфере интересов ученого и периоду, который всё больше его занимал.

В 90-х гг. XIX в. писатели-народники практически перестали влиять на соотношение сил в литературе. Н. Н. Златовратский, П. В. Засодимский, Н. И. Наумов сами оказались эпигонами созданного ими направления. Но народническая критика по-прежнему оставалась ведущим направлением литературно-критической мысли, во многом именно благодаря деятельности Н. К. Михайловского.

Имя этого критика для большинства читателей было символом всего передового и прогрессивного в искусстве. Его слово было самым веским при вынесении приговора вступившему на литературное поприще автору. У всех в памяти еще были ставшие классическими определения особенностей ведущих писателей XIX в. — «жестокий талант» Достоевского, «десница и шуйца» Л. Толстого. Статьи Михайловского были всегда полны страстного пафоса негодования или сочувствия, возмущения или сожаления. В них явственно слышался голос человека, энергично борющегося против всех и всяческих проявлений насилия, всегда отстаивавшего сочувствие и уважение к защитникам народных интересов.

Однако общее изменение общественной ориентации народничества — от революционных настроений к либерализму — наложило отпечаток и на литературно-критическую позицию Михайловского. Прежними оставались теоретические установки. «Субъективная социология», конечно, торжествовала, когда речь заходила о воплощении желаемого в искусстве, о мировоззрении художника,

о принципах изображения народа. А демократические завоевания в искусстве критику помогали сохранять забота об идейности и тенденциозности творчества, последовательная защита реализма. К сильным сторонам реализма Михайловский относил не только воспроизведение правды жизни, но и обязательное присутствие идеала, без которого произведение превращается в набор фактов. Писателем всегда должна руководить мысль о народе и путях достижения общественного прогресса, считал критик. Поэтому при характеристике современной литературы Михайловский более всего был обеспокоен потерей в ней перспективы общественного развития. Разочарование в народнических идеалах он приравнял к утрате идеалов вообще и обвинил в этом «экономический фатализм» (марксизм).

В силу присущего ему критического таланта Михайловский оставил много проницательных и здравых суждений о литературе рубежа XIX–XX вв. Он одним из первых отметил талант Горького, предугадал направление развития Л. Андреева, дал оценку проявлениям декадентства. В отличие от А. Скабичевского и М. Протопопова, он не оставался восторженным поклонником «"народного" реализма». Михайловский убедительно обосновал, что фактологический материал, запечатленный в произведениях писателей-народников (он имел в виду роман Н. Златовратского «Устои»), вопреки всем народническим пожеланиям и прогнозам наглядно свидетельствует не об укреплении, а о разложении общинных устоев. Однако, к сожалению, писатель, исповедующий идеалы народничества (в данном случае Златовратский), идет не от фактов, а руководствуется надеждой отыскать некий идеальный общий смысл общинной жизни. А потому в итоге не столько изображает «живые лица и подлинные положения», а рисует «схематичные фигуры», которые призваны «воплощать оттенки двух борющихся "духов"»[1]— личного и общинного.

Вразрез с мнением других критиков-народников, в основном отрицавших значение психологизма для раскрытия характера человека из народа, он как раз придавал большое значение психологическому анализу и в статье «Памяти Д. В. Григоровича» (1900) в вину писателю поставил именно неумение проникать во внутренний мир своих персонажей. Критик указал на элементарность переживаний героев писателя, обилие мелочей, затрудняющих понимание сути их внутренней жизни, и даже отказал на этом основании им в типичности. Следует напомнить, что среди народников Григорович считался едва ли не родоначальником народнического направления в литературе. Михайловский же сурово заметил, что Антон Горемыка — отнюдь не тип, «типичен не он сам, типична лишь судьба, безмерность несчастий, обрушивавшихся одно за другим на этого психологически слишком элементарного человека, чтобы он мог быть типом»[2]. То есть он критиковал Григоровича как раз за то, за что хвалили его и других писателей-народников критики народнического направления. И ясно, что Михайловский жестко разграничивал тип и типическую обстановку и обстоятельства.

Михайловский глубже других критиков-народников осознал проблему соотношения типического и индивидуального в личности и судьбе героя. Он

---

[1] *Михайловский Н. К.* Отклики. Т. 2. СПб., 1904. С. 188.

[2] См.: *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 1. СПб., 1905. С. 219.

совершенно справедливо писал, что типическое отнюдь не отрицает яркого, самобытного, неповторимого. Но он оставался в рамках народнической (позитивистской) эстетики, когда требовал от авторов подробной расшифровки *мотивов* поведения, исходных импульсов в действиях людей, тщательности в обрисовке среды, досконально точного воспроизведения обстановки. Поэтому ему показались недостоверными горничная Ольга Чикильдеева и ее муж из повести Чехова «Мужики» и, поскольку писатель не предоставил никаких «оправдательных “человеческих документов”»[3] об их жизни в Москве, о воспитании и формировании их характеров, он счел эти образы надуманными. Неправдоподобными показались ему и горьковские босяки. Критику явно не хватало обрисовки причин их появления, обоснования их поступков. Он писал, что «Горький чрезвычайно скуп на разъяснение тех условий, при которых “суровая жизнь” вышвыривает за борт его героев»[4], группы голодающих вследствие неурожаев, из которых, как известно, и выходит основная масса босяков, появляются у писателя только на втором плане, да и то случайно.

Михайловский оставался сторонником строгого детерминизма в изображении обстоятельств, отстаивал предельное правдоподобие в их описании. Он не почувствовал, что в реализме рубежа XIX–XX вв. начинают действовать новые законы взаимодействия характеров и обстоятельств, что писатели открыли для себя новую закономерность: человек формируется не только близлежащими событиями, средой, окружением, но и широким потоком исторической жизни (а в ряде случаев и космическими, и мифологическими «условиями»).

Михайловский предсказал увлечение Достоевским на рубеже веков, но сам более внимательно продолжал следить за эволюцией Л. Толстого. Во всех последних произведениях писателя он заметил обострение борьбы не смиряющейся под давлением обстоятельств личности с гнетущими общественными условиями. Он не отнес «Воскресенье» к лучшим произведениям Толстого, но как несомненную удачу романа выделил обрисовку «страшной силы “всех”», душащей «лучшие движения души»[5]. Михайловский уловил и приветствовал сокрушительный критицизм произведений позднего Толстого, обращенный на все социальные институты буржуазного общества. Привлекла критика и воплощенная в образе Катюши Масловой тема праведного народного гнева. Он не только признал его законность, но и оказался целиком на его стороне, что позволяет скорректировать существующую версию об абсолютном неприятии Михайловским активного революционного сопротивления. И вообще определяющей чертой позднего Толстого им было названо жизнелюбие. Для доказательства этой мысли он обратился к анализу рассказа «Хозяин и работник», в котором увидел «страстную привязанность» Толстого к жизни, которая и диктует писателю неотступную думу о смерти. Кстати, потом к этому положению не раз обращались критики различных лагерей — от Г. В. Плеханова до С. Булгакова.

Михайловский дал подробный отзыв на трактат Толстого «Что такое искусство?», высказав при этом не только критические замечания в адрес писателя,

---

[3] *Михайловский Н. К.* Отклики. Т. 2. С. 123.

[4] Там же. С. 349.

[5] *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 1. С. 279.

но и развив собственную эстетическую теорию. Критик согласился с определением Толстым специфики искусства как заразительности. Не вызвало у него сомнений и определение цели искусства — объединять людей. Однако он предложил не умалять и роли эстетического наслаждения, которое является неотъемлемым свойством искусства. Ведь именно оно дает нам почувствовать, что мы имеем дело не с реальной действительностью, а с ее отражением, иллюзией. Ведь никто не бросается между Отелло и Дездемоной, чтобы предотвратить убийство, и не раскланивается перед портретом знакомого.

Но и к позднему Толстому Михайловский продолжает применять свою концепцию «десницы» и «шуйцы», противопоставляя Толстого-демократа — Толстому-фаталисту. Именно эта точка зрения позволяет ему выступить против религиозно-аскетического учения писателя, опровергнуть все символистские и религиозные интерпретации его творчества. Он произнес резкие слова по поводу «кощунства» и «лицемерия» Мережковского, противопоставившего Толстого Достоевскому. Спорил он и со Львом Шестовым, чьи суждения о писателе показались критику-народнику излишне прямолинейными.

Творчество молодых писателей-реалистов 1890-х гг. Михайловский поверял классикой. И по сравнению с ней не находил у них ни широкого взгляда на мир, ни способности создавать «картину, захватывающую разные слои русского общества и центральные пункты русской жизни»[6]. Критик одним из первых обратил внимание на тематическое измельчание литературы и практически полное исчезновение жанра романа. Причиной этого он считал убыстрение темпа жизни, рассредоточенное внимание современного читателя. С сожалением он отмечал, что на место романа пришли очерки и рассказы, которые, по его убеждению, не в состоянии глубоко вскрывать ведущие тенденции действительности. Но в качестве главной причины «осколочности» современной литературы он выдвигал утрату современным поколением идеалов отцов (в его понимании — демократических идеалов народничества 1870-х гг.). Отсутствие руководящего идеала (или народнического мировоззрения) обусловило, по его мнению, то, что современным беллетристам абсолютно безразлично, «отражать муху или слона, уголок дамского будуара или соломенную крышу мужицкой избы, непереносное горе или перезвон троечных бубенцов»[7]. Их главным желанием стало возбуждение эстетической эмоции. Основной упрек современной беллетристике, который делал Михайловский, касался равнодушия, отсутствия общественных интересов, индифферентизма, забвения долга перед народом.

Процитированная выше фраза Михайловского, обращенная к писателям молодого поколения, почти дословно повторяла его слова, сказанные о Чехове после выхода сборника «Хмурые люди» — об убийстве ребенка повествуется «тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же “холодной кровью”, как и про быков или про почту, которая выехала с одной станции и приехала на другую <...>»[8]. Из этого следует, что и в творчестве Чехова Михайловский находил ту же произвольность, случайность в выборе тем, равнодушие

---

[6] Там же. Т. 1. С. 10.

[7] Там же. С. 35–36.

[8] *Михайловский Н.К.* Соч.: В 6 т. Т.6. СПб., 1897. С. 777.

автора к предмету повествования, т. е. всё то, что в глазах народника выглядело кощунственным отказом от общественного долга русского писателя, пренебрежением к задачам литературы.

Но отношение Михайловского к Чехову на протяжении того полутора десятка лет, что он следил за развитием творчества писателя, неоднократно менялось. Неизменным оставалось одно: признание его яркого дарования. Однако, начиная со «Степи», в которой критик обнаружил тенденцию к «реабилитации действительности», рефреном проходило и сожаление об его «даром пропадающем таланте». Помимо того, что Чехов выказывает безразличие к народным нуждам, он не имеет и положительной программы, не знает, чего ждать и желать в будущем. И всё же, несмотря на то что указанное выше вызывало наибольшее недовольство критика, он верно уловил определяющую особенность чеховского взгляда на мир — его интерес к мелочам, будничному течению жизни, «пустякам», в которых, по Чехову, и заключено зло. Но Михайловскому не нравилось, что Чехов не указывает прямо на виновника зла — общественный порядок, и не дает понять читателю, что следует делать. А ведь это и стало показателем чеховского «атомистического» метода: любая мелочь становилась обвинительным актом по отношению ко всему мироустройству, а спокойный авторский тон только усиливал этический максимализм писателя, утверждавшего, что зло растворено в обыденной жизни, и поэтому она должна быть отвергнута и переделана вся целиком. Вполне понятно, почему критику-народнику, привыкшему к отчетливо выраженной авторской позиции, к открытому обличительному пафосу, чеховская манера оказывалась чужда, а то, что обогатило реализм конца XIX — начала XX в., воспринималось как безыдейность.

Несколько примирила Михайловского с Чеховым только «Скучная история». В ней критик почувствовал боль автора, солидарного в размышлениях со старым профессором. Но прочтение рассказа под углом зрения народнических идеалов заставило критика усомниться в том, насколько правомерна и вероятна тоска ученого. И вывод критика был однозначен: не может этот человек разочароваться в жизни, ведь он был в числе передовых людей своего времени, другом Некрасова, Кавелина, Боткина! Насторожили Михайловского и «Мужики». В посвященной повести статье 1897 г. отчетливо прослеживается антимарксистская направленность, которую вскрыл оппонент Михайловского, тогда еще легальный марксист П. Б. Струве, вступивший с ним в спор по поводу идейного содержания повести. Представителю народнических взглядов здесь почудилась клевета на русского крестьянина, показалось, что Чехов предпочтение отдает городским жителям, а значит, противопоставляет город деревне, что в устах критика-народника было предательством интересов большей части населения России. Для подтверждения своих взглядов, в общем-то приписанных писателю, критику пришлось развенчать Чехова как художника. Поэтому он обнаруживает в «Мужиках» и небрежность, и «непропорциональность» композиционного решения, и «недоговоренность» в кульминационных местах. А неудача Чехова-художника происходит как раз потому, что он «отвлеченного полового» Чикильдеева, из чьего прошлого убраны «все тычки, пинки, ругательства и издевательства», помещает «в ультраконкретную деревню, из которой не только ни одна подлинная соринка не выметена, а еще лишнего навозу навалено для

большей яркости»[9]. К тому же внимание в сцене пожара автор обратил не на баб с образами, что как раз могло бы помочь раскрытию сущности деревенского мира, а на сверкание глаз вороного жеребца.

В последующих статьях «Кое-что о современной беллетристике» (1899) и «Кое-что о г. Чехове» (1899) критик подвел итоги творчества писателя и наметил перспективу его развития. Его тезисы выглядели следующим образом: 1) в начальный период деятельности Чехов, избравший орудием обличения житейской пошлости смех, был тороплив и неразборчив в выборе художественных средств; такие особенности чеховской манеры Михайловский объяснял эпохой реакции 1880-х гг., которая не давала молодому прозаику нужных ориентиров; 2) в настоящее время Чехов расширил диапазон своих наблюдений, не только высмеивая пошлость и обывательщину, но и рисуя истинно «драматические положения, истинное горе и страдание»[10]; 3) в последних произведениях художника «вместо прежнего жизнерадостного убеждения в равноценности всего сущего звучит такая страшная тоска, такое отчаяние, какого нельзя было бы ожидать от автора “Налима”, “Винта” и множества других хорошеньких вещиц»[11]. Последнее — для Михайловского особенно отрадно, поскольку как истинный художник Чехов не мог не ощутить в конце концов потребности в идеале, т. е. чем-то таком, что отличается от действительности и «возвышается» над ней. Критик, конечно, не надеялся, что Чехов обратится к народническому миросозерцанию (слишком недавно были написаны «Мужики»), но всё же поиск идеальных основ жизни через отрицание жизни существующей представлялся Михайловскому надежной гарантией того, что писатель не поддастся «модным веяниям»: декадентству, попирающему идеалы, и марксизму, «оправдывающему» реальность.

В 1902 г. Михайловский уже определенно заявил, что теперь в произведениях Чехова ощутимо желание «объединить случайные осколки» жизни, движение к высшему началу, строгость в выборе тем. Однако критик остался при своем мнении относительно раннего творчества писателя, где присутствовало только «беспорядочное воспроизведение» действительности. И тем не менее среди современной беллетристики он всегда выделял произведения Чехова, в которых слышались не только безнадежные ноты. В них он отчетливо ощущал и оптимистический настрой, свидетельствующий, по его убеждению, о «резкой перемене декораций»[12] (так, эзоповым языком, Михайловский называл грядущие социальные катаклизмы). Одну из поздних своих статей он назвал «О повестях и рассказах гг. Горького и Чехова» (1902). Поставив рядом имена двух выдающихся художников нового столетия, он дал понять, что именно их творчество определяет лицо современной русской литературы. Михайловский подчеркнул то общее, что позволяет их сопоставлять: они оба «сошлись» на необходимости обнаружения «общей идеи», и это выгодно отличает их «от сонма наших рассказчиков», блуждающих по «бездорожью» (так критик обыграл название повести В. В. Вересаева «Без дороги»).

---

[9] *Михайловский Н. К.* Отклики. Т. 2. С. 128–129.

[10] *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 1. С. 300.

[11] Там же. С. 36.

[12] Там же. Т. 2. СПб., 1905. С. 172.

Творчество М. Горького Михайловский открыл для себя очень рано, поскольку способствовал вхождению писателя в литературу, рекомендовав для печати рассказ «Челкаш». На выход двух томов «Очерков и рассказов» Горького критик отозвался статьями «О г. Максиме Горьком и его героях» и «Еще о г. Максиме Горьком и его героях» (1898), в которых удивительно точно указал на значение ранних горьковских произведений: они могут «доставить и художественное наслаждение, и пищу для размышления», их «можно не только с удовольствием читать, но и перечитывать», и они останутся «в истории литературы, хотя бы г. Максим Горький уже ничего более не написал»[13].

Как явствует из названий статей, Михайловский верно избрал аспект анализа — выявление своеобразия горьковских героев. Критик не видит ничего предосудительного в том, что писатель обратился к жизни золоторотцев, поскольку это новое общественное явление. Но критика заинтересовало в первую очередь их происхождение. И он устанавливает их происхождение, обращаясь то к архетипам русской культуры, то к индийским чандалам, то к европейскому люмпен-пролетариату. Горький, по его мнению, рисует своих босяков в «некотором поэтическом ореоле», подчеркивая их смелость, великодушие, чувство собственного достоинства, готовность размышлять о проблемах бытия. Занятый в первую очередь рассмотрением всей литературы под углом зрения противопоставления города деревне, Михайловский с удовлетворением признает, что Горький далек от «огульного» противопоставления мужика и городского жителя, что, несмотря на презрительное отношение к деревне, его «бывшие люди» так же отрицательно настроены и по отношению к «господам». Критик с особым вниманием прислушивается к инвективам, направленным против деревни, которые встречаются в произведениях писателя. Но описание морского порта в «Челкаше» убеждает его, что Горький «не принадлежит к числу тех оптимистов, которых радует промышленный прогресс как таковой»[14], а значит, вряд ли симпатизирует марксизму.

Михайловский в указанных статьях прозорливо намечает круг вопросов, который будет интересовать всё будущее горьковедение применительно к ранним рассказам писателя. И один из важнейших из них — вопрос о «босяцкой» психологии. Михайловского поражает, что босяки «не столько вышвырнуты из этого (буржуазного. —*М. М.*) строя какими-нибудь внешними объективными условиями», как можно было бы предположить, исходя из реального положения дел, «сколько сами ушли из него»[15], что они «не от нужды бегут из разных “ям”, а, напротив, сами лезут на рожон нужды»[16]. Эти наблюдения критика выливаются в замечательную формулу, очень точно схватывающую суть изображенных Горьким характеров: босяки — люди «не столько отверженные, сколько отвергшие»[17]. Здесь Михайловский нащупывает главный нерв раннего творчества Горького — то, что автор наделяет своих героев некоторыми «*не соответствующими* (курсив

---

[13] *Михайловский Н. К.* Отклики. Т. 2. С. 339.
[14] Там же. С. 342.
[15] Там же. С. 352.
[16] Там же. С. 354.
[17] Там же.

мой. —*М.М.*) действительности»[18] чертами. Но вместо того, чтобы попытаться понять, почему к такой «странной» типизации прибег автор, критик выдвигает претензии относительно отсутствия необходимого, на его взгляд, объяснения, а именно: откуда же берутся подобные типы.

Следовательно, критик близко подошел к верной мысли, что босяки в рассказах Горького — это не реальные отщепенцы, порожденные исторической действительностью конца XIX в., а носители определенных человеческих качеств, импонирующих писателю, ищущему воплощения своего идеала, а потому моделирующему действительность в соответствии со своими целями, но до конца развить эту мысль не смог. То есть он не увидел в появлении горьковских героев тенденции к отражению в искусстве духа протеста, желания обновить жизнь.

Еще большее смятение, чем их происхождение, вызвали у критика нравственные качества босяков. Он верно определил, что все они индивидуалисты («отличаются свободолюбием», но не гнушаются добывать его, «подчиняя и порабощая других»[19]), что они не ищут прочных связей с другими людьми, что труд вызывает у них отвращение, но при этом они томятся жаждой по «всесторонней душевной деятельности». Естественно, его заинтересовал вопрос: каково отношение к этим их качествам самого автора? Будучи убежден, что автор «творит людей по своему образу и подобию», ответ критик нашел в аллегорических фигурах писателя, к которым отнес Лойко Зобара, Раду, Данко, Ларру. Критик понимает, что привлекает к ним Горького их способность противостоять обыденной жизни «с ее бессмысленными условностями, с ее размеренной мелочностью, пошлостью, самодовольством, покорностью перед законами и силами»[20]. Но истолковал он их символически: они для него оказались «отвлеченными», «очищенными от грязи», «преображенными» челкашами, мальвами, кувалдами, явившимися в «ореоле гордой силы и красоты»[21], т. е. символами босячества.

Но всё же он ощутил разницу между Данко и Ларрой: пусть Данко руководствовался «жаждою первенства и власти», когда освещал выводимым из леса людям путь своим горящим сердцем, но он им сострадал, «следовательно, в его душе звенела, по крайней мере, одна лишняя струна по сравнению с Ларрой, который оказался неспособным переживать чужую жизнь и только желал “быть первым”»[22]. Важно появление в системе горьковских персонажей такого героя, как Данко, являющегося хотя и «представителем силы», но не презирающего людские слабости, а готового ради них на подвиг. И именно на этот «тип силы», призванной «создать новые формы жизни»[23], возлагает надежды Михайловский.

Как видим, критика в первую очередь волнует, что стоит за силой, куда может быть она направлена, как она соотносится с моралью. Его тревожит наличествующее, как ему кажется, у Горького любование «красотою силы», способностью

---

[18] Там же. С. 383.
[19] Там же. С. 373, 374.
[20] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 166.
[21] *Михайловский Н.К.* Отклики. Т. 2. С. 381.
[22] Там же. С. 392.
[23] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 172.

совершать экстраординарные поступки. А раз так — то критик-народник уже готов отдать предпочтение Чехову, который всем своим творчеством утверждает, что в жизни нет места героям, потому что их неизбежно захлестнет волна пошлости, которого вообще не соблазняют «ни французские злодеи», ни какие бы то ни было «необыкновенные герои»; он даже «как бы боится их» или относится к ним по меньшей мере «скептически»[24].

Особую позицию занял критик в вопросе о ницшеанстве молодого Горького. Он обнаружил много точек соприкосновения между высказываниями героев и воззрениями немецкого философа и на этом основании сделал вывод, что «Ницше со всем своим нравственно-политическим учением не был бы чужим среди философствующих героев» писателя. Но в отличие от других критиков он отверг идею «сознательного усвоения или бессознательного подражания» писателя чужим взглядам. Речь может идти, считал он, о совпадении, «свидетельствующем о том, что известные идеи носятся в воздухе»[25], т. е. указывал, говоря современным языком, на типологическую общность.

Отмеченные колебания критика в оценке горьковских героев, несомненно, отражали его сложную, неоднозначную позицию в общественной и литературной борьбе. С одной стороны, критика-народника, исповедующего культ героев, не мог не привлечь неординарный герой Горького, с другой стороны, его смущал аморализм их поведения, с третьей — угасание революционных импульсов в народничестве также не могло не сказаться на восприятии их антиобщественных настроений. Их «ненависть, месть, восстание против всего существующего»[26] Михайловский счел в целом преждевременными, не соответствующими переживаемому историческому моменту. Поэтому-то и мог он написать, что «нужна какая-то резкая перемена декораций, чтобы эти отношения (т. е. отношения героя и действительности. — *М. М.*) изменились»[27], а этой «резкой перемены» не предвидится.

И хотя мир романтических босяков Михайловский считал исчерпанным до конца еще в рассказах 1890-х гг., тем не менее он не приветствовал перехода писателя к изучению иных социальных слоев, к иным жанровым формам. Ошибся он, приписав Горькому мысли Маякина из «Фомы Гордеева» и увидев в нем воплощение авторского идеала. А Нил из «Мещан» показался ему вообще слепком с положительных героев А. Н. Островского. Отрицательно восприняв деятельность Горького-драматурга, он отказал пьесе «На дне» в драматургическом накале, сочтя, что действие автор заменил бесконечными диалогами, ослабившими напряжение и сгладившими конфликт. Зато он едва ли не единственный в современной Горькому критике верно раскрыл замысел пьесы, сопоставив ее с аллегорией «О Чиже, который лгал, и о Дятле, любителе истины». Если большинство критиков склонны были видеть в Луке носителя авторской позитивной программы, то Михайловский резонно заметил, что Лука наговорил много, а сделал хорошее только одно: облегчил смерть Анны. Мрак жизни после его

---

[24] *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 171.
[25] *Михайловский Н. К.* Отклики. Т. 2. С. 384.
[26] Там же.
[27] *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 172.

«вранья» стал даже еще тягостнее, и хотя Сатин берет старика под защиту, но защита эта «двусмысленна». Поэтому в Сатине скорее, чем в Луке, «следует признать положительный тип в смысле выразителя собственных взглядов автора»[28].

В целом же направления исканий Горького, тенденции развития его литературных интересов Михайловский верно определить не сумел. Чувствуя необычайную одаренность молодого автора, критик вменил себе в обязанность всячески оберегать его от модных веяний: марксизма и декадентства. Он был недоволен не слишком отчетливой позицией писателя по отношению к первому из них, но предпочел удовлетвориться ею, чем допустить, что Горького и марксистов могут соединить тесные узы. Иногда создается впечатление, что критик просто гипнотизирует себя, бесконечно повторяя, что Горький совершенно не вдохновляется «новым словом» (здесь обыгрывается название журнала, сочувствующего марксизму. — *М.М.*). А в отношении участия в журнале марксистской ориентации «Жизнь» прямо заявил, что Горький представляет в нем резко антимарксистский элемент»[29]. За этими формулами явно прочитывается нежелание отдавать этот крупнейший литературный талант «в руки» марксистов и стремление расценить горьковскую жажду идеала как возвращение к заветам «отцов», т. е. народников.

Однако несомненную угрозу для Горького критик ощутил со стороны декадентства, чьи «тонкие и острые иглы»[30] проникли в творчество писателя. И это стало результатом его погони за «оригинальными, тонкими и сложными душевными движениями», обернувшимися «вычурностью»[31] образов. Эта своего рода «психологическая гастрономия, презирающая здоровое и питательное и ищущая острого, пряного, редкого и исключительного», безусловно, была глубоко чужда критику-народнику, но здесь его упреки были неуместны. Горький не был «психологическим гастрономом» и не имел пристрастия к «пикантным комбинациям»[32]. Просто Михайловский был озабочен кризисными, как он был убежден, явлениями в русской литературе и счел нужным предостеречь писателя о грозящей ему опасности. Такое же предостережение услышал из его уст и Л. Андреев, оригинальность почерка которого он не преминул отметить, так же как и «маленькое темное облако» на «горизонте» его сочинений, грозящее перерасти в «мрачную тучу» (имелось в виду нарастание пессимизма писателя, его склонность к условным приемам, причудливым образам).

И не случайно самыми близкими в наследии Горького для Михайловского оказались рассказы, написанные в привычной манере спокойного критицизма: «пропитанная мягким и светлым юмором “Ярмарка в Голтве”» и «значительный по замыслу и превосходный по исполнению» рассказ «Скуки ради». Критик так и не смирился с преимущественным вниманием Горького к «приподнятым чувствам, ярким краскам, исключительным небывалым людям»[33].

---

[28] Там же. С. 397.
[29] Там же. Т. 1. С. 62-63.
[30] *Михайловский Н.К.* Отклики. Т. 2. С. 393.
[31] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения. Т. 1. С. 165.
[32] *Михайловский Н.К.* Отклики. Т. 2. С. 389–390.
[33] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 159.

Как видим, в отношении Горького Михайловский часто ошибался, но часто был и удивительно прозорлив. Почувствовав интерес писателя к «людям сильной воли», он посоветовал ему написать роман из жизни революционеров[34]. Он отметил философскую насыщенность его произведений, подчеркнул сочетание в его лице художника и публициста, что обусловливает особенности его мировидения. Михайловский указал и на ведущее свойство творческого метода писателя — сочетание романтического и реалистического начал.

Принято считать, что Михайловский развенчал декадентство и был беспощаден ко всем его проявлениям в искусстве. И действительно, полемике с декадентством Михайловский посвящал как отдельные статьи — «Русское отражение французского символизма», «Еще раз о декадентах, символистах и магах» (обе 1893), «Русские символисты» (1895), «Г-жа Гиппиус и “ступени к новой красоте”» (1896), «Об “Альме”, “трагедии из современной жизни” г. Минского» (1900), — так и многие страницы в других работах. Русское декадентство было воспринято критиком как подражание западным образцам, поскольку, воплощая разочарование и безверие, оно в России не имеет под собой почвы. Он убежден, что «мы еще слишком молоды, чтобы до такой степени извериться в жизнь <...>»[35] и начать протестовать против всех устоев, как это делают литераторы Запада. Он вообще отмечал склонность русских бездумно заимствовать, без учета местных условий, многие западные теории. «Стоит только где-нибудь в Западной Европе раздаться сильному властному голосу, как у нас его последние слова или даже последние слоги последнего слова повторит тысячекратно послушное эхо, поспешно замирая вдали: экономический фундамент <...> экономический фундамент <...> идеологическая надстройка на экономическом фундаменте...»[36] (так Михайловский передразнил традиционные «откровения» русских марксистов). Но всё же в итоге он не мог не признать, что декадентство имеет «глубокие корни в современной жизни», а программа символистов «заслуживает самого серьезного внимания»[37].

Символизм, по Михайловскому, явился реакцией на натурализм, золаизм, плоское эмпирическое бытописательство. Пусть уродливо, нелепо, но он пытается удовлетворить высшим потребностям духа — стремлению к идеалу, нравственной высоте. «Идеальные» порывы символистов не могли не импонировать критику-народнику, чья субъективная социология также служила основанием для «нравственного суда над людьми и событиями и сознательного воздействия на ход вещей»[38], т.е. была в определенной мере идеалистической категорией. В этом пункте идеализм «новых течений» совпал с идеалистическими моментами теории народников. На какое-то мгновение мэтру народнической критики даже показалось, что символисты могут стать хорошими помощниками в борьбе с «иссушающим душу детерминизмом», т.е. марксизмом. Но вскоре он ре-

---

[34] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. М., 1951. С. 123.

[35] *Михайловский Н.К.* Литературные воспоминания и современная смута. Т. 2. СПб., 1905. С. 60.

[36] *Михайловский Н.К.*Последние сочинения. Т. 2. С. 366–367.

[37] *Михайловский Н.К.* Полн. собр. соч. Т. 8. СПб., 1914. С. 842.

[38] *Михайловский Н.К.* Литературные воспоминания и современная смута. Т. 2. С. 84.

шает, что новые течения не несут с собой ничего нового, кроме «бессмысленной прикровенности и символической темноты»[39]. И тогда он проводит четкую грань между «борьбой за индивидуальность», которая была центральным пунктом его теории прогресса, и «борьбой за индивидуализм», которую начали декаденты. То, что проповедовали они, Михайловский назвал «деспотизмом», аристократизмом, «эготизмом», «ячеством».

Но одновременно Михайловский отклонил теорию немецкого психиатра Макса Нордау, приписавшего в своей книге «Вырождение» (1892) участникам символистского движения психические расстройства и в целом рассмотревшего символизм как симптом биологического распада человечества. Тем не менее критик-народник сам большую роль отводил психологическим факторам: вздорности, капризности, склонности к позерству, которые находил у декадентов. Также в его представлении они были людьми невежественными, плохо ориентирующимися в предшествующей литературе. Поэтому подлинная потребность в объединении науки, нравственных идеалов и практической деятельности, необходимость которой они ощутили, подменилась у них чисто художественными — и даже *уже* — техническими задачами по совершенствованию поэтического слова.

Михайловский отверг претензии декадентов на обретение идеала свободы, «новой красоты», «новой морали». Им, утверждал критик, нужна «личная свобода от всех условностей долга, обязанности по отношению к какой бы то ни было группе, свобода всех “инстинктов”»[40]. А героиня пьесы Н. Минского «Альма» идет в этом направлении еще дальше: объявляя себя борцом за свободу, она «не скрывает, что ей нужны не свободные люди, а рабы»[41]. Идол, которому поклоняются герои Гиппиус, — красота. Но красота отвлеченная, непонятная, таинственная. А из-за того, что писательница воюет просто под знаменем «чего-нибудь <...> нового вообще»[42], создается курьезное впечатление, что в ее намерения входило нарисовать «злую сатиру» на «новых людей» и «новую красоту». Михайловский довольно точно уловил неожиданно возникающий в результате расхождения широковещательных деклараций декадентов с художественным воплощением идеи комический эффект.

Однако Михайловский оказался способен и отдать должное таланту представителей новых направлений. Его восхищала их фанатическая преданность искусству. Он отметил стихотворное дарование Бальмонта. Однако в его глазах это не искупало идейной бедности их творений, проявлявшейся в том, что вместо существа «мыслящего, чувствующего и действующего» декаденты стремятся к изображению существа исключительно «слышащего, видящего, обоняющего, осязающего и вкушающего»; точно так же они и мысль поэтического произведения подменяют «звуками, красками, запахами»[43]. При этом критик, будучи убежден, что «техника искусства» «еще не сказала своего последнего слова»[44],

---

[39] Там же. С. 81.

[40] *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 350.

[41] Там же. Т. 1. С. 317.

[42] *Михайловский Н.* К. Отклики. Т. 1. СПб., 1904. С. 332.

[43] *Михайловский Н. К.* Полн. собр. соч. Т. 7. СПб., 1909. С. 581, 586.

[44] *Михайловский Н. К.* Литературные воспоминания и современная смута. Т. 2. С. 95.

считал вполне достойной задачей «расширение художественной впечатлительности» (по Мережковскому, это важнейший признак нового искусства). Но так как Михайловский ждал от искусства осмысления жгучих проблем, эта задача казалась ему слишком узкой, тем более что декаденты все свои технические новации используют не для раскрытия жизненной правды, а для воспроизведения «личного настроения художника»[45]. Поэтому и «щегольство в области словесных мелодий» он находил неуместным и отвергал «словоохотливость и резвое глубокомыслие», «развязность и веселое самодовольство», с каким новое искусство пытается решить «неразрешимые вопросы бытия»[46]. Удивляло его и то, какое значение представители нового искусства стали придавать символу. Он резонно заметил, что готовность «символизировать» всегда была присуща искусству, а символисты лишь злоупотребляют символами, наделяя их мистическим смыслом.

Критику декадентского искусства Михайловский вел неукоснительно. Но ввиду того, что идеалистические предпосылки народников и декадентов в решении многих эстетических и социальных вопросов и в вопросах познания совпадали, критика эта не могла быть последовательной и достигающей цели. Кроме того, его понимание декадентства как явления ослабляла, конечно, уверенность, что оно целиком принадлежит Западу и не может укорениться в России.

Смерть Михайловского в 1904 г. завершила героический период существования народнической критики. После него ни один из критиков-народников не смог добиться такого влияния на читающую публику и заслужить такой авторитет. Узнав о его кончине, Горький написал: «Да, Михайловский умер не вовремя, и заменить его — некому, хотя за последнее время его голос и ослабел. Но события возбуждают энергию, и он еще мог бы хорошо говорить»[47].

Литература

Архив М. Горького. М., 1955. Т. 5.
Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. М., 1951.
Михайловский Н.К. Литературные воспоминания и современная смута. Т. 2. СПб., 1905.
Михайловский Н.К. Отклики. Т. 1, 2. СПб., 1904.
Михайловский Н.К. Полн. собр. соч. Т. 7, 8. СПб., 1909, 1914.
Михайловский Н.К. Последние сочинения. Т. 1, 2. СПб., 1905.
Михайловский Н.К. Соч.: В 6 т. Т. 6. СПб., 1897.

[45] *Михайловский Н.К.* Последние сочинения. Т. 2. С. 350.
[46] Там же. С. 39.
[47] Архив М. Горького. М., 1955. Т. 5. С. 96–97.

Л. А. Колобаева

ТАЙНА ПУШКИНСКОЙ «ЛЕГКОСТИ» В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА

«Без Толстого, без Тургенева, без Пушкина мы бы не писали так, как пишем <...>», — признавался Бунин[1]. При этом, имея в виду свою позднюю прозу и споря с П. М. Бицилли, Бунин отрицал влияние на него Толстого и Тургенева. Оставался один немеркнущий свет — Пушкина. В том же письме к П. М. Бицилли Бунин подчеркивал «некую легкость» своей художественной манеры в повести «Митина любовь»[2].

В ответе на анкету о Пушкине («Думая о Пушкине», 1926), Бунин говорил, что в нем всегда жило много раз испытанное «страстное желание написать что-нибудь *по-пушкински,* что-нибудь *прекрасное, свободное, стройное,* желание, проистекающее *от любви, от чувства родства* к нему, от тех *светлых (пушкинских каких-то)* настроений, что Бог порой давал в жизни»[3].

Бунин ощущал Пушкина частью самого себя, своего духовного «состава», нераздельно связанного с родной землей, Россией, с любовью к ней: «Когда он (Пушкин. — *Л. К.*) вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так особенно — *с самого начала моей жизни»*[4].

Бунин рассказывал о состоянии страстного восторга, пережитого им при чтении Пушкина, его прозы, «Повестей Белкина», о чувстве пушкинского «соприсутствия», испытанного им в родных поэту псковских местах.

Главное в пушкинском гении Бунину виделось так: «<...> Пушкин, то есть воплощение *простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса»*[5]. Подобные качества были для Бунина всегда высшими эстетическими критериями. И это те именно художнические начала, которые в своей целостности и питали поразительный эффект гармонии и легкости пушкинской поэзии и прозы.

В бунинской характеристике великого поэта необходимо выделить одно качество, условие классической гармонии — это чувство *меры*. То, чем и Бунин обладал в высочайшей степени. И это заметно, можно сказать,

---

[1] *Бунин И. А.* Письмо к П. М. Бицилли от 5 апреля 1936 г. // Русская литература. 1961. № 4. С. 153.

[2] Там же. С. 154.

[3] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1996–1997. Т. 2. С. 493–494. Курсив в текстах Бунина здесь и далее везде мой.

[4] Там же. С. 495.

[5] Там же. Т. 6. С. 493.

невооруженным глазом: Бунин не терпел ни в жизни, ни в искусстве ничего того, что было «слишком», на чем лежала печать крайности. В самой личности писателя всегда было ощутимо аристократическое чувство благородной простоты, неприязнь ко всяческой позе, театральности и наигранности поведения, беспощадное отбрасывание в себе и неприятие в окружающих всего лишнего, чрезмерного — вплоть до «*излишней* артистичности» или «*нестерпимой* выразительности».

Однако чувство меры, художественная простота и благородство, как и все другие свойства, отмеченные Буниным в гении Пушкина, — все-таки лишь общее обозначение пушкинских свойств, тех самых, что питают творчество многих и многих художников слова.

Поэтическая легкость — тоже из числа общих характеристик, обычно применяемых к Пушкину исследователями его творчества, другими поэтами и просто читателями. Но проницательные ценители Пушкина, конечно, угадывали в пушкинской поэзии и прозе под покровом «легкости» «неисследимую глубину», как Вяч. Иванов, например, в статье «Роман в стихах»[6] или как М. Гершензон, указывающий на щемящую боль, *«огонь под мерой»* и легкость формы, стиха, насмешливого, игрового тона[7].

Современные исследователи всё более пристально вглядываются в «тайную поэтику» Пушкина, стремясь вскрыть сокровенные внутренние законы его поэзии и прозы, свойственный поэту глубочайший драматизм, отлитый в форму непревзойденного изящества. Так, к примеру, исследуя «Повести Белкина», В.Э. Вацуро или В.Е. Хализев и С.В. Шешунова выясняют роль незатейливой маски простоватого рассказчика в повестях, стихии веселья и смеха, всей шутливой атмосферы в них, смысл и форму счастливых концовок, игры случайностей в сюжете и одновременно с этим — глубину драматизма («Станционный смотритель»), несводимого к социально-сословным коллизиям, но коренящегося в узости духа, сознания персонажей в каждой из столкнувшихся сторон[8].

За случаем в сюжете исследователи приоткрывают в произведениях Пушкина стихию живой жизни, изображаемую поэтом с надеждой на высший разум, показывают «провиденциально-вероятностную природу пушкинской художественной реальности»[9].

О подобной художественной «легкости», освещенной пушкинской традицией и явленной в своем индивидуальном преломлении в прозе И. Бунина, и пойдет речь в статье.

На первый взгляд, художественная легкость — не очень бунинское свойство. В самом деле, стоит вспомнить такие вещи Бунина, как повести «Деревня», «Суходол», рассказы о мужиках 1910-х гг., где писатель задавался целью обнажить трагические основы русского национального характера

---

[6] *Иванов Вяч.* Роман в стихах // Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 227.

[7] *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 150–151. Курсив мой.

[8] См.: *Вацуро В.Э.* Повести Пушкина // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1981; *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

[9] *Бройтман С.Н.* Тайная поэтика Пушкина // Болдинские чтения 1998. [Рукопись.]

и осуществлял этот замысел со всей свойственной ему беспощадностью правды: «Стыдно сказать, но нельзя скрыть...» — эти слова одного из героев писателя вполне можно отнести к нему самому. Современник Бунина А. Ремизов, размышляя о России, вообще сомневался, откуда бы взяться легкости в русской жизни.

Больше того, в определенный момент своего творчества Бунин отвергал пушкинскую легкость и даже считал Пушкина вредным для молодых писателей. В дневнике от 23 ноября 1916 г. Бунин писал: «Я говорил еще, что Пушкин молодым писателям нравственно вреден. Его *легкое отношение* к жизни безбожно»[10].

Однако подобная, ошибочная, конечно, бунинская оценка Пушкина, его «легкого отношения к жизни» была всего лишь заблуждением момента, когда под впечатлением удручающе тяжелых событий военных лет (1914–1916) писатель переживал полосу тягостных разочарований и умонастроений, близких к внутреннему кризису.

И тем не менее поэтическая легкость, иногда отвергаемая, в другие моменты, возможно, как нечто труднодостижимое была особенно желаема Буниным. И она присутствует в поэтике его поздних произведений — повести «Митина любовь», в романе «Жизнь Арсеньева», в рассказах парижской поры. И даже не только в его поздней прозе. Назовем здесь знаменитое «Легкое дыхание», «Лирник Родион», даже «Худую траву», хотя последний рассказ — о смерти. Тайны этой бунинской легкости, ее поэтические «механизмы», думается, несут на себе некие пушкинские рефлексы. Вглядимся в эту художественную материю внимательнее.

Впечатление поэтической легкости от художественного текста возникает прежде всего в том случае, когда Бунин делает своим героем — очень редко — так называемый «легкий характер», как в рассказах «Легкое дыхание» или «Лирник Родион». Характеры эти, Оли Мещерской и лирника Родиона, в своем существе глубоко различны, в первом из них — легкость свободы, неведения норм и условностей, принятых в обществе, во втором — легкость гармонической души праведника.

В рассказе «Лирник Родион» (1913) перед нами «легкий» характер из «мужицкого» ряда, редчайший у Бунина. Легкость, гармоничность всего существа героя, лирника Родиона, проистекает оттого, что он — артистическая натура. «Простой, открытый, *легкий,* он совмещал в себе всё: строгость и нежность, горячую веру и отсутствие показной набожности, серьезность и беззаботность»[11]. Светлая гармония души героя передана в образах его пения. «Пел он чаще всего меланхолически, как и подобает сыну степей; пел на церковный лад, как и должен петь тот, чье рожденье, труд, любовь, семья, старость и смерть *как бы служение,* пел то гордо и строго, то с глубокой нежностью» (4; 157–158).

Тон рассказа, меланхолически-радостного и празднично-чистого, с самого начала задается картиной весеннего, только что отшумевшего в низовьях

---

[10] *Бунин И.А.* Собр. соч: В 6 т. Т. 6. С. 359.

[11] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 4. С. 356. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

Днепра пасхального торжества: «А на юге тополя уже *оделись, зеленели* и *церковно благоухали. Розовым цветом* цвели сады, *празднично белели* большие старинные села, и еще *праздновали, наряжались* молодые казачки: еще недавно смолк *пасхальный звон,* под ветряками и плетнями еще валялась скорлупа крашеных яиц» (4; 56).

Подобный тон поддерживается сквозными «музыкальными» образами и лиричностью авторского повествования. Лиризм автора ощущается на всех уровнях рассказа — и в передаче манеры «поистине удивительного певца» с его легкостью артистического перевоплощения («Он пел и “псальмы”, и “думы”, и любовное, и “про Хому”, и про Почаевскую Божью Матерь, и *легкость,* с которой он менялся, была очаровательна: он принадлежал к тем редким людям, всё существо коих — вкус, чуткость, мера», 4; 158), и в изображении общения героя с людьми («Как все истинные художники, Родион сердцем знал, когда надо сказать, когда помолчать», 4; 161), и в деталях его внешнего облика («И чудесно, по-славянски краснела ленточка, которой завязывал он ворот своей сорочки из сурового холста», 4; 158), и, наконец в знаменательном соотнесении таких, как Родион, — странников со «сказочной» далью исторического прошлого («Бог благословил меня *счастьем* видеть и слышать многих из этих странников, вся жизнь которых была *мечтой и песней,* душе которых были еще близки и дни Богдана, и дни Сечи, и даже те дни, за которыми уже проступает *сказочная, древнеславянская* синь Карпатских высот», 4; 158).

Этот «легкий» характер дан в рассказе почти без мотивировок, без объяснений — как некое чудо. Чудо, подобное рождению поэта. И праведника. Исключительно важен один авторский штрих — ключ к существу героя, к тайне легкости всего повествовательного тона рассказа: лирник Родион — «сын народа, не отделяющего *земли от неба* <...>» (4; 160).

Рассказ «Легкое дыхание» (1916) — классический образец поэтической просветленности прозы Бунина. Известен блестящий анализ этого произведения, принадлежащий Л. Выготскому. Он показал разнонаправленность «содержания», житейского материала — «темного» и «мутного», по выражению исследователя, положенного в основу сюжета, — и развивающегося вопреки ему светлого лирического настроения, легкости «формы». Поэтика легкости создается такими приемами, как композиционный сдвиг — перенос трагического финала в начало рассказа — ради снятия напряжения, роль концовки, выводящей заглавную метафору «легкого дыхания» к универсальному смыслу, к мировой стихии, функция персонажа — классной дамы, которая создает посмертный культ Оли Мещерской, мотив бессмертия в портрете героини на могильном кресте и пр.[12]

Нет нужды повторять Л. Выготского. Однако необходимо, с моей точки зрения, внести некоторые уточнения в его выводы. Говоря об уничтожении «формой» «содержания» в этом рассказе, Л. Выготский всячески подчеркивает «житейскую муть» «содержания», материала рассказа — «беспутность», мелкость характера героини и ее сюжетно выраженного поведения (распущенности и пр.). На мой взгляд, здесь допускается определенное сгущение мрачных красок в отношении к исходному материалу и отсюда возникающие неточности

[12] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 187–208.

в толковании характера героини, отчасти и самого авторского замысла. В поведении Оли Мещерской, в самих фактах сюжета, в любовных увлечениях героини видна не столько «житейская муть» и беспутство, сколько не ведающий края избыток стихийной жизненной энергии, рано созревшей, не укладывающейся в принятые нормы и потому обрекающий героиню на гибель. Недаром в облике Оли Мещерской, в ее поведении с самого начала подчеркивается автором безбоязненность («А она ничего не боялась <...>» — 4; 356), ее нежелание задумываться о том, как она выглядит в глазах окружающих. В некоторых красноречивых эпизодах, таких, например, как сцена у начальницы, это проявляется в полной мере.

— Вы уже не девочка, — многозначительно сказала начальница, втайне начиная раздражаться.

— Да, madame, — *просто, почти весело* ответила Мещерская.

— Но и не женщина, — еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело. — Прежде всего, — что это за прическа? Это женская прическа!

— Я не виновата, madame, что у меня хорошие волосы, — ответила Мещерская и чуть тронула обеими руками свою красиво убранную голову.

— Ах, вот как, вы не виноваты! — сказала начальница. — Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из виду, что вы пока только гимназистка...

И тут Мещерская, не теряя *простоты и спокойствия,* вдруг вежливо перебила ее:

— Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. <...> (4; 357).

В том чувстве достоинства, спокойствия и простоты перед лицом грозной «начальницы», которая неминуемо должна исключить Мещерскую из гимназии за сделанное ею признание, открывается независимость ее характера, незаурядная по тем временам свобода и смелость девушки, которые идут от ее убежденности в своем праве стать *женщиной* по своему собственному усмотрению и выбору.

Именно эту, данную *не вопреки* «материалу», а *заложенную* в нем, в самом характере героини, безудержную и ликующую жизненную энергию, — а любовь, по Бунину, и есть высшая форма ее воплощения, которая существует вне придуманных людьми тесных рамок, вне «добра» и «зла», — автор «Легкого дыхания» и утверждает, лирически просветляя трагизм случившегося бессмертной легкостью «живой жизни».

Кардинальное свойство пушкинского художественного мира — захватывающее чувство драгоценности дара жизни в сочетании с ее глубочайшим драматизмом. В. В. Мусатов, автор книги «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века», справедливо выделял три кита в основании мира Пушкина — объективность художественного видения, историзм, дух исторической тревоги и драматизм[13].

---

[13] *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 395.

Драматизм и даже трагизм художественного видения мира с начала XX в. становится характерной, если не общей чертой почти всех подлинных художников нашей эпохи. Этим качеством, метой века, обладает и Бунин. Но в оценке Бунина в этом плане, как водится в нашем литературоведении, не обошлось без крайностей — без некоей абсолютизации трагизма в его творчестве. Бунин нередко предстает в первую очередь «трагическим классиком русской литературы»[14].

Подлинный и глубинный пафос бунинского художественного мира, на мой взгляд, не может быть сведен к трагизму, хотя трагические коллизии в его произведениях существенны. Дело в том, что Бунин, может быть, один из последних классиков русской литературы, для которого, как когда-то для Пушкина, осевым началом было стремление примириться и примирить с бытием, с земным миром, утверждая его вечную ценность, ценность дара человеческой жизни и художнически заражая читателя пафосом возможностей.

Сердцевиной художественной реальности в произведениях Бунина, некоей его «равнодействующей», надо признать, было желание не развенчать «обман» бытия, как это делали многие символисты (вспомним «многоцветную *ложь* бытия» в поэзии Сологуба), но передать в образах свою завороженность его вечной красотой и мерцающим в ней высшим смыслом. Подобный строй мыслей и чувств укреплялся в сознании Бунина по мере его внутреннего развития. И для его выражения необходимой становилась та поэтическая легкость, что виделась писателю высшей, пушкинской, формой эстетической завершенности.

Бунин всю свою жизнь художника сражался с двумя главными ужасами человеческой жизни — всепожирающим *временем* и *страхом смерти*. Первое преодолевалось *памятью,* властвующей категорией в его художественном мире, к загадке второй, мучившей писателя всю его жизнь, он приближался разными путями. Прежде всего Бунин пытался разгадать поражавшую его (видимо, как нечто недоступное ему самому) тайну *легкого отношения* русского мужика (крестьянки) к смерти. Так, в рассказе «Худая трава» (1913) он находил ответ не только в религиозном сознании крестьянина, но в том сохранявшемся до XX в. душевном складе, который веками формировался в живом общении с землей, с природой, приучавшей мужика принимать всем существом ее законы — увядания «худых трав» ради цветения новых, свежих. Принимать эти природные законы не только ощущением их неустранимости, но и признанием потаенной их справедливости, мудрости. «Худая трава из поля вон!» — с неподдельным спокойствием, с легким сердцем относит к себе урок этой мудрости герой рассказа Аверкий.

В иных случаях Бунин утверждал поиск таких ценностей жизни, перед фактом утраты которых рассеивался даже сам страх смерти. Среди подобных ценностей в художественном сознании писателя была человеческая любовь.

---

[14] Общий дух многих современных работ о Бунине, пусть с неизбежным для этой формы упрощением, выражен в аннотации к шеститомному собранию его сочинений (1996–1997), где он представлен одним из «трагических классиков русской литературы» (*Бунин И.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 4).

Вглядимся в одно из совершенных бунинских созданий — повесть «Митина любовь» (1925). Это произведение с трагическим исходом и вместе с тем некоей обольстительной эстетической легкостью. Последняя («легкость») входила в творческое задание автора повести. Это подтверждается словами Бунина из его письма к П.М. Бицилли (от 5 апреля 1936 г.), где он, оспаривая присутствие толстовского начала в повести, так характеризует ее суть: «<...> дух, звук, некая пронзительная лиричность “Митиной любви” — и — как бы сказать без нескромности? — некая *легкость,* “тонкость”, “модерность” и — стихотворность, что ли, — где он тут, Толстой?..»[15]

В чем же истоки этой «легкости» и какова ее поэтика, как достигается подобный эффект в произведении с трагическим финалом — самоубийством молодого героя?

Описывая в экспозиции рассказа «последний счастливый день» героя перед его разлукой с любимой, основным топосом в московском пейзаже автор делает Страстную площадь, сияющий монастырь и памятник Пушкину, к которому обращены взоры героев, влюбленных друг в друга Мити и Кати: «*Возле Пушкина* она неожиданно сказала <...>» (5; 181); «<...> Митя дружелюбно ответил, *глядя на памятник,* теперь уже *высоко поднявшийся перед ними* <...>» (5; 182).

Весь весенний пейзаж, как к своему фокусу, стянут к образу пушкинского памятника, данного в авторском, близком к счастливым настроениям героев, повествовании: «Высокие облака расходились *тонким белым дымом,* сливаясь с *влажно-сияющим небом.* Вдали с *благостной задумчивостью высился Пушкин, сиял* Страстной монастырь» (5; 181).

«Благостная задумчивость» Пушкина — ключевой символ повести, который и задает тон всему повествованию — тон элегически и благословенно примиряющий. Этот тон поддерживается лейтмотивом *светлого, радостного* и *легкого* в состоянии героя и окружающего мира. В авторском повествовании, окрашенном воспоминаниями героя, всплывает образ «незабвенного *легкого* времени»: «Быстро пролетело то незабвенное *легкое* время, когда они только что повстречались...» (5; 184). Звучат слова Грибоедова с шутливым призывом: «Живите-ка, *смеясь*!» (5; 192), обращенные к юным героям. Если между ними возникает тень обиды, то и она «легкая»: «Стараясь не улыбаться, пересиливая и тайное довольство и *легкую* обиду, Митя дружелюбно ответил <...>» (5; 182).

Мотив легкости пронизывает картины природы, данные в восприятии героя: «Молодая зелень лип, кленов, вязов, насквозь светлая от солнца, всюду проникавшего ее, составляла по всему саду *легкий, радостный* навес <...>» (5; 206). Впечатление легкости, царящей в душе героя и в целом мире, усиливаясь, переплетается с мотивами возвращающейся к Мите «беззаботности» и светлой надежды: «<...> птицы заливались по всему саду сладко и *беззаботно*... Всё было, как бывало много, много раз в детстве, в отрочестве, и так живо вспомнилось всё прелестное, *беззаботное* прежнее время, что вдруг явилась уверенность, что Бог милостив <...>» (5; 223).

---

[15] *Бунин И.А.* Письмо к П.М. Бицилли от 5 апреля 1936 г. С. 154.

Всё это складывается в образ светлого «пробуждения» души героя к жизни — в духе пушкинского: «Душе настало *пробужденье* <...>». Этот тон радости, легкости, игры жизненных сил, сменяющихся в сознании героя драматическим надломом (из-за сомнений в верности любимой, в конце концов подтвердившихся), в авторском повествовании сохраняется до конца. Бунин, замечательный мастер пейзажа, в «Митиной любви» как-то по-особому щедр на яркие, солнечные, сияющие краски пейзажной живописи. Проснувшаяся душа героя становится необычайно чуткой к красоте природы, которую он не только наблюдает как зритель, но как бы активно творит в своем сознании: «Это было незабвенное время. <...> Он видел <...> солнце за домом, с другой его стороны, а в окне уже до *голубизны бледный весенний снег* и *крутые белые облака в синеве,* в вершинах деревьев... а вот, еще через день, в облачном небе такие *яркие прогалины,* а на коре деревьев такой *мокрый блеск,* и так каплет с крыши над окном, что *не нарадуешься, не наглядишься...»* (5; 198).

Или еще: «Сад разнообразно одевался. <...> И всё это: огромная и *пышная* вершина клена, *светлозеленая гряда* аллеи, *подвенечная белизна* яблонь, груш, черемух, *солнце, синева неба* и всё то, что разрасталось в низах сада <...>, — кусты сирени, акации и смородины, лопухи, крапива, чернобыльник, — всё поражало своей *густотой, свежестью* и *новизной*» (5; 203).

Предельно насыщенными, живыми, импрессионистичными красками окрашивается картина летнего вечера — с «*розовой* звездой» на «*синеве*» неба, с «*зеленой* вершиной клена» и как бы «зимней» *белизной* «всего того, что цвело в саду» (5; 211).

Напряжение, нарастающее в сознании Мити к концу повести, словно бы растворяется, рассеивается автором не только в солнечном сиянии пейзажной живописи, но и в игре звуковыми образами в переливах праздничного колокольного звона, исполненными лиричности. Важную композиционную роль в повести выполняет главка XXI, где дана картина воскресного праздника с повторяющимися образами веселого колокольного трезвона: «<...> Митю разбудил *веселый, солнечный трезвон* колокола» (5; 223). «И этот *блеск* и *трезвон* колоколов, как-то очень хорошо и мирно сливавшийся с ним и со всем этим деревенским утром <...>» (5; 223). И вновь: «Колокола *играли* и *звали* <.. .>» (5; 223).

Музыкально-лирическое звучание повести создается ритмизованностью, «стихотворностью» авторской речи, а также введением в текст произведения читаемых героями лирических стихов русских классиков — Фета, Тургенева и др.

И всё это в целом, несмотря на драматическое развитие сюжета, выливается в настроение некоего «легкого дыхания», которое одновременно нас поражает и захватывает. Как говорил Л. Выготский, «форма уничтожает содержание» или, точнее, до конца его проясняет. Главный смысл повести, думаю, заключен не в том, чтобы показать тяжесть «безликого пола», как полагал, например, Ф. А. Степун[16]. Расположенный в кульминации драмы эпизод с Аленкой это опровергает. В этот

[16] *Степун Ф.* Литературные заметки. И. А. Бунин. (По поводу «Митиной любви») // Современные записки. Париж, 1926. Кн. XXVII. С. 336.

момент Митя делает попытку освободиться от любовного «наваждения», найдя «замену» в надежде, что клин выбивается клином. Но попытка обречена на неудачу: случайная плотская связь поражает разочарованием. Любовь торжествует свою незаместимость, свою уникальность. Катастрофа героя теперь уже неотвратима: мир в его глазах становится «противоестественным». «Всего же нестерпимее и ужаснее была чудовищная противоестественность человеческого соития <...>» (5; 236).

Главная загадка повести звучит в вопросе, который герой задает себе в самом начале истории. «Что это значит вообще — любить? Ответить на это было тем более невозможно, что ни в том, что слышал Митя о любви, ни в том, что читал он о ней, не было ни одного точно определяющего ее слова. В книгах и в жизни все как будто раз и навсегда условились говорить или только о какой-то почти бесплотной любви, или только о том, что называется страстью, чувственностью. Его же любовь была непохожа ни на то, ни на другое» (5; 188).

Любовь в изображении Бунина — это такое уникальное по-своему состояние человека, когда в нем возникает ощущение *целостности* его существа, согласие чувственного («безликого пола») и духовного, тела и души, неповторимое чувство *полноты* жизни, а вместе с ним и чувство *родства* с целым миром («когда целый мир в душе», как сказано в «Снах Чанга»), непосредственной причастности к *целому* бытия. Утрата же подобного пережитого героем чувства и ведет его — в молодом нетерпении отчаяния — к гибели.

Испытанное героем состояние полноты, «густоты» жизни передается в повести в феноменологической слитности субъективного и объективного планов повествования, в образах «творящего» сознания героя, обретающего способность открывать красоту мира в каждое мгновение существования.

Подобная полнота вбирает в себя не только ощущение родства с природой, с окружающим бытом (в комнатах деревенского дома, куда Митя вернулся из Москвы, он «живо испытал чувство их *родственности* и мирной, успокаивающей душу и тело *простоты*» — 5, 196), с людьми, но и с миром культуры (обилие стихов в повести не случайно).

Апогеем ощущений счастливой полноты жизни становится образ «*чаши* любви», перекликающийся с символом «чаши жизни» в одноименном рассказе (1913): «Домой он (Митя. — *Л.К.*) шел медленно — *чаша* его любви была *полна с краями*» (5; 203). И этот вершинный миг душевной полноты, наподобие пушкинского «чудного мгновенья», осмысляется в бунинской повести как оправдание всей рано оборвавшейся жизни героя, как осуществление его человеческого предназначения. Митя «жил с первой настоящей любовью в душе, уже *осуществляя* то самое, чего втайне ждало всё его существо с детства, с отрочества» (5; 196).

Вглядываясь в душевное состояние своего героя, Бунин достигает той глубины, где радость любви смешивается со страданием. Но обратим внимание, и здесь не исчезает мотив неожиданно вспыхивающей «внезапной *легкости*», как, например, в момент разлуки с Катей. Митя «тотчас же почувствовал то особое, что охватывает при отъезде, — кончен (и навсегда) известный срок жизни! — и вместе с тем *внезапную легкость,* надежду на начало чего-то *нового*» (5; 192).

Так достигается впечатление сложной целостности живых человеческих чувств, в которых непостижимо соединяются горечь расставания и одновременно радостное ощущение предстоящего обновления жизни.

Такого рода *одновременность* разноречивых, даже противоположных переживаний персонажа — важнейший момент, некое ядро образной структуры в произведениях Бунина. Мы читаем: «Он был *болезненно, пьяно несчастен* и вместе с тем *болезненно счастлив, растроган* возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему <...>» (5; 190). Таких примеров можно привести много.

И дело тут не в склонности писателя к оксюморонам, не только в антиномичности стилевого мышления Бунина, о чем писал Ю. Мальцев[17].

Речь идет о феномене, генетически родственном «тайной поэтике» Пушкина, названном современным исследователем С. Н. Бройтманом «законом одновременности». Здесь имеется в виду, что образная мысль поэта в пределах одного лирического мгновения способна пробежать от края до края, от прошлого к настоящему, от жизни к смерти, от горя к радости, выражая неявным параллелизмом образов и возникающим отсюда «лексическим взрывом» впечатление всеобъемлющей *целостности* образа[18].

Подобная этому стяженность к одному образному моменту разнонаправленных, разнородных начал и состояний — жизни и смерти, прошедшего и будущего, счастья и страдания — необычайно выразительна у Бунина, художника, который, по его собственным словам, смотря на колыбель, тут же вспоминал о могиле. Концы и начала бытия, жизнь и смерть сходятся у Бунина не только в лирике, но и в прозе, причем особенно тесно, в пределах «малого» жанра, нередко — одного психологического состояния, одного речевого оборота. Пушкинское начало, его свет в таких случаях дает о себе знать тем, что противоположные начала человеческого бытия подаются под знаком их онтологической неизбежности и взаимодополняемости. Тем самым писатель снимает тягостное чувство бессмысленности страданий и смерти героя, превращая картину трагических противоречий жизни в «*трагизм поэтический*», как в «Митиной любви».

Повесть рождает в итоге некое примиряющее чувство, в своем корне близкое пушкинскому принятию мира и человеческого бытия. Вспомним стихотворение Пушкина «Я вас любил...», где сквозящая в глубоком чувстве любви безнадежность и «томление» ревности побеждаются смиренным признанием права другого на свободный выбор («Как дай вам Бог любимой быть другим»).

Бунин, таким образом, в своей прозе наследует пушкинскую традицию, традицию поэтики «легкости» как высшей гармонии искусства в сочетании с пафосом благословляющего, благодарного принятия бытия. Признания земного мира не только как перехода в мир иной, но — в абсолютной, вечной его ценности. «Нет, этот мир — не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из *вечных миров,* который *прекрасен* <...>», — писал Бунин в «Освобождении Толстого» (9; 38).

---

[17] *Мальцев Ю. В.* Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне. М., 1994. С. 78, 79.

[18] См.: *Бройтман С. Я.* Тайная поэтика Пушкина.

Литература

Бройтман С.Н. Тайная поэтика Пушкина // Болдинские чтения 1998. [Рукопись.]
Бунин И.А. Письмо к П.М. Бицилли от 5 апреля 1936 г. // Русская литература. 1961. № 4.
Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996–1997.
Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966.
Вацуро В.Э. Повести Пушкина // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1981.
Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.
Иванов Вяч. Роман в стихах // Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 222–227.
Мальцев Ю.В. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне. М., 1994.
Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
Степун Ф. Литературные заметки. И.А. Бунин. (По поводу «Митиной любви») // Современные записки. Париж, 1926. Кн. XXVII.
Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

А. А. Белый

ДРУГОЙ СИМВОЛИЗМ: ВОЛОШИН И ЗАБОЛОЦКИЙ

Среди поэтов начала XX в. Максимилиан Волошин занимает какое-то особое и трудно идентифицируемое место. Формально его причисляют к «младшим символистам», но в осмыслении общей картины символизма его имя обычно не фигурирует, заслоняемое именами Белого, Блока и Вяч. Иванова. Можно бы сказать и так: Волошину не было «пары» — поэта, чье творчество обнаруживало бы своеобразное «родство» и помогло бы различить на фоне символизма оригинальность поворота, приданного Волошиным этому феномену. В такой ситуации рассчитывать можно только на подсказку слуха, на чувство, опережающее, как сказал бы Владимир Соловьев, «сову благоразумья».

В русской литературе первой трети XX в. есть уникальное событие, своеобразный «казус» — поэзия, не имеющая прецедента. Это — первая книга стихов Н. А. Заболоцкого «Столбцы» (1929). Она как будто упала с неба, ее художественная манера не поддавалась соотнесению с кем-либо из предшественников. В конце концов «прародителя» ей нашли — стихи капитана Лебядкина. Честь столь соблазнительной догадки приписывают жене П. Антокольского, которая, прослушав чтение Заболоцким «Столбцов», вдруг сказала: «Да это же капитан Лебядкин!» Едва ли воздействие нескольких строк «капитана» было столь впечатляющим, чтобы вдохновить Заболоцкого на создание 22 стихотворений с их сюжетным и образным размахом. Существенно, однако, что Заболоцкий не обиделся, возможной ассоциации с Лебядкиным не отрицал, но и не принял, ответив так: «Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, это не пародия, это мое зрение»[1]. Итак, всё дело в «зрении», к которому третьестепенный персонаж Достоевского отношения не имел.

Есть и другая версия, развиваемая И. Е. Лощиловым, который видит в «Столбцах» отражение действия оккультных учений (неомифологизм, Каббала, карты Таро, алхимия). Предполагается, что Заболоцкий был настолько хорошо знаком с оккультизмом, что использовал его положения как призму для преломления «повседневного опыта обыденной жизни, максимально приближенного к быту современника»[2]. Ни одна из этих предпосылок не имеет твердого обоснования, но концептуальный момент построений И. Е. Лощилова любопытен как попытка

---

[1] *Антокольский П.* «Сколько зим и лет» // Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е. М., 1984. С. 199.

[2] *Мороз О. Н.* Генезис поэтики Н. А. Заболоцкого: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2008.

подойти к творчеству Заболоцкого через сферу религиозных философем таких известных «учителей», как Блаватская, Папюс или Штайнер.

В этом ракурсе могла бы представлять интерес и помянутая нами фигура Владимира Соловьева, учением которого пропитана религиозно-философская мысль начала XX в. Он, однако, весьма скептически относился к оккультным увлечениям. Мешает и то, что пародийность была для него вспомогательным инструментом, но не была «зрением». Поэтому и слух не улавливает никаких перекличек между стихами Вл. Соловьева и Заболоцкого. Но именно слух подсказывает другую кандидатуру на роль предшественника «Столбцов». Сравним:

Волошин — Сабашниковой, XIV	***Столбцы***
Мир шел искать себе *обитель*, Но на распутье всех дорог	Это он сулит *обитель* Мухе, реющей окрест <...>
Стоял лукавый Соблазнитель. На нем хитон, на нем венок,	Жених, проворен нестерпимо, К невесте лепится ужом <...>.
В нем правда *мудрости* звериной; С свиной улыбкой взгляд змеиный.	Туда, где *мудрости* кумир
Призывно пальцем щелкнул он, И мир, как Ева, *соблазнен*.	Я же — дева *неповинна*, Как нетронутый цветок <...>
И мир — Христовая невеста — Она *решилась и идет*... В ней всё дрожит, в ней всё поет, В ней робость и *бесстыдство* жеста, Желанье, скрытое стыдом, И упоение грехом.	Толпа *лунатиком идет*, Ладони вытянув вперед <...> И вот она, *забывши честь*, Стоит, не в силах глаз отвесть, Вся прелесть и изнеможенье <...>

Слева приведен фрагмент XIV из стихотворного послания М. А. Волошина М. В. Сабашниковой 1904 г.[3] По настрою, темпу и специфическим словечкам оно было бы вполне «своим» в «Столбцах». Стихотворение — не случайность, опубликовано как «Письмо» в 1907 г. в журнале «Перевал». Через 13 лет в той же манере будет выписан «Петроград»:

...Вся нежить хлынула в сей дом
И на зияющем престоле,
Над зыбким мороком болот
Бесовский правит хоровод.
Народ, безумием объятый,
Как дьявол, бьется, озверев,
О камни бьется головой
И узы рвет, как бесноватый[4].

---

[3] *Волошин М.* Собр. соч. М.: Эллис Лак, 2013. Т. 11. С. 82. Публикуется с названием «Письмо». См.: *Волошин М.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: Ymca-Press, 1982. Т. 1. С. 41.

[4] *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 223.

По «почерку» оно кажется принадлежащим той же руке, что выводила в «Столбцах», не смущаясь, такие строки:

Как дьявол, бьется, озверев,
Рвет тело, жилы отворяет,
Когтями кости вынимает...
О, боже, боже, как нелеп!
Сбесился он или ослеп?

«В сущности, большая часть столбцов (Заболоцкого) написана полуразрушенной онегинской строфой», — считает А. Пурин[5]. Еще больше оснований отнести это положение к цитированным стихам Волошина. Автор «Письма» дает прямую ссылку на Пушкина:

Пусть будет он, как вечер, тих,
Как стих «Онегина», прозрачен,
Порою слаб, порой удачен,
Пусть звук речей журчит ярчей,
Чем быстро шепчущий ручей...

Любопытно, что М.В. Сабашникова отвечает Волошину в той же манере, включающей типично «столбцовые» отпечатки. Строки

Границы нет меж мной и бездной.
Во мне движение миров —

звучат как калька со стиха Заболоцкого:

Ему подвластен ход миров,
Ему подвластно толп движенье...

Сходство уловлено на слух, недоказуемо, свидетельствует лишь о том, что сама поэтическая манера этих стихов обусловлена общностью «образа автора», от лица которого ведется поэтическая речь. И здесь уже становится «говорящей», казалось бы, незначительная деталь: приведенные цитаты взяты из переписки Волошина и Сабашниковой, в которой оба осознают себя детьми. Волошин: «Нет чуда, нет случая... Все сны *детства* сбываются... Жизнь — сказка, если глаза широко раскрыты и видят»[6]. Сабашникова подхватывает: «Верите ли тому, кто нас ведет. Ведь мы *как дети*»[7]. Весомость этой детали обусловлена акцентировкой возраста и привлекла наше внимание к тому, что ни у кого из поэтов нет такой развитой «теории» детства, как у Волошина. Можно даже сказать, что в концепте «детства» свернуто отношение Волошина-мыслителя к миру:

Ребенок — непризнанный гений
Средь буднично-серых людей[8].

Имя Волошина никогда не возникало в связи с поэзией Заболоцкого, но, кажется, никто, кроме него, даже сам Волошин, не воплотил в стихи так точно, тонко и многогранно концепцию «детского зрения». Вот самый непосредственный рисунок «Движения», выдающий «руку» Заболоцкого:

---

[5] *Пурин А.* Воспоминание о Евтерпе. (Статьи и эссе). СПб., 1996. С. 189–204.
[6] *Волошин М.* Собр. соч. Т. 11. С. 305.
[7] Там же. С. 313.
[8] *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 34.

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

Заметим, что ориентация на зрительное восприятие — одна из ведущих компонент поэтики Волошина. Он любил и умел рисовать, и его стихи «изобразительны», идут не от музыки, а от руки. По Волошину,

Есть беспощадность в примитивах.
У них для правды нет границ...[9]

Заболоцкий не рисовал, но у него были любимые художники. Картины Филонова с их переплетением растительного и животного мира находили в нем самый живой отклик, а примитивизм Руссо давал наглядные образцы эмоционального воздействия «детскости» как приема.

Автора «Столбцов» укоряли в инфантилизме. В 1930-х гг. они воспринимались как намеренное искажение действительности и клевета на строительство нового пролетарского государства. Сейчас более весома трактовка инфантильности как сознательно избранной художественной установки. При этом «детскость» предстает как собирательное понятие, включающее разные «маски» — от наивного простака до графомана. Отсюда понятно, почему Заболоцкий включал поэзию капитана Лебядкина в систему своего «видения». Маску графомана ценил и Волошин: «Когда я вижу людей, растроганных безвкусными стихами... я не презираю, а завидую им. Силе их творчества завидую... Его (графомана) восторг — признак того, что он сам творец и художник»[10].

Отсюда — пристрастие обоих поэтов к игре. Теоретик «детской игры» Волошин так и писал: «Между детьми и взрослыми существует непроходимая пропасть»[11]. Детский язык моментально обнаруживает иллюзорность «реального» и осознан Заболоцким как художественный прием. Его «Столбцы» начинаются со стихотворений, прямое назначение которых состоит в передаче игры как таковой, чисто игрового состояния. Открываются они стихотворением «Белая ночь» (1926), в первой же строке которого читателю говорится, что она — «не бал, не маскарад», скорее — диковинный театр:

Качалась Невка у перил,
Вдруг барабан заговорил —
Ракеты, выстроившись кругом,
Вставали в очередь. Потом
Они летели друг за другом,
Вертя бенгальским животом.

---

[9] Там же. С. 41.
[10] *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 357.
[11] Там же. С. 494.

Представление жизни как театра (без каких-либо проекций на действительность) продолжается в изображении взрослой игры в футбол («Футбол», 1926), детской игры («Игра в снежки», 1928), быстрого танца («Фокстрот», 1928), и даже бреда больного человека («Болезнь», 1928). Потом уже следует «опрокидывание» этого языка на социальную проблематику. Иронический эффект этого приема произвел оглушительное впечатление и в конце концов погубил поэта (он был арестован и сослан в лагеря).

У «детей» Волошина и Заболоцкого есть одна черта, совершенно не согласующаяся с этим благостным возрастом, — стремление к знанию. Волошинский «ребенок» отличается ранней любовью к «едкому соку знания». У «ребенка» Заболоцкого:

В его глазах — начатки знанья,
Они потом уходят в руки,
В его мозгу на состязанье
Сошлись концами все науки.

Казалось бы, «наука» противоречит религиозной вере. Но самый глубокий пласт волошинской концепции — библейское «будьте как дети». Им оправдана эквивалентность религиозного уровня игровому. В одной из статей Волошин обыгрывает библейскую цитату: «слова: “Если скажете с верой горе: приди ко мне...” можно сказать и так: “Будем играть так, что гора пришла ко мне”, и это будет тоже точно»[12]. Вместе с тем ни того, ни другого нельзя считать людьми воцерковленными[13]. У раннего Заболоцкого церковь и ее служители являются одним из элементов игрового представления «испорченного» мира:

Приходит поп, тряся ногами,
В ладошке мощи бережет...
«Увы, — сказал ему *младенец*, —
Уйди, уйди, кудрявый поп.
Я — новой жизни ополченец,
Тебе ж один остался гроб!»

Однако нравственные принципы «младенца» — старой закваски:

Он мир любви первоначальной
Напрасно ищет до утра <...>
Я продолжаю жизнь твою,
Мой праведник отважный.

Волошину религия важна, с одной стороны, как область культуры, основа для понимания неочевидных, подразумеваемых смыслов поэзии[14]; с другой —

---

[12] *Волошин М.* Лики творчества. С. 499.

[13] О крещении, например, Волошин писал Сабашниковой (1904): «Ведь Вы знаете, что вся эта сторона меня не коснулась в детстве, а после была <...> или враждебна, или безразлична. Только теперь я чуть-чуть с другой стороны начинаю приближаться к ней» (*Волошин М.* Лики творчества. С. 244).

[14] В статье «Некто в сером» (1907), ведя речь о религиозной стороне произведения, Волошин дает разъяснение: «Для искусства нет ничего более благодарного и ответственного, чем евангельские темы. Каково бы ни было отношение к Евангелию как к книге человеческой или к книге божественной, евангельский рассказ незыблемыми кристаллами лежит в душе каждого» (*Волошин М.* Лики творчества. С. 460).

как важная часть более широкого духовного мира, в котором ведущая роль принадлежит понятию «природы», требующей для своего постижения душевных сил, как иррациональных, так и рациональных (включая интуитивные). К обоим поэтам приложима строка Заболоцкого:

...выстрелом ума была для нас
Вселенная сама.

В стихотворении «Пустыня» Волошин скажет:

И хоры древних сил хвалили
Творца миров из глубины
Ветвистых пламеней и лилий
Неопалимой купины.

Отношения с «Творцом миров» холодные (умственные); значительно теплее они со всем тем, что входит в мифологему «земли» («Быть черною землей <...> Быть вспаханной землей <...> Быть Матерью-Землей»)[15]. Эта мифологема отвечает острому переживанию родства — «сыновства», единства с землей, с «глиной», из которой сотворен человек:

О, мать-невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине <...>.

Эпитеты «матери» — «невольница», «незрячая», «безголосая», ибо она не обладает чувствами. Человек — не только «чадо» земли, он — ее «глаза» и «язык».

Свет очей — любовь мою сыновью
Я тебе, незрячей, отдаю <...>
Я сам — твои *глаза*, раскрытые в ночи <...>
Я сам — *уста* твои, безгласные как камень!
(Полынь)

Только человек — венец природы — способен выразить скрытые в «земле» смыслы. Примерно к такому же результату, но другим путем приходит Заболоцкий. Его исходная модель: «природа — тюрьма»:

Вся природа улыбнулась, как высокая тюрьма.
(Прогулка)

И уйдет мудрец, задумчив,
И живет как нелюдим,
И природа, вмиг наскучив,
Как тюрьма стоит над ним.
(Змеи)

Доминантная метафора — «вековечная давильня». Мотив «тюрьмы» связан с отсутствием в «природе» разумного смысла. Только человек, обладающий разумом, дает смысл земному бытию, что делает его вершиной эволюции Земли:

Ей (природе) всё равно с дороги не свернуть,
Которую сознанье начертило.

И вместе с тем природа для Заболоцкого, как и для Волошина, «учительница, девственница, мать», хотя способность к творчеству принадлежит не ей, а «сыну»:

---

[15] *Волошин М.* Цикл «Звезда Полынь» // Волошин М. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 57.

Преобразуя древний круг растений,
Он был Адам, который сознавал
Себя отцом грядущих поколений,
Он был Адам и первый садовод,
Природы друг и мудрости оплот...
(Венчание плодами)

Волошин верил в метаморфоз, себя ощущал «путником по вселенным», а знание представлял как «припоминание» того, что уже знал из предыдущих превращений[16]. Исходя из своих натурфилософских построений, к тому же убеждению склоняется и Заболоцкий:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя <...>
И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Всё, всё услышал я — и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик <...>
И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие...

Итак, сходство между двумя поэтами коренится в самом качестве их «видения» феноменального мира. Оно в корне метафизично, устремлено к «ноуменальному», к преодолению барьера, отделяющего человека от Истины, находящейся за гранью физического мира. И тому, и другому для постижения жизни нужна способность созерцать непосредственно сверхчувственное в чувственном. Способность очень гётевская, и не случайно оба поэта числили Гёте в своих «святцах». В цитате из английского романа о взрослых Волошин выделяет курсивом фразу: «Они были слепы ко всему, чего не видно»[17].

Способность созерцать в чувственном сверхчувственное ответственна за отсутствие страха смерти. У Волошина это звучит так:

Быть черною землей...
Прахом в прах таинственно сойти,
Здесь истлеть, как семя в темном дерне...

У Заболоцкого:

И если б только разум мой прозрел...
Он увидал бы там, среди могил, глубоко
Лежащего меня...
А я всё жив! Всё чище и полней
Объемлет дух скопленье чудных тварей.
Жива природа...
(Метаморфозы (1937))

Стремление к «невидимому» долго будет сопровождать Заболоцкого. В 1955 г. пишется «Некрасивая девочка». Это стихотворение так просто, что

---

[16] В 1905 г. он писал М.В. Сабашниковой: «Меня странно поражает то, что все мои метафизические положения, которые я не прочитал, а те, которые сами откуда-то пришли, все они чисто теософские» (*Волошин М.* Собр. соч. Т. 11. С. 203).

[17] *Волошин М.* Лики творчества. С. 495.

изощренному вкусу кажется примитивным[18]. Но знаменитая концовка стихотворения:

...что есть красота,
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

есть не приукрашенный штамп «прекрасной души», а представление «видимого» (некрасивой внешности) как «завесы», препятствия, скрывающего «невидимое» — истинную красоту. «Завеса» отделяет подлинное от неподлинного:

В очарованье русского пейзажа
Есть *подлинная* радость, но она
Открыта не для каждого и даже
Не каждому художнику видна.
(Вечер на Оке)

Вариации той же темы: в «Портрете»:

Со *дна* души *моей* мерцают
Ее прекрасные глаза;

в «Можжевеловом кусте»:

Я заметил во мраке древесных ветвей
Чуть живое подобье улыбки твоей.

Волошин был как раз одним из тех немногих, кто способен к усмотрению и переживанию «подлинной радости». В одном из писем так и написал: «Я ничто так не чувствую, так мучительно близко, как душу пейзажа»[19].

В рецензии на сборник его стихов М. Кузмин заметил: «...его взгляд на вещи, природу и человеческие чувства — насквозь проникнут оккультизмом»[20]. Действительно, за, казалось бы, чисто эстетическим любованием обнаруживается недоступная внешнему взгляду иная жизнь, принадлежащая иным сферам:

К лесному зеркалу я вместе с ней приник,
И некая меж нас в тот миг возникла тайна.
(In mezza di camin... (1905))

В поэзии Волошина тема леса символизирует мир подлинного и полноценного бытия, созидательный хаос[21]. В то же время зеркало — «глаз, лишенный век» — никогда не лжет. Оно отражает «небо», т.е. играет роль границы между мирами. Поразительно, но близкая, если не та же, символика различных миров входит неотъемлемой частью в поэзию Заболоцкого:

Бездонная чаша прозрачной воды
Сияла и мыслила мыслью отдельной...
И толпы животных и диких зверей <...>

---

[18] Показательно мнение, процитированное в работе современного интерпретатора этого стихотворения: «эффект “Некрасивой девочки” близок к эффекту “кэмпа”, т.е. чего-то, возбуждающего одобрение и одновременно неодобрение» (*Лощилов И.Е.* «Некрасивая девочка» Н.А. Заболоцкого: функция лексической цитаты // Русский язык в школе. 2008. №3. С. 51.

[19] *Волошин М.* Собр. соч. Т. 11. С. 454.

[20] Там же. Т. 9. С. 539.

[21] Комментарий К.М. Азадовского. См.: Там же. Т. 11. С. 381.

К источнику правды, к купели своей
Склонялись воды животворной напиться.
(Лесное озеро)

«Двоемирие» является основанием символики, обращение к которой вплотную подводит поэзию Заболоцкого к символизму с его пристрастием к символу и мифу. Заболоцкий действительно символичен. Вот пример:

Мы тут живем умно и некрасиво.
Справляя жизнь, рождаясь от людей,
Мы забываем о деревьях <...>.
Вот мы нашли поляну молодую,
Мы встали в разные углы,
Мы стали тоньше. Головы растут,
И небо приближается навстречу <...>
И мы стояли, тонкие деревья,
В бесцветной пустоте небес.
(В жилищах наших)

Стихотворение построено на символике «мирового древа». Она включает человека как соединительное звено между землей и небом. Но не только:

Дерево Сфера — это значок беспредельного дерева,
Это итог числовых операций.
Ум, не ищи ты его посредине деревьев:
Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду.
(Торжество земледелия)

Ограничимся этими, далеко не полными, параллелями, ибо они со всей очевидностью показывают, что «внутреннее родство» Волошина и Заболоцкого выходит за рамки идеологемы «детства». У Заболоцкого есть строки, позволяющие быстро схватить одновременно и сходство, и различие устремленности интересов обоих поэтов:

Два мира есть у человека:
Один, который он творил,
Другой, который мы от века
Творим по мере наших сил.

Волошин чувствует мир, который «нас творил», как свернутое прошлое, человека — как самое древнее существо, прошедшее длительный путь превращений, «знающее» иные миры, пытающееся в «этом» своем осуществлении «припомнить» свою предысторию. Заболоцкий устремлен в будущее, в «ноосферу», к миру, который «мы от века творим», где мыслящий человек есть высший результат «предыстории» природы; он чувствует, что существуют «миров иные кубари», но «кармическим» опытом не обладает. Интеллектуальные задачи поэтов имеют общую отправную точку — поиск своего выхода в измерения духовного мира. «Своего» означает отличного от традиционных и обновленных направлений религиозной и философской мысли.

Волошина относят к «младшим символистам». Но его знаменитые современники — «соловьевцы» ориентированы на «небесные» сферы духа (учение о Софии). Принципиальное отличие Волошина состоит в том, что напряжение его души обращено к земле. Он — ее сын, ее особый орган восприятия и выражения.

Она — его «вечная женственность». Оставшись в стороне от идей «нового религиозного сознания», Волошин стал единственным поэтом Серебряного века, которого можно считать родоначальником конкурентной «земной» (не теургической) ветви символизма. В этом неопознанном виде метафизическая энергия символизма продолжала питать русскую поэзию, дав жизнь такому уникальному явлению, как творчество Н. Заболоцкого.

Литература

Антокольский П. «Сколько зим и лет» // Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е. М., 1984. С. 198–213.

Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.

Волошин М. Собр. соч. М.: Эллис Лак, 2013.

Волошин М. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: Ymca-Press, 1982.

Лощилов И.Е. «Некрасивая девочка» Н.А. Заболоцкого: функция лексической цитаты // Русский язык в школе. 2008. № 3. С. 46–51.

Мороз О.Н. Генезис поэтики Н.А. Заболоцкого: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2008.

Пурин А. Воспоминание о Евтерпе. (Статьи и эссе). СПб., 1996.

В. П. Казарин, М. А. Новикова

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (СТАТЬЯ 2)

19 октября 1965 г., на торжественном заседании в Москве, в Большом театре, посвященном 700-летию автора «Божественной комедии», А. А. Ахматова в присутствии правительства СССР и иностранных делегаций произнесла «Слово о Данте». В нем есть такие слова о Беатриче: «<...> это явление навеки, и до сих пор перед всем миром она стоит под белым покрывалом, подпоясанная оливковой ветвью, в платье цвета живого огня и в зеленом плаще»[1].

XXX песнь «Чистилища» в переводе М. Л. Лозинского следующим образом передает облик Беатриче при ее первом посмертном явлении Данте (стихи 28–33):

<...> Так в легкой туче ангельских цветов,
Взлетавших и свергавшихся обвалом
На дивный воз и вне его краев,

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огнеалом[2].

Ахматова назвала М. Л. Лозинского в своем «Слове» «другом всей моей жизни»[3]. И повторила все элементы его описания Беатриче: и «белое покрывало», и «платье цвета живого огня», и «зеленый плащ». Пропущен только «венок олив». Его она меняет на «оливковую ветвь», которой Беатриче была якобы «подпоясана».

Текст ахматовского «Слова» в той части, где говорится о внешнем облике Беатриче, содержит отсылку к примечанию. В примечании стихи 31–33 приведены в итальянском оригинале:

Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva[4].

Как видим, не только у М. Л. Лозинского, но и у Данте никакой «оливковой ветви» на поясе у Беатриче нет тоже.

---

[1] *Ахматова А. А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2002. Т. 6. С. 7.

[2] *Данте А.* Божественная комедия / Пер. с итал., вст. ст. и коммент. М. Л. Лозинского. М.: Эксмо, 2012.

[3] *Ахматова А. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 8.

[4] Там же. С. 7.

Можно предположить, что это сработала визуальная память: один из результатов того впечатления, которое произвела на Ахматову итальянская живопись, а с ней она еще в 1912 г. знакомилась в подлинниках, посещая музеи Италии. Впечатление от живописи было, по ее словам, «так огромно, что помню ее как во сне»[5]. Между тем у одного только Сандро Боттичелли, не говоря о других художниках, женщин, подпоясанных ветвями, встречаем на многих картинах («Возвращение Юдифи», «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и Кентавр»). Был и еще один мотив, связывающий Ахматову-дантолога с итальянской живописью. О нем пойдет речь далее.

В «Божественной комедии» картина явления Беатриче открывается общим планом. Появляется «дивный воз» (повозка, колесница). Она видна сквозь завесу (паволоку) из цветов, которую то поднимают, то опускают ангелы. На колеснице то ли стоит, то ли сидит «донна», госпожа (т. е. Беатриче, но имя ее не названо). На ней белая (прозрачная) вуаль[6], венок из ветвей оливы, зеленый плащ (или верхняя накидка), а под ней одежда цвета «живого» (т. е. ярко горящего, а не тлеющего) огня.

Вот как цитированные терцины звучат на украинском языке в новейшем переводе Максима Стрихи:

<...> отак крізь пелюсткову заволоку,
що Божі ангели безперестанку
весь час руками сипали звисока,

постала донна в білому серпанку
й вінку з олив, і під плащем зеленим
вона червону мала одяганку[7].

Прокомментируем сначала символику этого описания.

Цвет

Зеленый — цвет надежды; в иконах Средневековья — цвет мира и согласия. Белый — общемировой символ перехода в новый статус, возраст, этап жизни; цвет погребального савана и одежды новорожденного, свадебного и посвятительного наряда, облачений в обрядах очищения; цвет первого снега и первых цветов («первоцветов»); отсюда (наряду с золотом и лазурью) цвет Неба, святых, ангелов, Божества. Алый — цвет крови, прежде всего мученической, но также «живой», первого признака жизни, жизненных сил, «живой» красоты. Сочетание белого и алого — традиционная символическая гамма для

---

[5] *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008. С. 75.

[6] Вуаль (фата, покрывало) Беатриче названа, собственно говоря, не белой, а прозрачной (*candido*). «Белый» по-итальянски был сначала *albus*; позже слово это вышло из употребления и заменилось на германское заимствование *blank* (*Алисова Т. Б. и др.* Введение в романскую филологию: Учебник. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 1987. С. 132).

[7] *Данте А.* Божественна комедія: Чистилище / Пер. М. Стріха. Львів: Астролябія, 2014. С. 245.

изображений мучеников и страстотерпцев. Однако, подобно символике огня, символика алого цвета амбивалентна. Это цвет борьбы, ран, войн (включая революции). Тем не менее «негативный» оттенок красного цвета тяготеет к багровому (адскому), а «позитивный» — именно к алому: светлому, близкому к оранжевому[8].

Колесница

Символ, объединяющий семантику повозки и триумфа. Исторически — всадники и ездоки на колесницах относились к высшим, привилегированным группам, как «мирским» (конница в войске, конные вожди, богатыри, князья), так и сакральным (святые цари, святые воины, божества)[9]. Потому так часто в древних текстах речь идет о парадном, триумфальном конном выезде. Излюбленные мотивы Средневековья, затем Ренессанса и эпохи барокко — колесницы на картинах «триумфов»: «триумфов Любви (Венеры)», «триумфов Весны», а также правителей и правительниц, знатных женихов и невест и т.п. Инверсия этого мотива — иконы Входа Господня во Иерусалим, где народ встречает Иисуса как триумфатора-Мессию, с пальмовыми ветвями (локальные варианты: с ветвями вербными или оливковыми), но Сам Иисус едет не на коне, не на колеснице и не в богатом седле, а на осле (или даже на осленке) и на простой попоне[10].

Дождь из цветов

Другим вариантом (или элементом) того же триумфального въезда / входа является осыпание отмеченного персонажа цветами. На парадных пирах Древнего Востока (но и Рима) прибывавших гостей осыпали лепестками роз. Цветами осыпали новобрачных, войска после победоносного похода, религиозные процессии. Ангелы осыпают Беатриче цветами так густо, что те образуют как бы занавес (завесу, паволоку). Этим они скрывают «благородную Донну» от Поэта до такой степени, что тот сначала даже не может различить, кто она. Дождь из цветов — материализованный символ самого высокого, одухотворенного, но и самого сильного блаженства, упоения, наслаждения. На западноевропейских картинах, начиная от позднего Средневековья и раннего Ренессанса, изображаются ветер Зефир (весенний, западный) и его подруга / жена Флора. Она усыпает путь мужа цветами (мотив, почерпнутый из поэмы «О природе вещей» Лукреция). Или же цветы сыплются из ее уст в момент их с мужем эротического экстаза (мотив, взятый из поэмы «Фасты» Овидия)[11].

Таким образом, Данте в отрывке, приводимом Ахматовой, не только рисует триумф Беатриче — или, в религиозных терминах, ее глорификацию. Поэт вдобавок: 1) представляет Беатриче как мученицу / великомученицу (оливковый

---

[8] *Новикова М.О.* Українські замовляння: Коментар. Київ: Дніпро, 1993. С. 263–273.

[9] Там же. С. 297.

[10] *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вст. ст. А. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1999. (Академия). С. 563.

[11] Там же. С. 583.

венец, одежда цвета мученичества, см. ниже про св. Агнессу); и 2) подготавливает тем самым последующие «укоризны» Беатриче (по аналогии с литургическим жанром «укоризн Христовых»).

Св. великомученица Агнесса

По наличию устойчивых иконных атрибутов верующие определяли, какой святой представлен на той или другой иконе. Набор атрибутов, сопровождающих явление Беатриче, указывает на св. великомученицу Агнессу[12]. Эта очень ранняя христианская святая жила в Риме в эпоху императора Диоклетиана (284–305 гг.). Ее атрибуты на иконах: 1) белый агнец (ложная этимология имени: agnus — «агнец»; на самом деле имя «Агнесса» происходит от эпитета «девственная»); 2) пальмовая ветвь (вариант специально для св. Агнессы — ветвь оливковая); типовой атрибут всех мучениц; 3) цветовая гамма: соединение белого с алым — также атрибут мучеников, плюс цвет «Христовой орифламмы» — христианского знамени, алого креста на белом фоне; впервые он был официально введен в византийской армии императором Константином Великим.

Не только атрибутика, но и сюжетика жития св. Агнессы также накладывается, — но не на жизнь Беатриче, а на «житие» Анны Ахматовой. В юную красавицу Агнессу без памяти влюбляется сын префекта (говоря современным языком, мэра) языческого Рима. Девушка отказывает ему, ссылаясь на то, что она уже «Христова невеста». Отец юноши, префект, вызывает Агнессу и нарочно требует на глазах у римлян совершить языческий обряд жертвоприношения — своего рода гражданскую присягу на лояльность Риму. Агнесса отказывается вновь; тогда ее приказывают провести обнаженную через весь город в публичный дом. (Частый мотив в житиях ранних христианок; некоторые ученые связывают его с юридической практикой той поры: по законам Рима, девственницу нельзя было казнить, сперва ее надо было лишить священного статуса девственности.) Но чудесно отросшие волосы до пят укрывают Агнессу от оскорбительных возгласов и взглядов. Не удается надругаться над нею и позже. Агнессу прячет облако небесного сияния и заслоняют крылья ангелов. Наконец, не получается сжечь ее на костре. Огонь уничтожает не ее, а палачей. В конце концов мученицу обезглавливают.

Мотив пытки унижением более чем актуален для всей ахматовской биографии. Вряд ли так легко давалась Анне Андреевне демонстрация «поз змеи» еще в Царском Селе гостям мужа, Н. С. Гумилева. И специально надетая «узкая юбка» в артистик-кафе «Бродячая собака». И выступления со стихами возле — и после — кумира тогдашней эпохи А. А. Блока. Все эти эпизоды Ахматова постарается «переписать» иначе, особенно в памяти «потомков», которые должны «рассудить» ее и ее «мучителей» (хотя бы и мучителей близких, — однако и св. Агнессу пытался ведь изнасиловать в публичном доме ее отвергнутый жених). Ахматова-поэт либо «перекрывает» свое унижение триумфом (см. ее строки о том, как стала встречать ее петербургская аудитория: «Она пришла, она пришла сама!»[13]). Либо «отменяет» мучительные для себя сцены (вот откуда — в роддоме, у известной

[12] Там же. С. 49–50.

[13] *Ахматова А. А.* Собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 173.

уже поэтессы, у матери сына-первенца! — неотступно возникает мечта снова сделаться вольной и дерзкой «приморской девчонкой»). Либо Ахматова мстит своим мнимым победителям: мстит, грозя самоубийством немедленным, или верша свой суд десятилетия спустя, но оттого еще более сокрушительно. «Трагический тенор», например, — конечно же, ее указание ему, мужчине, поэту, на его истинное место в панораме своего времени. Место это через десятки лет очень точно, однако и очень пристрастно ею, женщиной, поэтом, найдено[14].

Пытку унижением Ахматова переживет не раз. Ни для одного из ее мужчин она не осталась единственной — ни как женщина, ни как художник слова. Ни Севастополь 1916 г., ни Ташкент 1940-х, периода эвакуации, ни послевоенные Ленинград или Москва по разным причинам, однако в равной мере не стали свидетелями ее триумфа, ее «колесницами» (если воспользоваться дантовским образом). Триумфы были. Но триумф Серебряного века смяли война и революция; обретенные наконец право и возможность говорить от имени всего народа (легально — в стихах о блокаде Ленинграда, подпольно — в «Реквиеме») смяло «ждановское» постановление 1946 г. Важно понять: Ахматову не просто подвергли гражданской казни — казни забвением, казни лишением открытого голоса. Ее «ликвидировали» унижением. Формула «полумонахини» была в советских условиях опасной; формула «полублудницы» — сокрушительной. У поэта отнимали всё сразу: искренность, масштаб и даже трагизм.

Ассоциация с публичным домом из жития св. Агнессы, вроде бы почти случайно наметившаяся через символику «оливковой ветви» (с обратным значением: несбывшейся гармонии, несбывшегося мира, несбывшегося согласия), сработала буквально.

Как видим, на сцену явления Беатриче именно в ахматовском контексте («явления навеки» и «перед всем миром») внимания обращали явно недостаточно. Еще меньше его обращали на следующий за этой сценой монолог Беатриче. Его (в отличие от явления Беатриче) Ахматова в докладе не процитирует.

Ведет этот монолог героиня Данте в неожиданном ключе: с трудом «гнев удерживая свой»[15]. За что же она гневается на поэта? За то, что он, будучи с юности щедро одарен талантом, после смерти Беатриче избрал неверные житейские пути. Он изменил Беатриче и как женщине, и как носительнице воли Провидения. Он увлекся не просто другими дамами, а другими, фальшивыми образами. Обличительный пафос монолога таков, что, услышав его, поэт почти лишается чувств.

Можно ли, однако, приложить инвективы Беатриче к биографии Ахматовой? Посмотрим.

Историческая Беатриче умерла в 1290 г. Данте в том же году исполняется 25 лет. Через десять лет, в 1300 г., поэт переживет некий метафизический опыт, который и станет сюжетом «Божественной комедии». 1300 — «круглый» год западноевропейской истории. Как бывало не раз при «круглых» датах, Европа ждала конца света и Страшного Суда. Так что поэма Данте была для его современников не фантастикой, а «репортажем» из ближайшего ожидаемого будущего.

---

[14] *Ахматова А.А.* Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. С. 79.

[15] *Данте А.* Божественная комедия. С. 347.

Ахматова произнесет свой доклад о Данте в 1965 г. Но уже в 1924 г. она впервые встретит дантовскую музу. И год этот приходится (как и метафизический опыт, положивший начало «Божественной комедии») на 35-летие поэта (что, кажется, до сих пор не было отмечено ахматоведами):

Земную жизнь пройдя до половины <...>[16].

До половины пройдена и полоса 1920-х — относительно оптимистических — годов страной Анны Ахматовой. Позади Гражданская война, «Великий исход» — массовая эмиграция, лютый голод начала 20-х, последние отъезды-высылки за границу культурных деятелей Серебряного века («философский пароход» и др.). Впереди смерть патриарха, конец НЭПа, первые — еще публичные, но уже откровенно политические — процессы, еще не Соловки, но уже Беломорканал, гибель Есенина и Маяковского...

У Ахматовой на личном календаре — еще недавно выпущенные сборники ее новых стихов, но уже вплотную придвинувшаяся многолетняя публикационная немота. Уже уехали Анреп и Лурье, уже умер Недоброво, уже расстрелян Гумилев. Но еще есть рядом Шилейко, Пунин и Лозинский, еще не арестован сын. Ахматова уже не «королева Анна», но еще не «боярыня Морозова». Тогда-то и меняет ее муза свой «веселый нрав»: надевает «веночек темный» и приходит к поэту диктовать страницы не только дантовского, но и ее собственного, ахматовского будущего Ада[17].

По-новому читаются в ахматовском контексте и укоризны Беатриче своему поэту — Данте. «Укоризны» здесь не метафора, а жанровый термин. «Укоризны Христовы» — часть католической церковной службы Великой Пятницы, на Страстной седмице. Это песнопение исполнялось двумя полухориями попеременно (антифонная композиция). В нем Христос перечисляет благодеяния, какие Бог Израиля оказал своему народу. Завершается каждая строфа рефреном:

Народ мой, что НЕ сделал Я тебе?
Обидел ли? Не внял твоей мольбе?
Народ мой, скажи правду о себе![18]

По возрастающей идет перечень знаков божественной любви, и тем самым обостряется эмоциональность рефрена, внешне остающегося неизменным.

Нечто подобное происходит с монологом Беатриче, обращенным к поэту. Казалось бы: параллель с Ахматовой здесь неуместна. Но Ахматова, словно бы подхватывая дантовскую тему вины, отвечает:

Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала[19].

---

[16] Там же. С. 37.

[17] *Ахматова А.А.* Собр. соч. Т. 1. С. 273, 403.

[18] Подробнее об «укоризнах Христовых» см.: Medieval English Verse / Transl. with an Introduction by B. Stone. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1977. P. 34–35, 40–41. Перевод на русский язык авторов статьи.

[19] *Ахматова А.А.* Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. С. 199.

Приведенные строки начала 1960-х не отменяют строк других — 1959 г. Навеянных иной памятью — о пресловутом Постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. (которое, кстати, было отменено только через двадцать с лишним лет после смерти Ахматовой — 20 октября 1988 г.):

Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит[20].

Заметим: «анафема» — понятие религиозное. Относящееся (по крайней мере в исходном значении) не к политическому преступлению, а ко греху. Да так оно и есть: разве метание между спальней и молельней (вмененное в вину Ахматовой) — компетенция политики? И разве суд над грехом входит в полномочия партийного комитета?.. Пожалуй, Постановление ЦК — уникальный случай, когда партия большевиков прилюдно и громко заявила о себе как религиозная институция.

И вот — Ахматова готова каяться на суде совести — и каяться не молча, а вслух. Однако она категорически отвергает «гранитную» императивность и общенациональные притязания партийной инквизиции. Аллюзия на пушкинский гранит как символ государственной власти, причем власти, превышающей всякую человеческую меру, — здесь бесспорна. Бесспорна и аллюзия на поднятое Сталиным на щит ленинское определение партии как «ума, чести и *совести* нашей эпохи» (выделено нами. — *В.К., М.Н.*). С первой аллюзией («гранит») Ахматова согласна, со второй («совесть») — нет.

Сакральные притязания политики — дантовский мотив. Особенно внятно звучит он в «адской» части «Божественной комедии» (части, «надиктованной» той же музой, что «приходит» и к Ахматовой). В ее «Реквиеме» этого мотива нет, но он есть в «Поэме без героя», вместе с мотивами *духовного* соблазна.

Профессор Л.Г. Кихней имела основания задать вопрос: почему Ахматова воспевает Данте за то, что он ушел из родной Флоренции без оглядки, не согласившись вернуться ценой публичного покаяния, а жена Лота — за противоположное: за то, что, уходя, она именно обернулась на родимый город, хотя бы город этот и назывался Содомом?[21]

Оба настроения стали важнейшим духовным итогом ахматовской судьбы — итогом событий, начавшихся еще в далекой крымской ретроспективе. «Реквием» и «Поэма без героя» станут двумя столпами врат Ада, через которые Ахматовой должно будет пройти, чтобы исполнить (говоря словами Пимена) «труд,

---

[20] *Ахматова А.А.* Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. С. 34.

[21] *Кихней Л.Г.* Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь: Крымский архив, 2010. С. 114–127.

завещанный от Бога». И «завещан» он был не святому, а как раз «многогрешному», но служителю истины.

Покаяние — это финал «Поэмы без героя», ее «сухой осадок». Непреклонность — это завершение «Реквиема».

Вместо заключения

В предыдущих публикациях на тему «Ахматова. Данте. Крым»[22] мы отмечали, что высказанные на эту тему соображения не «закрывают», а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней. В частности, крымская дантеана Ахматовой переосвещает многие иные ахматовские тексты, как крымские, так и «некрымские». Это предположение продолжает подтверждаться.

1. Доклад Ахматовой на праздновании 700-летия Данте (1965) венчает не только ее дантологические штудии, но и весь последний период ее жизни и творчества. Достиг апогея мотив восхождения ввысь, по ступеням некоей лестницы (иногда невидимой, иногда вполне физической, будь то лестница в Сицилии, при получении премии «Этна Таормина», или лестница в Бахчисарае, во время предсмертного, как оказалось, свидания-расставания с Н. В. Недоброво). Апогеем был уже тот факт, что доклад о поэте мировой величины делала носительница «последней мечты России», едва выпущенная из многолетнего заключения в безгласии, с политической «анафемой», еще не снятой ни с нее самой, ни с ее сына, ни с двух убитых мужей и множества друзей. Впервые сделалось ясно: поставить рядом Ахматову и Данте не просто можно, а нужно.

2. Вместе с тем «разговор об Ахматовой» (подобно «разговору о Данте») невозможен лишь в социально-политических — или исключительно эстетических — координатах. Восхождение внешнее (сколь бы величественным оно ни было) — лишь отблеск ахматовского восхождения внутреннего. Не разделяя попыток превратить ахматовскую биографию в агиографию, анализ — в канонизацию, скажем сразу: «лествица» невидимая была гораздо круче видимой, и срывы на ней Анна Андреевна запечатлела с огромной художественной глубиной и честностью. Этим и обеспечен ее духовный путь вверх.

Так, начало ее дантеаны — поездка в Италию (1912), выглядит со стороны путешествием в «Земной Рай» (как и поездка в Бахчисарай в 1916 г.). По сути же обе они обернулись для нее светлым и скорбным Лимбом — преддверием Ада. После Италии Ахматова в первый раз почувствует отчуждение от собственной юной утопии: и царскосельской, и любовно-семейной, и — отчасти — петербургской. После Бахчисарая (и Севастополя) оборвется ее утопия молодая: снова и любовно-семейная, и легендарно-историческая — утопия Серебряного века блистательной «приневской столицы». По «лестнице легендарной», которой начинался «настоящий двадцатый век», покатится колясочка с кричащим младенцем, ребенком-жертвой матери-жертвы, — и катиться она будет очень далеко и очень долго. Но несколько ступеней на ней будут принадлежать

---

[22] *Казарин В. П., Новикова М. А.* Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. Симферополь, 2014. Вып. 29 (86). С. 5–22.

и кроваво-красным от листьев сумаха бахчисарайским горным уступам-куэстам, и севастопольской Графской пристани, освещенной заревом пылающего флагмана Черноморского флота — линкора «Императрица Мария».

3. Чрезвычайно важно в связи с этим для ахматоведов любых научных школ и методологических установок убедиться, что «пучки» (или, лучше сказать, «лучи») контекстуально-лейтмотивных связей, расходящиеся от ключевых фактов жизни или от поэтических реалий Ахматовой, не есть их, исследователей, произвольная игра или эффектная риторика. Это именно факты, именно реалии. Но такие факты и реалии с годами наливаются у Ахматовой весомостью символов, притом символов и личных, и национально-исторических. А символы ведут в строгую область, где «слова поэта» (по замечанию А.С. Пушкина в пересказе Н.В. Гоголя[23]) «суть уже его дела», а духовные поступки поэта предопределяют будущие события не только личного, но и глобального масштаба.

Литература

Алисова Т.Б. и др. Введение в романскую филологию: Учебник. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 1987.

Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2002. Т. 7 (дополнительный). М., 2004.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. М.: Русская книга, 1994.

Данте А. Божественна комедія: Чистилище / Пер. М. Стріха. Львів: Астролябія, 2014.

Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал., вст. ст. и коммент. М.Л. Лозинского. М.: Эксмо, 2012.

Казарин В.П., Новикова М.А. Ахматова. Данте. Крым: (К постановке проблемы) // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. Симферополь, 2014. Вып. 29 (86). С. 5–22.

Кихней Л.Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь: Крымский архив, 2010. С. 114–127.

Новикова М.О. Українські замовляння: Коментар. Київ: Дніпро, 1993.

Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вст. ст. А. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1999. (Академия).

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008.

Medieval English Verse / Transl. with an Introduction by B. Stone. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1977.

[23] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. М.: Русская книга, 1994.

Д.Д. Шарапова

СВОЕОБРАЗИЕ ОТРАЖЕНИЯ ТИПА МЕЧТАТЕЛЯ В РАССКАЗЕ КАМИЛА ПЕТРЕСКУ «ПЕРЧАТКИ»

Камил Петреску — румынский писатель, заложивший своими произведениями базу для возникновения современного румынского романа. Его значение для румынской литературы сложно переоценить, а главный роман Петреску «Прокрустово ложе» (*Patul lui Procust*) стал одним из важнейших произведений восточноевропейского модернизма.

Петреску отличался весьма неоднозначным отношением к Достоевскому: с одной стороны, он признавал роман «Братья Карамазовы» одним из важнейших произведений, «увеличивших знание о мире»[1], однако, с другой стороны, он считал творчество писателя «русскими банальностями», а самого Достоевского — «эпигоном в роде Эжена Сю»[2]. При этом сам Петреску достаточно часто вспоминает о Достоевском на страницах своих произведений, иногда даже возникает ощущение, будто автор специально напоминает о русском писателе: на первых же страницах произведения читатель натыкается на упоминания либо героя, либо произведения Достоевского. Герои либо присутствуют на спектакле по роману «Братья Карамазовы» («Те, кто расплачивается жизнью»), либо сравниваются с персонажем этого романа («Прокрустово ложе»; Смердяков рассматривается как эталон уродства), либо цитируется персонаж всё того же романа Зосима («Последняя ночь любви, первая ночь войны»). В рассказе «Гибель чайки» Петреску и вовсе вспоминает Достоевского безо всяких обиняков, сравнивая его сложное материальное положение с нищетой своего героя Георге Ладимы: «Его нищета была куда тяжелее бедности известных иностранных писателей, которые могли себе позволить поездки за границу, как, к примеру, Достоевский, Гейне или Ницше...»[3] Эти упоминания не могут остаться без внимания, заставляя глубже всматриваться в характеры героев Петреску в поисках параллелей с героями Достоевского.

Одним из главных типов романов Петреску, можно сказать, основным, является тип интеллигента, находящегося в поисках смысла жизни. Таковы и два главных героя рассказа «Перчатки» (*Mănușile*, 1950), Михай Опрою и Георге Ладима, причем последний известен читателю по ряду других произведений Петреску: именно он посещает спектакль по произведению Достоевского в «Тех, кто расплачивается жизнью», именно он — главный герой «Прокрустова ложа»,

---

[1] *Paleologu A.* Ipoteze de lucru. București, 1980. P. 77.
[2] *Loghinovskaia E.* Dostoievski și romanul romanesc. București, 2003. P. 8.
[3] *Петреску К.* Избранное. М., 1979. С. 335.

именно он фигурирует и в рассказе «Гибель чайки». Мы постараемся не выходить при характеристике Ладимы за пределы данного рассказа, хотя принципиально новую грань образа героя «Перчатки» не показывают: в этом рассказе Ладима занимается тем же журналистским трудом и придерживается тех же убеждений, что и в остальных произведениях Петреску.

В ряде иных работ, посвященных влиянию Достоевского на творчество Камила Петреску, мы выдвигаем утверждения, касающиеся связи образов Раскольникова и Штефана Георгидиу, героя романа «Последняя ночь любви, первая ночь войны», а также сюжетных параллелей между романом «Идиот» и рассказом «Гибель чайки». Данная статья — продолжение рассматриваемой общей темы влияния Достоевского на Камила Петреску, и в данном случае мы на примере рассказа «Перчатки» концентрируемся на том, как тип Мечтателя, столь важный для творчества Достоевского, был преломлен в творчестве Петреску.

«Перчатки» — это рассказ о встрече двух школьных товарищей, давно не видевшихся друг с другом. Один из них, Михай Опрою — голодный стихотворец, чьи дела идут не очень хорошо, второй же, Титу Димьяну, преуспевает на службе. Встретившись, они договариваются об ужине, но поэт забывает об условленном месте и скитается из одного ресторана в другой в поисках приятеля, испытывая неловкость из-за своего внешнего вида и отсутствия денег, боясь, как бы его не приняли в таком фешенебельном месте за рассыльного; попытки занять денег у знакомого офицера и Ладимы, коллеги по редакции, кончаются неудачей — первый собирается уехать, и Михай понимает, что не успеет отдать долг, а Ладима попросту не располагает двадцатью леями, однако предлагает свою помощь после полуночи, когда сможет одолжить эти деньги у кого-то другого. Рассказывается история отношений Ладимы с Михаем. Ладима, этот человек с «исхудалым лицом, казавшийся благодаря огромным усам и глубоко запавшим глазам старше своих лет»[4], одетый в старое изношенное платье, которое «являло следы старомодной элегантности»[5], достаточно суров к стихотворцу, который называет его исключительно «маэстро». В разговоре о несправедливости мироустройства Ладима замечает, что Опрою не имеет возможности изменить мир и произвести революцию, называя современное общество восстанием на коленях. Также автор упоминает о том, что при знакомстве Опрою надеялся вызвать сочувствие у старшего журналиста, однако был обвинен в отсутствии героизма за просительный тон, не подобающий прекрасному, по мнению Ладимы, возрасту поэта, которому исполнился 21 год. Напоследок маэстро рассказывает о злоупотреблениях отца Димьяну, который грабит собственное государство, в котором является чиновником, причем дело о растрате распутывает сам Георге. Опоздав, Опрою наконец добирается до ресторана, где уже сидит Димьяну; дорогой поэт терзается мыслью, стоит ли идти на встречу к сыну столь подлого чиновника. Титу же назначает встречу при однокласснике с очаровательной дамой, которая оказывается самой роскошной кокоткой, пытается произвести впечатление на неве-

[4] *Петреску К.* Избранное. М., 1979. С. 363; кстати, интересно, что в другом рассказе («Гибель чайки») те же усы называются *рыцарскими* (Там же. С. 334).

[5] Там же. С. 363.

сту, издалека наблюдающую за ним, щеголяет связью с актрисой, которая очень нравится Михаю, наивно считающему ее высоконравственной девушкой, разглагольствует о литературе и не только, срывая розовые очки с глаз идеалиста-поэта. Кончается рассказ тем, что Опрою стоит, плача, на мостовой, униженный, пьяный и лишенный иллюзий, а Михай уезжает, потешив свое самолюбие и дав денег на извозчика, при этом не поняв, что обидел человека тем, что посоветовал напоследок не продавать стихи за деньги, потому как это производит плохое впечатление на людей.

Михай Опрою может вначале показаться наследником черт скорее Подпольного человека, нежели Мечтателя, ведь он столь же щепетилен, сколь и герой «Записок из подполья»: чего только стоят проявляющаяся у героя гордость, принимающая порой странные формы, и болезненный страх показаться несоответствующим. Размышления героя перед рестораном: «Ведь если обычай требует, чтобы в ресторан входили с непокрытой головой и только он один появится в шляпе, всем сразу станет ясно, что он впервые попал туда. Остальная публика будет смотреть на него с презрением»[6]; «Однако ждать, ничего не заказывая, было не менее унизительно для Михая, который втайне, даже не признаваясь самому себе, мечтал о великосветской жизни»[7] — дают понять, что Опрою придает очень большое значение этикетным условностям, боясь показаться неподходящим и неправильным высшему обществу. Более того, сама ситуация, в которую он попадает, повторяет в некотором смысле ситуацию, в которой находился Подпольный Парадоксалист, даже место действия одно и то же — ресторан, где оба обедают со школьными друзьями.

Место действия рассказа — ресторан — напрямую отсылает к эпизоду из «Записок из подполья», в которой Подпольный человек попадает в неприятную ситуацию, подвергаясь насмешкам и подколкам со стороны товарищей. С самого начала этой встречи и Михай, и Подпольный Парадоксалист чувствуют себя неуютно, но если в случае с первым это происходит из-за цепи случайностей и нечуткости желающего покрасоваться товарища, то во втором случае герой имеет дело с насмешкой, начавшейся с заведомо неправильного времени встречи — он зван к пяти часам, а ужин назначен на шесть, отчего герой Достоевского сидит за пустым столом и ждет приятелей. Отличие в том, что Михай не дошел до подполья, он не агрессивен, а, напротив, весьма добродушен и готов предоставить любому своему другу то, что есть у него самого (пять лей для коллеги); Подпольный же Парадоксалист агрессивен и людей не любит, хотя и желает иногда слиться со всем миром в единой гармонии.

Сам по себе Михай Опрою, на первый взгляд, является Мечтателем. Мы немало знаем о его прошлом: он учился в школе с Димьяну (причем явно лучше последнего, о чем постоянного говорит Титу, у которого, судя по всему, не исчезли комплексы касательно исключения из школы из-за плохих оценок), был влюблен в девушку, которая очень сильно его любила, но из-за бедности вынужден

---

[6] Там же. С. 359.

[7] Там же. С. 360.

был отказаться от отношений с ней («Он не мог допустить, чтобы девушка, которую он любил со всем поэтическим пылом, мучилась и, глядя на его стоптанные башмаки, при каждом поцелуе созерцала его заросший затылок и грязный воротничок. Итак, он стал под различными предлогами избегать встреч с ней, хотя, по правде говоря, ему доставляло величайшую радость и волнение присутствие этого юного существа»[8]), и служил в армии.

Не напоминает ли это Мечтателя Достоевского? Не напоминает ли это отношения мечтательных персонажей с их возлюбленными? Вместо попытки бороться за свое место в жизни и мечтательные герои Достоевского (Мечтатель в «Белых ночах», Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных», Макар Девушкин в «Бедных людях»), и Михай Опрою бессловесно отходят на второй план; все они отвыкают от реальных людей и не нуждаются в них, потребность в общении возникает редко — герой Камила Петреску одинок и отчаянно ищет общения, но, найдя, почти тут же уходит от собеседника (так он покидает Ладиму, однополчанина и коллегу) или же бесконечно страдает, поддерживая разговор (как в случае с Димьяну).

Больше всего образ Михая Опрою похож на образ Ивана Петровича из «Униженных и оскорбленных» — сравнение напрашивается само собой в первую очередь из-за рода службы обоих героев: Опрою поэт, Иван Петрович — писатель, и оба они только начинают свою карьеру, подавая при этом определенные надежды. И Иван Петрович, и Михай оставляют свою любимую девушку другому человеку с уверенностью, что так будет лучше для нее, хотя это решение дается обоим тяжело.

Михай действительно отчасти напоминает тип Мечтателя, об этом говорит его склонность к мечтательству, застилающая ему глаза, выраженная в безумной надежде на то, что Димьяну даст ему денег сам, безо всяких намеков (не взаймы, кстати), на написание романа, которых хватит на жизнь в санатории, где к нему обязательно придет вдохновение, переливающееся в прекрасные произведения. Пожалуй, это можно оставить без комментариев, ибо мечта действительно безумна и наивна, если учитывать то, каким человеком является Димьяну. Различие между мечтателями Достоевского и Петреску заключается в том, что материально бедствующие герои русского автора не связывают свои мечты с денежными средствами, не думая даже выходить за пределы своего скромного жалования, причем это касается даже самых юных из них, а вот Михай Опрою, при всей его мечтательности, всё же стоит обеими ногами на земле и понимает, что именно ему нужно: деньги, деньги большие, чтобы покорять женщин, чьего внимания он так жаждет (автор дает прямое указание на это: «А ключом к его сердцу были все-таки женщины»[9]), причем он наивно связывает деньги с приходом вдохновения и самой возможностью писать романы. Не нахождение родственной души, не слава, а именно тридцать тысяч лей (больше напоминающие тридцать серебренников Иуды в данном контексте), полученные от бывшего одноклассника, связанного с темными делами (как сейчас бы сказали, с распилом государственных денег), заставляют воображение Михая рисовать прекрасные картины отдыха в санатории,

[8] *Петреску К.* Избранное. М., 1979. С. 378–379.
[9] Там же. С. 372.

где ему так замечательно пишется... Это разбивает всё сходство Михая Опрою с типом мечтателя, превращая героя Петреску в злую насмешку над принадлежащими к этому типу персонажами Достоевского, гораздо более бескорыстными и оторванными от земли идеалистами, напоминающими скорее тени и сны, нежели живых людей. Опрою же более плотен, он состоит из мяса и кости, он знает, чего хочет, и потому чистым типом мечтателя не является; да и грезы его, как мы видим, вполне конкретны и заключаются в устройстве на хорошее место («Опрою отнюдь не желал, чтобы мир капиталистов рухнул, ему даже не хотелось, чтобы строй жизни изменился. <...> Он был бы счастлив, если бы ему уделили местечко у богатого стола. Это вполне устраивало "влюбленного в химеры мечтателя", как он порою называл себя, когда его ругали за трусость»[10], при этом часом ранее он лицемерно вторил Ладиме, возмущаясь тем, что «в нашей стране два поэта не имеют на двоих и двадцатки в кармане»[11]); он даже готов написать роман для своего нечистоплотного одноклассника Димьяну, отказавшись от авторства в пользу последнего, и это-то и является венцом мечтаний господина поэта. Могло ли прийти такое в голову хоть одному из героев Достоевского, смог бы хоть один из них добровольно желать забвения своего авторства? Нет, это слишком низко как для Мечтателя, так и для Подпольного типа.

Кроме того, бестелесные герои Достоевского гораздо меньше времени мечтают о женщинах, а если и сконцентрированы на этой теме, то пристально разглядывают лишь одну, не замечая больше никого. Так было и с Ордыновым, и с Мечтателем, влюбленным в Настеньку, и с Иваном Петровичем, для которого существовала лишь Наташа. Опрою же одержим женским полом, идеализируя его представительниц и не останавливаясь при этом ни на одном из объектов своего поклонения — угреватые женщины под вуалеткой кажутся ему таинственными, а кокоток и актрис он воспринимает лишь как прекрасных дам, не в силах поверить в их продажность. То, как легко он переключает свое внимание между юной актрисой, кокоткой и невестой одноклассника, ясно указывает на расхождение с типом Мечтателя в этом вопросе.

Однако тип мечтателя в рассказе всё же присутствует и в чистом виде, не отягощенном столь земными интересами. Георге Ладима, тот самый человек, который предлагает Михаю зайти позже, после полуночи, за деньгами, которые будут выделены из его собственного аванса — вот более чистое воплощение типа мечтателя, нежели такой молодой и в чем-то прагматичный Михай Опрою, главный герой рассказа, кажущийся с первого взгляда принадлежащим к этому типу Достоевского. Здесь же придется сделать уточнение: о Георге Ладиме из собственно текста рассказа «Перчатки» мы узнаем совсем немного, поскольку здесь он — лишь второстепенный герой. Однако читателю, знакомому с другими работами Петреску, Ладима может показаться как раз главным персонажем, ведь он проходит сквозь всё творчество Петреску, уже умершим являясь в качестве воспоминания одному из главных героев в романе «Прокрустово ложе» (1933), опубликованном десятком лет ранее. И вот как раз Ладима — это настоящий мечтатель,

[10] Там же. С. 373.
[11] Там же. С. 363.

не зависящий от денег, которых у него так мало, влюбляющийся так же легко, как и герой «Белых ночей», столь же трепетно и чисто любящий тех женщин, с которыми он по воле судьбы не может быть вместе.

Здесь нам придется чуть нарушить данное нами же читателю слово касательно того, что мы не будем выходить за пределы «Перчаток», иначе будет неясно, о чем идет речь. Дело в том, что в рассказе «Гибель чайки» Георге Ладима, этот журналист, пишущий лишь правду в левых радикальных газетах, принципиально сотрудничающий лишь с теми изданиями, где ему дают полную свободу слова, не видящий при этом прямой зависимости между своим неумением писать что-либо, с чем он не согласен, и своей же нищетой, проявляет в данном рассказе лишь широту своей души (он готов поделиться тем последним, что у него есть — авансом, который еще не получил) и радикальную верность своим принципам. История отношений Ладимы с прекрасным полом остается за скобками, но раскрывается в романе «Прокрустово ложе» и рассказе «Гибель чайки» (1943), опубликованных за семнадцать и семь лет соответственно до выхода «Перчаток». Напомним основной сюжет рассказа буквально в паре предложений: Георге Ладима влюбляется в покончившую с собой много лет назад Адину Дэною, жену пригласившего его в гости человека, глядя на три фотографии с памятника покойницы; в некий момент он понимает, что любит женщину, о поведении и характере которой составляет представление лишь на основании слухов, рассказов знавших ее людей и фотографий, причем верит он больше своей фантазии, оживляющей фото, потому что услышанное им позиционирует даму как женщину меркантильную, преследующую лишь собственную выгоду, в том числе денежную, в отношениях с любовником и мужем, доведшую первого до растраты и самоубийства. Ладима же отвергает все подобные предположения, видя женщину жертвой жестокого непонимающего мира, который неспособен оценить ее романтической души. Что касается «Прокрустова ложа», то там все гораздо сложнее, поскольку Ладима уже абсолютно не понимает всю пошлость и приземленность возлюбленной, которая оказывается пустой женщиной, возвышая ее до уровня дамы сердца, рыцарски поклоняясь ей, как некогда покойной Адине; при этом возлюбленная даже не испытывает теплых чувств к нашему герою, для нее он — лишь мимолетное увлечение.

Как мы видим из данных примеров, Ладима действительно гораздо ближе к типу мечтателя, нежели Михай Опрою; забегая вперед, скажу, что Ладима ближе всех героев творчества Петреску находится к данному типу в принципе, нет большего идеалиста в работах румынского мастера психологизма, чем этот принципиальный журналист. Мы предполагаем, что Ладима как образ был одним из самых любимых для Петреску, недаром он проводит его сквозь всё свое зрелое творчество, не забывая о нем десятилетиями, а также пишет цикл стихов, озаглавленный *Din versuri lui Ladima* (Из стихов Ладимы). Если Михай — это насмешка над типом мечтателя, указывающая на приземленность этого характера, то Георге — это мечтатель настоящий, чистая душа, идеалист и столь же бестелесное создание, сколь и представители этого типа у Достоевского. К сожалению, в рассказе «Перчатки» мы видим раскрытым полностью лишь характер Михая Опрою, однако рассматривать произведение вне контекста других работ

Петреску непозволительно: введенный в повествование спустя столько лет, журналист-мечтатель появляется в рассказе для того, чтобы укорить героя Опрою в его слабости и бесхарактерности, а самое главное — чтобы показать настоящую сущность типа мечтателя в сравнении с более приземленным характером, основной задачей и грезой которого является комфорт материальный и слава ради успеха у женщин.

Что же касается Михая Опрою, то он задуман автором как противопоставление рыцарю Ладиме, при этом он награжден рядом черт и сюжетных совпадений, которые роднят его с мечтателем, однако является воплощением лжемечтателя, который на деле по своим устремлениям и ценностям не может встать в один ряд с героями Достоевского. Получается интересный ряд противопоставлений: самой очевидной является антитеза «Михай Опрою — Титу Димьяну», где положителен первый, бедный стихотворец, и порицается второй, коварный развращенный богач, однако есть и скрытая, более глубокая и важная для Петреску, лишенная такой прямолинейности антитеза, а именно «Михай Опрою — Георге Ладима», где Ладима — высший идеал, воплощение типа мечтателя, честный и не противоречащий своим принципам рыцарь, а поэт — это эпигон, жалкий подражатель, злая пародия на мечтающих героев Достоевского. Однако вторую антитезу можно увидеть, лишь будучи знакомым с романами и другими рассказами Петреску, в противном случае журналист — это лишь второстепенный герой, не имеющий особого веса в произведении.

Литература

Петреску К. Избранное. М., 1979.
Loghinovskaia E. Dostoievski și romanul romanesc. București, 2003.
Paleologu A. Ipoteze de lucru. București, 1980.

А. В. Лебедев

ГОГОЛЕВСКИЕ ИНТЕРТЕКСТЫ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ВОПЛОЩЕНИЯ ФЕНОМЕНА «КУХОННОГО ВИТИЙСТВА» В ПОЭЗИИ Л. В. ЛОСЕВА

Светлой памяти Александра Андреевича Смирнова, научившего меня любить и ценить жизнь в неразрывном единстве ее возвышенных и обыденных сторон

Сочетание возвышенного и обыденного — своего рода феномен «кухонного витийства» — характерная черта лирики Л. В. Лосева. Во многих стихотворениях Лосева возвышенное и обыденное своеобразно переплетаются и переходят друг в друга. Можно привести множество примеров из седьмой книги стихотворений Лосева «Говорящий попугай». Например, в стихотворении «Нина говорит о Тинторетто» возвышенные образы с картин на христианские сюжеты вдруг появляются в бытовой обстановке современной комнаты и русской избы. В стихотворении «Козлищ как не приравняешь к овнам...» церковная служба сопоставляется с военным делом. В стихотворении «Torvaianica» среди величественных статуй и колонн Рима вдруг возникает призрак лося. А в стихотворении 2007 г. «Неоконченный Гоголь» диалектика возвышенного и обыденного воплощается посредством гоголевских интертекстов.

Итак, рассмотрим поподробнее стихотворение Лосева «Неоконченный Гоголь» с точки зрения реализации в нем этого феномена «кухонного витийства». Приведем текст:

Неоконченный Гоголь

Поманив его пальцем в предсмертный альков,
исповеднику скажет Матвею:
Ну и что, что в тюрьме предприимчичиков,
остальные лишь стали мертвее.

Догорает костер, на который взошел
том второй с его греческим принцем,
потому что милей нам запой и зажор
чаепитий с вертлявым мизинцем.

Да копыта побив о жердистую гать,
будет тройка скакать лесостепью,
по ночам в конуре собакевич брехать
и вздыхать, и позвякивать цепью[1].

[1] *Лосев Л.* Пять стихотворений // Знамя. 2008. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2008/1/lo3.html (дата обращения: 07.03.2018).

В основу этого стихотворения положены два реальных эпизода, имевшие место в последние дни жизни Гоголя: последняя встреча писателя со своим духовным отцом ржевским протоиереем Матфеем Константиновским, произошедшая незадолго до сожжения Гоголем рукописей второго тома поэмы «Мертвые души», и непосредственно само это сожжение, осуществленное Гоголем через неделю после этой встречи.

Как известно, во время этой встречи отец Матфей высказывал Гоголю свои суждения по поводу прочитанных им рукописей второго тома, о чем и просил его Гоголь, перед этим давая ему рукописи. Отец Матфей, прочитав рукописи, сказал Гоголю, что в некоторых тетрадях есть наброски людей (священника и губернатора), каких не бывает в действительности. Матфей посоветовал Гоголю не публиковать эти тетради и уничтожить их, сказав, что за них «осмеют <...> даже больше, чем за переписку с друзьями»[2]. Однако Матфей не просил Гоголя уничтожить все рукописи второго тома, хотя это нередко и ставят ему в вину.

После этой встречи Гоголь прекращает всякие литературные занятия, почти ничего не ест, проводит дни в посте и молитве, всё больше и больше думает о своей близкой смерти... Через неделю Гоголь сжигает большую часть рукописей второго тома, а еще через десять дней умирает.

Влияние на Гоголя отца Матфея — одна из возможных причин сожжения рукописей второго тома, ведь Матфей был для Гоголя в то время ближайшим духовным наставником, едва ли не единственным авторитетом, судьей его главного труда (поэмы «Мертвые души»), «приобретшего для самого автора не столько литературное, сколько духовно-нравственное значение»[3]. Именно отец Матфей был последним, кто ознакомился с главами второго тома «Мертвых душ». По мнению современного гоголеведа В. А. Воропаева, отец Матфей был «одним из немногих, кто, по-видимому, понимал смысл трагедии Гоголя»[4].

Есть и множество других возможных причин сожжения второго тома, о которых мы не будем говорить в данной работе... Попытаемся понять, как преломляется эта реальная ситуация в стихотворении Лосева. Необходимо ответить также на такие вопросы: зачем вообще понадобился Лосеву Гоголь в последние дни его жизни, в период его напряженных духовных исканий? Зачем обращается поэт ко второму тому «Мертвых душ», к знаменитым гоголевским образам? Что это: обыкновенная постмодернистская игра с ценностями русской классики или стремление поэта, опираясь на классические образы, выразить их свое оригинальное видение в условиях современности, донести до читателя какие-то собственные глубокие смыслы?

Для того чтобы ответить на все эти вопросы, обратимся непосредственно к тексту стихотворения и пристальнее приглядимся к нему, обращая внимание на все его детали и пытаясь выявить функцию этих деталей во всем тексте. При этом представляется важным на примере данного стихотворения понять саму суть этого лосевского феномена «кухонного витийства»: для чего нужно

---

[2] Тверские епархиальные ведомости. 1902. 1 марта. С. 139.

[3] *Воропаев В. А.* Н. В. Гоголь: жизнь и творчество. М., 2002. С. 113.

[4] Там же. С. 120.

это сочетание возвышенного и обыденного? Опять же: простая ли это постмодернистская игра, заключающаяся в приземлении высоких истин, их снижении до бытового уровня и их иронической дискредитации, или же это выражение своеобразного сочетания и переплетения, неразрывного единства в реальном мире духовного и телесного, бытия и быта?

Композиционно стихотворение «Неоконченный Гоголь» можно разделить на три части, каждая из которых представляет собой отдельное четверостишие. В первой части нашла свое воплощение последняя встреча Гоголя с отцом Матфеем, во второй части мы видим сожжение второго тома «Мертвых душ», а в третьей части появляются образы гоголевской поэмы в их своеобразном восприятии лирическим субъектом. Но в каждой из частей своеобразно переплетается возвышенное и обыденное. Рассмотрим каждую часть поподробнее и попытаемся выявить особенности этого переплетения и взаимного перетекания высокого и бытового.

В первой части мы видим духовную беседу (т.е. беседу о высоком) Гоголя и отца Матвея в конкретном бытовом обрамлении (подчеркиваются две зримые детали: жест («поманив его пальцем») и предмет интерьера («альков», т.е. ниша в стене для кровати; хотя и эта предметная деталь сочетается с определением «предсмертный», имеющим непредметное значение, выходящее за рамки повседневных явлений)). То есть налицо сочетание и взаимоперетекание высокого и бытового (высокая беседа в бытовой обстановке, наполненной предощущением чего-то нематериального). И вся эта ситуация продолжительной духовной беседы сведена здесь к одной гоголевской реплике:

Ну и что, что в тюрьме предприимчичиков,
остальные лишь стали мертвее.

Как интерпретировать эту реплику? На наш взгляд, здесь возможно несколько толкований. Чичиков, как известно, попадает в тюрьму во втором томе поэмы: об этом мы можем судить по сохранившимся главам второго тома. Если Чичиков в тюрьме, то тогда кто такие «остальные»? Если под «остальными» имеются в виду остальные герои второго тома, то почему тогда они стали мертвее? И по сравнению с чем мертвее? Если мертвее по сравнению с героями первого тома, то тогда это несколько странно: ведь именно герои первого тома — настоящие мертвые души: духовно мертвые помещики, чиновники и сам Чичиков, отмеченные всевозможными человеческими грехами и не осознающие всей своей греховности. Тогда как во втором томе Гоголь предполагал показать во многом образцовых и добродетельных помещиков, живущих по устоям исконной патриархальности и выступающих духовными наставниками для своих крестьян: глядя на таких помещиков, Чичиков, по мысли автора, должен был усовеститься и встать на путь духовного воскресения, используя всю свою предприимчивость на благие дела. То есть герои второго тома, наоборот, вроде бы должны быть более живыми, по сравнению с героями первого тома. Тогда почему же Лосев устами Гоголя говорит, что они «стали мертвее»? Может быть, здесь имеется в виду, что герои второго тома изображены такими людьми, каких никогда не бывает в жизни, т.е. они искусственно созданы в воображении автора и выглядят безжизненными, ходульными, не имеют той художественной силы, какую имели герои первого тома, и потому они «стали мертвее» их (а ведь именно

в безжизненности отдельных образов второго тома упрекал Гоголя отец Матфей по прочтении рукописей).

Исходя из этого нашего предположения можно интерпретировать данную реплику Гоголя следующим образом: Гоголь, вероятно, говорит здесь о неудачности своей попытки соединить собственные возвышенные представления об идеальном человеке, об исконной патриархальности, свои высокие мечтания о возвращении золотого века на землю с современной ему обыденной действительностью, утратившей исконную идиллическую патриархальность, когда одухотворенность предметного мира, характерная для далеких гомеровских времен, которые во многом были идеалом для Гоголя, превратилась в «потрясающую тину мелочей», в которой человек утратил красоту своих далеких предков и стал практически неотличим от предметного мира.

То есть можно сказать, что Гоголь в этой реплике говорит о том, что его попытка соединить высокое и бытовое потерпела провал. А ведь именно это и пытается сделать в своем поэтическом творчестве Лев Лосев. Может быть, поэтому Гоголь заинтересовал поэта? Может быть, Лосев и пытается соединить в своей поэзии возвышенное и обыденное в гармоническое единство, т. е. сделать то, что так и не удалось Гоголю? Пока ответ на этот вопрос неясен, поэтому продолжим анализировать стихотворение дальше.

Может быть, под «остальными» Гоголь подразумевает не героев второго тома, а читателей его поэмы. Ведь читатель был очень важен для Гоголя. Гоголь предполагал, что образы духовно мертвых людей его поэмы со всеми их грехами должны повергнуть читателя в трепет, заставить его с ужасом обнаружить наличие этих грехов в собственной душе и побудить его к подавлению этих грехов для будущего духовного возрождения.

Тогда если под «остальными» понимать читателей, то эту реплику можно, на первый взгляд, интерпретировать так: по мнению Гоголя, даже зрелище крайне плачевного положения духовно падшего человека (Чичиков в тюрьме) получилось у него художественно неубедительным, так как оно неспособно повлиять должным образом на читателей: неспособно повергнуть их в трепет и направить на путь духовного воскресения, т. е. Гоголь в этой реплике отмечает отсутствие положительного воздействия второго тома на читателей. Но возможно ли это? Второй том так и не дошел до массового читателя при жизни писателя: рукописи так и не были опубликованы, а потом и вовсе были сожжены, поэтому Гоголь никак не мог оценивать воздействие второго тома на читателей. В чем же тогда дело?

Может быть, эту реплику произносит и не сам Гоголь как когда-то живший реальный человек, а некий его абстрактный идеальный образ, его бесплотный дух, вдруг возникающий в нашей современности и наблюдающий воздействие своего неоконченного труда на читателей. Не случайно в первом предложении стихотворения, где и появляется этот образ Гоголя, отсутствует подлежащее: это подчеркивает бесплотность, нематериальность данного образа, его принадлежность не предметному, а возвышенному миру верховных замыслов, если можно так выразиться.

В связи с этим вспоминается высказывание княжны Варвары Николаевны Репниной о духовном смысле кончины Гоголя: «Я понимаю, что Гоголь сжег свое творение, и не понимаю плача С. Т. Аксакова и недоумения многих по поводу

того, что Гоголь под конец своей жизни не остался прежним Гоголем, юмористом, а сделался истинным христианином. Всё и вся должно исчезнуть; в новом, обновленном мире тленное не будет иметь места, и Гоголь обновленный в Царстве Небесном уже не Гоголь земной, но бессмертная ликующая душа, воспевающая “Свят, свят, свят!”»[5].

Может быть, этот «Гоголь обновленный», эта «бессмертная ликующая душа» силой поэтического воображения Лосева сошла на какое-то время с небес на землю и, наблюдая влияние своей неоконченной поэмы на души наших современников, отмечает только еще большее омертвение... В пользу такого толкования свидетельствует также тот факт, что основное действие первой части стихотворения обозначено глаголом не прошедшего времени, а будущего, которое здесь употреблено, вероятно, в значении настоящего: «скажет», т. е. поэт в своем воображении воссоздает ситуацию, которая могла бы возникнуть, если бы бесплотный дух Гоголя в данный момент сошел на землю.

Как известно, пять сохранившихся глав второго тома были опубликованы уже после смерти писателя. Поэма обрывалась на том моменте, когда стали явны злодеяния Чичикова и он попал в тюрьму, из которой быстро был освобожден стараниями откупщика Муразова. Поэтому можно сказать, что эпизод с Чичиковым в тюрьме как наиболее яркий в конце поэмы остался в сознании сегодняшних читателей в качестве финала неоконченного гоголевского труда. Возможно, поэтому Лосев и вспоминает этот эпизод в первой части данного стихотворения: эпизод этот, вероятно, выступает здесь своего рода знаком неоконченности гоголевской поэмы.

Исходя из всего этого можно предложить следующую интерпретацию первой части стихотворения: мы видим здесь дух Гоголя, силой воображения поэта спустившийся на землю и ведущий беседу со своим духовным отцом Матфеем, и говорят они уже не о втором томе, а о том, что неоконченный гоголевский труд неспособен положительно повлиять на души современных людей. Что характерно, мотив неоконченности акцентируется также в заглавии этого стихотворения: «Неоконченный Гоголь».

В связи с такой интерпретацией интересно также вспомнить слова Гоголя, сказанные по поводу сожжения второго тома в 1845 г.: «Появленье второго тома в том виде, в каком он был, произвело бы скорее вред, нежели пользу. <...> бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого». Но может быть, появление поэмы перед читателем в таком неоконченном виде тоже производит «скорее вред, нежели пользу».

Гоголь также писал: «Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку. Беда произносить его писателю <...> когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет. И тогда с самым чистейшим желаньем добра можно произвести зло». Может быть, дух Гоголя и созерцает тот вред, который приносит его неоконченное произведение, созданное душой, не успевшей обрести должной стройности и чистоты.

---

[5] *Воропаев В.А.* Н. В. Гоголь: жизнь и творчество. С. 121.

Гоголь хотел показать в своей книге путь к Христу для каждого, но эта цель далеко выходила за пределы литературного творчества, а потому такой грандиозный замысел оказался несбыточным, что и определило личную писательскую трагедию Гоголя. Может быть, тогда не следовало бы и вовсе браться за такой великий труд? Ведь неоконченное произведение не приносит никакой пользы: люди всё больше и больше духовно мертвеют...

Однако возможна еще одна интерпретация произносимой духом Гоголя реплики. В данном случае следует обратить внимание на интересный неологизм, который подбирает поэт для номинации хрестоматийного героя: здесь Чичиков как бы сливается со своим главным качеством — предприимчивостью, — и получается даже не человек, а нечто абстрактное, названное словом не с прописной буквы (как называют людей), а со строчной: «предприимчичиков».

Как тогда понимать словосочетание «предприимчичиков в тюрьме»? Возможно, оно имеет следующее значение: нечестивая предприимчивость, т. е. зло, наказана. Тогда рассматриваемая реплика приобретает следующий смысл: наказание зла еще не означает торжества добра — люди остаются людьми: они могут не совершать зла, но и не делать при этом добра, не совершать каких-то возвышенных подвигов нравственности, а жить мелочно, жить обыкновенной повседневной жизнью, неподвижность которой зачастую сродни мертвенности. То есть устранение низкого еще не означает торжества высокого: на смену низкому может прийти усредненное и бытовое, а высокое так и останется недостижимым. Как видим, при таком толковании реплики отношения возвышенного и обыденного (своеобразие которых, как мы знаем, и стремится воплотить в своей поэзии Лосев) выстраиваются следующим образом: обыденное заполняет собой всё, не оставляя никакого места возвышенному.

Но напрашивается еще одно толкование словосочетания «предприимчичиков в тюрьме». Возможно, это такое крайне плачевное положение духовно мертвого героя, когда он уже ничего не может изменить в своей судьбе. И дух Гоголя, явившись на землю, констатирует отсутствие положительного влияния этого эпизода на читателей: читатели так и не встают на путь духовного воскресения, потому что не видят возвышенного духовного смысла в этом обыденном явлении.

В данном случае интересно провести параллель с одним моментом биографии когда-то жившего Гоголя. Как известно, Гоголь очень переживал из-за отсутствия должного воздействия на зрителей такого эпизода комедии «Ревизор», как «Немая сцена», в которой также было изображено крайне плачевное положение духовно мертвых людей, когда они уже не в состоянии изменить что-либо в своей судьбе: зрители также не чувствовали в обыденном явлении (ожидание появления настоящего ревизора) его возвышенного духовного смысла (Страшный суд, которого не избежать никому). То есть как когда-то реально живший Гоголь тяготился несовершенством своих творений и несовершенством людей, так и после смерти дух Гоголя не находит себе покоя: снова и снова является на землю и переживает всё из-за того же. Мы видим, что муки и тяготы Гоголя земного *не кончаются*, а передаются Гоголю небесному. Как можно заметить, в связи с такой интерпретацией высвечивается новый смысл заглавия стихотворения («*Неоконченный* Гоголь»), а также появляются новые варианты

отношений возвышенного и обыденного: возвышенное прячется за обыденным и не выходит наружу; земное переходит в небесное, но это небесное несет на себе печать земных тягот.

Таким образом, мы проанализировали первую часть стихотворения. Как видим, особенности авторской лексики, синтаксиса, грамматического оформления слов, присутствие гоголевских интертекстов, своеобразное сочетание высокого и бытового планов — всё это превращает эпизод, имевший место в реальной действительности (последняя встреча Гоголя с отцом Матфеем) в источник множества смыслов, неоднозначных и противоречащих друг другу, плавно перетекающих друг в друга, а эти смыслы высвечивают новые грани в диалектике возвышенного и обыденного, в творчестве Гоголя и духовном смысле его жизни, спроецированных на нашу современность, и вообще в понимании нашей обыкновенной повседневной жизни. Можно сказать, что феномен «кухонного витийства» имеет чрезвычайно большое значение в этой части стихотворения: эта особенность проявляется как на формальном уровне — на уровне авторского оформления текста, так и на смысловом — в тех смыслах, которые возникают при чтении и каждый раз выстраивают отношения возвышенного и обыденного совершенно особенным и неповторимым образом.

Теперь перейдем к анализу второй части стихотворения, так же обращая особое внимание на всё ту же диалектику возвышенного и обыденного. В этой части нашла воплощение реальная ситуация сожжения Гоголем второго тома «Мертвых душ». Но как она здесь передается?

Как известно, Гоголь сжег рукописи второго тома в печи одной из комнат дома графа Александра Петровича Толстого, в котором он поселился в конце жизни. А в стихотворении Лосева это бытовое явление (сожжение бумаг) превращается в яркий символический образ ритуального костра, на который взошел, как человек, второй том. Как интерпретировать этот образ?

Интересно, что в данном действии сожжения подчеркивается активная роль второго тома: не кто-то сжигает второй том, а второй том сам выступает в роли активного субъекта («взошел том второй»): сам себя сжигает, т. е. это своего рода самосожжение. Сожжение на костре в Средние века часто осмыслялось как очищение от грехов и спасение души. А по поводу сожжения Гоголем второго тома В. А. Воропаев пишет так: «Сожжение как результат невозможности воплотить художественный замысел можно рассматривать и как очищение, как самосожжение, приведшее во втором случае к действительной смерти»[6]. Тот же отец Матфей так объяснял духовный смысл этого рокового поступка Гоголя: «С ним повторилось обыкновенное явление нашей русской жизни. Наша русская жизнь немало имеет примеров того, что сильные натуры, наскучивши суетой мирской или находя себя неспособными к прежней широкой деятельности, покидали всё и уходили в монастырь искать внутреннего умиротворения и очищения <...>. Так было и с Гоголем. Он прежде говорил, что ему “нужен душевный монастырь”, а пред смертию он еще сильнее пожелал его».

То есть сожжение второго тома и смерть Гоголя можно объяснить и желанием писателя очистить душу от суетности повседневной жизни, очистить свое

---

[6] *Воропаев В.А.* Н. В. Гоголь: жизнь и творчество. С. 120.

творение от того несовершенства, которое обусловлено несовершенством обыденной мирской жизни, и перейти вместе со своим творением в Царствие Небесное, где возможно обретение душевного успокоения и умиротворения. А тогда этот символический образ самосожжения второго тома можно интерпретировать как возвышенный духовный подвиг писателя, осуществленный им в отношении себя самого и своего творения для спасения души и обретения успокоения в Царствии Небесном.

Этот возвышенный подвиг во второй части стихотворения противопоставляется обыденности повседневной жизни, символом которой выступает «запой и зажор чаепитий с вертлявым мизинцем». Чаепития — это, скорее всего, символ обыденной мещанской жизни, представляющей собой однообразную череду идущих друг за другом дней, лишенных какой-либо возвышенной духовности, исключающих какие-либо духовные подвиги и значительные события. Обыденность и приземленность такой жизни подчеркивают разговорные слова со сниженной окраской: запой (это слово приобретает сниженную окраску, потому что употреблено по отношению к чаепитиям), зажор (авторский неологизм, говорящий о чрезмерном поедании), вертлявый.

Эта зримая предметная деталь такого обыденного события второй части стихотворения, как чаепития, — вертлявый мизинец — контрастно противопоставляется зримой предметной детали такого возвышенного события первой части стихотворения, как духовная беседа, — манящему пальцу Гоголя, — что оттеняет противоположность той высокой духовной жизни, которой жил Гоголь, и той бытовой жизни, которой жили и живут многие его и наши современники. Однако этот же «вертлявый мизинец» рифмуется с «греческим принцем», будучи противопоставлен и ему.

Что это за греческий принц? Просто случайный возвышенный образ, используемый Лосевым во второй части стихотворения, чтобы сделать более выразительным противопоставление высокого духовного подвига и обыкновенной бытовой жизни? Или же этот образ что-то символизирует? Ведь этот греческий принц взошел на костер вместе со вторым томом, с которым он тесно связан (о чем говорит притяжательное местоимение «его»). Может быть, это какой-то образ второго тома «Мертвых душ»? Но, вроде бы, насколько известно, Гоголь не предполагал такого образа во втором томе... Да и откуда там взяться греческому принцу, если поэма изображает современную российскую действительность...

Может быть, этот греческий принц — сам Гоголь, ведь именно Гоголь и сгорел вместе со вторым томом, если интерпретировать это сожжение символически. Но почему тогда Гоголь — греческий принц? Тут, вероятно, следует вспомнить, что Гоголь при написании своей поэмы хотел возродить гомеровские традиции. Как известно, для Гомера была характерна эпическая манера изображать окружающую жизнь во всех ее мельчайших подробностях для передачи первозданной чистоты и свежести идиллической патриархальной жизни древнего мира. Эту эпическую манеру Гоголь и заимствовал у Гомера, и во втором томе «Мертвых душ» он как раз и хотел изобразить идиллические картины патриархальной жизни имений образцовых русских помещиков. Поэтому можно сказать, что Гоголь во втором томе мог выступить своеобразным наследником древнегреческого поэта Гомера, т. е. как раз своего рода «греческим принцем». Однако, как уже

говорилось, современная российская жизнь утратила исконную идиллическую патриархальность и попытка Гоголя возродить гомеровские традиции и вернуть золотой век в современный ему мир потерпела неудачу. И тогда, может быть, этот догорающий костер как раз и символизирует обреченность этой попытки.

Однако следует также обратить внимание на настоящее время глагола «догорает»: получается, что этот священный огонь еще не потух: костер догорает на наших глазах, т. е. все-таки еще горит, а значит, эти возвышенные мечты о возвращении золотого века на землю еще не совсем сгорели... А тогда, может быть, еще все-таки осталось что-то возвышенно-идиллическое в нашей современной жизни, несмотря на то что гомеровский одухотворенный мир безвозвратно ушел в прошлое? А ведь этим вопросом задавался и сам Гоголь еще до написания второго тома «Мертвых душ» и ответил на него в какой-то степени положительно, достаточно наглядно ответил, написав небольшую повесть «Старосветские помещики», в которой нарисованы идиллические картины патриархальной жизни стариков Товстогубов, живущих в сельской глуши на окраине Российской империи. И это не случайно удалось тогда Гоголю. Ведь еще Гегель в своей «Эстетике» утверждал, что в современной культуре возрождение эпического начала возможно только через идиллию, ведь только в замкнутом сельском мире сохраняется еще та конкретика, те личностные качества и та обозримость социально-бытового и духовного порядка, которые в гомеровскую эпоху были свойством всего социального мира. И старики Товстогубы во многом сохранили те идиллические качества, которые уже утратили многие их современники: нравственную чистоту, доброту, радушие, искреннюю любовь друг к другу, не ослабевающую с годами. Однако их идиллическая жизнь лишена глубокой духовности: их взаимная любовь выражается в ежедневных совместных чаепитиях и поедании всякой снеди, а их доброта и радушие — в откармливании гостей той же снедью. То есть вся их идиллия фактически превращается в тот самый «запой и зажор чаепитий», о котором и говорит Лосев. Идиллия Товстогубов непрочна и разрушается при вторжении в их замкнутый мир инфернально-демонических сил. Однако в жизни Товстогубов все-таки есть какая-то духовность, есть какая-то человечность, а значит, есть что-то возвышенное, — и в этом ценность такой жизни, пусть и обыденной, и повседневной, и ничем не примечательной. Не случайно еще Н. В. Станкевич говорил о «Старосветских помещиках»: «Как здесь схвачено чувство человеческого в пустой, ничтожной жизни!» И может быть, этот «запой и зажор чаепитий с вертлявым мизинцем» тоже является гоголевским интертекстом: может быть, эти образы навеяны повестью «Старосветские помещики». А тогда эти чаепития являются символом не просто обыденной жизни, но обыденной жизни, не лишенной какой-то одухотворенности и идилличности.

Исходя из всех этих гипотез, можно предложить несколько интерпретаций отношений возвышенного и обыденного, которые выстраиваются во второй части стихотворения: возвышенный духовный подвиг противопоставляется обыденной жизни, лишенной таких подвигов; возвышенная душа желает очиститься от суетности и несовершенства обыденной жизни и переходит в совершенный духовный мир; обыденный мир вытесняет возвышенную душу из своих пределов; гибнут возвышенные мечты о возрождении одухотворенной жизни, но остается обыденная жизнь, тем не менее не лишенная чего-то возвышенного

и одухотворенного; гибнет возвышенный писатель Гоголь, кончается его жизненный путь, но *не кончается* путь его высоких творений: они продолжают идти сквозь времена и эпохи, внося свои возвышенные отголоски в нашу обыденную жизнь (а такая интерпретация высвечивает еще один смысл заглавия этого стихотворения: «*Неоконченный* Гоголь», т.е. жизнь произведений Гоголя не кончилась: они живут в виде отголосков в нашей повседневной жизни, внося в нее новые смыслы, и в виде интертекстов в литературных произведениях, также рождая в них новые оттенки смыслов, что наглядно и демонстрирует данное стихотворение).

Эта последняя интерпретация второй части стихотворения развивается и в третьей его части: путь гоголевских творений *не кончится* и в будущем. Однако если в современности отголоски произведений Гоголя выражаются в виде чаепитий, которые еще могут вселить надежду на присутствие какой-то одухотворенности, то какими мы видим эти отголоски в будущем? Мы видим образы гоголевской поэмы, начисто лишенные чего-либо возвышенного: это, вероятно, бричка Чичикова, запряженная тройкой, и Собакевич. Оба этих образа лишены каких-либо признаков так чаемого Гоголем возрождения. Тройка Чичикова так и не превратилась в фантастическую птицу-тройку, которую уже представлял автор в своем воображении в финале первого тома, а осталась обыкновенной тройкой со всеми приметами ее приземленности (скачет по жердистой гати лесостепью) и материальности (побитые копыта). А ведь это означает, что в будущем, по мысли Лосева, Чичиков так и не возродится, т.е. не появится того идеального человека, о котором так мечтал Гоголь. И получается, что Россию не ждет та великая будущность, которую Гоголь ей предсказывал. И если тройку мы видим неизменившейся, то Собакевич не только не возродился, но еще больше деградировал: он начисто утратил какие-либо человеческие черты (даже фамилия его написана с маленькой буквы) и превратился в прямую реализацию своей фамилии — в сторожевую собаку, сидящую в конуре на цепи и подчеркнуто непривлекательную (она брешет, а не лает).

Таким образом, в этой картине будущего, нарисованной в финале лосевского стихотворения, мы не то что не видим чаемого Гоголем идеального человека, а вообще не видим никакого человека: тройка скачет одна сама по себе, Собакевич утратил человеческую сущность и превратился в собаку... Довольно безрадостная картина... Как же ее интерпретировать? Куда подевался Чичиков? Вероятно, он до сих пор в тюрьме: как мы знаем из первой части этого стихотворения, он, как и Собакевич, потерял всякую человеческую сущность и превратился уже не то что в животное, а во что-то неопределенное: от него осталась одна подлая предприимчивость, названная нарицательным именем «предприимчичиков». Куда скачет тройка? Мы знаем только, что она уже переместилась несколько южнее (вокруг нее уже лесостепь) по сравнению с тем местом, где она была в «Мертвых душах» (действие поэмы происходит в средней полосе России). А сколько еще продлится ее движение и куда она прискачет в конце концов — это никому неизвестно. Как и никому неизвестно, из-за чего вздыхает и лает собакевич.

Важно обратить внимание на то, что глаголы «будет скакать» и «будет брехать и вздыхать, и позвякивать» — это всё глаголы будущего времени несовершенного вида, означающие, что действие будет длиться неопределенное время

в будущем и что неизвестно, закончится ли вообще когда-нибудь это действие. То есть вполне возможно, что тройка будет вечно скакать, а собакевич будет вечно «брехать и вздыхать, и позвякивать цепью». А если так произойдет, то возникнет какая-то дурная бесконечность, наподобие той, которая изображена в стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Но только в этом блоковском стихотворении прямо сказано, что изображенная там тягостная картина будет вечно повторяться и что «всё будет так. Исхода нет». А в лосевском стихотворении, слава богу, таких указаний нет: финал этого стихотворения открытый, что еще оставляет какую-то надежду... Дело остается за читателем... Читателю остается только строить догадки и выдвигать предположения о том, когда и чем завершится эта тягостная длительность и завершится ли она вообще когда-нибудь...

Если рассмотреть всё это стихотворение с точки зрения диалектики возвышенного и обыденного и попытаться разбить его на несколько частей с точки зрения преобладания в каждой из них того или иного состояния, дав каждой части условное название, то может получиться следующая цепочка переходящих друг в друга состояний: духовная беседа — духовный подвиг — «душевная беседа» (вполне возможная во время чаепитий) — длящаяся бездуховность.

Эту цепочку можно интерпретировать так: реально живший Гоголь во время последней духовной беседы с отцом Матфеем понял, что из-за несовершенства своей души и несовершенства своего творения он неспособен возродить окружающий мир и души людей, еще более несовершенные, а осознав это, Гоголь захотел очистить свою душу и свое творение от суетности повседневной жизни, чтобы придать им должное совершенство, и поэтому Гоголь совершил духовный подвиг по сожжению своего творения и по самосожжению, обретя тем самым так чаемое совершенство, но поскольку идеальному и совершенному в земном мире места нет, обновленный Гоголь вместе со своим обновленным творением перешел в Царствие Небесное, а его земное творение так и осталось *незаконченным*, а потому оно и неспособно указать земным людям путь к высокому и прекрасному: и если какое-то время (в том числе и по настоящий момент, потому что «догорает» — глагол настоящего времени) оставшееся творческое наследие Гоголя, сохраняя память об утраченных великих замыслах писателя, еще может вселять в людей хоть какую-то духовность, какие-то душевные качества, то потом и эта его способность иссякнет: оно не завершено и несовершенно, а потому слабо: его созидающая сила скоро утратит способность противостоять натиску враждебных темных сил (как и старосветская идиллия из-за своего духовного несовершенства не в состоянии была противостоять натиску враждебных инфернально-демонических сил), — и в конце концов в мире наступит длящаяся бездуховность, выхода из которой будет не найти, потому что творческий путь Гоголя *неокончен* и никогда не окончится, так как Гоголя уже нет в живых. При такой интерпретации построенной нами цепочки это лосевское стихотворение получается крайне пессимистическим, и название «Неоконченный Гоголь» звучит как приговор современному миру: наш мир скоро вступит в длящуюся бездуховность, из которой уже никогда не сможет выбраться...

Но всё ли так уж безнадежно? Что, если эту цепочку замкнуть и представить, что в этом стихотворении речь идет не о когда-то реально жившем Гоголе,

а о некотором его абстрактном образе, идеальном духе, который то и дело незримо сходит из Царствия Небесного на землю и наблюдает за состоянием человеческих душ, отмечая в духовной беседе с отцом Матфеем всё то же их духовное несовершенство. Отметив это, дух Гоголя совершает всё тот же духовный подвиг, слегка поддерживая горение затухающего символического костра, выражающегося в едва теплящейся памяти о великих замыслах Гоголя в оставшихся гоголевских произведениях. И пока эта память еще сохраняется, на земле будут продолжаться «душевные беседы», т. е. в обыденной повседневной жизни еще будет сохраняться какая-то духовность. Но дух Гоголя предсказывает, что скоро эта затухающая память совсем погаснет и тогда воображаемая птица-тройка потеряет крылья, Собакевич превратится в собаку — и в мире наступит длящаяся бездуховность, выхода из которой уже не будет никакого. И чтобы эта память о великих гоголевских замыслах не погасла, дух Гоголя снова и снова будет являться на землю, чтобы поддержать горение этой памяти. И то, что это посещение духом Гоголя земли не последнее, подчеркивает всякий раз при чтении стихотворения глагол будущего времени совершенного вида: «скажет» (что означает «скажет всякий раз, когда посетит землю»).

До каких пор дух Гоголя будет являться на землю и поддерживать память о своих великих замыслах? Вероятно, дух Гоголя ждет появления равновеликого ему земного гения, способного окончить его великие замыслы, осуществить то, что не сумел он сделать в своей земной жизни: показать путь к высокому и прекрасному для всякого, создать истинно живую человеческую душу, создать одухотворенную красоту. А когда такой гений появится, когда он сможет окончить великие замыслы Гоголя, то и дух Гоголя *окончит* бесконечную череду своих посещений земного мира и окончательно успокоится в мире небесном.

А если великие замыслы Гоголя будут *окончены*, то предприимчичиков прогонит из своей души всё темное и подлое, снова превратится в Чичикова, выйдет из тюрьмы, догонит свою тройку, доедет на ней до степей Херсонской губернии, где, направив свою предприимчивость на благие дела, станет образцовым помещиком, духовным отцом для своих крестьян, о душах которых он будет всячески заботиться, и окончательно оживет к новой жизни, станет истинной живой душой, устремленной во всех своих помыслах к Богу. А собакевич тогда разорвет свою цепь, выйдет из конуры, превратится из собаки в человека и снова станет Собакевичем, который теперь уже будет истинным богатырем — защитником своей веры и своего Отечества, — умеющим с умом употребить свою силу, т. е. тоже станет истинной живой душой, обращенной к Богу. А тройка снова превратится в птицу-тройку — и тогда Россия возродится, узнает свое истинное предназначение и воплотит его в жизнь... И в конце концов души всех людей оживут и устремятся во всех своих помыслах к Богу...

Вот только когда ждать появление гения, равновеликого Гоголю и сверх того способного устоять в суете мирской жизни? Ведь пока такой гений не появится, любые ростки духовности в нашей обыденной повседневной жизни будут постоянно тесниться надвигающейся бездуховностью, грозящей в ближайшем будущем заполонить собой всё, и только незримый дух Гоголя будет удерживать нас на краю пропасти... А нам остается только ждать и больше заботиться о душе своей, чтобы этот гений когда-нибудь проснулся в ком-нибудь из нас...

Таким образом, мы рассмотрели реализацию феномена «кухонного витийства» в стихотворении Л. В. Лосева «Неоконченный Гоголь». Этот феномен, заключающийся в тесном сочетании и взаимопроникновении возвышенного и обыденного, проявляется в данном стихотворении на разных уровнях: как на формальном — в авторском оформлении текста, так и на смысловом — в тех смыслах, которые возникают при чтении и каждый раз выстраивают отношения возвышенного и обыденного совершенно особенным и неповторимым образом.

Анализ гоголевских интертекстов, целиком пронизывающих это стихотворение, помог нам глубже уяснить саму суть лосевского феномена «кухонного витийства». Мы увидели, что этот феномен превращает текст в источник множества смыслов, неоднозначных и противоречащих друг другу, плавно перетекающих друг в друга, трудных для однозначного вычленения. Данный феномен делает текст подчас чрезвычайно сложным для первоначального восприятия и интерпретации, требуя от читателя активного и длительного сотворчества, только в процессе которого многие смыслы постепенно выходят наружу. Мы можем с уверенностью сказать, что феномен «кухонного витийства» не является обыкновенной постмодернистской игрой, заключающейся в приземлении высоких истин, их снижении до бытового уровня и их иронической дискредитации, а выражает своеобразное сочетание и переплетение, неразрывное единство в реальном мире духовного и телесного, бытия и быта.

Литература

Воропаев В. А. Н. В. Гоголь: жизнь и творчество. М., 2002.

Лосев Л. Пять стихотворений // Знамя. 2008. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2008/1/lo3.html (дата обращения: 07.03.2018).

Тверские епархиальные ведомости. 1902. 1 марта.

II.
ВОСПОМИНАНИЯ.
ПУБЛИЦИСТИКА

Т. Е. Автухович

ДОБРЫЙ АНГЕЛ

Первая моя встреча с Александром Андреевичем состоялась в 1997 г. Он тогда был ученым секретарем диссертационного совета, в котором я собиралась защищать докторскую диссертацию. Защита в чужом городе, в незнакомом совете — это всегда стрессовая ситуация. В моем случае она усугублялась множеством факторов: я была одна, без «группы поддержки», более того, панически боялась появления моего заведующего кафедрой, который, как мне казалось, должен приехать в Москву из Гродно специально для того, чтобы разнести в пух и прах мою диссертацию. Уже этого было достаточно, чтобы нервное напряжение нарастало с каждой минутой. Свою лепту внесла почта, благодаря которой отзыв оппонирующей организации, в качестве которой выступал Пушкинский Дом, добирался из Петербурга в Москву две недели и прибыл в последний день перед защитой, которая в результате оказалась под угрозой срыва. На фоне этого все остальные проблемы были уже не в счет.

Единственный человек, который сохранял абсолютное спокойствие в эти дни, был Александр Андреевич. Это теперь я понимаю, что, во-первых, ни одна защита не обходится легко и без треволнений, во-вторых, это для диссертанта едва ли не «конец света», а для членов совета и тем более для ученого секретаря — обычная рутинная работа. Но в те дни я смотрела на все испуганными глазами, во всем видела опасность. И в этой ситуации я по-детски «цеплялась» за Александра Андреевича, чувствуя в нем опору и столь необходимую мне поддержку. Я не помню, чтобы он что-то говорил по поводу всех моих неурядиц и страхов — реальных и придуманных, чтобы он успокаивал или тем более обнадеживал. Но от него исходила такая волна добра и спокойствия, что возникала уверенность: всё образуется.

Накануне моего «судного дня» Александр Андреевич — с облегчением вздохнув вместе со мной, когда наконец-то прибыл отзыв оппонирующей организации, — дал мне прочитать протокол предыдущей защиты, чтобы я могла познакомиться с процедурой и знала, что нужно делать и говорить в ключевых моментах. Один из таких моментов — оглашение благодарности диссертанта, уже после голосования и объявления результатов, всем тем, кто поддерживал его в процессе работы и подготовки диссертации. Мой предшественник, кроме коллег и друзей, поблагодарил жену. Я решила поблагодарить своих родителей. Написала текст «последнего слова» и была полна решимости его огласить.

Однако и в день защиты судьба продолжала испытывать меня на прочность, с утра подбрасывая неожиданности. Я чуть не опоздала на свой бенефис и, когда

наконец появилась в зале, где вот-вот должна была начаться моя защита, Александр Андреевич посмотрел на меня с нескрываемым удивлением. Но ничего не сказал. Он, как добрый ангел, устранял негативные эмоции, гасил всё, что могло нарушить выверенный, отлаженный протокол. И протокол не подвел: всё шло как по маслу — выступления оппонентов, отзыв оппонирующей организации, дискуссия, во время которой на меня обрушился шквал вопросов, голосование, объявление результатов... Всё, повторяю, шло своим чередом вплоть до того момента, когда, наконец, я, опустошенная и измученная предзащитным марафоном, не получила возможность сказать слова благодарности.

И вот тут произошло то, о чем я вспоминаю всегда, когда начинаю инструктировать своих аспирантов уже перед их защитой: когда я добралась до благодарностей родителям, слезы ручьем полились из моих глаз. Этого надо было ожидать: боль от их совсем недавнего на тот момент ухода еще не утихла, мои психологические силы были на исходе. В итоге — я стояла, обливаясь слезами, и не могла закончить свою речь. И тут снова рядом оказался Александр Андреевич, который протянул мне стакан воды и даже, кажется, носовой платок!.. Но главная помощь — его взгляд, полный сочувствия и понимания.

А через несколько дней мы сидели на кафедре, просматривали документы перед отправкой в ВАК, говорили... О жизни, о литературе, о студентах. И тогда он снова поразил меня своим комментарием по поводу моей биографии: «Смотрел ваш личный листок, чуть не прослезился, такой трудный путь, и все ступени прошли — от лаборанта кафедры до докторской диссертации». Поразил потому, что мог бы не смотреть, мог бы ничего не сказать — зачем тратить свои душевные силы на какую-то приезжую провинциалку: мало ли их приезжает! Но посмотрел. И сказал. И снова я видела перед собой его доброе, участливое лицо. Лицо доброго ангела.

Потом были другие встречи — на конференциях в МГУ, когда он выходил на трибуну и начинал читать свой доклад, всегда основательный, фундированный множеством ссылок. Когда засиживались во время обеда в столовой МГУ, потому что встречались как друзья, которым много нужно рассказать друг другу, и было понятно, что все мы — ближние и дальние участники конференции — для него одна большая семья, радости и беды которой он принимал близко к сердцу. Когда он огорчался, что студенты-филологи не хотят читать тексты, ограничиваются пересказами или готовыми анализами произведений в учебниках, — в такие минуты лицо его становилось печальным, в голосе появлялись ворчливые интонации. И во всех этих многообразных воплощениях Александра Андреевича мне всегда виделось то глубинное, сущностное, что было столь естественно явлено при первой встрече: интеллигентность и сердечность.

О таких «милых спутниках», добрых ангелах, которые своим присутствием «животворят» мир, писал когда-то В. А. Жуковский. Эти строки воспоминаний — запоздалая, увы, благодарность Александру Андреевичу Смирнову.

А. Н. Архангельский

Литература не может обойтись без образа тайного благодетеля, который, как бог из машины, появляется в трудный момент и помогает выйти из положения. В жизни они встречаются несопоставимо реже — это слишком высокая проба, слишком самоотверженная роль. По-моему, Александр Андреевич Смирнов был именно таким человеком. Редким в смысле статистическом. И редкостным — в смысле личностном. Он словно специально высматривал, кому требуется поддержка, от доброго слова до конкретного дела. И не раздумывая шел на помощь.

Я решительно не помню, как мы познакомились. Возможно, это все-таки было на студенческих чтениях в Музее А. С. Пушкина на Пречистенке. С нашей пединститутской обочины (впрочем, на ней тоже встречались крупные фигуры, просто их было значительно меньше) любой преподаватель МГУ казался полномочным представителем Олимпа. Чтобы он обратил на тебя внимание, поговорил с тобой на научную тему, а уж тем более по доброй воле потратил на тебя и твои дела свое драгоценное время — нужно было сильно постараться. А Смирнов безо всяких стараний с моей стороны вдруг сам подошел, похвалил, предложил подумать над развитием сюжета, что-то посоветовал в деталях. Тонким голосом, с певучей интонацией, с некоторым пиитическим восторгом и обязательной в то время примесью иронии.

И потом внезапно возникал на моем пути еще не раз и не два — именно в ту минуту, когда это было жизненно необходимо. Сгущалась атмосфера, назревали проблемы, а он, всегда вдохновенный и всегда насмешливый, являлся поддержать и приободрить. Особенно важно для меня его согласие стать внешним рецензентом моего диплома; он был не обязан этого делать — и тем более лично являться на защиту в ленинский пед, где он никогда не преподавал; ему своих семинарских хватало. Но чувствуя, что мне не слишком хорошо, что с аспирантурой выйдет (как тогда выражались) напряженка, он согласился написал отзыв, который я до сих пор храню, с избыточным признанием успеха. И пришел. В аспирантуру меня, положим, всё равно в последнюю секунду не взяли, за что я по гроб жизни благодарен тем, кто вставил палки в колеса — нечего мне там было делать, нужно было включаться в поток профессиональной жизни. Но от человеческой травмы на защите Александр Андреевич, конечно, меня прикрыл.

Зачем ему было всё это? Свои студенты, чужие студенты? Наверное, затем, что он был гением заботы. Каким и вошел в мою благодарную память.

Н. И. Бурнашёва

...К сожалению, я очень мало (всего 3–4 дня) была знакома с Александром Андреевичем, только на Тургеневской конференции в Баден-Бадене. И никаких особенно заметных воспоминаний это знакомство не оставило, разве что его деликатность, когда рано утром в первый день конференции директор Библиотеки имени И. С. Тургенева Татьяна Евгеньевна Коробкина повела желающих к вилле Тургенева (а это не очень близко). Собралось человек 5–6. Мы с А. А. были самыми «взрослыми». Наша «путеводительница» шла очень быстро, так что я не успевала за ее темпом, стала отставать. Ко мне присоединился А. А., и благодаря этому я не чувствовала себя виноватой (вроде бы, не одна я такая медлительная). Но всё равно приходилось почти бежать; через какое-то время силы иссякли, и я вынуждена была остановиться, сказав, что дальше не пойду. И тогда А. А. быстро догнал ушедших вперед и бодро и молодо пошел в ногу с ними. Помню, меня это и удивило, и порадовало за него. Вот такое странное воспоминание...

А. И. Вачева

...Я разбирала свои бумаги, и мне попалось его послание, написанное крупным размашистым почерком, таким же щедрым, каким был сам Александр Андреевич... Я мысленно ругала себя, что так и не отправила ему поздравления с Новым годом, так как была так занята, что вообще никому и не писала по этому поводу. А оказывается, мои пожелания были бы очень некстати...

А. А. Смирнов очень много сделал для меня в начале моей ученой карьеры, да и позже. Я ему глубоко признательна за поощрение, за статьи, книги, которые он мне присылал, за рецензирование моих работ. Он был и близким моим другом, несмотря на разницу в возрасте. Да будет ему земля пухом!..

В. А. Геронимус

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Александр Андреевич Смирнов, память о котором жива и действенна, принадлежал к редкому ныне типу университетских профессоров. Ему были присущи не только энциклопедические, даже исчерпывающие знания того или иного гуманитарного предмета, но и нечто значительно большее: фундаментальный и сущностный взгляд на предмет, отнюдь не сводимый просто к набору разнообразных знаний.

При всем том Александр Андреевич держался чрезвычайно просто, никогда не выставлял своих знаний напоказ, выборочно являя нам, студентам, лишь вершины практически необозримого айсберга. Смирнову не был присущ ученый педантизм; он всегда сохранял мягкий и глубокий юмор, не обрушивал на студентов горы каких-то непомерных историко-культурных сведений и данных, а практически следовал поговорке: «Не всё, что в печи, на стол мечи». Александр Андреевич был вообще чрезвычайно сдержан и неприхотлив в быту. Этот человек поистине довольствовался малым.

И при всем том он никак не ограничивался разрозненными эмпирическими знаниями, но мысленно охватывал таинственное целое, нес в себе классический Универсум. По своим убеждениям гуманитария Смирнов был западником. С исчерпывающим знанием дела он утверждал, что русская культура и русская словесность были европеизированы при Петре Первом, царствование которого окрасило вступление России в XVIII столетие. Дело Петра успешно продолжила Екатерина Вторая, завершившая оный век. И Пушкин, наследник славной эпохи Просвещения, воспитывался как писатель на западноевропейских литературных образцах. Смирнов не уставал напоминать об этом, и, например, когда говорили, что-де Пушкин оставил нам сказки в простонародном ключе, Смирнов только пожимал плечами, смеялся и говорил: «Пушкин использовал сюжеты сказок братьев Гримм». И вот что интересно: по одной короткой фразе Смирнова, по его неуловимым интонациям чувствовалось, что Смирнов досконально «от доски до доски» знает предмет, о котором говорит. И представляет себе сказки братьев Гримм, как и вообще всю немецкую литературу, отнюдь не понаслышке.

Александр Андреевич был еще и настоящим полиглотом; он свободно и, я бы даже сказал, виртуозно владел целым рядом европейских языков. А потому он явно и неявно не уставал доводить до нашего сведения: литературными учителями Пушкина были Парни, Шенье, Байрон, и утверждать, будто гениальный поэт художественно возрос, например, на сказках нянюшки, — значит, впадать в некую литературоведческую мифологию. Жуковский, который провозгласил

себя учителем Пушкина, хотя и признал его первенство? Так ведь и Жуковский занимался переводами западноевропейских баллад, пусть и вольными, взращивал свою музу на иноземных источниках. А мнимо простонародный Крылов разрабатывал сюжеты Лафонтена. Всё это сразу становилось понятно и вставало на свои места буквально от нескольких метких фраз, от нескольких проницательных суждений, услышанных от Смирнова.

Голос литературоведческой правды (дочери правды универсальной), я убежден, был чрезвычайно стоек, чрезвычайно отчетлив в душе Александра Андреевича; его взгляды на Пушкина были выверены, выстраданы и кристально ясны. Смирнов, по существу, ориентировался на статью Пушкина «О ничтожестве литературы русской», название которой отнюдь не следует понимать буквально, «в лоб». Поэт пишет лишь о том, что феномен художественной литературы, стихия сладостного вымысла, явилась к нам с Запада, тогда как, например, древнерусские летописи вполне правомочны в качестве документального жанра. Но вот изящная словесность — дитя Европы, которая в свою очередь явилась преемницей сладостной Античности, наследницей литературы Греции и Рима. Поэтому Смирнов, быть может, как никто другой, проводил отчетливую границу между древней и классической русской литературой, почитая первую, но эстетически наслаждаясь последней.

При всем том взгляды Смирнова на «две» литературы по существу никогда не носили характера застывшей догмы, при всей своей принципиальности они были живыми и, я бы сказал, диалектичными. Так, Александр Андреевич избегал схематизма и говорил практически дословно следующее: «Квасной патриотизм, который побуждает нас полагать, будто “Россия — родина слонов”, нередко препятствует истинному патриотизму». (Устные афоризмы Смирнова следовало бы записывать.) В самом деле, истинная любовь к отечеству подразумевает и боль за Россию, а не только торжественный возглас: «Гром победы, раздавайся».

Будучи в истинном смысле патриотом, Смирнов, при всей своей приверженности к античной и европейской культуре, попросту настаивал на том, чтобы на кафедре истории русской литературы ни в коем случае не сокращали часы (и текстовый объем) преподавания ее древнего периода. Александр Андреевич ощущал, что, какими бы колоссальными ни были нововведения Петра (а затем и Екатерины), русский литературный язык все-таки един (как относительно един русский литературный процесс); пусть даже он подвергается в XVIII в. радикальным метаморфозам. К тому же стоит ли упускать из вида, что европейские источники у нас осваивались на русский лад?.. А значит, филологу, который посвящает себя отечественной классике, не мешает знать и древнерусскую литературу, по поводу которой Александр Андреевич говорил: «Предметом филологии может быть не только то, что значимо эстетически».

И главное, мне кажется, Смирнов был глубоким поборником бескорыстного знания. Да, возможно, например, древнерусская «Повесть временных лет» или средневековый памятник «Переписка Грозного с Курбским» не служат неким ключом к пониманию эротических стихов Пушкина; однако университетский тип, университетский масштаб образования требует не только того, что нужно лишь практически для усвоения того или иного — пусть чрезвычайно яркого, пусть выдающегося — литературного факта. Подчас даже наши побочные знания

небесполезны не только для развития профессионализма, но и для развития души — своим примером (а не только словами) внушал Смирнов. Глубокие, выстраданные и, хочется добавить, нравственно здоровые предпосылки, которыми руководствовался Смирнов в своей работе, сопровождались с его стороны также выверенным изящным историзмом. Александр Андреевич, который прекрасно ориентировался в самых разных культурных эпохах, ясно осознавал, что личностное начало наиболее актуально, наиболее востребовано у нас в эпоху Александра Первого, окрашенную непревзойденным явлением Пушкина. Учение Смирнова о романтизме Пушкина как о высшем взлете его лирики (и лирики начала XIX в. вообще) несет в себе эпохальное содержание, эпохальную глубину, никак не сводимую к тем или иным эмпирическим фактам истории литературы. Смирнов необычайно тонко чувствовал и угадывал ту или иную эпоху как целое. В частности, контрастно сравнивая пушкинскую эпоху, например, с порой античности, Александр Андреевич говорил, что взлет русской лирики, ознаменованный уникальным явлением Пушкина, — это и в русском, и в мировом опыте явление достаточно позднее...

Хочется добавить: университетский, а значит масштабный, многогранный взгляд Смирнова на явление Пушкина подразумевал умение Смирнова всякий раз не «утыкаться» в некие пусть и колоритные частности, а мыслить его в составе мировой культуры как целого. Александр Андреевич никогда не изолировал от нее Пушкина.

На университетском уровне, не вызывающем сомнений, Смирнов свидетельствовал о Пушкине не столько как о драматурге или прозаике, сколько как об одной из одушевленных вершин русской и мировой лирики. Именно она была одним из живейших центров литературоведческого внимания Александра Андреевича: «Лирика настолько бездонна, что даже горы литературы о ней не препятствуют открывать в ней всё новые грани, всё новые глубины», — свидетельствовал Смирнов. И свои умственно-творческие усилия последовательно посвящал лирике, прежде всего, конечно, лирике Пушкина. Ведь о ней — внушал нам Смирнов — невозможно высказаться исчерпывающе!

Смирнов всегда был взыскателен к научной новизне в профессиональной области литературоведения. И порицая дешевое оригинальничание, он тем не менее всегда был сторонником (и защитником) истинно нового. В частности, не устоявшееся в литературоведении представление о лирическом фрагменте (прежде всего у Пушкина) Смирнов порой защищал от своих кафедральных коллег. Sic! Фрагмент как жанр трудно поддается определению, а все-таки феномен лирической недосказанности как один из центральных феноменов эпохи романтизма «существует и ни в зуб ногой». И при этом не сводится к банальной незаконченности произведения. Значит, при своей неочевидности лирический фрагмент правомерен и не надуман как предмет здоровой литературоведческой дискуссии — свидетельствовал Смирнов едва ли не вопреки консервативному мнению некоторых из своих коллег. Тайна фрагмента — вот что воодушевляло Смирнова как академического филолога, свободного, однако, от ненужного педантизма. Нет необходимости специально оговаривать и что Смирнов несоизмеримо лучше многих своих современников знал ту немецкую философию искусства, в параметрах которой уместно говорить и о поэтике лирического

фрагмента. Братья Шлегели, Фихте, Шеллинг и многие другие... Все эти мировые имена были Смирнову знакомы так же, как нам знакома, например, таблица умножения. Или обои в собственной комнате.

Вообще в облике Смирнова как гуманитария всегда сочетались такие, казалось бы, несоединимые, несовместимые составляющие, как подвижность и системность мышления. Александр Андреевич придерживался выверенных и стройных литературоведческих концепций, но вместе с тем настаивал: «Процесс познания бесконечен». И возражал против финализма в литературоведении.

Как педагог Смирнов был в хорошем смысле человечен и порой склонен к изящному остроумному парадоксу. Вспоминается Пушкин:

И Гений, парадоксов друг...

Так, осознавая извечную контрастную диаду — труд и наслаждение, — Смирнов как педагог предписывал нам, студентам, кропотливый литературоведческий труд. Вместе с тем он с пониманием говорил: «А ведь хочется эстетики!..», имея в виду многообразную стихию вдохновения, которая подчас является принципиальной противницей простых ремесленных усилий. Смирнов подчас требовал их от нас, но вместе с тем не был склонен просто морализовать там, где видел и в самом деле загадочную, даже трагическую дилемму. Александр Андреевич вполне открыто признавал, что постижение эстетических феноменов не требует одного лишь ремесленничества, а подчас и противится ему.

Как уже было сказано, глубокий и опытный педагог, Смирнов подчас доходил до парадокса или гибкого диалектического иносказания. Так, бывало, когда я по делу являлся к Александру Андреевичу, тот, возможно, отчасти желая усовестить меня за беспорядочность, ставил на стол замысловатые бутылки с изысканным содержимым. Имелись и бальзамы, и наливки, и чего только не было... Всё это с невозмутимым видом ставилось на стол.

Не желая ударить лицом в грязь (и стремясь к академической норме), я как ни в чем не бывало произносил тост:

— За благородный труд!

— А разве бывает труд благородным? — остроумно парировал меня Смирнов, имея в виду, разумеется, не труд как таковой, а ремесленные потуги, которые и в самом деле не всегда бывают плодотворными.

Александр Андреевич Смирнов как никто другой сочетал в себе университетскую масштабность, спутницу широты души, и академическое тщание.

Смирнов, умевший блеснуть парадоксом, вообще был великодушным и, я бы добавил, изящно изобретательным собеседником. В своих речевых жестах он подчас ниспровергал некие устоявшиеся житейские стереотипы.

Так, однажды по телефону мы заговорили со Смирновым о Литературном музее-заповеднике Пушкина, где я работаю. И Смирнов принялся насмешливо призывать к тому, чтобы музей не сводил сферу своей деятельности к бытовым мелочам, пусть и заслуживающим своего рода фетишизации. В самом деле, станем ли мы лучше, нежели ранее, понимать Пушкина, созерцая диван, которого касалась рука поэта? Не лучше ли углубиться в пушкинский текст? — горячо настаивал Смирнов.

— Александр Андреевич, но ведь музей — прикладная организация! — недоумевал я. — Это же не какой-нибудь НИИ...

(Мои доводы казались мне самому хоть и малоприятными, но, увы, очевидными и неопровержимыми.)

— Ну так что же, что музей прикладная организация! — неожиданно легко парировал меня Смирнов. — Как вы думаете, Пушкин для музейной мебели или все-таки музейная мебель для Пушкина?

На это у меня не находилось что возразить. Всё, что говорилось Смирновым, произносилось им на одном дыхании и с живым чувством, с пушкинской легкостью.

Александр Андреевич возражал против поклонения эмпирическому факту, смеялся над штукарством в литературоведении, но при всем том остро чувствовал историческую почву, на которой появляются литературные факты, пусть даже они заявляют о себе в контрасте или в контрапункте с «первичной» действительностью. Вспомним Пушкина:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Александр Андреевич был и остается истинным подвижником литературоведения, выдающимся педагогом, ярким собеседником и просто живым человеком.

Светлая ему память!

Н. Ю. Дмитриева

Впервый раз я увидела Александра Андреевича Смирнова на конференции «Мир романтизма» в Твери в 1998 г., когда была еще студенткой Тверского государственного университета и помогала Ирине Вячеславовне Карташовой в организации. Все гости конференции воспринимались мной как необычные и интересные люди. Александр Андреевич был весел и обаятелен. Хочу заметить, что А. А. Смирнов был постоянным участником тверских конференций, посвященных романтизму, не пропустил ни одной, публиковал статьи во всех научных сборниках.

Не думаю, что эту встречу он помнил и, конечно, не запомнил меня.

Когда же он стал узнавать меня, не могу точно сказать...

После того прошло много времени, я уже защитила кандидатскую диссертацию в Институте мировой литературы РАН, жила и работала в Москве. В 2007 г. мы с Ириной Вячеславовной и Александром Андреевичем принимали участие в конференции в Братиславе. Думаю, что именно там, в Братиславе, мы познакомились «окончательно».

Надо сказать, что Александр Андреевич был внимателен — регулярно поздравлял с различными праздниками. Не обходилось по отношению ко мне и без разного рода шуточек, подтрунивания и иронии (романтической, я надеюсь).

Наверное, сейчас уже можно рассказать — у нас был небольшой секрет. Несколько лет я работала ученым секретарем Научно-издательского совета РАН и занималась составлением плана изданий для издательства «Наука». Это был 2007 г. В общем, я сообщила Александру Андреевичу о начавшемся приеме рукописей первому, он быстро сдал свою, и книга вышла в свет! Книга «Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная целостность» получилась замечательная, и я горжусь и радуюсь, что имела к этому хотя бы такое маленькое отношение.

Александр Андреевич был ярким человеком.

Уход его был столь быстр и стремителен, как и вся его манера поведения — его стиль жизни.

Получается, что встречались мы примерно за 17 лет знакомства всего несколько раз, но разговоров по телефону было много. И от этой мысли становится еще печальнее, когда открываешь страницу записной книжки на букву С и видишь уже ставший ненужным номер телефона Александра Андреевича, который больше никогда мне не позвонит...

А. Ю. Жигалов

ОН «ПРАХ ПЕРЕЖИВЕТ И ТЛЕНЬЯ УБЕЖИТ»

Милый Александр Андреевич!.. Я очень горюю, что он ушел!..

Впервые мы встретились девять лет назад на девятом этаже первого гуманитарного корпуса МГУ (я был тогда второкурсником филологического факультета). С Александром Андреевичем меня познакомили Алексей Лебедев и Игорь Бурков, мои друзья, замечательные филологи. Профессор Смирнов вел практические занятия по русской литературе в их группе.

Алеша и Игорь были восхищены глубочайшими, энциклопедическими познаниями Александра Андреевича, безмерной широтой его кругозора и... удивительной добротой этого человека.

Для меня он — именно такой: не только блестящий ученый и талантливейший, искусный педагог, но и Человек с самой большой буквы, чуткий и отзывчивый, щедрый и бескорыстный, готовый в любую минуту помочь — советом, делом, улыбкой... Он обладал превосходным чувством юмора и никогда не унывал. Рядом с ним невозможно было думать о чем-то плохом, грустном, тревожном. Как хотелось позвонить ему, чтобы просто услышать знакомый голос, поговорить! Как хочется позвонить сейчас!.. На душе после таких бесед, пусть даже порой коротких, непременно становилось хорошо, светло, легко...

Александр Андреевич был другом для студентов: ему не были безразличны их судьбы. Он видел перед собой не просто обучаемых группы №..., а молодых людей, которым обязательно нужно помочь в выборе верного пути. Как он заботился о нас! Нередко приглашал в столовые Главного здания МГУ, дарил подарки, прекрасно знал, какие профиль и специализацию выбрал каждый, и регулярно передавал статьи, книги, библиографии, связанные с темами наших научных работ. Он специально искал для нас — студентов, не обучавшихся в его спецсеминаре, — материалы, которые могли бы пригодиться.

В квартире Александра Андреевича я был лишь однажды, но никогда не забуду того, что увидел: повсюду, в каждой комнате, стояли шкафы, наполненные книгами и рукописями! Но, по-моему, всё это было лишь малой долей того, что знал Александр Андреевич, что хранил в своей памяти. Однако более всего восхищает меня другое: профессор Смирнов искренне желал поделиться всем, что знал, и превосходно умел это делать. Какая неповторимая атмосфера царила на его занятиях! Он обладал редким талантом: мог просто говорить о сложном. А нотки юмора превращали рассказ о любом, даже очень непонятном литературном явлении в увлекательную историю. Александр Андреевич был настоящим учителем.

...Горько, что его не стало. Мысли его живут и будут жить — в статьях, монографиях, книгах... В его учениках. Но уже не позвонишь по знакомому номеру...

Дорогой Александр Андреевич, огромное Вам спасибо!!! Светлая, добрая, вечная память!

Т. В. Иванова

ЛЕТУЧИЕ МГНОВЕНИЯ

Встречи бывают разные — мгновенные, беспамятные, незабываемые и незабвенные.

Александр Андреевич Смирнов вошел в мою жизнь летучим мгновением в начале непредсказуемых девяностых, уже прошлого XX в. Встреча запомнилась посещением в прекрасные летние дни дружеской компанией благословенного места — Саввино-Сторожевской обители, основанной под Звенигородом в 1398 г. (Это время, когда большинство россиян только начинало открывать имена русских молитвенников.) Для росписи храмов, построенных в так называемом раннемосковском стиле, был, очевидно, приглашен молодой иконописец Андрей Рублев (Звенигородский чин, сохранившиеся фрагменты фресок до сих пор задают загадки искусствоведам). Мы слушали рассказ о чудесах, связанных с монастырем и именем преподобного Саввы, два из которых стали историческими фактами. Первое — это спасение преподобным Саввой царя Алексея Михайловича от медведя во время охоты, а второе, особенно нас поразившее, — явление преподобного пасынку Наполеона Бонапарта Эжену Богарне в дни захвата французами Москвы в 1812 г. Эжен Богарне, не разорив по просьбе явившегося ему старца монастырь, успешно пережил эпоху наполеоновских войн, как и предсказал ему Савва, а его потомки породнились с русской царской семьей, жили в России.

Мощи преподобного Саввы после драматических перипетий лишь в августе 1998 г., во время празднования 600-летия монастыря, Святейший Патриарх Алексий торжественно перевез в родную обитель — в Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря, где они хранятся в настоящее время.

Облик А. А. Смирнова сразу приобрел в моем сознании характеристику, которой классик наделил одного из своих любимых героев, — «голубиная душа».

Позже общались по поводу изданных монографий и конференций, проходивших на филфаке МГУ. Особенно сожалею, что личные обстоятельства не позволили выступить с докладом об образе Бориса Годунова в трагедиях А. С. Пушкина и А. К. Толстого, за который так ратовал А. А. Смирнов.

Наука требует времени, терпения и таланта — всеми этими качествами А. А. Смирнов обладал в высшей степени. Его доклады на научных конференциях поражали масштабом и глубиной, так это было, например, в перекрестном 2012 г., прошедшем под знаком российско-германских отношений, когда мы в Москве слушали фундаментальное сообщение «Основные этапы русско-немецких литературных связей (1750–1950)».

И... последнее свидание, никто из участников конференции «Тургенев и его русские коллеги в Баден-Бадене» не мог представить, что эта встреча с известным ученым, уважаемым преподавателем и обаятельным улыбчивым человеком очень скоро разрешится трагическим уходом из земной жизни.

На конференции в Баден-Бадене в августе 2014 г. А. А. Смирнов сделал доклад «Влияние тургеневской трактовки образа Дон Кихота на европейскую критику». Еще Б. К. Зайцев на страницах психологической биографии «Жизнь Тургенева» (Париж, 1932) писал о легкости, с которой Тургенев постигал европейские языки, в том числе и испанский, и вскоре читал Кальдерона в подлиннике, хотя католицизм был ему чужд[1]. Под сводами Лихтентальского монастыря (Kloster Lichtenthal), основанного в XIII столетии, звучал голос русского ученого.

Это было изящнейшее сообщение о русском классике, русском европейце, радетеле русской литературы Иване Тургеневе, в котором позиции автора и исследователя были максимально сближены в главном — в чувстве гордости за те духовные богатства, которыми обладает Россия.

[1] *Зайцев Б. К.* Собрание сочинений. Т. 5. Жизнь Тургенева: романы — биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга. 1999. С. 67.

А. В. Кистанова

С Александром Андреевичем мне посчастливилось познакомиться на конференции в МГУ, посвященной литературе XVIII в. И, к сожалению, уже через полгода он ушел. Но я очень благодарна судьбе, что удалось узнать его хотя бы чуть-чуть, увидеть вживую ученого, чьи работы внимательно изучала, пообщаться с ним, услышать его доклад.

Что и говорить, доклад, посвященный мотиву путешествия в штюрмерской поэзии Гёте, был замечателен, как и всё, что выходило из-под пера Александра Андреевича. Глубокий, интересный, он захватывал с первых слов. А сам Александр Андреевич с его академической манерой речи увлекал за собой, в штюрмерскую Германию Гёте и Шиллера.

После секционного заседания я поблагодарила Александра Андреевича за выступление и, зная, что русская литература XVIII — начала XIX в. входит в круг его научных интересов, подарила ему свою монографию, в которой исследовала вопросы рецепции мифа в русском предромантизме. Уже через день я получила от Александра Андреевича письмо с добрыми словами о книге. Но завязавшийся диалог был прерван его неожиданным уходом. Это стало большой утратой для филологической науки, всех его коллег и для меня лично. Значимость и авторитет Александра Андреевича неоспоримы, но больше всего меня тронула его отзывчивость и внимательность по отношению к абсолютно незнакомому человеку.

Читая воспоминания о нем его учеников и коллег, я поняла, что именно таким он и был — добрым, мудрым и очень внимательным. Жаль, что мое знакомство с ним было таким недолгим, но спасибо, что оно случилось. Светлая память Вам, Александр Андреевич!

Р.-Д. Клуге

Александр Андреевич Смирнов был вдохновляющим преподавателем и серьезным ученым, его любовь принадлежала романтизму в русской литературе, но он также исследовал строгие правила классицизма. Любил поэзию Пушкина и Лермонтова. Был у него природный дидактический талант, его «Пособием по русской литературе» пользовались мои студенты как в Германии, так и в Польше, с огромной пользой для себя.

В рамках сотрудничества МГУ с Тюбингенским университетом Александр Андреевич несколько раз в 1990-х гг. приезжал в Тюбинген, где выступал с блестящими докладами. Он также с энтузиазмом читал и цитировал в дружеских беседах немецкие романтические стихи, о чем свидетельствуют записи в книге отзывов семинара славистики Тюбингенского университета.

И. С. Кузнецов

СВОИХ СТУДЕНТОВ ДОБРЫЙ ГЕНИЙ

Александр Андреевич Смирнов был выдающимся литературоведом, но прежде всего — блестящим педагогом и научным руководителем. Я познакомился с ним осенью 1988 г., когда начал учиться на подготовительном отделении филфака МГУ. Там собирались в основном молодые люди после армии, стремящиеся к чему-то смутно-прекрасному — филологической науке.

В конце 80-х — начале 90-х за филологической наукой смело можно было идти в МГУ. Не буду перечислять всех великих университетских, кто преподавал тогда, — вдруг кого-то забуду. Но на спецкурсы «приглашенных профессоров» М. Л. Гаспарова и М. В. Панова собиралось пол-Москвы. Во время лекций С. С. Аверинцева слушатели сидели на подоконниках. Большинство не понимало, о чем он говорил: Аверинцев рассуждал о трансформации богословского языка раннего христианства под влиянием эллинистической традиции. Паузы между словами были огромны. Аудитория не дышала: человек, который думал в процессе говорения, выглядел завораживающе.

Александр Андреевич Смирнов говорил со скоростью триста слов в минуту. Ворвавшись в поточную аудиторию на первую у нас, рабфаковцев, лекцию по русской литературе XIX в., он с порога затараторил: «Не спать, не спать! Что у нас там, “Горе от ума”? Отлично, характеры, конфликт, образ, прообраз... А сколько лет Чацкому? Сколько лет Софье? Сколько лет было Чацкому, когда он уехал? Сколько лет он отсутствовал? Так, три года, хорошо. И что он успел за это время? С министрами связь, потом разрыв, учеба, карьера, отставка — всё за три года? Да, неувязочка здесь у Грибоедова. Как звали Фамусова, полностью, имя и отчество? Сколько душ крепостных у Чацкого? Не спать, не спать, вы же текста не знаете, о чем там рассуждать вы собираетесь, образ-прообраз!»

Мы, жаждущие высокой науки «дети заводов и пашен» (как нас иронично называл Александр Андреевич, имея в виду историческое прошлое такого университетского атавизма, как рабфак), были обескуражены. Мы ждали спокойной мудрости, запоминающихся научных афоризмов. Да, ученый должен быть странноват, но мы знали, каким должен быть чудаковатый профессор — Александр Андреевич был совсем другой.

Александр Андреевич прекрасно знал, как произвести нужное впечатление на девственные души студентов и собрать аншлаг на спецсеминаре. Он владел приемами профессорского обаяния — и никогда ими не пользовался. Ему было не нужна студенческая популярность, он считал, что любой студент сам может — и даже должен — стать Аверинцевым. Если только студент полюбит

литературоведение, захочет заниматься думанием как работой. В этом было его педагогическое кредо: он не учил восхищаться филологией, он помогал стать филологом.

Осмысление лирических стихотворных текстов представлялось Александру Андреевичу самым подходящим занятием для филолога, не ищущего легких путей. Столкновения контекстов и культурных кодов, новые смыслы главных текстов мировой литературы — это он хотел изучать сам и к занятиям этим пытался приохотить своих — всегда немногочисленных — учеников. Для остальных годилась текстология и биография, которыми он никогда не занимался. «Я считаю, что не нужно вводить в научный оборот новых текстов, — сказал он мне однажды, — текстов уже достаточно, надо осмысливать те, что уже есть». «Говорят: вот вы пушкинист, вот скажите нам, курил ли Пушкин? Что это за вопрос, что это за проблема? Почему я должен это знать? “Курил ли Пушкин” — это что, вопрос филологической науки?»

Проникнув в университет окольным рабфаковским путем, я сначала мечтал заниматься русской литературой XVIII в. Именно мечтал, потому что познания мои в этой области ограничивались парой хрестоматийных томов и вступительной статьей Г. П. Макогоненко к одному из них. «Не надо вам, Иван Сергеевич, заниматься русской литературой XVIII века, — убеждал меня Александр Андреевич вскоре после знакомства. — Занимался я этой литературой XVIII века, даже диссертацию защитил. Вы просто не представляете себе, что это такое. Вам придется перелопачивать горы макулатуры, второстепенных и третьестепенных текстов в поисках одной-единственной свежей мысли. Ну перечитаете вы это всё, ну найдете в архивах еще какой-нибудь всеми забытый текст какого-нибудь Веревкина (кстати, учтите, что все главные архивы в Ленинграде), и кому это будет нужно? Ценность для истории литературы представляют только идеи».

Я колебался недолго: за Грибоедовым по рабфаковской программе последовал Пушкин, и Александр Андреевич дал нам всем задание — проанализировать любое стихотворение Пушкина любым способом. Он ничего не объяснял нам про то, как в принципе можно анализировать поэзию, он просто бросил нас в бассейн и смотрел, кто и как будет выплывать. Ради этого, по его собственным словам, он и преподавал на рабфаке. Просматривая наши опусы, он заметил у меня ритмическую схему стихотворения и вцепился в меня мертвой хваткой. Он вытащил меня к доске и заставил рассказывать всему потоку про спондеи и пиррихии. Потом он велел мне приниматься за доклад для научной студенческой конференции, которая каждый год по весне бывала в Ленинграде. Я был ошарашен. Я еще даже не был зачислен на первый курс. Про спондеи и пиррихии я узнал накануне вечером.

Александр Андреевич считал, что это всё неважно. Важно правильно питаться, чтобы мозг получал достаточное количество микроэлементов. И важно знать, откуда брать информацию. За то время, что я учился на подготовительном отделении и на первом курсе, Александр Андреевич провел со мной обучающие занятия в каталожных залах главных московских библиотек — Ленинки, Иностранки и фундаментальной библиотеки МГУ. Он рассказывал мне, чем тематический каталог отличается от предметного и как ими пользоваться. Он показывал мне библиографическую периодику. С девятого класса школы я собрал дома пару

полок литературоведческой литературы, на мой взгляд, это свидетельствовало о серьезности моих профессиональных намерений. «Не надо покупать никаких книг, только справочники и словари, — отрезал Александр Андреевич. — Остальное — хлам, который сожрет вашу жилплощадь. Всё можно найти в библиотеках. Справочники и словари!» На встречу в Иностранке он принес мне несколько редисок («Иван Сергеевич, это мытое! Вам обязательно нужны витамины и микроэлементы») в пакетике из-под молока (шел девяностый год, полиэтиленовые пакетики для завтраков появились в московских магазинах лет через пять). И несмотря на все мои уверения в том, что я вполне нормально питаюсь, Александр Андреевич еще много раз в девяностые годы пытался меня подкармливать. Однажды, году в девяносто четвертом, он заявился ко мне в комнату коммуналки, где мы тогда жили с братом, с сумкой на колесиках, полной продуктов первой необходимости — там были сахар, какие-то крупы, макароны...

К тому времени Александр Андреевич уже был моим безоговорочным научным руководителем. Заниматься наукой под его началом было весело. Его главное требование было «не спать». Он никогда не вмешивался в процесс порождения идей, и это бывало тяжело. В двадцать два года так хотелось иногда оставить всё это самостоятельное мышление и стать хоть на время подмастерьем при мастере, Борменталем при профессоре Преображенском. Так иногда улыбалась роль ассистента, сборщика материалов, стажера, научного раба. Но Александр Андреевич поблажки не давал. Он не нуждался в борменталях, от своих учеников он требовал самого трудного: самостоятельности мышления. Он всегда был готов всё обсуждать, указывал на ошибки, непрямой ход мысли, был беспощаден к невнятной манере изложения. Но никогда ни на чем не настаивал, кроме удаления из докладов и статей слов-паразитов. И еще Александр Андреевич терпеть не мог, когда изобретали велосипед. «Что вы там предлагаете за тему? “Эволюция образа корабля в поэзии Пушкина”? А вы посмотрите для начала... — тут следовало название какого-нибудь немецкого энциклопедического издания в восемнадцати томах. — Там, кстати, подробнейшая библиография».

Библиография и немецкая наука были его слабостями. Александр Андреевич прекрасно сознавал ограниченность немецкого позитивистского каталогизаторства, но противиться обаянию рубрицированной информации не мог. Кроме того, в Германии его привлекали богатые традиции просвещенного дилетантизма, когда в каком-нибудь Гамбурге на общественных началах возникает общество любителей Пушкина, где люди в свободное от работы время собираются, чтобы обсудить прочитанное, поделиться мыслями и даже пригласить профессора с докладом из Москвы. Что уж говорить о признанных центрах университетской науки вроде Тюбингена В этот прекрасный швабский город Александр Андреевич вывозил меня дважды, в 1994 и 1996 гг. в составе русской части немецко-русского семинара. В первый год мы все изучали Чехова и Германию, во второй — Вагнера, Ницше и Россию. Я тогда уже писал кандидатскую о пушкинской лирике. «Вы не должны быть специалистом по Пушкину всю жизнь, — не уставал повторять Александр Андреевич. — Вы должны быть филологом. Вы должны владеть методом исследования и средствами поиска информации, любой информации. Вы должны быть как корпус быстрого реагирования — сегодня вы пишете о Пушкине, а завтра ваш Пушкин никому не нужен, нужен Сологуб,

нужна антропология, нужна проблема российско-иранских взаимоотношений. Вы должны знать, где быстро взять информацию, чтобы через год-два стать специалистом по российско-иранским взаимоотношениям».

Александр Андреевич верил в своих учеников. Он считал, что каждый из них может стать выдающимся филологом, было бы желание и немецкий язык: «Бог с ним с разговором, с кем вам тут разговаривать по-немецки, главное — читать». «Что ваш английский, язык торговцев шерстью, учите языки культуры — немецкий и французский», — заявил он мне однажды на четвертом курсе и принес учебники немецкого и французского языков. Раз в неделю он занимался со мной практикой чтения на «языках культуры», контролируя мое самообразование. Когда я записался на факультатив по польскому, Александр Андреевич был в ярости:

— Зачем вы тратите время и силы на этот язык? Что вы на нем собираетесь читать?

— Мицкевича, польских романтиков...

— Читайте французских, нужно знать первоисточники!

Александр Андреевич знал, как становятся филологами. Он тащил своих учеников, которые так и норовили юркнуть в подземелье какого-нибудь маргинального научного интереса (вроде польских романтиков), на конференции, симпозиумы, семинары — на все публичные мероприятия, где будущий филолог мог познакомиться с мэтрами. Для того чтобы профессионально заниматься жизнью идей и вычленением смыслов, будущим филологам нужно было проникнуть в академическое сообщество. Сообщество же умиленно взирало на подающую надежды поросль, но во «Временнике Пушкинской комиссии» предпочитало печататься само. Александр Андреевич годами боролся за доли печатных листов в различных сборниках и «тезисах докладов» для своих учеников. За время учебы на филфаке я раз двадцать пять выступил на разных конференциях с докладами по Пушкину, Чехову, Фету, Андрею Белому, не помню кому еще. Благодаря Александру Андреевичу к концу обучения в аспирантуре у меня было больше двух десятков публикаций, включая одну статью по топонимике. «Вы должны быть как корпус быстрого реагирования».

В результате я стал корпусом столь быстрого реагирования, что в какой-то момент вообще оставил филологию. Александр Андреевич был очень огорчен, но долго переживать ему было некогда. Его уже ждали новые ученики, которых нужно было знакомить с азами библиографии и немецкого языка, которых срочно требовалось заявить на пушкинскую конференцию, подкормить, чей опус нужно было пристроить в сборник. Потому что Александр Андреевич больше всего на свете любил филологию и служил ей — прежде всего через своих учеников. Он считал, что многие его ученики как филологи талантливее его, и радовался этому. «Смотри, кого я тебе привел!» — как бы говорил он, подталкивая очередного диковатого юношу ко входу в мир большой науки. Дальше у всех получалось по-разному, но, я уверен, все, кто учился у Александра Андреевича, будут благодарны ему до конца своих дней.

А. В. Лебедев

ПАМЯТНЫЙ ПЕНТАПТИХ

Пять лирических эссе светлой памяти Учителя и Друга

I

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Афанасий Фет

Не стало крупнейшего ученого-пушкиниста, выдающегося специалиста по истории русской литературы, профессора МГУ, человека энциклопедической образованности и необычайной душевной широты Александра Андреевича Смирнова (07.05.1941–13.10.2014). Известие об этой смерти, заставшее меня врасплох несколько часов назад, потрясло меня столь сильно, что никакими словами не передать всего ужаса, горечи и боли, которые испытываю я при мысли, что больше нет рядом этого удивительнейшего человека — гениального Учителя и преданного Друга. Он был рядом со мной все семь лет, что мы были знакомы. Мы познакомились в сентябре 2007 г. в аудиториях МГУ, когда он начал вести у нас семинары по истории русской литературы XVIII и первой трети XIX в. Но аудиторное общение, несмотря на значительную разницу в возрасте и статусе, быстро переросло в общение неформально-дружеское. Почему? То ли сочувствие умудренного жизненным опытом профессора к простым студентам, то ли простое любопытство к нелегкой доле иногородних талантов, попавших в МГУ и живущих в общежитии вдали от родного дома, послужили тому толчком, но с тех пор наше общение не прерывалось никогда. За эти семь лет не было недели, в которую бы наше общение могло приостановиться: мы постоянно созванивались по телефону, пересекались в университетских коридорах, ходили вместе обедать в столовую Главного здания МГУ, вместе посещали научные и культурные мероприятия, к которым Александр Андреевич всячески стремился меня приобщить. Он познакомил меня со многими интересными людьми, которые также стали моими друзьями. Каждую новогоднюю ночь сразу после последнего удара курантов мы неизменно поздравляли друг друга радостным телефонным звонком, что стало нашей своеобразной традицией. Общение с Александром Андреевичем давало мне прежде всего мощную душевную и духовную поддержку все мои непростые студенческие и аспирантские годы в МГУ и последующие полгода, когда я был вынужден переехать в Петербург. Он был в курсе всех моих проблем и душевных переживаний, поддерживал меня и во время моей параллельной нелегкой работы на кафедре истории русской литературы МГУ и в Музее А. Н. Островского,

умел простым неожиданным звонком на рабочий телефон снять то напряжение, в котором я постоянно находился от обилия наваливавшихся со всех сторон дел и проблем... Был он рядом со мной и потом, когда мне по ряду причин пришлось бросить всё в Москве и перебраться в Петербург. Постоянно звонил и сюда, в Питер, спрашивал о текущих делах и проблемах, отправил мне две трогательных посылки с новыми ботинками и одеждой, последнюю из которых я получил несколько дней назад... А в августе, прямо в свой день рождения я обнаружил у себя в почтовом ящике настоящую картонную поздравительную открытку, подписанную и отправленную им же, последними словами которой были: «Алексей Владимирович, без Вас на кафедре плохо — возвращайтесь в Москву!» Александр Андреевич был для меня прежде всего неиссякаемым источником света, юмора, безудержной радости, легкого отношения ко всему происходящему вокруг — той энергии живой жизни, которая при любых обстоятельствах, самых тяжелых бедах и невзгодах дает силы не падать духом и жить во что бы то ни стало! Таким он и останется для меня навсегда в моем сердце!.. Спасибо за всё, дорогой Александр Андреевич! Мне Вас ужасно не хватает! Вечная память.

17 октября 2014 г.

II

Что сделать мне тебе в угоду?
Дай как-нибудь об этом весть.
В молчаньи твоего ухода
Упрек невысказанный есть.
Борис Пастернак

Сорок дней прошло, как нет Александра Андреевича с нами... Никак не могу привыкнуть, приспособиться к тому, что его больше нет, да и, признаюсь, не хочу привыкать к этому... Все эти сорок дней не могу о нем думать без слез... Удивительно, что близкие и дорогие люди с уходом из земного мира становятся бесконечно ближе и дороже... Все эти сорок дней так и жду, что раздастся внезапный звонок на моем мобильном и радостный, порывистый голос скажет: «Алексей Владимирович, как Вы себя чувствуете? Где Вы???» Последние полгода все семь дней каждой недели я сильно загружен, возвращаюсь домой поздно вечером от метро «Чернышевская» по Кирочной улице по направлению к улице Таврической, где живу сейчас, прямо напротив Таврического сада, совсем рядом с Башней Вячеслава Иванова... Эти 20 минут пешком — как правило, единственное время за день, когда я могу поговорить по телефону с близкими людьми, живущими в других городах... И самым частым собеседником почти каждый день в это время обычно был Александр Андреевич... И сейчас много раз ловлю себя на том, что по-прежнему хватаюсь за мобильный, чтобы набрать привычный номер и услышать всё тот же радостно-взволнованный голос, начинающий разговор с привычного вопроса: «Алексей Владимирович, Вы по Кирочной идете? По Кирочной???» Он прекрасно знал, откуда я могу ему звонить в это время, и, услышав привычный шум поздних машин, начинал разговор именно с этого вопроса, чтобы удостовериться, что всё в порядке и идет своим чередом — мы были в полной уверенности,

что жизнь продолжается и мы по-прежнему рядом, несмотря на то что теперь находимся на дальнем расстоянии, проживаем в разных городах... А дальше я слышал в трубке привычный поток сознания, в котором было равноценно абсолютно всё — как возвышенное, так и бытовое: текущие события в мире и в стране, в науке и культуре, в Москве и в Петербурге, на кафедре и в Фонтанном доме (где я работаю сейчас хранителем экспозиции), в теперешней его и моей жизни, а также события, произошедшие в тогдашней жизни, когда я еще жил в Москве, обстоятельства жизни родных и близких мне людей в разных городах (которых он всех помнил по именам-отчествам, некоторых ни разу так и не увидев) и даже все мелкие бытовые детали, которые когда-либо мелькали перед нашими глазами за все семь лет нашего знакомства — он всё это хорошо знал и помнил, почему-то ценил и не забывал никогда — всю эту «потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь» умел он охватить в одном телефонном разговоре, который у нас обычно затягивался на час с лишним (завершался разговор обычно у меня дома, отнимая время от домашних дел, о чем я в этом случае нисколько не сожалел)... И всё это обычно перемежалось бодро-заливистым смехом, привычными полушутливыми-полусерьезными вопросами: «И это разрешается? Он / она Вам не грубил(а)? Вы и сегодня вышли на работу? Вы не мерзнете? В квартире тепло? Все залы Фонтанного дворца опечатали сургучовыми печатями [хотя печати у нас пластилиновые, но он почему-то был уверен, что они должны быть именно сургучовыми и никак иначе, спорил со мной об этом], ни один не забыли? Когда Вы пойдете в Пушкинский Дом? Когда будете водить экскурсии по ночному Петербургу (днем-то у Вас времени ни на что не остается)? Когда же наконец допишете диссертацию? Как там в Сарове Ваша мама Ольга Николаевна поживает? Зачем она отпустила Вас в Москву, а потом и в Петербург? Сколько часов Вы вчера спали? В каких районах и пригородах Петербурга занимались сегодня с учениками? Еда у Вас есть? Помните, как мы обедали частенько в столовой Главного здания МГУ? Помните, как шли по Большому Каменному мосту мимо Кремля [после того как он однажды внезапно пришел меня навестить ко мне на работу в Музей Островского в конце рабочего дня и предложил прогуляться от Замоскворечья до метро «Охотный ряд»] — а я-то думал, что всегда так будем обедать с Вами и гулять по тому мосту — эх... И зачем Вы нас бросили? А?» Кроме того, всё сопровождалось обыкновенными наставлениями-возгласами: «Ради Бога, берегите себя! Не забудьте поужинать! Ложитесь спать пораньше! Если б Вы только знали, как нам без вас плохо!» А я всё это слушал и в промежутках между этими словесными потоками невольно делился событиями, впечатлениями и переживаниями своего прошедшего дня, ни одно из которых он не оставлял без внимания, даже если делал вид, что пропустил мимо ушей — всё равно во время следующего разговора напоминал о том, что услышал от меня в прошлый раз. Но всё равно я больше старался слушать, слушать человека, которому было крайне необходимо, чтобы всё это обязательно слышал живой собеседник... Я слушал, просто наслаждаясь душевным контактом с бесконечно дорогим мне человеком, умеющим наполнять всё вокруг ощущением живой и подлинной жизни, необыкновенной радости и свежести бытия... Недавно, а также ещё и в Москве бывало, что он серьезным голосом вставлял в этот поток фразу: «Спасибо, что Вы слушаете всю эту мою ерунду! Спасибо, что не забываете старика [хотя я-то всегда считал его

молодым]!» Еще полтора месяца назад, проходя по Кирочной, я был в твердой уверенности, что так будет всегда, еще долгие-долгие годы... Был в этой уверенности, когда 7 октября нес с почты на Суворовском проспекте посылку от него. Был уверен, хотя уже и начинал волноваться, когда звонил ему на домашний номер 14 и 15 октября, слушая тягостные гудки, но надеясь на лучшее, не подозревая тогда, что его уже не было в этом мире... И вот вечером 16 октября как гром среди ясного неба, как нож в сердце — запоздалое известие о смерти... Всё помутилось и перевернулось в моей жизни, полностью выбит из привычной колеи, хотя все эти сорок дней по-прежнему пытаюсь держаться на плаву, по-прежнему возвращаюсь каждый день поздно вечером домой по Кирочной, по-прежнему хватаюсь за мобильный, чтобы позвонить, и, покрываясь слезами, едва удерживаюсь, чтобы не разрыдаться совсем... А вокруг только шум запоздалых машин и пустота, боль и одиночество в мире без чудесного человека, знавшего и понимавшего меня так, как никто другой, человека, у которого мне еще многие годы учиться титанической стойкости и несгибаемому оптимизму в нелегкой земной жизни, человека, к которому так и хочется обратиться его же словами с вопросом: «И зачем Вы нас бросили, дорогой Александр Андреевич? А?? Разве это разрешается??? Если б Вы только знали, как мне без вас плохо...» Говорят, что время всё лечит, что грех много плакать по покойному и что близкие люди всё равно живут в наших сердцах... Всё так, но только жизнь без человека, который был ценен прежде всего своей живостью и привносил собой ее в этот мир, уже не та... Хочется воскресить его хотя бы в живых воспоминаниях, которые так свежи, максимально приблизить его к этому миру, которому он был так соприроден и который так внезапно оставил, поэтому и пишу эту заметку... Больше, наверное, уже ничего не смогу для него сделать при всем моем желании... Пишу всё это еще и потому, что очень не хочу, чтобы память о нем в суете повседневности постепенно уходила на второй план... А вижу его и явственно слышу его радостный голос и бодро-заливистый смех теперь только во сне, почти каждую ночь — надеюсь, такие сны буду видеть как можно чаще и дольше... Его фотопортрет висит теперь в моей комнате на самом видном месте в рамке небесного цвета — цвета того мира, в который он сейчас переходит и где ему обязательно будет хорошо! Царствие Небесное Вам, дорогой Александр Андреевич!.. Вечная память!.. Спасибо за всё!.. Я по-прежнему всегда рядом с Вами! Помню и люблю всегда...

21 ноября 2014 г.

III

Как зыбок человек! Имел он очертанья —
Их не заметили. Ушел — забыли их.
Его присутствие — едва заметный штрих.
Его отсутствие — пространство мирозданья.
Федор Тютчев

...Сегодня Александру Андреевичу исполнилось бы 74 года... Каждый год в этот майский день на протяжении всех семи лет нашего знакомства я обычно собирался с мыслями, обдумывал, что сказать ему, что пожелать, а потом звонил

и говорил... А сегодня вот впервые именно в этот день мая собираюсь с мыслями и обдумываю, что написать в память о нем, но всё равно всё, что пишу здесь, в очередной памятной заметке, — это прежде всего адресовано именно ему, для него... Пусть и это всего лишь очередное, выражаясь по-цветаевски, «письмо в бесконечность, письмо в беспредельность»... Но и уверен, что, вопреки цветаевским словам, это и не «письмо в пустоту», потому что не сомневаюсь, что всё, что пишется и делается ради него сейчас, — всё это не зря, уверен, что всё это он слышит и видит, рад этому, рад, что его по-прежнему любят и помнят, думают и заботятся о нем, — и это самое главное, на мой взгляд...

...Что сказать мне о нем сейчас?.. Прошло более полугода с того рокового, ужасного известия, которое всё перевернуло вверх дном в моей жизни, в моем представлении о привычном ходе вещей и событий... Время идет, и всё дальше и дальше тот страшный день, когда эта весть настигла меня врасплох... Время лечит — так говорят всегда... Смерти нет, а есть память в наших сердцах — тоже привычные, избитые слова... Излечивает ли время своим неумолимым ходом меня?.. Заставляет ли оно смириться с отсутствием дорогого мне человека рядом?.. Нет, нисколько... Я по-прежнему часто плачу, когда думаю и вспоминаю о нем, особенно когда еду в метро домой поздно вечером после тяжелого дня, особенно когда выхожу и иду по той улице Кирочной, на которой почти каждый вечер разговаривал с ним по мобильному телефону последние полгода нашего общения, или когда просыпаюсь после какого-нибудь удивительного сна, в котором он являлся мне и говорил со мной, и вспоминаю, что его уже полгода как нет, а также когда читаю спонтанные воспоминания, которыми невольно делятся со мной в переписке его друзья и коллеги — участники будущего сборника в память о нем, когда разбираю его архивные бумаги и фотографии, и вот сейчас тоже невольно появляются слезы на глазах, когда пишу эту очередную заметку... По-прежнему часто его силуэт видится-угадывается мне издали в силуэтах некоторых прохожих, приближаясь к которым, я с грустью и болью явственно осознаю, что это всего лишь мираж, обман зрения, игра воображения, что его больше нет в этом земном-вещественном мире и не будет никогда... Но в то же время теперь, по прошествии полугода, я, анализируя свое теперешнее состояние, замечаю, что то едкое, болезненно-тяжелое ощущение трагизма и горечи, которое раздирало мне душу тогда, теперь становится всё меньше, а взамен приходит (или вернее, усиливается, потому что было в общем-то всегда) другое, гораздо более светлое чувство, нисколько не ослабляющее прежней печали и грусти, но сообщающее этим прежним ощущениям какое-то новое качество, — чувство всё более возрастающей любви и преданности дорогому мне человеку, долга и ответственности за него — в этом мире, за неугасимую память о нем здесь — и в мире том, за его вечно-спокойное, светлое и радостное пребывание там...

...Часто бывает так, что по прошествии некоторого времени после ухода близкого человека сам факт его земного давнего существования и своего существования рядом с ним, несмотря на насыщенные воспоминания о его земном облике и том времени, постепенно начинает казаться чем-то странно-ирреальным... С этим ощущением всегда стараешься бороться, стремишься максимально воскресить этого человека в воображении, но в то же время не можешь отделаться от этого ощущения ирреальности всего, что было до момента его смерти... У меня часто такое бывало

и бывает в отношении немногих близких мне, уже ушедших людей... Иногда накатывают такие ощущения и в отношении Александра Андреевича... В эти моменты даже начинает казаться, что его смерть разделила всю мою жизнь на две непохожие друг на друга части: тогдашнее полумифическое-полулегендарное существование с ним в этом мире и теперешнее реально-одинокое без него... Но и сегодня, в этот именно его в общем-то радостный день я пытаюсь взглянуть со стороны на эти две половины своей жизни, осмыслить их как-то иначе и постепенно прихожу к выводу, что и в той, и в другой — было и есть много поистине светлого и радостного... Тогда — радость и свет от реального общения с удивительным, чудесным, потрясающим человеком... Но и теперь — при всей грусти и при всем одиночестве, свой особый свет и особая радость — радость быть по-прежнему рядом всё с тем же человеком, радость по-прежнему любить его и быть преданным ему — с той же силой, что и раньше, или даже гораздо сильнее... И ни с чем не сравнимая радость — тогда и теперь — находить время на внимание к человеку всегда, когда свободного времени в общем-то никогда и нет, что доказывает особую ценность и значимость этого человека в моей жизни, доказывает его постоянное присутствие рядом, даже сейчас, когда вроде бы его нет, но и в то же время он есть, незримо существует всегда рядом в нашем мире, не ограничивающемся только лишь земными рамками... Всё больше и больше я верую в реальность его незримого присутствия рядом, иначе — откуда эти удивительные радость, свет и гармония, которыми всё больше, несмотря ни на что, освещается моя теперешняя жизнь?.. Откуда особые силы, мужество и легкость, с которыми я при всей моей вечно-страшной, круглосуточной загруженности пытаюсь что-то делать в память о нем?.. И наконец, откуда эти всё усиливающиеся и выражающиеся в том числе и в частых слезах любовь и преданность?.. К кому они, как не к нему, вечно-реальному и вечно-живущему всегда, вечно-молодому и вечно-сияющему — такому как, например, на этих вот фотографиях, сделанных в разные периоды его жизни и лежащих теперь передо мной...

...С Днем рождения, дорогой Александр Андреевич!.. Спасибо Вам за всё, что Вы делали для меня тогда и продолжаете делать сейчас! Спасибо, что по-прежнему всегда остаетесь рядом и дарите ни с чем не сравнимые, поистине пушкинские радость, свет, гармонию и легкость! Знайте: что бы ни случилось, по-прежнему всегда рядом с Вами и я, всегда буду стараться отвечать Вам взаимностью, а главное, по-прежнему люблю и буду любить всегда! Царствие Небесное и вечная память!..

7 мая 2015 г.

IV

...нет в мире смерти, нет гибели тому,
что было, чем жил когда-то! Нет разлук
и потерь, доколе жива моя душа,
моя Любовь, Память!

Иван Бунин

...В преддверии Нового Года особенно остро вспоминаю тех, кого уже нет среди живых, их немое присутствие рядом ощущается особенно сильно... В очередной раз как будто случайно натыкаюсь в своей электронной почте на последнее

новогоднее поздравление от Александра Андреевича: «...Поздравляю Вас, высокочтимый господин Лебедев, с наступающим 2014 годом. Поздравляю Вас с тем, что мы всё-таки до него дожили. Желаю Вам много-много здоровья, приятных встреч и приятных неожиданностей в новом году в СПб. Живите долго-долго и доживайте до всё новых и новых Новых годов. И пусть за окошком всегда будет синё-синё, а на душе светло-светло...

Искренне Ваш, А. Смирнов».

После этого письма будет еще последний традиционный новогодний звонок после последнего удара Кремлевских курантов... Но тогда еще ничто не предвещало, что эти поздравления станут действительно последними... Тогда я еще жил между Москвой и Петербургом и принимал вот такие пожелания приятных неожиданностей в новом году в поистине новом для меня городе... Впереди еще был почти целый год общения — живого и радостного, несмотря на значительно увеличившееся из-за моего переезда расстояние между нами... А теперь я вот уже два года живу благополучно и даже уверенно здесь, в Петербурге, но всё равно жизнь здесь по-прежнему радует приятными встречами и неожиданностями, хотя уже и не повторятся никогда эти бесконечно трогательные взаимные поздравления и пожелания с этим бесконечно дорогим и близким мне человеком... Многое бы отдал сейчас за то, чтобы поздравить его вновь с этим чудесным праздником... Хотя он и по-прежнему для меня неизменно рядом!.. Светлая ему память! Светлая память всем тем, кого нет с нами в эти праздничные дни!..

С наступающим Новым 2016 годом, дорогие друзья! Берегите и цените друг друга, будьте всегда рядом, где бы вы ни находились, дорожите каждым мгновением времени, проведенным вместе! Пусть новый год будет по-прежнему полон этих приятных чудесных неожиданностей и судьбоносных встреч! Пусть мир вокруг будет всегда и вопреки всему празднично-радостным! Пусть самые тяжелые времена и трудные обстоятельства никогда не смогут поколебать нашу веру в себя и в свои силы! Пусть нашего здоровья, бодрости и оптимизма всегда будет хватать для всё новых и новых свершений! Будем «жить долго-долго и доживать до всё новых и новых Новых годов»! С Новым годом, дорогие друзья! Будьте счастливы! Берегите себя и друг друга!

31 декабря 2015 г.

V

Deus conservat omnia[2].
Девиз рода Шереметевых на гербе Фонтанного Дома

...А сегодня вот исполняется ровно 5 лет с того дня, когда я (после полугодового периода жизни между двумя столицами, начавшегося почти как в фильме «Ирония судьбы...»), со всеми вещами на полуторатонном грузовике (в основном это были книги) окончательно переехал из Москвы в Петербург, чтобы быть рядом с человеком, без которого, по меткому асеевскому выражению,

[2] Бог сохраняет всё (лат.)

«Москва — глушь»: из аспирантской комнаты в семь квадратных метров сталинской высотки Главного здания МГУ — в однокомнатную квартиру дома на Таврической улице, прямо напротив ограды Таврического сада и рядом с легендарной Башней Вячеслава Иванова... В этом доме суждено было прожить почти 4 года...

Сразу на следующий же день после переезда уже был первый рабочий день в Фонтанном Доме, куда попал по случайному звонку, случайно зайдя в один кабинет за неделю до переезда... И начался самый трудный, но и самый счастливый период моей жизни, который продолжается и по сей день... Хотя ещё буквально за две недели до этого переезда, работая в Доме Островского, даже предположить не мог, что всё так обернётся столь стремительно... Помню, когда только выехал в этом грузовике за пределы МКАДа, раздался звонок на моём мобильном и бодрый голос уже покойного ныне профессора А. А. Смирнова, бывшего в курсе всех перипетий моей тогдашней жизни, громко отскандировал со своей привычной торжественно-иронической интонацией (к которой в тот раз впервые добавился, как мне показалось, оттенок тщательно скрываемой грусти): «Ага, Алексей Владимирович! Отринув всё старое и наносное, выезжаете в новую счастливую жизнь!.. Кошка бросила котят — пусть живут, как хотят!» Как вижу сейчас, он не ошибся насчет того, что новая жизнь окажется счастливой... Но вот отринуть старое мне, к счастью, не удалось...

Потом уже в последующих телефонных разговорах он, имея в виду этот полуторатонный грузовик, со своей склонностью всё шутливо гиперболизировать подчеркивал: «Подумать только! Вы два КамАЗа вещей вывезли из Москвы!..» Через полгода его не стало... А эта шутка насчет двух КамАЗов оказалась пророческой: ещё через полгода второй полуторатонный грузовик перевезет всё в ту же нашу петербургскую однокомнатную квартиру на Таврической улице из московской квартиры Смирнова на Рогожском валу весь его архив и библиотеку, спешно упакованные нами в полторы сотни огромных мешков для строительного мусора, приготовленных захватившими квартиру дальними родственниками покойного для выброса всего этого на помойку... Потом архив этот будет с трепетом разбираться по ночам, наполняя жизнь яркими воспоминаниями о былом, а спустя два года переедет целиком в следующее наше (и уже постоянное) петербургское жилище на улице Жуковского (бывшей когда-то Малой Итальянской)...

Нет, напрасно шутил Смирнов, не удалось мне отринуть былое... Всё самое дорогое всегда со мной... Более того, именно здесь пришло понимание истины о том, что расстояние значит так мало, когда кто-то значит так много... Только здесь под влиянием энергетики Фонтанного Дома по-настоящему проникаешься фатальным смыслом шереметевского девиза, повторённого, как заклинание, Ахматовой и далее Бродским: «Бог сохраняет всё, особенно слова прощенья и любви, как собственный свой голос...» Только здесь понимаешь всю суть блоковского утверждения о том, что «невозможное возможно, дорога долгая легка...» Только здесь можешь быть подлинно счастлив после семидневной рабочей недели и всегда быть духовно уверенным в завтрашнем дне без особых для того оснований... Только здесь начинаешь чувствовать всю относительность пространства и времени, когда ежедневно рядом абсолютно всё: и ныне живущие

московские друзья, и уже ушедшие, и сама Москва, и Московский университет, и Дом Островского, и все-все дорогие места и мгновения, которые не где-то и когда-то были, а навсегда со мной здесь и сейчас, поэтому что они не в прошлом, а в Вечности... Всё это возможно, когда есть Любовь и Бог, которые сохраняют абсолютно всё, когда в них по-настоящему веришь, чувствуешь в каждом дне и мгновении... Я счастлив этим петербургским пятилетием!.. Спасибо всем, кто по-прежнему рядом!..

16 февраля 2019 года

О.А. Моисеев

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ В МАСШТАБЕ. ПРОФЕССОР-ПУШКИНИСТ И ПОКОЛЕНИЕ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

В 2003 г. на филологический факультет заступил новый поток. «Здравствуй, племя младое, незнакомое...» — словно донеслось откуда-то, и мы ощутили присутствие невидимого союзника, благосклонно наблюдающего за нашим взрослением и становлением. Те из нашего студенческого сообщества, кто относился к получению филологического образования не только прагматически, с самого начала влюбились в уникальную атмосферу Первого гуманитарного корпуса, научной жизни и растворенных в воздухе потоков интереснейшей информации. Для тех, кто сосредотачивался на этом ощущении, взаимодействие с факультетом определяло развитие личности и, в общем-то, всей дальнейшей жизни студента. Каждого характеризовало, что именно избирал он в качестве поля своего исследования или дальнейшего призвания, продолжил недавний дипломник заниматься научной работой или унес приобретенные знания во внешний мир, а в последнем случае — как воспользовался ими. Некоторые выпускники нашего потока не только продолжили научную работу, но даже стали частью факультета в его сегодняшнем виде.

Итак, здесь собралась молодежь преимущественно 1984–1986 гг. рождения. Это означает, что многие из нас родились еще в последние месяцы правления Андропова, либо в правление Черненко, хотя большинство (те, кто поступил в университет сразу после школы) — в первый год эпохи Горбачева. Возможно, мы были последним поколением, которое более-менее запомнило годы существования Советского Союза — во всяком случае, общий социокультурный фон того времени безусловно сказывался на нашем воспитании и взрослении. А кроме того, политические перемены начала 90-х гг. прошлого столетия мы воспринимали уже в сознательном школьном возрасте. Однако в разных кругах и семьях отношение к этим переменам сильно варьировалось, и, как следствие, даже внутри нашего, достаточно дружного курса бытовали разные (порой диаметрально противоположные) оценки современной социально-политической ситуации. В то же время мы отчасти унаследовали сплоченность, которая была так сильна у поколения наших родителей. Многие выпускники нашего потока продолжают плотно общаться, в том числе в формате замечательных научно-исследовательских сообществ.

Для тех студентов русского отделения, кто выбирал специализацию в рамках литературоведения, решение готовить дипломную работу на кафедре истории русской литературы всегда оказывалось судьбоносным. Занятия с преподавателями этой кафедры требовали предельной концентрации интеллектуальных

усилий. В результате такой работы мы, еще будучи студентами, совершали небольшие открытия и, что важнее, выходили в недоступные прежде и принципиально новые для нас информационные сферы. Стратегии подобных «прорывов» — возможно, самое важное из всего, что мы освоили, обучаясь; владение ими оказалось повсеместно необходимым во взрослой жизни.

Важными и незаменимыми авторитетами в области русской литературы и культуры XVIII — первой трети XIX в. оказались для нас профессора Алексей Михайлович Песков и Александр Андреевич Смирнов. За прошедшие несколько лет мы лишились этих учителей. Сегодня профессор Дмитрий Павлович Ивинский, блестящий пушкинист, остается основным специалистом по означенной эпохе на кафедре истории русской литературы.

Алексей Михайлович Песков (1953–2009) удивительным образом сочетал традиционный тип университетского ученого и публичность с характерной для нее динамикой; он был участником множества интеллектуальных сообществ Москвы. По словам лучших представителей нашего потока, Песков «был болен восемнадцатым веком». Это был любимец студентов, излучающий веселье и обаяние, человек, который мог найти ключ к любому собеседнику.

В противоположность знаменитому в широких кругах биографу и издателю Боратынского Александр Андреевич Смирнов (1941–2014) являл собой образ классического профессора «старой школы» и вел достаточно замкнутый и весьма скромный образ жизни. Его всегда можно было увидеть за каким-то важным делом, будь то организация научных мероприятий, дела кафедры или хлопоты за отдельных преуспевших или нерадивых студентов.

Во всем, чем мог быть охарактеризован Александр Андреевич — в этической позиции по отношению к друзьям, коллегам и студентам, в эстетических предпочтениях в литературе и искусстве, в характере научной работы — он был представителем высокой культуры. Вместе с тем Смирнов относился к своим обязанностям — преподавателя, научного руководителя, ученого секретаря и т. п. — как к служению, которое, как известно, часто содержит не только героическое, но и трагическое измерение. Если героическое начало предполагает деятельность, результаты которой будут восхищать современников и займут важное место в истории науки, то под трагическим элементом подразумевается определенное одиночество, возможно, некая жизненная неустроенность и ограниченный набор достойных собеседников.

Наряду с этим Смирнов был человеком неиссякаемого веселья и редкой иронии, которая порой была тяжелой для усвоения неподготовленными студентами-идеалистами. Юмор Александра Андреевича был взрослым и местами беспощадным, в определенном смысле это было формой взрослого и серьезного диалога со студентами. Непростой стиль общения делал Смирнова популярным в тех студенческих кругах, где могли понимать и поддерживать заданный градус разговора.

Профессор Смирнов оставил огромное научное наследие, которое требует кропотливого изучения. При этом он не претендовал на великие обобщения и выдающиеся открытия, оставаясь для коллег и друзей прежде всего хранителем и толкователем сокровищницы русской литературы, сосредоточенным на культурном воспитании последующих поколений. И в науке, и в жизни

Александр Андреевич следовал принципу «На что смотришь, тому и уподобляешься». Это означает, что при серьезной длительной работе над определенным сектором знания человек помимо собственной воли начинает действовать в системе координат, заданной самой областью исследования. В результате многолетнего погружения в свою тематику, сопряженного зачастую со своего рода аскезой, с тем, кто выбрал «возвышенный предмет» научных изысканий, в какой-то момент происходит внутреннее преображение: в некоторых вопросах он становится равным великим творцам истории и культуры. Освоение знаний, выводящих нашу картину мира на новый уровень, чревато ростом и преображением личности, выходом из рутинной повседневности с ее мнимой безопасностью в недоступные прежде информационные сферы. Искреннее желание понять, «как думали и действовали великие», заставляет расти до уровня персонажей мировой истории и культуры, выбранных в качестве авторитетов и ориентиров.

Смирнов выбрал самые возвышенные авторитеты. Областью его интересов было наследие отечественного и немецкого Просвещения и романтизма. В пантеоне героев-просветителей Александр Андреевич, несомненно, стоит рядом с Гердером, Гёте, Ломоносовым и Пушкиным. В определенный момент своей научной работы он стал «своим» для них, а они — для него. Такое привилегированное положение не только открывает для ученого двери к закрытому прежде знанию, но и налагает определенные полномочия, равно как и дает дополнительные прерогативы. Поскольку же главным делом для профессора Смирнова оставалась преподавательская деятельность, в первую очередь он знакомил студентов с доступными стратегиями их собственного интеллектуального роста и не жалел на это ни сил, ни времени.

Но о каких же технологиях идет речь? Ведь дело, очевидно, не только в освоении информации, предложенной в курсе обучения. Самые любопытные студенты подбирались к неожиданным истинам уже на первых курсах учебы, если не до ее начала, доискиваясь до подлинных причин историко-культурного процесса путем всестороннего расширения своего кругозора.

В исторических источниках и работах по истории культуры помимо выносимой на широкое обозрение традиционной информации какие-то смыслы всегда заключены между строк, и распознавание этого «второго слоя» требует не только солидной культурной компетентности, но и ясного, гибкого и системного мышления, накопления и обобщения знаний. Длительное погружение в тему постепенно приводит к пониманию механизмов того, «как в действительности мыслят те или иные люди», «как на самом деле вершатся исторические процессы», и множества других. В какой-то момент начинаешь догадываться, что, например, характер поэтического и научного творчества Ломоносова, его свойские отношения с сильными мира сего, феноменальные успехи в сплочении научных коллективов и провалы его коммерческих проектов невозможно объяснить без привлечения характерологии, ограничиваясь анализом историко-культурного фона. Зато лишь обращение к историко-культурному фону может показать, что титан наподобие Ломоносова мог «развернуться» только в царствование Елизаветы Петровны, эпоха которой сопровождалась небывалыми возможностями для восхождения по социальной лестнице. В большем масштабе, — рассуждая

о распространении тех или иных культурных стилей, — невозможно оставлять за скобками теорию социальной стратификации и картину повседневной жизни самых разных классов общества в отдельно взятой стране в конкретный исторический период. А приступая к исследованию взаимного влияния барокко и классицизма в европейском культурном пространстве XVIII в., следует отдавать себе хотя бы приблизительный отчет о политической картине мира и борьбе идеологий в изучаемую эпоху. Можно продолжать приводить примеры, однако важно отметить, что оперирование масштабными данными с опорой на здравый смысл и понимание предмета — в общем, весь тот набор способностей, который принято называть энциклопедизмом, — берет начало в воле к познанию и наличии хорошего учителя. Знание скрытых (до поры) закономерностей историко-культурных процессов оказывается шагом к подлинной науке, а понимание характера происходящего в мире — естественным состоянием мыслящего человека. Возможно, это важнейший урок, который в свое время преподали нам лучшие люди филологического факультета.

Почти о каждом втором советском и российском профессоре можно сказать словами Пушкина, которому Смирнов посвятил несколько книг: «Как жаль, что [он] не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...» Тем не менее за прошедшие десять-пятнадцать лет вошло в моду собирать и издавать сочинения наших наиболее выдающихся современников, которые становятся теперь классиками. Прекрасным примером служит двухтомное (на данный момент) собрание работ Георгия Константиновича Косикова. Вышел из печати замечательный памятный сборник работ памяти Алексея Михайловича Пескова, показавший, что дело его жизни достойно продолжено. В хороших руках сегодня пребывает и наследие Александра Андреевича; возможно, совсем скоро мы увидим хотя бы представительное собрание работ нашего учителя.

Смирнов прекрасно чувствовал характер нынешней эпохи и понимал экзистенциальную неопределенность, присущую части нашего поколения. В его диалоге с молодежью всегда подспудно присутствовала эта тема, и будучи прекрасным педагогом, Александр Андреевич выводил на нее разговор в своей специфической шутливо-ироничной манере, как бы выполнявшей психотерапевтические функции. Таким образом он доносил до студентов, возможно, не задумывавшихся об этом прежде, проблематику переходности исторического периода, в котором мы пребываем сегодня. Осознание своей исторической ситуации и необходимости ежедневно давать ей достойный внутренний ответ — еще один важный урок, который мы извлекли из общения с нашим преподавателем.

В моменты воспоминаний о тех, кто ушел из жизни, всегда возникает ощущение некоей тайны. Речь идет не только о желании охватить их наследие и тот необъятный массив идей, которые не были зафиксированы, но продолжают «носиться в воздухе» и складываться в завершенные фрагменты всякий раз, когда мы вспоминаем ушедших профессоров. Довлеет также чувство необходимости разгадать, «как мыслили и действовали» учителя, ставшие «своими» гигантам мировой культуры и, возможно, неслышно беседовавшие с ними в нашем присутствии.

«Плюнь тому в глаза, кто скажет, что можно обнять необъятное», — говорил полтора века назад Козьма Прутков. Автор высказывания иронизирует в адрес скептиков, постулирующих необходимость в какой-то момент остановиться в своем стремлении к познанию — в результате собственной ограниченности или из трепета перед Божьим величием. За сто с лишним лет до великого сатирика ни то ни другое не останавливало, опять же, Ломоносова, который, как известно, за словом в карман не лез и не держал кулаки на привязи в тех случаях, когда его энтузиазм пыталась сдержать бюрократическая машина Петербургской академии наук. Нам следует брать пример с великого помора, по крайней мере начиная с этой линии поведения, и тогда может настать момент, когда в особом измерении кто-то из нас заговорит с ним по-свойски.

Дипломники и диссертанты выдающихся специалистов должны хорошо понимать, что в любой профессиональной области они останутся вовлеченными в поиск ответов на «вечные вопросы» и всегда могут внести весомый — пусть даже в высшей степени опосредованный — вклад в науку. Для того, чтобы достойно воспитать как можно больше самостоятельно мыслящих исследователей мировой культуры, на протяжении всей своей жизни трудился замечательный русский ученый Александр Андреевич Смирнов.

А.В. Нижник

Филология — хитрая наука. С одной стороны, она требует почти аптекарской точности: имея дело с литературным фактом, нужно знать, как, когда и при каких обстоятельствах он свершился. С другой стороны, воздушная материя языка может быть постигнута только при правильной настройке чувствительных внутренних струн, отзывающихся на поэтическое слово. Неточное соблюдение этих пропорций приводит к мертвой сухой учености или к сумрачной метафизике. Александр Андреевич Смирнов был подобен античному проводнику-наставнику, который помогал студенту проскользнуть между Сциллой сухой теории и Харибдой искусствоведческого аффекта.

Школьная интерпретация истории литературы XVIII и XIX вв. всегда отличалась удивительной серьезностью. Александр Андреевич умел показать, что без иронического обыгрывания серьезных тем классицизма и романтизма литература была бы пуста и неподвижна. Самоирония необходима и писателю, и исследователю, чтобы установить между собой и миром идей должную дистанцию, благодаря которой можно понять идеи и образы куда глубже, избавиться от «литературщины», столь пагубной для живой жизни. Русские поэты-романтики в интерпретации Смирнова были совершенно живыми — счастливыми, колкими, безумными — различные оттенки эмоций встраивались в сложную систему случайно-предопределенного развития русской лирики, в котором свободная воля автора сочеталась со строгой логикой языковых значений. Наборы метафор и сравнений, свойственных Пушкину, Боратынскому, Веневитинову, Дельвигу, в воображении студента вырастали в целые магические деревья смыслов, которые в итоге давали бесценный плод — понимание, что подчас случайность куда важнее, чем готовые теоретические ответы, и только беспристрастное внимание к фактам языка и истории помогает уловить изменчивые значения искусства. Сравнительные исследования русской и европейской поэзии, которыми занимался Александр Андреевич, как раз и были составлены из этих случайностей (подумать только — «байронический» Пушкин не знал английского и презирал немецкую метафизику, но отлично знал Саути, Кольриджа и Вордсворта и немецких романтиков в переводах Жуковского) — сформировавших в итоге определенную матрицу, по отпечатку которой развивалась культура и XX, и XXI вв.

Александр Андреевич следовал принципам романтической лирики, в которой индивидуальность была на первом месте, и в жизни. Он отличался редким вниманием к человеку, подчас в мелочах: кто много учился, знает, какой это бесценный дар — яблоко между третьей и четвертой парой, — не говоря уже о бесчисленных книгах, статьях, темах и советах, которыми он щедро делился с учениками. Горечь потери такого человека могла бы быть невыносимой, если бы он сам не помог понять важную истину, близкую великим поэтам: смерти нет, пока на земле есть благодарные ученики. Памятник нерукотворный из научных трудов сотен прекрасных филологов, заразившихся от него любовью к истории литературы, Александр Андреевич себе воздвиг.

С. С. Панасенков

О ДОРОГОМ НАУЧНОМ РУКОВОДИТЕЛЕ А. А. СМИРНОВЕ

Если сегодня я вспоминаю те мгновения, когда я учился на филологическом факультете МГУ имени Ломоносова, то с каждым разом всё увереннее прихожу к выводу — это было золотое время! Время молодости, наполненной вечными переживаниями о зачетах и экзаменах, время искусства, где созданный нами «маленький театр» играл большую роль в моей жизни, время влюбленности и дружбы, и, разумеется, в моей памяти навсегда отложились те фрагменты, связанные с написанием диплома на тему «Образ прекрасного в ранней лирике А. С. Пушкина», где моим научным руководителем был Александр Андреевич Смирнов.

Я говорю: был, а перед глазами до сих пор его проницательный взгляд. Я будто слышу его речь, наполненную всевозможными дифирамбами какому-либо студенту или эпитетами из стихотворений Пушкина или Гёте. И легкая походка, которая как бы приглашала и знакомого студента, и коллегу-профессора подойти и поздороваться за руку с этим замечательным человеком.

В своей жизни я не встречал ни одного преподавателя, который бы с таким уважением относился к предмету, который преподает, а также к своим ученикам. Александр Андреевич боялся обидеть своего ученика, скорее даже наоборот, возникла мысль, что он везде пытался ему угодить. Если Смирнов видел, что студент — способный, интересующийся его предметом, то за такого студента он «брался», и к концу обучения выходил достойный специалист-филолог. Александр Андреевич всегда искренне интересовался здоровьем своих подопечных, давал полезные наставления, хотя, возможно, не все студенты принимали его таким, каким он был. В своих воспоминаниях о Смирнове я бы хотел сделать акцент на его особом таланте.

Так что же это за особый талант? Я уверен, что после изложения моих наблюдений у меня найдется множество единомышленников. Профессор Смирнов был гением шутки. Да-да, я не побоюсь этого слова, гением. При всем уважении к студентам и своим коллегам Александр Андреевич обладал исключительным даром пошутить вовремя и к месту, да так, что сдержать смех или улыбку было бы невозможно. Приведу несколько примеров из своей студенческой жизни. Идет зачет по введению в изучение русской литературы XVIII в., отвечает моя одногруппница Ася Козлова. В общем, всё протекает достаточно спокойно, и тут вдруг Смирнов неожиданно изменяет акцент своей интонации и произносит: «А вы, Анастасия, летаете чартерными рейсами в Лондон, или на крайслере своем добираетесь туда? Как, вы думаете, было в XVIII в.?» На такое отступление

преподавателя от темы студентка не нашлась что ответить. Или в другой раз, рассказывая мне о поздней биографии Пушкина, Александр Андреевич неожиданно сделал акцент на его жене: «Да что вы мне здесь рассказываете? Наталья Никол*а*вна! Да у Пушкина столько Наташ было, каждое стихотворение к Наташе». Стоит также отметить, что профессор очень не любил, когда студенты прогуливали его занятия. То есть он не расстраивался, не переживал, но такие студенты-прогульщики в момент превращались в объекты легких насмешек. Мой одногруппник Гриша Гак не был любителем часто посещать занятия на филфаке. У Смирнова нашлась шутка и в его адрес, хотя на бумаге она может звучать довольно резко: «Гака надо окружить вольером, дать ему в руки учебники и пасти день и ночь». Или же еще одна шутка уже по отношению ко мне: «Ну что, Сергей Сергеевич, с Гаком вы снова сегодня пили пиво? Пушкин вам этого может не простить!» Профессор накануне занятий мог смело позвонить мне на домашний телефон, и, если трубку брала моя мама, он с театральным вздохом мог произнести следующее: «А где Сергей Сергеевич? Как нет дома? Скажите, завтра к Смирнову к трем часам, пусть не забудет, Пушкин ждет!» После этого он моментально мог положить трубку, тем самым ошарашив мою маму. Смирнов с большим уважением относился и к своим коллегам, преподавателям филфака, но без шуток и здесь не обходилось. Однажды на семинаре по литературе он заметил: «Катаева нельзя трогать! Катаев — наше всё! На нем держится вся кафедра истории русской литературы! Он — фундамент!» Ну а с деканом филологического факультета М.Л. Ремнёвой связана шутка, которая повторялась им довольно часто: «На пересдачу ко мне только через ковер Марины Леонтьевны, она выдает талоны!»

В этом для меня был весь Александр Андреевич, мастер шутки, острого словца, насмешливой интонации, с одной стороны, с другой — добрый, мягкий, отзывчивый человек. Мне кажется, что под маской смешного где-то там, в глубине его характера была спрятана грусть. Быть может, это грусть от одиночества, а может еще от чего-то. Но не буду затрагивать эту сторону жизни профессора в своих воспоминаниях. По крайне мере, могу еще раз сказать за себя, что я не встречал в своей жизни преподавателей, подобных Александру Андреевичу Смирнову. Когда я писал диплом, Смирнов был в первую очередь моим другом, помощником, и только во вторую очередь — преподавателем. Если я пытался доказать, что какое-то направление стихов Пушкина трактовано предшественниками неправильно, он мог прислушаться к моим мыслям, и в итоге, когда дело уже дошло до июньской защиты, очень много нового нашлось в моей научной работе. Мне, своему подопечному, Смирнов разрешил писать диплом на протяжении двух лет (на 4-м курсе вместо курсовой я написал половину диплома), это был своего рода подарок. Когда многие мои однокурсники сидели над дипломом за сутки до его защиты, я спокойно сидел на футболе, уже три месяца назад полностью его написав.

Смирнов поддерживал меня на защите, даже тогда, когда одна из преподавателей начала меня откровенно засыпать вопросами не по теме, он включил свое «я», некую защитную реакцию, вот такой он был. Был...

Как всё же быстро летит жизнь, сегодня уже 2019 год, я окончил филфак девять лет назад и, к своему стыду, за этот период навестил своего научного

руководителя считанное количество раз. Всё дела, работа, потом — семья. Он мог пошутить: «Вы так редко теперь бываете в университете, Сергей Сергеевич, вам не до нас!» А я всё собирался летом 2014-го, и в начале осени всё откладывал и откладывал... А в начале ноября, узнав о кончине Александра Андреевича, я понял, что всё всегда нужно делать вовремя. Он навсегда останется в моей памяти эталоном профессора МГУ, неподражаемым мастером шутки, гениальным пушкинистом. Я благодарю господа Бога, что у меня был такой научный руководитель. Человечность Смирнова — вот его главное качество. Я никогда его не забуду.

А. Панина

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ СМИРНОВ И БАДЕН-БАДЕН

Профессор московского университета, доктор филологических наук Александр Андреевич Смирнов вошел в мою жизнь благодаря имени великого русского писателя Ивана Тургенева и остался в памяти навсегда...

Около года назад, весной 2014-го, мы в Баден-Бадене начали готовиться ко второй в истории Тургеневского общества Германии научной конференции «Тургенев и его русские коллеги». Я вела активную переписку с литературоведами из разных городов России — всеми, кто хотел выступить у нас с докладом. Так, по электронной почте, я и познакомилась с профессором МГУ А. А. Смирновым.

Участие Александра Андреевича тогда, в августе 2014 г., поистине было украшением нашего мероприятия. Пожилой, подтянутый человек, в строгом черном костюме, правда несколько бледный, что сразу бросалось в глаза, — таким я впервые увидела московского профессора утром 21 августа, перед торжественным открытием конференции, в фойе одной баден-баденской гостиницы (там проживало большинство участников нашего мероприятия). В этой же гостинице пришлось жить и мне, ведь событие требовало постоянного присутствия с утра до вечера. Встречались мы с Александром Андреевичем, как правило, не в зале заседаний в Лихтентальском монастыре, а уже на завтраках, в атмосфере небольшого уютного гостиничного ресторанчика, наполненного курортным баденским воздухом и дружелюбным настроением постояльцев, в предвкушении событий предстоящего конференционного дня... Его стиль разговора сразу привлек внимание — он разговаривал громко, даже в бытовой ситуации на правильном русском языке (который в Баден-Бадене не часто услышишь). «Настоящая московская научная школа!» — подумалось мне тогда, в чем я потом и убедилась, слушая выступление Александра Андреевича на конференции. Профессор Смирнов показался еще и очень заботливым человеком: как будто предчувствуя что-то неотвратимо надвигающееся, он старался за нашими завтраками как можно подробнее, на совершенно разные темы говорить, советовать, обмениваться мнениями...

Каково было мое удивление, когда Александр Андреевич в последнее утро 23 августа подарил мне лично (он это подчеркнул) замечательную и, думаю, сегодня ставшую редкостью книгу — художественный большеформатный альбом в льняном переплете и картонном футляре «Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Искусство. Время / Автор-составитель Ю. Пищулин. Москва: Советская Россия, 1988». Теперь я читаю и рассматриваю это прекрасное издание не без понятной

грусти, вспоминая наше короткое, удивительно интересное, доброе и искреннее и одновременно информативное баденское общение...

Всего три дня во время конференции мы общались с профессором Смирновым, но его имя навсегда останется в моей памяти. Так же как и где-то в Баден-Бадене навсегда остался потерянный им личный мобильный телефон. Я как могла пыталась помочь в поисках утраченного и уже после возвращения Смирнова в Москву продолжала поддерживать с ним переписку. К сожалению, история закончилась не так, как мы бы желали.

О кончине А. А. Смирнова, случившейся спустя почти два месяца по возвращении из Баден-Бадена, я незамедлительно узнала от одной коллеги, которая в Москве по личной инициативе как раз занималась редактированием материалов нашей баден-баденской конференции для их публикации. «Александр Андреевич одним из первых сдал свой авторский текст!» — подчеркнула тогда редактор.

Сегодня я вспоминаю визит профессора Смирнова в Баден-Баден с чувством большой благодарности и невосполнимой утраты. Отчетливо представляя себе образ Александра Андреевича, я думаю постоянно: как нам тогда повезло увидеть и услышать его в Баден-Бадене! Думаю, что коллеги бы согласились: своим визитом Александр Андреевич оказал Туреневскому обществу большую честь, когда уже в первый день заседаний представил свой высокопрофессионально проработанный доклад «Влияние тургеневской трактовки образа Дон Кихота на европейскую критику», прочитанный на прекрасном классическом русском языке. Одновременно он был так артистично преподнесен и интонационно окрашен, что создалось ощущение присутствия не в каменных стенах зала Кассиана в Лихтентальском монастыре Баден-Бадена, а в одной из грандиозных аудиторий-амфитеатров родного Московского государственного университета...

Спасибо Вам от всех нас, Александр Андреевич, и светлая Вам память!

31.05.2015

Баден-Баден, Германия

А. В. Петров

Александр Андреевич был моим оппонентом на защите диссертации в 2007 г. До этого мы знакомы не были, я знал только о его книге «Русский классицизм». (На Новый 2009 г. Александр Андреевич подарил мне второе ее издание с очень трогательной надписью шутливо-панегирического характера, которая меня в очередной раз после его писем смутила.) Договорилась с ним об оппонировании мой научный консультант, Лина Николаевна Целкова. Отзыв был положительный, очень детальный, умный, добрый, глубокий; так я впервые познакомился со стилем Александра Андреевича. Стилем неподражаемым, запоминающимся и оказавшимся мне в чем-то очень близким.

Настоящее наше знакомство состоялось уже после защиты. Началось оно с переписки. Первое письмо было крупно подписано «профессору Петрову Алексею-свет-Владимировичу» (профессором я не был), а под словом «Москва» на конверте с фотографией Кремля было подписано «Кремль». Другое письмо было адресовано всё тому же Петрову, только теперь уже «ведущему профессору Урала». Вот эти письма передо мной. По большей части это приглашения на конференции, написанные от руки, крупным энергическим почерком, с удивительным юмором, самоиронией и доброжелательностью: «Ждем Вас по весне (“по весне” выделено оранжевым фломастером) в Москве, стелим ковры, свежую хвою, готовим вкусные завтраки, обеды и ужины для Алексея-свет-Владимировича Петрова — уральского смельчака, удальца, героя легенд Бажова. <...> До встречи в Кремле!» После таких писем веры в себя прибавлялось, но как только вспоминалось, от кого эти письма, сразу же приходило понимание того, что я еще только в начале пути, по которому далеко вперед ушел мой старший коллега и друг. Позволю все-таки себе это слово — «друг», ибо наши отношения были именно такими — неформальными, дружескими, очень теплыми.

Каждый раз, встречаясь с Александром Андреевичем, я поражался его жизнелюбию и энергии. Моложе его на тридцать лет, я такими жизненной силой, интересом ко всему, что происходит в мире, в науке, а также необыкновенной его мобильностью не обладал. Удавалось, правда, немного «заразиться» ими при встрече.

Как-то раз мы встретились в Петербурге на конференции, куда Александр Андреевич же меня и вытащил из моих «уральских дебрей». Стриженный «под ежик», в тряпичной куртке с капюшоном, с каким-то пакетом, немного простуженный и усталый — он тем не менее заряжал энергией, овевал заботой и теплом, поражал знаниями и неформальным интересом к тому, что происходило со мной. Мы прошли в столовую СПбГУ (о которой я узнал от него и которая впоследствии мне несколько раз пригодилась), поели вместе, поговорили. Вскоре я уехал, а Александр Андреевич остался еще на несколько дней, хотел погулять по городу.

Последний раз мы виделись, кажется, в 2012 г.

Память о Вас, дорогой Александр Андреевич, в моей душе светла.

И.А. Попова-Бондаренко

С Александром Андреевичем Смирновым судьба свела нас несколько лет назад на научном семинаре в тихом академическом городке Седльце, что под Варшавой.

Александр Андреевич, бывало, приезжал и один, и с аспирантами, о которых он трогательно, отечески заботился, опекал даже в быту. Мы незлобиво подшучивали над ним в этом плане, потому что пропасть в Седльце с голоду и холоду было совершенно невозможно: стараниями хозяев научных семинаров (которые, кстати, проходят и сегодня) все наши дни были плотно расписаны. Причем в этом графике огромную роль играло не только научное общение (так сказать, пища для ума), но и пища вполне материальная — завтраки, обеды и ужины, перемежаемые кофе-паузами и сытными перекусами. Устроители ценили профессуру и ее габитус...

Года через полтора, «на том же месте, в тот же час» мы спросили у Александра Андреевича, как обстоят научные дела его питомцев. Нужно было видеть, с какой гордостью он отвечал: «Защита прошла прекрасно, иначе и быть не могло».

Помню, в сентябре 2011 г., на очередном семинаре, мы Александра Андреевича недосчитались, хотя в программе он был заявлен. «Куда подевали Смирнова?» — строго поинтересовались коллеги из Воронежа. А дело было в том, что Александр Андреевич задерживался на очередной конференции и приехал только назавтра, да и то всего на сутки, исчезнув так же неожиданно, как и появился... Насколько мне помнится, в купе ему попался довольно занудный попутчик, и Александр Андреевич превратил в шутку это дорожное приключение.

Утром он читал доклад под названием «Романтические тенденции в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин”», в котором несколько сместил привычные векторы. Так, в глубине натуры восторженного Ленского он разглядел помещика, а Онегин, общепризнанный скептик, казался ему куда тоньше молодого гейдельбержца...

Наша встреча была, как всегда, теплой и несколько «тонной», ибо Александр Андреевич никогда не опускался до фамильярности или, упаси Господи, до амикошонства. Радость от встречи была велика, и я набросала экспромт, что называется «по мотивам опоздания, дороги и доклада»:

Он нам вчера во сне являлся,
Незримый, он уж был нам мил,
Он тихо к Седльцам приближался
В купе с Онегиным своим.

Ах, ждать его — то наша карма!
Он должен по закону жанра
Вниманьем нашим овладеть,
Блеснуть, пленить — и улететь.

Он и «улетел» наутро по неотложным делам... Был он всегда несколько рассеян, по-хорошему старомоден и как бы беззащитен и непрактичен, когда это касалось его лично, а вот своих аспирантов и молодых ученых старался всячески поддержать и подбодрить.

Такие мимолетные встречи в кругу литературоведческого братства всегда ценны, всегда обогащают и приоткрывают новые горизонты — звучит немного банально, но справедливо и неотменимо по сути. Трудно поверить, что нет Александра Андреевича. Как мы потом узнали, он ушел в те дни, когда расстреливали нашу страну, когда с кровью рвались узы (да что там — жилы и нервы), проросшие сквозь русский мир. Так это теперь и останется в памяти: смертельный киевский переворот — и смерть Александра Андреевича. Черные метки истории и черные вехи утрат. Наш круг стал еще теснее, потому что у́же, много у́же... Пусть останется светлая память о светлом человеке — Александре Андреевиче Смирнове.

В. П. Рогожин

Александр Андреевич Смирнов. Студенты его звали Чацким. За некое сходство, не портретное, а скорее внутреннее, душевное и за совпадение и имени, и отчества. Дважды тезки. И тот и второй — Александры и оба — Андреевичи. И оба улыбчивы, оба насмешливы, оба доверчивы и именно поэтому оба очень быстро сходились с людьми.

Прошло сорок лет с тех далеких дней, когда он пытался научить меня. Сегодня я, его плохой ученик, должен прочитать поминальный канон по своему учителю.

У нас было подготовительное отделение, «рабфак». Молодежь после армии, заработавшая положительные характеристики в полях и в цехах, знающая уже не понаслышке почем фунт лиха. Мы были молоды, упрямы, самоуверенны и достаточно решительны. Ко всему прочему, как и вся молодежь, мы считали себя умными и взрослыми.

С одной стороны, именно из-за этой самостоятельности преподавателю было с нами легче, чем с домашними грамотными и качественно обученными мамиными и папиными детками, вчерашними десятиклассниками, а с другой стороны — намного трудней.

Я не знаю, как Александр Андреевич находил общий язык с учениками. Я опоздал на первые занятия. Опоздал как раз на те самые десять суток, которые эшелон вез меня из гобийских просторов, от Сайн-Шанда — столицы Восточно-Гобийского аймака в Монголии до подмосковных Мытищ, где старший партии сжалился и отдал мне документы, с которыми я уже отправился самостоятельно и буквально на следующий день проходил собеседование в университете.

Это был 1972 г. Прошло сорок с лишним лет, но те знания, которые закладывал Чацкий в наши полупустые головы, так и сидят в них. Мы очень долго возились с фамусовским обществом, пока до конца не осознали, что это не случайная картинка какой-то компании, что это Россия того времени (если даже и не сегодняшняя). Конечно, в семидесятые годы такие провокационные выводы не звучали, но мы частенько перепрыгивали на сегодняшние дни.

После Грибоедова настал черед Пушкина. Онегин пришел к нам вместо Чацкого, но, в принципе, сменилась лишь фамилия. Герой стал менее улыбчив, но внутри не изменился.

Что интересно, знакомство с Евгением Онегиным обычно начинается с его дяди. Александр Андреевич начал нас знакомить с Онегиным с детектива, с расследования.

Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток;
За ним roast-beef окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.

Что ни строчка — то свое расследование. Оказывается, пьется шампанское 1811 г., в небе Петербурга светит комета, и год принес небывалый урожай винограда. А лимбургский сыр, а Страсбурга пирог нетленный, а...

Мне довелось за свою жизнь трижды слушать разных лекторов, ведущих речь о бессмертном романе Александра Сергеевича. Но настолько полной картины жизни тех лет не было больше ни у кого.

И ведь все рассказы происходили не из одних уст. Они были как бы общие. Кто-то говорит, кто-то дополняет, следующий анализирует и преподаватель обобщает. Мало того, что куча информации, так еще и живо, ненавязчиво, доходчиво, а главное, без академического занудства.

Слушаем рассказ Смирнова о Гоголе, о его поэме. В аудитории сидят пусть не великие отличники, перечитавшие всю русскую литературу, но и не последние двоечники. И нет, скорей всего, ни одного человека, не прочитавшего этот том с птицей-тройкой. Я, например, вообще в то время уже прочитал «Мертвые души» трижды. И вдруг, как обухом по голове, вопрос: «В каком произведении Гоголя вечером описывается рыбная ловля неводом, а наутро морозная снежная погода?» Да, как же я мог, читая трижды поэму, не заметить такого?!

Энциклопедичность знаний Александра Андреевича была поразительной. И выявлял он ее без внешних эффектов, просто сообщал какой-то факт, эдакий, общеизвестный.

Добрались через сны Веры Павловны к Рахметову. Можно провести любой опрос в любой студенческой аудитории, и студенты скажут, что роман Чернышевского — скучнейшее произведение во всем курсе. И мы были такого же мнения, но вдруг в итоге небольшой беседы оказывается, что это приключенческий роман на революционную тематику, что Рахметов скрывается на филфаке, самом консервативном факультете того времени. Конспирация!

Проходим «Обыкновенную историю». Не помню, какие неурядицы у меня получились с учебниками, знаю лишь, что к следующему занятию взялся готовиться по вступительной главе к томику И. А. Гончарова.

У меня нездоровая тяга к книгам с детства. Сколько скандалов пережил, сколько слез было пролито, когда я еще в малолетнем возрасте таскал домой с помоек старые и старинные книги, а родители с руганью выбрасывали их по новой. Но вот выжил, уцелел у меня томик 1898 г. издательства Маркса с «Обыкновенной историей». Большая, если не сказать огромная вступительная статья Семена Афанасьевича Венгерова предваряла текст романа. Готовясь к занятиям, я тщательно проштудировал эту статью. Согласитесь, что далеко не все читатели знакомятся с текстами вступлений и заключений, если они созданы не самим автором. А здесь текст, созданный сотню лет тому!

Я, изучая работу С. А. Венгерова, русского историка литературы и критика, в душе надеялся поразить преподавателя. Предполагал, что Александр Андреевич удивится, но удивляться пришлось мне. Когда я упомянул имя Семена Афанасьевича, я думал, что последует град вопросов, типа: а кто это такой, а откуда тебе он известен и других подобных. Но нет. Смирнов как ни в чем не бывало продолжил разговор, мало того, он начал говорить, точнее, спрашивать меня о взглядах Венгерова, о том, в чем они отличаются от взглядов нынешних литературоведов, и не просто спрашивать, а обсуждать их вместе со всей группой. Складывалось впечатление, что он хорошо знаком с темой. И только в самом конце беседы, в конце занятия он поинтересовался, откуда мне известно имя Венгерова.

Я не стал филологом. Я не стал литературоведом. Я вообще изменил гуманитарным дисциплинам и ушел в «технари», как когда-то говорили. Я проработал всю жизнь на заводе, имея дело со станками с числовым программным управлением. Но никогда не считал и не считаю, что годы, потраченные на изучение литературы, годы, оставленные в университете, потеряны зря. Нет, конечно. И одним из достоинств, что ли, одним из плюсов тех лет стало то, что судьба свела меня с Александром Андреевичем Смирновым — замечательным человеком и преподавателем.

И хочется сегодня сказать: «Спасибо!» Это благодарность судьбе, которая свела меня когда-то со столь неординарным человеком. Это благодарность университету за потраченные на меня зря годы. Но в первую очередь это благодарность Александру Андреевичу Смирнову за то, что он был в моей жизни.

М.А. Самородов

То, что Александр Андреевич Смирнов — один из самых необычных и запоминающихся преподавателей филологического факультета, стало понятно нам, тогда студентам-второкурсникам, с первого же семинарского занятия по русской литературе XVIII в. Чем больше мы узнавали его, тем сильнее удивлялись парадоксальности его натуры. Кипучая энергия сочеталась в нем с тактичностью опытного педагога, в напускной иронии по адресу всех без исключения учащихся сквозили нотки подлинной заботы о них, за взрывным характером не могла укрыться врожденная скромность и интеллигентность. Нам тогда казалось, что семинары Смирнова — это фейерверк из споров, острот и афоризмов. «Большое видится на расстоянии»: позже, по осмыслении этих занятий, стало понятно, материал какой ценности он донес до нас, насколько расширил наш кругозор, как повлиял на наше становление как филологов.

Александр Андреевич был в числе рецензентов моей кандидатской диссертации. На обсуждении он не ограничился советами (поданными, как обычно, с саркастической ноткой в голосе) и преподнес мне список полезной литературы на нескольких страницах; поразительно, с какой тщательностью он его собирал. Я испытал странное, щемящее чувство, когда узнал, что одним из главных предметов его беспокойства в последние дни была моя предстоящая защита. В этом был весь он — ни словом не выказав мне своего волнения, он сопереживал тихо, но от всей души. Увы, моя защита прошла уже без его присутствия.

Статьей в данном сборнике я хочу выразить запоздалую благодарность замечательному ученому за его поддержку и советы. Память о нем во мне жива.

С. В. Сысоев

ПАМЯТИ НАУЧНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ

Мне сейчас трудно вспомнить, почему на втором курсе я выбрал семинар Александра Андреевича и стал заниматься Пушкиным... Конечно, во многом мой выбор был случаен, как и у многих, хотя, наверное, и не совсем типичен. XIX в. у студентов был не в моде, в начале 1990-х все записывались на семинары по изучению поэтов Серебряного века, писателей-эмигрантов, ну или современных постмодернистов. Александр Андреевич часто подшучивал над нелегкой судьбой второкурсников, которые попадали между молотом литературоведческой моды и наковальней учебных планов факультета: «Вы — вчерашние школьники, вы только входите в науку и пока не можете рационально определиться с областью своих будущих научных интересов, но вам уже нужно думать о своей специализации!»

В этой ситуации «вчерашних школьников» могли спасти — и спасали — только человеческое участие научного руководителя, его внимание к индивидуальным интересам и запросам учеников, а также его мудрая поддержка. Он готов был помогать студентам разбираться с их вожделенными Анненским, Ахматовой или Цветаевой (как выяснилось, поэтов начала XX в. он знал и любил не меньше, чем поэтов XIX). Его знания были поистине энциклопедическими — по любой теме (даже отдаленно не касающейся его собственных изысканий) он всегда предлагал довольно обширный список научной литературы на нескольких языках и всегда держал студентов и аспирантов в курсе наиболее важных современных работ.

Я не помню, чтобы он занимался репетиторством, хотя всегда жил очень скромно. Небольшая двухкомнатная квартира на Рогожском валу вечно была завалена книгами и бумагами — и создавалось впечатление, что больше ничего ему и не было нужно. Его интересовала только наука — и при этом он всегда был готов оказать любую поддержку тем, кто в ней нуждался. Он всегда интересовался, как чувствуют себя мои родители, удалось ли мне пообедать, оставлял ключи от своей квартиры, чтобы я мог поработать на компьютере над своим дипломом. Только благодаря его помощи и настойчивости я смог написать и издать свою кандидатскую диссертацию отдельной книжкой[1].

Он никогда не навязывал ни темы, ни метода. К Александру Андреевичу всегда можно было прийти с самыми странными идеями (как-то на старших курсах я подумал, почему бы не попробовать описать лирику через действие

---

[1] *Сысоев С. В.* Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина. М., 2001.

лирического субъекта — которое является сугубо речевым — и привлечь для этого аппарат, наработанный для анализа различных дискурсов и нарративов — от Аристотеля до В. Проппа и Ж. Женетта), и можно было быть уверенным, что встретишь понимание и поддержку.

Ему было важно разбудить в студентах и аспирантах мысль, чуткость к тексту, поощрять их поиск — в надежде, что из их ученических опытов в конце концов получится что-то путное. Не в этом ли и состоит талант научного руководителя? Мне кажется, что в каждого из нас он верил больше, чем мы верили в себя, и относился к нашим работам гораздо серьезнее, чем мы сами.

Е. М. Темнова

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ

Если у преподавателя филфака «литературное имя» — он обречен на популярность. Студенты-русисты, весьма чуткие к разного рода филологическим аллюзиям и ассоциациям, конечно же, не могли пройти мимо «Александра Андреича». Еще бы, такой подарок: «...кто так чувствителен, и весел, и остер...»! Хотя с Чацким, кроме реплики Лизы, у А. А. не было ничего общего.

На нашем курсе Смирнов ничего не читал, но все-таки довелось однажды услышать его лекцию — он заменял заболевшего преподавателя. В девятой аудитории неожиданно появился молодой человек в «интеллигентских» очках, поднялся на кафедру и — заговорил! Прежде всего, конечно, о Белинском, но еще и о многом — Лессинге, эстетике Гегеля, романтизме Августа и Фридриха Шлегелей. Блистал эрудицией: имена, произведения, направления. Непременный экскурс в историю: «Поэтика» Аристотеля и «Поэтическое искусство» Буало. Был артистичен и виртуозен: неожиданные параллели, парадоксы, цитаты по-немецки, и — что сразило аудиторию наповал — имена с «прононсом»: «Буа-лЁ»! (Соседка шепотом: «Он всех читал в оригинале?») Неподражаемо наставлял: не путать «классический» с «клас-си-ци-сти-че-ским», — очень дидактично, по слогам!

Маэстро дарил знания. И то, что было или представлялось тяжелым и скучным (а материал был не из простых), в его исполнении (именно исполнении!) становилось легким и увлекательным. Это была академическая лекция. И это был праздник. Но: «...финал гремит, пустеет зала». Толпясь в дверях, подобно пушкинским «сынам Авзонии счастливой», что «слегка поют мотив игривый, его невольно затвердив», повторяем — весело: «Буа-лЁ»! Эта лекция еще нам долго вспоминалась, как и «литературное имя» ее автора.

Позже, уже работая на факультете, не раз слышала А. А. на конференциях, чтениях и заседаниях. Он был щедр на выступления, в том числе и в различных подразделениях факультета. У нас, на кафедре РКИ, увлеченно рассказывал о романтической традиции женских образов «Евгения Онегина», а потом, за чаем, терпеливо и великодушно отвечал на наши дотошные вопросы о том, как лучше предъявлять Пушкина в иноязычной аудитории.

В иноязычной аудитории он был естественно-свободен, чему, конечно, способствовали и знание языков, и большой опыт международных научных контактов. И еще дар просветительства, помогающий выбрать и верный курс, и точный способ передачи знания. Вспоминается рассказ коллеги о том, как однажды на экскурсии в Остафьево, перед бюстом Пушкина, А. А. вдохновенно читал

по-немецки «Памятник» — специально для преподавательницы из Германии! И спустя годы почтенная фрау с умилением вспоминает этот эпизод. Превосходный урок для РКИ (и наглядный культурологический контекст, и правильно выбранный — понятный язык (как средство коммуникации))!

При всей увлеченности наукой и преподаванием А. А. был очень общительным и открытым человеком. В наше время отъединенности всех от всех и безразличия ко всему, что тебя прямо не касается, он был каким-то связующим звеном на бесконечно любимом им факультете, который был для него и alma mater, и родным домом. Коллег он воспринимал как своих ближних, сам же он был для коллег настоящим добрым евангельским самарянином. Наверное, многие могут вспомнить его участие и помощь — и добрым словом, и добрым делом. Его душа живо откликалась на разные скорби ближних: болезни, утраты, боль одиночества, несправедливость. Поддерживал людей, по тем или иным причинам расставшихся с факультетом и оказавшихся не у дел. Удивительным образом мог объединять: «Вы давно звонили такой-то? Не больна ли она? Пойдете навещать NN, от меня кланяйтесь!» Известны случаи, как с легкой руки А. А. коллеги-пенсионерки стали лучшими подругами! Его открытость и необыкновенная доброта доходили до того, что порой ему приходилось прятать эти чувства под маской иронии, чудачества, даже какой-то блаженности. Например, после великолепного своего доклада: «Есть вопросы? Нет? Ну, конечно, какие там вопросы — и так всё ясно!» Приглашение на защиту: «Обязательно приходите! Диссертация-то обыкновенная, а вот банкет обещает быть очень хорошим!» Задание аспиранту из южной республики: «Купите тетрадку в 12 листов, расчертите пополам, слева — отрицательные черты персонажей, справа — положительные. И так всю поэму!» Поздравляя с пушкинским днем рождения: «Сегодня в музее собираются все потомки Пушкина! Вы должны непременно там быть! Правда, жара несусветная! Но если у вас есть панама, то ничего!» Веселое имя — Александр Андреевич!

С уходом Александра Андреевича факультет как-то погрустнел и поскучнел...

В искусстве вокала есть понятие: «полетный голос», то есть летящий в зал, преодолевающий заслон препятствующих звуков и не в меру громкого оркестра. Это довольно редкое свойство зависит от наличия в тембре «высокой певческой форманты». Наверное, можно говорить и о полетности души, когда общение — от сердца к сердцу. У Александра Андреевича был такой голос — голос души, обращенной к сердцу того, с кем он говорит, будь то коллеги, студенты или кто-либо еще. Источник его — искренность, доброта, отзывчивость, радостная праздничность общения и бытия, — то, что составляло «высокую форманту» его поющего сердца.

Д.Д. Шарапова

Я познакомилась с Александром Андреевичем, когда училась на втором курсе. Конечно, он произвел на меня впечатление, он не мог его не произвести, причем понять, где в его речи была шутка, а где — всё всерьез, я не могла. Наверное, это было естественной реакцией любого человека, впервые встретившегося с Александром Андреевичем, — насколько я знаю, не было ни одного студента, который не был бы впечатлен и несколько оглушен встречей с ним.

Он, на самом деле, всегда был очень добрым. Я помню, как он при первом же занятии выделил две группы учащихся, собирая список посещающих семинар. Первой группой были живущие дома, с родителями, второй — отдаленные от родного крова резиденты общежития. Вторых Александр Андреевич регулярно пытался покормить, приводя этим в замешательство. Помнится, однажды я провела незабываемую пару в компании мандарина, который он купил для себя, но вручил отчего-то именно мне — кажется, в тот день он заметил, что я вернулась в университет после двухнедельной болезни. Удивительно, что он запоминал нас мгновенно, называл лишь по имени и отчеству, сразу же отмечая в своем быстром уме место нашей учебы до университета и родной город. Только на старших курсах, уже гораздо позже, я научилась ценить это, ценить его неравнодушие, которое не давало нам чувствовать себя одинокими и заброшенными людьми, которые никого не интересуют.

А интересовался Александр Андреевич всеми нами в равной степени и одинаково живо, черпая информацию о студентах из стенгазет, возле которых я чаще всего встречала его, и следя за всеми нашими публикациями, хотя, право, я всё же убеждена, что не стоила пристального внимания, которое господин Смирнов оказывал мне: однокурсники часто наблюдали, как именно проходили наши с ним встречи, потому что не заметить это событие было сложно. С другого конца коридора Александр Андреевич замечал интересующего его на данный момент времени человека, причем как именно — мне очень сложно представить, ведь между интересующимся и интересуемым толклось много людей, к тому же, как правило, весь узкий коридор тонет в тенях и сумерках с раннего утра и до позднего вечера. Искренне радуясь встрече, господин Смирнов здоровался со знакомым, ставя в известность всех присутствующих, громогласно острил, оставляя порой собеседника в замешательстве, тщетно пытающимся придумать ответ на шутку уже давно упорхнувшего профессора. По крайней мере наши с ним встречи проходили именно так, и сейчас я хочу сказать, что прошло уже несколько лет с того момента, когда мы последний раз видели друг друга. Тогда он поздравил меня

(как обычно, громогласно: «Дар-р-римá Данзановна! Вот вы, вот вы! Вы поступили на нашу кафедру в аспирантуру, я всё знаю! Поздравляю вас!»), когда мы с ним столкнулись в дверях кафедры. Тогда казалось, что дальше всё будет так же, как и раньше, и учебу в аспирантуре я представляла исключительно с активным участием в ней Александра Андреевича, потому что иначе было очень сложно вообразить себе занятия и конференции по специальности, хотя он и не был моим научным руководителем. Я думала, что он прочтет нам пару лекций в рамках подготовки к экзаменам, что однажды я пересекусь с ним по дороге к учебному корпусу, как уже было несколько раз, и наконец-то узнаю, почему он так агитирует меня читать именно Садовяну из всех румынских авторов. Но не случилось, не воплотилось. Я никогда не узнаю, что же именно в творчестве Садовяну пленяло Александра Андреевича.

Несколько раз мы встречались с ним в университете в коридоре во время занятий, причем я всегда заставала его читающим стенгазеты или доску объявлений ШЮФ. Во время этих встреч Александр Андреевич горячо агитировал вести «больше литературы, Даримá Данзановна, миру нужно больше литературы! Вот Вы ведете в ШЮФ румынский язык, почему Вы не ведете румынскую литературу, Вы же не лингвист?» Без обещания разработать курс румынской литературы для детей меня не отпустили, а предмет нашего с ним обсуждения Александр Андреевич припоминал очень часто, мотивируя заниматься именно ею. Он вообще нежно любил литературу, литературу любого народа; иногда мне казалось, что он знает абсолютно всё, особенно когда он неожиданно сообщал мне такие факты моей биографии, которые вряд ли знали даже мои университетские друзья. Наверное, только такой искренний интерес и заставил меня продолжать исследования связей между румынской и русской литературами, потому что в определенный момент мне уже начало казаться, что тема эта волнует лишь меня — и как раз тогда и произошла та беседа о румынской литературе с Александром Андреевичем.

Повторюсь, его интересовало решительно всё, и больше всего — люди. Его интересовало, откуда приехал каждый из тридцати студентов читаемого им семинара, его волновало, какой темой занят каждый из нас. И не меньше его волновало то, сыты ли мы, тепло ли в общежитии, хорошо ли жить вдали от мамы, правильно ли мы питаемся и ходим ли в театр.

Его шутки собирали все курсы, которые посещали его лекции и семинары. Мы называли их «смирнизмами», делали картинки с цитатами Александра Андреевича, раскапывали эти сокровища в старых тетрадках. Сборнику этих шуток, столь стихийно возникшему, была посвящена страничка в Интернете, где старшие и младшие курсы делились остротами профессора. Мы смеялись не над ним, а над его меткими замечаниями, которые никогда не повторялись, которых вечно была россыпь, живая и искрящаяся, как фейерверк. Это был человек с очень добрым юмором, который не был нацелен на то, чтобы обидеть кого-либо. Да, порой обижались, и я сама обижалась, но я помню, какое огорчение тогда мелькало в глазах Александра Андреевича, огорчение от того, что мы не понимаем: мы все ему искренне нравимся и он не хочет нас задеть. Я часто вспоминаю его, когда иду по коридору девятого этажа, я каждый раз до сих пор жду, когда же он выпорхнет из дверей кафедры и громко поздоровается со мной, мне постоянно кажется, что он совсем рядом и что сегодня у него просто нет пар.

Т. В. Швецова

ПРИНОШЕНИЕ УЧИТЕЛЮ

Каждая глубокая натура многогранна и в то же время внутренне целостна. Все ипостаси личности Александра Андреевича Смирнова — ученый, публицист, педагог — соединились в одном призвании — учитель. Это — звание, присвоить которое не во власти людей: оно зарабатывается в ходе всей жизни бескорыстным служением.

Мое знакомство с Александром Андреевичем Смирновым началось с И. С. Тургенева. На одном из занятий его спецкурса «Русская литература XIX века в контексте мировой литературы», на лекции о Тургеневе, он обратил внимание на девушку, приехавшую в МГУ на долгие курсы повышения квалификации в 2007 г. из Архангельской области. Неожиданно оказалось, что у нас общие знакомые, Александр Андреевич поспешил передать подарок для Л. Поповой (историка, культуролога, специалиста по храмовой культуре из Архангельска).

А. А. Смирнов был ярким и остроумным лектором, его речь не утомляла и не притупляла чувства. В нужный момент он приводил неожиданный пример, цитату на языке оригинала. Очень любопытно было слушать сопоставительный анализ двух «Лесных царей» (Гёте в подстрочнике и Жуковского).

Я старалась ходить на все его курсы и с очниками, и с заочниками. Вообще мне тогда повезло, в оригинале выслушала и аккуратно записала целые курсы «История русской литературы первой половины XIX века» (проф. А. А. Смирнов, В. А. Воропаев), «История русской литературы второй половины XIX века. 40–60-е годы» (проф. А. И. Журавлева), «История русского романа» (проф. В. А. Недзвецкий), «История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение» (проф. Г. К. Косиков) и др.

Потом московский педагог предложил провести занятие со студентами-филологами по проблеме «Образ байронического героя у Тургенева». Я до сих пор помню девочек, которым были поручены индивидуальные сообщения. А потом мы вместе принимали зачет. Интересно было, как это в МГУ бывает!

Помню блестящие выступления Александра Андреевича о романтизме и творчестве А. С. Пушкина на конференциях 2007 г. в Пушкинском музее в Москве и в МГУ. По содержанию их становилось ясно, как ценит Смирнов своего слушателя: сколько в докладах было неожиданных находок, интересных примеров, а структура и время доклада были так четко рассчитаны!

Самое главное, Александр Андреевич был гидом по Москве культурной: отправлял на все выставки (Шишкина в Доме художника я увидела благодаря

Смирнову), анонсировал интересные конференции (особенно пушкинскую в Музее А. С. Пушкина на Пречистенке). Яблоками угощал.... И много-много рассказывал.

Дальше завязалась восьмилетняя переписка, не электронно-компьютерная, а по старинке, от руки, на открытках. Александр Андреевич обращался ко мне не иначе как «госпожа профессор» и всегда подгонял: «Привозите текст диссертации в диссовет МГУ!» Очень трепетно заботился, давал пошаговую инструкцию, что необходимо сделать для поступления в докторантуру.

Вот и на последней встрече разговор начал с этого: «Вы пишете? Почему не пишете? Отпуск 80 дней... каждый день по странице!» А потом рассказал, как пройти в музей В. Л. Пушкина.

И всё...

Л. Н. Широбокова (Мухина)

Друзья мои, прекрасен наш союз!
А. С. Пушкин

Мы учились на подготовительном отделении МГУ у Александра Андреевича Смирнова всего 1 год в 1972 г.: я — из деревни, где мы, сельские дети, росли, как придорожные цветы в поле, ребята, пришедшие из армии. В нас было много простого и доброго.

А. А. Смирнов в нас это увидел. И так же по-доброму к нам относился. Ему было интересно с нами, а нам — с ним. Оживленно, весело проходили уроки литературы.

Помню, как все мы были поражены, впервые прочитав рассказ И. А. Бунина «Антоновские яблоки». Мы погрузились вдруг в свой, родной мир природы, который до этого вроде бы не замечали, тот трепетный мир, когда как будто явственно можно было ощутить дыхание осеннего вечера, как будто наяву увидеть «золото поредевшего сада».

Еще на собеседовании, узнав, что я из Медыни, Александр Андреевич, улыбаясь, спросил: «И много у вас меда в Медыни? А когда липа цветет? Как же так — вы живете в деревне и не знаете, когда липа цветет?» С тех пор я всегда его вспоминаю, когда цветет это дерево.

Незаметно он нас воспитывал: «Учитесь властвовать собой». «Нельзя объять необъятное», — часто повторял.

И, конечно же, А. С. Пушкин! Стихотворение «19 октября» — это и наш гимн сегодня.

«Служенье муз не терпит суеты, Прекрасное должно быть величаво», — любил повторять Александр Андреевич. И еще он любил повторять эти строки:

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит.

Вот таким светлым человеком и остался в нашей памяти Александр Андреевич Смирнов. Поднял он «покрывало» над нашими тогда еще «детскими» умами и открыл нам путь в прекрасный мир поэзии, мыслей, чувства, дал нам возможность ощутить присутствие возвышенного в жизни.

III.
АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

А. В. Алексеев, А. В. Лебедев

ГЕНЕАЛОГИЯ ПРЕДКОВ А. А. СМИРНОВА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ ОБРАБОТКИ ЕГО ЛИЧНОГО АРХИВА)

Александр Андреевич Смирнов родился 7 мая 1941 г. в городе Москва в семье Андрея Сергеевича Смирнова (1915–16.01.1978) и Клавдии Васильевны Стекуновой (20.09(03.10).1910–16.04.1997).

Предки со стороны отца Александра Андреевича были людьми довольно известными, среди них были военные, ученые. Вероятно, они были дворянского происхождения. Известен прапрадед Александра Андреевича, Смирнов Андрей Васильевич, у которого были внуки Николай и Сергей (будущий известный литературовед-методист, дед А. А. Смирнова).

Сергей Андреевич Смирнов был профессором МГПИ имени В. И. Ленина, был дружен со своим внуком, оказал на него большое влияние, и, конечно, то, что Александр Андреевич увлекся литературой и увидел в этом свое призвание, — во многом заслуга его деда. В архиве А. А. сохранилось множество книг, подписанных дедом для внука, вообще большое количество книг из архива Сергея Андреевича Смирнова (с его экслибрисом) перешло по наследству к внуку. В том числе имеется множество дореволюционных раритетных изданий второй половины XIX и рубежа XIX–XX вв., многочисленные книги с автографами выдающихся деятелей науки и культуры, например автограф профессора А. Ф. Лосева, с кем был дружен Сергей Андреевич. Он проживал с супругой Александрой Васильевной Смирновой (бабушкой А. А. Смирнова) в поселке Малаховка, под Москвой, и Саша часто навещал деда, сохранились трогательные письма деда внуку (набранные на пишущей машинке), например с просьбой приехать, навестить, поучаствовать в охоте. Кроме того, сохранились оттиски первых публикаций А. А. Смирнова с дарственными надписями наподобие: «Дорогому дедушке Сереже на добрую память от филолога-внука».

Отец Александра Андреевича, Андрей Сергеевич Смирнов, работал инженером-проектировщиком аэродромов, учился в Московском инженерно-строительном институте имени В. В. Куйбышева, где он познакомился со своей будущей супругой Клавдией Васильевной — они учились на одном курсе.

17 октября 1938 г. родители А. А. Смирнова поженились. Молодая семья поселилась на Большой Андроньевской улице, там же и родился их единственный ребенок, сын Александр. К сожалению, счастливая семейная жизнь продолжалась недолго, сейчас трудно угадать, что послужило причиной развода, но Андрей Сергеевич вынужден был оставить супругу и сына. Поверить в то, что тут не обошлось дело без всесильных органов госбезопасности, вполне можно, зная,

что это были за годы, во всяком случае такую интерпретацию событий дают ближайшие родственники Александра Андреевича. Клавдия Васильевна тяжело переживала случившееся, и это, вероятно, послужило одной из причин возникновения у нее тяжелого онкологического заболевания. Родители Саши пытались по возможности сгладить болезненный эффект от развода, и отец иногда навещал сына, Клавдия Васильевна устраивала «семейные» чаепития... Но, конечно, основные тяготы воспитания сына и всевозможные житейские проблемы свалились на плечи матери. Мы не знаем, общался ли Александр Андреевич со второй семьей отца. Андрей Сергеевич Смирнов умер сравнительно рано — 16 января 1978 г.

Мама Александра Андреевича, Клавдия Васильевна Стекунова, родилась в Москве 20 октября (3 ноября по новому стилю) 1910 г. в семье Василия Ивановича и Евфросинии Игнатьевны Стекуновых, вместе с сестрой-близнецом Елизаветой. Предки ее были уроженцами села Ломинцева Крапивенского уезда Тульской губернии, из крестьян. Один из родственников ее деда, Тимофей Иванов Стекунов, был придворным певчим. Двоюродный дядя М.Е. Стекунов проживал в городе Осташкове, около Ниловой пустыни.

Дед Клавдии Васильевны, Иван Иванович Стекунов (1849–26.07.1939), еще в юности покинул родное село Ломинцево и переехал в Москву, где с 1879 г. служил в Первой градской больнице распорядителем. Сохранился поздравительный адрес в честь юбилея его служения больнице, в котором подписались все сотрудники, там сказано много теплых слов в адрес Ивана Ивановича «за его многолетний и добросовестный труд».

У Ивана Ивановича и его супруги Матрены Гавриловны (умерла 4 апреля 1932 г.) была большая и дружная семья: сыновья Василий, Иван, дочери Анна, Мария, Ольга, Александра, Антонина и др. Семья проживала на Калужской улице, совсем рядом с больницей. Семейство не было бедным, дети обучались в учебных заведениях и пансионах, часто выезжали за границу, сохранилось множество открыток, присланных родителям с курортов Кавказа и особенно из Крыма. Сохранился дневник одной из дочерей Ивана Ивановича, написанный по-французски.

О судьбе дочерей И.И. Стекунова (двоюродных бабушек А.А. Смирнова по материнской линии) известно нам пока не так много: Анна Ивановна скончалась 23 марта 1938 г.; Ольга Ивановна родилась в 1895 г., вышла замуж за некоего Головкина и умерла 7 апреля 1957 г.

Александра Ивановна Стекунова родилась 18 февраля 1891 г., окончила женское профессиональное училище 2-го разряда г-жи Лепешкиной в Москве и получила диплом домашней учительницы. Она связала свою судьбу с образованием и, видимо, успешно, так как в 1951 г. была награждена Орденом Ленина.

Антонина Ивановна Стекунова, в замужестве Тюрикова (22.02.1897–28.09.1982), стала медиком, она в 1932 г. окончила 2-й МГУ, медицинский факультет, проходила практику в родной 1-й Градской больнице, вышла замуж и в 1926 г. переехала в Кронштадт, где служила в поликлинике, а потом и в Ленинград, где стала военным врачом, в 1930-х гг. работала в Мурманске, в годы Великой Отечественной войны была военврачом 3-го ранга, майором

медицинской службы на Ленинградском фронте. После войны в звании подполковника медицинской службы работала в 442-м Окружном военном госпитале Ленинградского военного округа. После выхода в отставку в 1964 г. стала врачом Дома ветеранов сцены в Ленинграде, где и стала проживать с 1978 г. Она была очень незаурядным человеком, сохранилось много благодарностей от больных и командования, наградных листов. Она до последних дней отдавала все силы лечению и помощи больным, переживала за условия их содержания.

Родители матери А.А. Смирнова Клавдии Васильевны, Василий Иванович (1875–20.03.1950) и Евфросиния Игнатьевна (1888–23.01.1968) Стекуновы, проживали по адресу: ул. Большая Полянка, д. 38. Этот дом не сохранился, здесь же 20 сентября (3 октября по новому стилю) 1910 г. родились близнецы, дочери Клавдия и Елизавета, Кава и Лиза, как их уменьшительно звали в семье. Ефросиния Игнатьевна была модисткой. Девочки получили прекрасное образование, знали иностранные языки.

Елизавета Васильевна Стекунова (20.09(3.10).1910–30.09.2002) стала супругой Кнутова Георгия Дмитриевича (13.06.1900–19.08.1972) и матерью Николая Георгиевича Кнутова (родился 16 июня 1944 г.), двоюродного брата Александра Андреевича, с которым он поддерживал приятельские отношения. Николай Георгиевич окончил мехмат МГУ.

Клавдия Васильевна Стекунова выбрала для себя профессию инженера-конструктора, окончила Московский инженерно-строительный институт имени В.В. Куйбышева. В 1938 г. вышла замуж за своего однокурсника Андрея Сергеевича Смирнова. После окончания учебы Клавдия Васильевна работала в Горстройпроекте, а затем в 1954 г. перешла в НИИ Стройкерамики и с должности главного конструктора проектно-технологического отдела вышла на пенсию в 1965 г. К сожалению, ее жизнь омрачили уход любимого мужа из семьи и тяжелое онкологическое заболевание, с которым она боролась более 30 лет. Было нелегко одной поднимать сына, помогать ему во всем. Она много читала, вышивала и шила (сохранились ее работы, которые сын хранил до конца своих дней как некую семейную реликвию), прошла даже обучение по курсу кройки и шитья, посещала театры и концерты, очень любила классическую музыку, в частности творчество Надежды Андреевны Обуховой. Близкие, дружеские отношения на протяжении всей своей жизни она сохраняла с сестрой Елизаветой. Огромной поддержкой, опорой, утешением всегда был для нее сын Саша, который трепетно заботился о матери. Как вспоминал Николай Георгиевич Кнутов, уже упомянутый двоюродный брат Александра Андреевича, «Саша до такой степени изучил всё по онкологии, как лечить, как ухаживать, что стал не меньшим специалистом в медицине, чем в филологии». Благодаря его самоотверженной заботе мама прожила 87 лет. Также он никогда не забывал навещать, а в последние годы жизни ежедневно посещал тетку свою Елизавету Васильевну Стекунову. Александр Андреевич был подлинным ангелом-хранителем для своих родных, порой забывая о себе и своей личной жизни.

В заключение нам бы хотелось сказать, что Александр Андреевич Смирнов мог справедливо гордиться своими предками, внесшими столь значительный

вклад в развитие нашей страны. Он и явился достойным продолжателем этого славного рода, подлинным хранителем семейной памяти, о чем свидетельствует громадный архив, сбереженный покойным. Результатом первоначальной обработки данного архива и явилась настоящая заметка. Беречь этот архив и изучать его дальше — наш святой долг, долг его благодарных учеников и продолжателей.

IV.
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

ПОЛНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПЕЧАТНЫХ РАБОТ А. А. СМИРНОВА (1965–2018)

Сост. А. В. Лебедев

1965

1. Некоторые принципы изучения поэтики русского классицизма // Тезисы докладов научной конференции молодых ученых МГУ. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 297–299.

2. Об изучении роли М. В. Ломоносова в становлении русского классицизма (к 200-летию со дня смерти) // Вестник Московского университета. Сер. VII. Филология, журналистика. 1965. № 4. С. 17–29.

1966

3. Возвращение праха Н. П. Огарева на родину // Вестник Московского университета. Сер. X. Филология. 1966. № 4. С. 76–79.

4. Поэтично о поэтическом (рецензия) // Книжное обозрение. М., 1966. № 10 (8 июля, пятница). С. 11.

5. Поэтический стиль Ломоносова (рецензия) // Вопросы литературы. М., 1966. № 12 (декабрь). С. 225–227.

1967

6. Юбилей Н. М. Карамзина // Вестник Московского университета. Филология. 1967. № 3. С. 99–100.

7. Проблемы подражания и вымысла в поэтике русского классицизма // Филологические науки. 1967. № 6. С. 16–28.

1968

8. «Советское литературоведение за пятьдесят лет». Сборник статей под ред. В. И. Кулешова. Изд-во МГУ, 1967, 552 стр. (рецензия) // Вестник Московского университета. Филология. 1968. № 4. С. 85–87.

9. О проблеме традиций гуманистической поэтики в русской литературе I половины XVIII в. (тезисы) // Проблемы изучения художественного произведения: Тезисы докладов XI научно-теоретической и методической конференции, организуемой кафедрой русской литературы (23–25 мая 1968 г.). Ч. I. М.: МГПИ имени В. И. Ленина, 1968. С. 73–74.

1971

10. К проблеме соотношений русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии. Ф. Прокопович и Ю.Ц. Скалигер // Проблемы теории и истории литературы: Сборник статей, посвященный памяти профессора А.Н. Соколова. М.: Изд-во МГУ, 1971. С. 67–73.

1972

11. О воспитательной роли лекционных курсов // Вестник Московского университета. Филология. 1972. № 4. С. 91–92.

1973

12. Ученые МГУ на земле М.В. Ломоносова // Вестник Московского университета. Филология. 1973. № 4. С. 75–76.

13. Основные тенденции изучения русской литературы XVIII века в современном зарубежном литературоведении // Русская литература в оценке современной зарубежной критики (против ревизионизма и буржуазных концепций) / Под ред. В.И. Кулешова. М.: Изд-во МГУ, 1973. С. 179–188.

1974

14. Литературная теория русского классицизма. 10.01.01 — Русская литература: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Изд-во МГУ, 1974. 28 с.

1976

15. О научной работе кафедры истории русской литературы // Вестник Московского университета. Филология. 1976. № 1. С. 90–91.

1977

16. История русской литературы XVIII века. Методические указания для студентов-заочников II курса филологических факультетов государственных университетов. М.: Изд-во МГУ, 1977. 48 с.

1979

17. 60-летие профессора В.И. Кулешова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1979. № 3. С. 77–80.

18. Общество любителей российской словесности (1811–1930) (страница из истории Московского университета) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1979. № 6. С. 29–34.

1980

19. На методологическом семинаре филологического факультета // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1980. № 5. С. 87–88.

20. Пособие по русской и советской литературе для поступающих на гуманитарные факультеты университетов. М.: Изд-во МГУ, 1980. 256 с. (В соавторстве с В.А. Грихиным).

1981

21. Литературная теория русского классицизма: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 1981. 136 с.

1982

22. Художественный образ в лирике А.С. Пушкина (1826–1836 гг.) // Методология литературоведческих исследований. Статьи о русской литературе: Сборник Карлова Университета и Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Прага: Изд-во Карлова университета, 1982. С. 65–74.

23. Борьба за признание прозы в западноевропейской литературной теории XVII–XVIII вв. // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М.: Наука, 1982. С. 32–57.

1983

24. Принцип контраста в поэтике «Мертвых душ» // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох. Киев: Изд-во при Киевском государственном университете Издательского объединения «Вища школа», 1983. С. 132–139.

25. «И в храм бессмертья проведут...» // Русская речь. М.: Наука, 1983. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 8–14.

26. О русской литературе XVIII века / Рецензия на книгу: *Федоров В.И.* История русской литературы XVIII века. — М.: Просвещение, 1982. — 335 с. — 200 000 экз. // Литература в школе. М.: Просвещение, 1983. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 66–67.

1984

27. Страницы русской литературы // Московский университет. 1984. 9 февраля. С. 3.

28. Юмор в прозе Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина (принципы сопоставления) (тезисы) // Тезисы докладов Вторых гоголевских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения писателя. Полтава: Полтава, 1984. С. 40–41.

1987

29. Батюшков и Пушкин. К проблеме национального своеобразия ранних форм русского романтизма (тезисы) // Тезисы докладов к научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Константина Николаевича Батюшкова. Вологда, 1987. С. 57–58.

30. Романтическая концепция «судьбы поэта» в стихотворении А.С. Пушкина «Арион» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М.: Изд-во МГУ, 1987. № 3 (май–июнь). С. 8–12.

31. Художественная система русского классицизма / Рецензия на книгу: *Москвичева Г.В.* Русский классицизм. — М.: Просвещение, 1986. — 191 с. — 35 000 экз. // Литература в школе. 1987. № 5 (сентябрь–октябрь). С. 74–76.

32. Становление романтического идеала в лирике Пушкина // А.С. Пушкин. Проблемы творчества. Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин: Калининский государственный университет, 1987. С. 5–15.

33. История русской литературы XVIII в.: Методические указания для студентов-заочников филологических факультетов государственных университетов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Изд-во МГУ, 1987. 56 с.

1988

34. Пушкинский вечер в Московском университете // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1988. № 1. С. 78–81.

35. Романтический принцип «самовыражения» в лирике В.А. Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века / Отв. ред. В.Ю. Троицкий. М.: Наука, 1988. С. 11–28.

36. Своеобразие использования романтической балладной традиции в стихотворении Н.А. Некрасова «Зеленый шум» (тезисы) // III Некрасовские чтения (тезисы выступлений). Ярославль: Ярославский государственный педагогический институт имени К.Д. Ушинского, 1988. С. 25–27.

37. Романтическая основа лирических отступлений в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (тезисы) // Наследие Н.В. Гоголя и современность: Тезисы докладов и сообщений научно-практической Гоголевской конференции (24–26 мая 1988 года). Ч. 1 (на русском языке). Нежин: Нежинский государственный педагогический институт имени Н.В. Гоголя, 1988. С. 31–32.

38. «Арион» А.С. Пушкина как романтическое произведение // Романтизм. Открытия и традиции: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин: Калининский государственный университет, 1988. С. 87–91.

39. Утверждение романтического идеала в лирике А.С. Пушкина 1820-х годов // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1988. С. 14–24.

40. Лирика Пушкина. Принципы анализа поэтического идеала:. Учебно-методическое пособие для студентов филологических факультетов государственных университетов. М.: Изд-во МГУ, 1988. 80 с.

41. Судьба литературной теории классицизма на рубеже XVIII–XIX вв. // Русская литература XVIII в. Исследования советских ученых: Хрестоматия / Сост. Л.Л. Короткая. Минск: Университетское, 1988. С. 298–304.

1989

42. Пути формирования романтизма в лирике К.Н. Батюшкова и А.С. Пушкина // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова / Под ред. В.В. Гуры. Вологда: Вологодское областное отделение Советского фонда культуры, 1989. С. 68–86.

43. Проблема «романтического эллинизма» в лирике А.С. Пушкина 20-х годов (тезисы) // Крымская научная конференция «Пушкин и Крым»: Тезисы докладов. 24–29 сентября 1989 г. Симферополь: Симферопольский государственный университет имени М.В. Фрунзе, 1989. С. 35–36.

44. Взаимосвязь рефлективных и медитативных типов лирического высказывания в поэзии А.С. Пушкина 20–30-х годов XIX века (тезисы) // Вопросы творчества и биографии А.С. Пушкина: Тезисы докладов и сообщений областной научной конференции 16–18 мая 1989 г. Одесса: Одесский государственный университет имени И.И. Мечникова, 1989. С. 48–50.

45. Романтическая характерность в лирике Пушкина // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия: Сборник научных трудов. Калинин: Калининский государственный университет, 1989. С. 4–16.

46. Романтический символ в лирике Лермонтова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1989. № 5. С. 3–9.

47. Романтика «ночи» в лирике А.А. Фета и пушкинские романтические традиции (тезисы) // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Тезисы докладов к IV Фетовским чтениям 1989 года в г. Курске. Курск: Курский государственный педагогический институт, 1989. С. 3–5.

48. Жанровый аспект содержания стихотворения Н.А. Некрасова «Похороны» (тезисы) // IV Некрасовские чтения: Тезисы докладов. Ярославль, 1989. С. 14–15.

49. Литература XVIII в. // Программа дисциплины «История русской литературы». По типовому учебному плану. Для государственных университетов. Специальности: 02.17. Русский язык и литература. 02.21.02. Романо-германская филология. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 17–30 (в соавторстве с П.А. Орловым).

1990

50. Тенденции романтического универсализма в лирике А.С. Пушкина второй половины 20-х гг. // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1990. С. 22–32.

51. Утверждение ценностей романтического мировосприятия в лирике А.А. Фета и А.С. Пушкина // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Межвузовский сборник научных трудов. Курск: Курский государственный педагогический институт, 1990. С. 56–63.

52. Профессор Нежинского института В.И. Резанов (1867–1936) как историк литературы // Література та культура Полісся: Ніжинська вища школа. Вип. 1. / Від ред. і упорядник Г.В. Самойленко. Ніжин: НДПІ, 1990. С. 94–95.

53. Романтическая образность стихотворения А.С. Пушкина «Фонтану Бахчисарайского дворца» в отношении к европейской лирике (тезисы) // 3-я научная конференция. Методология и методика историко-литературного исследования. Рига, 1–3 ноября 1990 г.: Тезисы докладов. Рига: Латвийский университет, 1990. С. 66–68.

54. Романтическая типизация в лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Проблемы художественной типизации и читательского восприятия литературы. Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции литературоведов Поволжья (25–28 сентября 1990 года). Стерлитамак: Стерлитамакский государственный педагогический институт, 1990. С. 78–80.

55. К вопросу об истоках авангардистской теории «нового искусства» (тезисы) // Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции (1910–1990 гг.): тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Херсон: Херсонский государственный педагогический институт имени Н.К. Крупской, 1990. С. 4–5.

56. Просветительский идеал и романтическая ориентация поэзии Н.А. Некрасова 1860-х годов (тезисы) // Современное прочтение Н.А. Некрасова. V Некрасовские чтения: Тезисы выступлений / Ред.-сост.: Н.Н. Пайков, В.А. Паршина. Ярославль, 1990. С. 9–11.

1991

57. Принципы осмысления символической образности в лирике М.Ю. Лермонтова // Изучение творчества М.Ю. Лермонтова в вузе и школе: Материалы Всесоюзной научно-методической конференции (Пенза, 30 мая — 2 июня 1989 г.). Куйбышев; Пенза: Куйбышевский государственный педагогический институт имени В.В. Куйбышева; Пензенский государственный педагогический институт имени В.Г. Белинского, 1991. С. 43–47.

58. Поэма Некрасова «Железная дорога» в отношении к немецкой литературной традиции. (К постановке проблемы общего и различного в трактовке единого литературного мотива) (тезисы) // Двадцать шестая Некрасовская конференция (к 170-летию со дня рождения): Тезисы докладов. Ярославль, 1991. С. 24–25.

59. Актуальные проблемы изучения романтизма в лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Творчество писателя и литературный процесс. Тезисы докладов VI Фурмановских чтений. 30 сентября — 2 октября 1991 г. Иваново: Ивановский государственный университет, 1991. С. 24–25.

60. Стихотворное наследие С.Т. Аксакова — органическая часть его творчества (тезисы) // С.Т. Аксаков и славянская культура: Тезисы докладов юбилейной конференции. 27–30 сентября. Уфа: Башкирский государственный университет, 1991. С. 129–130.

61. Контрольные вопросы по курсу истории русской литературы XVIII в. (учебно-методическая разработка) // Орлов П.А. История русской литературы XVIII века: Учебник для университетов. М.: Высшая школа, 1991. С. 24, 85–87, 218–219, 296–297.

62. Синхронистика русской литературы XVIII в. (учебно-методическая разработка) // Орлов П.А. История русской литературы XVIII века: Учебник для университетов. М.: Высшая школа, 1991. С. 305–312.

1992

63. Ценностный статус лирического «я» в романтической поэзии А.С. Пушкина 1820-х годов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1992. С. 48–55.

64. О двух романтических концепциях времени (Пушкин и Фет) // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Художественные и научные категории: Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 1992. С. 94–101.

65. Гегелевская концепция идеала и действительности в трактовке И.А. Ильина // Традиции в контексте русской культуры: Материалы к научной конференции. Череповец: Череповецкий государственный педагогический институт имени А.В. Луначарского, 1992. С. 18–20.

66. Психологизм в культурной традиции русской лирики (Карамзин — Пушкин — Фет) // Традиции в контексте русской культуры: Материалы к научной конференции. Череповец: Череповецкий государственный педагогический институт имени А.В. Луначарского, 1992. С. 61–63.

67. Романтическая ассоциативность в лирике А.А. Фета. // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Сборник научных трудов. Курск: Изд-во Курского государственного педагогического института, 1992. С. 111–123.

68. Романтическая трактовка времени в лирике А.С. Пушкина и А.А. Фета (тезисы) // Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Тезисы докладов к VI Фетовским чтениям 1991 года в г. Курске (второй выпуск). Курск: Курский государственный педагогический институт, 1992. С. 16–19.

69. Тема дружбы в поэзии Н.М. Карамзина и А.С. Пушкина: от сентименталистской к романтической интерпретации лирического феномена (тезисы) // Вопросы творчества и биографии А.С. Пушкина: Тезисы докладов и сообщений межвузовской научной конференции 23–25 апреля 1992 г. Одесса: Одесский государственный университет имени И.И. Мечникова, 1992. С. 105–107.

1993

70. Актуальные проблемы изучения романтической лирики А.С. Пушкина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1993. №1 (январь–февраль). С. 11–18.

71. Г. Державин и А. Пушкин: два типа русской анакреонтики (тезисы) // Творчество Г.Р. Державина: проблемы изучения и преподавания: Материалы Юбилейной международной научной конференции 14–16 сентября 1993 года. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1993. С. 12–13.

72. Г.Р. Державин и А.С. Пушкин: два этапа русской анакреонтики // Творчество Г.Р. Державина. Специфика. Традиции. Научные статьи, доклады, очерки, заметки / Под общ. ред. Л.В. Поляковой. Тамбов: Изд-во ТГПИ, 1993. С. 48–54.

73. Романтическая эмблематика Востока в лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Русская культура и Восток: Материалы Третьих крымских пушкинских чтений. Бахчисарай, 13–19 сентября 1993 г. Симферополь; Бахчисарай, 1993. С. 53–54.

74. Принципы романтического психологизма в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1993. С. 74–86.

75. Преподавание русской литературной классики XIX века в школе в оценке В.В. Розанова (тезисы) // Розановские чтения: Материалы к Республиканской научной конференции. Елец: Елецкий государственный педагогический институт, 1993. С. 21–22.

76. Переход от классицизма к романтизму в русской литературе как смена культурологической парадигмы // Традиции в контексте русской культуры. Сборник статей и материалов. Ч. 2 / Под ред. В.А. Кошелева, А.В. Чернова. Череповец: Изд-во Череповецкого государственного педагогического института имени А.В. Луначарского, 1993. С. 3–6.

77. От анакреонтики Г.Р. Державина к анакреонтике А.С. Пушкина: о путях развития русского предромантизма на рубеже XVIII–XIX вв. (тезисы) // Г.Р. Державин: личность, творчество, современное восприятие: Тезисы Международной научной конференции, посвященной 250-летию со дня рождения поэта (Казань, 26–29 мая 1993 г.). Казань: Казанский государственный университет имени В.И. Ульянова-Ленина, 1993. С. 48–49.

78. Пособие по русской литературе для поступающих в вузы. М.: Изд-во МГУ, 1993. 192 с.

1994

79. Романтическая меланхолия в лирике А.С. Пушкина. Становление новых принципов изображения чувств // Романтизм: Эстетика и творчество: Сборник научных трудов. К 80-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Николая Александровича Гуляева. Тверь: Тверской государственный университет, 1994. С. 87–96.

80. Жанровая специфика национально-исторической проблематики в поэзии А.С. Пушкина // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1994. С. 29–37.

81. Роль философии нового времени в становлении европейского литературоведения // Филологические науки. 1994. № 4. С. 3–16.

82. Идеальный статус лирического героя в романтической поэзии А.С. Пушкина // Вопросы теории и истории русской литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Брянск: Изд-во Брянского государственного педагогического института, 1994. С. 52–59.

83. Актуальные вопросы изучения лирики А.С. Пушкина-романтика // Ломоносовские чтения — 1994 / Под общ. ред. М.Л. Ремнёвой. М.: Филология, 1994. С. 103–110.

84. Неопределенность лирической ситуации как структурообразующее начало в романтической лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Вопросы творчества

и биографии А.С. Пушкина: Тезисы докладов и сообщений межвузовской научной конференции 22–24 ноября 1994 года. Одесса: Одесский государственный университет имени И.И. Мечникова, 1994. С. 16–18.

85. Пушкинские романтические традиции в творчестве И.С. Тургенева (тезисы) // Пушкин в сердцах поколений: Тезисы докладов научной сессии, посвященной подготовке к 200-летию со дня рождения великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837). Архангельск: Архангельский филиал Русского географического общества РАН, 1994. С. 8–9.

86. Пособие по русской литературе. Для поступающих в вузы. Изд. 2-е. М.: Изд-во МГУ, 1994. 192 с.

87. Романтическая лирика А.С. Пушкина. М.: Изд-во МГУ; Филология, 1994. 188 с.

1995

88. Русская литература XVIII века // Программа дисциплины «История русской литературы». По типовому учебному плану. Для государственных университетов. М.: Издательский центр Филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 1995. С. 14–27.

89. Из истории начального этапа преподавания русской литературы // Место, наукам посвященное... Из истории Московского университета / Сост. В.В. Ремарчук. Справочно-информационная серия «Московский университет на пороге третьего тысячелетия». Вып. 1. М.: Экспертно-аналитическая служба МГУ, 1995. С. 66–71.

90. Принцип романтической тайны в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1995. С. 67–79.

91. В.А. Жуковский // От Крылова до Чехова. Статьи о русской классической литературе. В помощь поступающим на факультет. М.: Издательский центр филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 1995. С. 19–33.

92. Традиция лирического мотива дружбы в контексте пушкинской романтической лирики начала 20-х годов // Традиции в контексте русской культуры: Сборник статей и материалов. Череповец: Изд-во Череповецкого государственного педагогического института имени А.В. Луначарского, 1995. С. 3–7.

1996

93. Das Symbol in der Lyrik Lermontovs und sein Verhältnis zur Symbolik J.W. von Goethes — Символ в лирике М.Ю. Лермонтова в отношении к символике И.В. Гёте // Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen. Tübingen, 1996. № 6. S. 1–24.

94. Романтика дружбы в лирике Пушкина // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 13–22.

95. Александр Николаевич Соколов // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 161–164.

96. Жанр романтического фрагмента в лирике А.С. Пушкина // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе: Материалы Международной

научной конференции (VI Гуляевские чтения). 15–18 мая 1996 г. Тверь: Тверской государственный университет, 1996. С. 71–74.

97. А. Чехов и А. Шницлер (к постановке вопроса) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 2: Чехов и Германия / Под ред. В.Б. Катаева, Р.-Д. Клуге. М.: Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 1996. С. 71–79.

98. Содержание романтического идеала в любовной лирике А.С. Пушкина // Материалы Международной пушкинской конференции. 1–4 октября 1996 г. Псков: Псковский государственный педагогический институт имени С.М. Кирова, 1996. С. 169–173.

99. Об особенностях содержания романтического идеала в любовной лирике Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения: Сборник статей. Псков: Псковский государственный педагогический институт имени С.М. Кирова, 1996. С. 52–57.

100. Просветительство и утверждение гуманистической теории словесности в эпоху Екатерины II (тезисы) // Международная конференция «Екатерина Великая: эпоха российской истории»: Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 26–29 августа 1996 г. / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский научный центр, 1996. С. 55–57.

101. Das Symbol in der Lyrik Lermontows im Verhältnis zur Symbolik Goethes // Goethe-Jahrbuch. Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft herausgegeben von Werner Keller. Einhundertunddreizehnter Band der Gesamtfolge. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1996. Bd. 113. S. 51–66.

102. В.А. Жуковский // Статьи о русской литературе: Учебное пособие для поступающих в МГУ имени М.В. Ломоносова. М.: Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 1996. С. 21–35.

103. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 3-е, испр. и доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 1996. С. 301–303.

104. Gerda Achinger. Victor Hugo in der Literatur der Puškinzeit (1823–1840). Die Aufnahme seiner Werke und seine Darstellung in der zeitgenössischen Literaturkritik. Böhlau verlag Köln–Wien. 1994 (Bausteine zum Geschichte der Literatur bei den Slaven). Герда Ахингер. Виктор Гюго в литературе пушкинского времени (рецензия) // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. Т. 55. 1996. № 2 (март–апрель). С. 82–84 (в соавторстве с И.В. Карташовой).

1997

105. *J. Thomas Shaw*. Pushkin: Poet and Man of Letters and his Prose (Collected Works. Vol. I.). Charles Schlacks, Jr., Publisher, University of Southern California, Los Angeles, 1995 (рецензия) // Филологические науки. 1997. № 1. С. 114–116.

106. Пятый международный Пушкинский симпозиум в Гамбурге // Филологические науки. 1997. № 1. С. 126–127.

107. Пушкинские романтические традиции в творчестве И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность: Международная научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева. Доклады и сообщения 2–6 ноября 1993 г. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 69–73.

108. Смена направлений в русской литературе XVIII века // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Т. 1 / Отв. ред. Д.П. Николаев. М.: Наследие, 1997. С. 180–200.

109. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 4-е, испр. и доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 1997. С. 318–320.

110. Значение философии рационализма в становлении европейского литературоведения // Художественная литература в социокультурном контексте. Поспеловские чтения. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 134–148.

1998

111. «Евгений Онегин» // Энциклопедия литературных произведений / Сост. и научн. ред. С.В. Стахорский. М.: Вагриус, 1998. С. 162–165.

112. Система литературных направлений в русской литературе XVIII века // Проблема традиций в русской литературе: Межвузовский сборник научных трудов. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 1998. С. 13–33.

113. Романтика Пушкина — антиромантизм Чехова (элегическая концепция романтиков в художественной системе новеллы Чехова «Ионыч») // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 96–101.

114. Пушкинский романтический пратекст образа стихии в «Теме с вариациями» Б.Л. Пастернака // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений). 13–16 мая 1998 г. Тверь: Тверской государственный университет, 1998. Ч. II. С. 54–60.

115. Романтическая медиация в лирике А.С. Пушкина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 3 (май–июнь). С. 7–18.

116. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в МГУ имени М.В. Ломоносова / Сост. и науч. редакция Б.С. Бугрова, М.М. Голубкова. М.: Мир филологии — Мегатрон, 1998. Т. I: Русская литература XIX века. С. 9–19.

117. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 5-е, перераб. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 1998. С. 312–314.

118. Лирика А.С. Пушкина в исследованиях XX века // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции (МГУ имени М.В. Ломоносова, май 1997) / Ред. колл.: П.А. Николаев (отв. ред.), Е.З. Цыбенко, Л.В. Чернец. М.: Рандеву-АМ, 1998. С. 424–429.

119. Поэтизация легенды в романтической лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Международная конференция «Пушкин и Тургенев»: Тезисы докладов. 6–11 сентября 1998 г. Санкт-Петербург — Орел / Отв. ред. В.М. Маркович. СПб.: Пушкинский проект, 1998. С. 6–7.

1999

120. Лирика Пушкина 1813–1817 гг. // А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / Сост.: В.Я. Коровина, В.И. Коровин; ред. колл.: В.И. Коровин (отв. ред.) и др.; под ред. В.И. Коровина. М.: Просвещение, 1999. С. 52–54.

121. Лирика Пушкина 1818–1820 гг. // А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 54–56.

122. Лирика Пушкина 1820–1824 гг. // А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 57–59.

123. Лирика Пушкина 1824–1826 гг. // А.С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. С. 59–62.

124. Лирика Пушкина 1826–1830 гг. // А.С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. С. 62–65.

125. Лирика Пушкина 1830–1836 гг. // А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. С. 65–68.

126. Тютчев и немецкий романтизм (состояние изучения и его перспективы) // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (VIII Гуляевских чтений), посвященной 85-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Николая Александровича Гуляева. Тверь, 9–11 февраля 1999 г. Тверь: Тверской государственный университет, 1999. Вып. 1 (25). С. 82–86.

127. Эстетические возможности пушкинского романтизма // Мир романтизма. К 40-летию научной деятельности «гуляевской» школы. Тверь: Тверской государственный университет, 1999. Вып. 2 (26). С. 28–33.

128. Становление романтического идеала в лирике Пушкина // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 1999. Вып. 2. С. 9–13.

129. Медиация как форма романтической свободы в поэзии А.С. Пушкина // Náš Puškin. Наш Пушкин. Русский язык, литература и культура на рубеже веков. IX Международный конгресс МАПРЯЛ: Статьи, тезисы докладов и сообщений Пушкинского дня. Nitra: Garmond Nitra, 1999. С. 130–143.

130. Лирика А.С. Пушкина и поэзия европейского романтизма (тезисы) // Náš Puškin. Наш Пушкин. Русский язык, литература и культура на рубеже веков. IX Международный конгресс МАПРЯЛ. С. 209–210.

131. Лирика А.С. Пушкина и поэзия европейского романтизма // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999 г.: Доклады и сообщения российских ученых. М.: Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы, 1999. С. 477–481.

132. Романтическая медиация в лирике А.С.Пушкина // Пушкин: Сборник научных трудов. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 40–50.

133. Поэтизация легенды в романтической лирике А.С. Пушкина // Пушкин: Сборник научных трудов. С. 51–59.

134. Поэтизация легенды в романтической лирике А. С. Пушкина. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. № 3 (май–июнь). С. 24–33.

135. Становление романтического идеала в лирике Пушкина // Дидакт: Журнал по проблемам образования и культуры. 1999. № 3 (30), май–июнь. С. 38–44.

136. А. С. Пушкин и Б. Л. Пастернак (от романтического к футуристическому образу стихии) // Пушкин: Сборник научных трудов. С. 256–265.

137. Границы пушкинского романтизма // Университетский пушкинский сборник. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 44–49.

138. Проблема эстетического признания прозы в европейской литературной теории XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М.: УРАО, 1999. С. 9–17.

139. Александр Николаевич Соколов // А. С. Пушкин и Московский университет: Сборник научных трудов / Под общ. ред. В. Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 44–47.

140. Границы пушкинского романтизма (тезисы) // А. С. Пушкин и мировая культура. Международная научная конференция: Материалы. Москва, 2–4 февраля 1999 года. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 12–13.

141. Pushkin's Prototext in Elements of Storm and Turbulence in Russian Avantgarde of the 20th Century (тезисы) // International Scientific Conference. European Literary Avant-Gardes of 20th Century. 28–30 September 1999. Theses. Bratislava: Institute of World Literature — Slovak Academy of Sciences, 1999. P. 20–21.

142. Puškinov prototext v búrlivých a turbulentných prvkoch ruskej avantgardy 20. storočia (тезисы) // Medzinárodná vedecká konferencia. Európske literárne avantgardy 20. storočia. 28.–30. septembra 1999. Tézy. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1999. S. 17–18.

2000

143. W. A. Schukowski — Freund und Anreger A. S. Puschkins // "Ein Denkmal schuf ich mir...": Alexander Puschkins literarische Bedeutung; eine Ringvorlesung aus Anlaß seines 200. Geburtstages / Mit Beitr. von T. Berger; hrsg. von R.-D. Kluge. Tübingen: Attempto, 2000. S. 31–48.

144. Принцип романтической тайны в лирике Пушкина и поэзии Прешерна (тезисы) // Пушкин / Прешерн. К 200-летию со дня рождения двух великих поэтов: Тезисы докладов международной конференции. Москва, 16–18 мая 2000 г. М.: Институт славяноведения РАН, 2000. С. 31–32.

145. Романтические тенденции в «романе в стихах» А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (IX Гуляевских чтений). Тверь, 16–18 мая 2000 г. / Под ред. И. В. Карташовой. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. Вып. 4 (28). Ч. 2. С. 62–67.

146. Романтика дружбы в лирике А. С. Пушкина // Puškinovské interpretačné variácie. Bratislava: Vydavatel'stvo UK, 2000. С. 31–51.

147. Игровое отношение к поэтическому слову в лирике А. С. Пушкина // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 4. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 174–181.

148. А. С. Пушкин и Б. Л. Пастернак (от романтического к футуристическому образу стихии) // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 4. С. 182–192.

149. Кафедра истории русской литературы // Филологический факультет Московского университета: Очерки истории. Ч. I / Под общ. ред. М. Л. Ремнёвой. Изд-е 2-е. М.: Летний сад, 2000. С. 27–71.

150. В. А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в МГУ имени М. В.Ломоносова. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б. С. Бугров, М. М. Голубков. Изд-е 2-е, доп. и перераб. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 9–19.

151. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М. В. Ломоносова. В помощь абитуриенту / Сост. и отв. ред. Н. М. Елкина. Изд-е 6-е, доп. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2000.

152. Пушкин и мировая культура // Язык. Литература. История. Культура (ЯЛИК): Информационный бюллетень (информация, реклама, мнения). 2000. № 40 (июнь). С. 3–4.

2001

153. Концепция лирики как литературного рода в духовно-исторической школе Германии // Мир романтизма. К 40-летию научно-педагогической деятельности И. В. Карташовой / Под ред. Е. Г. Милюгиной. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. Вып. 5 (29). С. 19–28.

154. Принцип романтической тайны в лирике Пушкина и Прешерна // F. Prešeren — A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Ф. Прешерн — А. С. Пушкин (к 200-летию их рождения). Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. С. 87–98.

155. Теоретическое осознание лирики как особого рода литературы в европейской поэтике XVIII века // XVIII век: Судьбы поэзии в эпоху прозы. Сборник научных работ / Отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Кафедра истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, 2001. С. 3–11.

156. Искусство и миф в концепциях Вагнера, Ницше и Вяч. Иванова // Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen. Nr. 34. Рихард Вагнер в России. Избранные труды участников русско-немецкой конференции в марте 1997 года в Москве: В 2 т. / Под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В. Б. Катаева и Р.-Д. Клуге. Tübingen, 2001. Т. 2. С. 187–190.

157. Петербургская культура в поэзии «младших символистов» (А. Белый, Блок, Эллис, С. Соловьев) // Международная научная конференция. Санкт-Петербург в контексте мировой культуры. 07.06–10.06.2000: Тезисы докладов / Отв. ред. В. М. Маркович. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 32–33.

158. Роль классицизма в литературном процессе в России XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный памяти профессора Владимира Александровича Западова. Самара: Научно-технический центр, 2001. С. 38–47.

159. Речевой сигнал в романтической лирике А.С. Пушкина (тезисы) // Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 13–16 марта 2001 г.): Труды и материалы / Под общ. ред. М.Л. Ремнёвой и А.А. Поликарпова. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 464.

160. Кафедра истории русской литературы // Филологический факультет Московского университета. Очерки истории: В 2 ч. / Под общ. ред. М.Л. Ремневой. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 27–72.

161. Переводы-переложения псалмов В.К. Тредиаковского // Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Philologica LII. Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie "Biblické žalmy a sakrálne texty v prekladateľských, literárnych a kultúrnych súvislostiach" organizovanej Filozofickou fakultou Univerzity Komenského v spolupráci s Ústavom svetovej literatúry SAV a s jeho finančným prispením. Bratislava: Vydavatel'stvo UK, 2001. С. 337–342.

162. Классицизм как культурная парадигма (тезисы) // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции «Седьмые Лафонтеновские чтения: Барокко и классицизм в истории мировой художественной культуры» (19–22 апреля 2001 г.). Сер. Symposium. Вып. 17. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 48–50.

163. Русская литература XVIII века // Программа дисциплины «История русской литературы». Программы курсов «Текстология русской литературы», «Русская классика в контексте мировой литературы». М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 17–42.

164. Русская классика в контексте мировой литературы // Программа дисциплины «История русской литературы». Программы курсов «Текстология русской литературы», «Русская классика в контексте мировой литературы». С. 95–103 (в соавторстве с А.Б. Криницыным).

165. Русская литература XI–XIX веков в контексте европейской литературы // Программы основных лекционных курсов по специализации «Сравнительное литературоведение». М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 54–68 (в соавторстве с А.Б. Криницыным и А.М. Ранчиным).

166. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 3-е, дораб. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 8–19.

2002

167. Структура лирического «я» в романтической поэзии А.С. Пушкина // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (X Гуляевских чтений). Тверь, 12–15 сентября 2002 г. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. Вып. 6 (30). С. 72–82.

168. Сентенция и афоризм в поэтической системе А.С. Пушкина // Страницы истории русской литературы: Сборник статей. К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина / Сост.: И.И. Мурзак и Е.Г. Чернышева. М.: Прометей, 2002. С. 186–191.

169. Лирика А.С. Пушкина и поэзия европейского романтизма // Вузовская наука начала XXI века: гуманитарный вектор: Юридические науки. Литературоведение. Языкознание. Психология: Материалы I Всероссийской научной заочной конференции, Екатеринбург, апрель–май 2002 г. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002. С. 58–61.

170. Романтическое начало в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Чтение литературной классики: Юбилейный сборник к 60-летию профессора, доктора филологических наук Петко Троева. София: Факел, 2002. С. 34–39.

171. Традиции французской моралистики XVII века в творчестве Кребийона-младшего (тезисы) // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения: Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили» (18–21 апреля 2002 г.). Сер. Symposium. Вып. 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 89–91.

172. Становление жанра афоризма в немецкой литературе XVIII века // Другой XVIII век: Сборник научных работ / Отв. ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-информ, 2002. С. 206–213.

173. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 7-е, испр. и доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2002. С. 340–342.

174. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 4-е. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 8–19.

2003

175. Die Struktur des lyrischen Ich in der romantischen Dichtung A.S. Puschkins // Schriftenreihe des Osteuropainstituts Regensburg-Passau. Bd. 17. A.S. Puschkin (1799–1837). Beiträge zum 200. Geburtstag des russischen Nationaldichters / Hrsg. E. Wedel. Regensburg, 2003. S. 19–34.

176. Концепт дружбы в лирике Н.М. Карамзина и А.С. Пушкина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Научно-технический центр, 2003. С. 295–316.

177. Лирика А.С. Пушкина в контексте европейского романтизма // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Санкт-Петербург, 30 июня — 5 июля 2003 г. Пленарные заседания: Сборник докладов: В 2-х т. Т. II / Под ред. Е.Е. Юркова, Н.О. Рогожиной. СПб.: Политехника, 2003. С. 429–431.

178. Понятие «правдоподобия» в классицистической теории В.К. Тредиаковского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 4 (июль–август). С. 7–17.

179. Метафорика водного потока в лирике А.С. Пушкина и английских романтиков // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 7–13.

180. Функция компаративистики в современном литературоведении // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) / Ред. колл. П.А. Николаев, М.Л. Ремнёва, А.Я. Эсалнек. М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 17–22.

181. Роман Тика и проблема типологии немецкого романа эпохи раннего романтизма // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений). Тверь, 16–17 мая 2003 г. Тверь: Тверской государственный университет, 2003. Вып. 8 (32). С. 5–11.

182. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 8-е, доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2003. С. 349–351.

183. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная система. Специальность 10.01.01 — русская литература: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. 66 с.

184. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 5-е. М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 8–19.

2004

185. Тема счастья в публицистике Н.М. Карамзина // Русский литературоведческий альманах: Сборник научных трудов, посвященный 75-летию со дня рождения В.Н. Аношкиной (Касаткиной) / Ред.-сост.: Т.К. Батурова, В.П. Зверев. М.: Пашков дом, 2004. С. 73–83.

186. Метафорика огня в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2004. № 3 (май–июнь). С. 74–79.

187. Концепт счастья в публицистике Н.М. Карамзина // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства: Сборник научных работ. М.: Экон-информ, 2004. С. 370–378.

188. Символ в лирике М.Ю. Лермонтова в отношении к символике И.В. Гёте // Лермонтовские чтения — II. К 190-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Материалы Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения — 2004»: 7–9 октября 2004 г. / Науч. ред. С.И. Ермоленко; отв. ред. Е.Ф. Шефер. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. С. 73–92.

189. Романтическая трактовка пантеистической традиции в лирике Лермонтова: Перевод-переложение стихотворения Гёте «Ночная песнь странника» // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XII Гуляевских чтений). Тверь, 26–29 мая 2004 г. Тверь: Тверской государственный университет, 2004. Вып. 9 (33). С. 204–206.

190. Die Struktur des lyrischen Mediatoren in der romantischen Dichtung A.S. Puškins (тезисы) // Symposium “Russische Moderne Interkulturell”. 13.–15. Mai 2004. Programm. Innsbruck, 2004. S. 11–12.

191. Die Struktur des lyrischen Mediators in der romantischen Dichtung A.S. Puškins // Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat. Innsbruck; Wien; München; Bozen: StudienVerlag, 2004. S. 136–147.

192. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 9-е, перераб. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2004.

193. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 6-е. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 8–19.

2005

194. Россия и Запад в эпоху модерна (симпозиум в австрийском городе Инсбруке) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 1 (январь–февраль). С. 195–197.

195. Восьмая Международная пушкинская конференция // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 2 (март–апрель). С. 198–199.

196. Благой Дмитрий Дмитриевич // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь / Гл. ред. М.Л. Ремнёва. М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 39.

197. Пустовойт Петр Григорьевич // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. С. 217–218.

198. Михайлова Наталья Ивановна // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. С. 172–173.

199. Коган Петр Семенович // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. С. 129–130.

200. Кафедра истории русской литературы // Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. С. 338–342.

201. Pushkin and Pasternak: From Romanticism to Futurism // Európske literárne avantgardy 20. storočia / Ed. I. Cvrkal, S. Paštéková. Bratislava: Vydala VEDA, vydavatel’stvo SAV, 2005. S. 225–232.

202. Концепция правдоподобия в теории В.К. Тредиаковского // В.К. Тредиаковский и русская литература / Отв. ред. А.С. Курилов. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 110–126.

203. М.Ю. Лермонтов в истории художественного перевода // Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук: Конкурс грантов 2002 года: Сборник рефератов избранных научно-исследовательских работ. Кн. 1. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 98–103 (в соавторстве с А.Н. Гиривенко).

204. Романтический историзм в поэзии А.С. Пушкина как художественная ценность // BraSlav 3. Zborník z medzinárodnej slavistickej konferencie, konanej na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave dňa 18. a 19. novembra 2004 / Ed. P. Žigo. Bratislava: Kartprint, 2005. S. 95–117.

205. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 10-е, испр. и доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2005. С. 366–368.

206. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 7-е. М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 8–19.

2006

207. Построение концепта романтизма как историко-литературная и теоретическая проблема // Историко-литературный сборник. Вып. 4, посвященный юбилею профессора И.В. Карташовой / Сост.: О.С. Карандашова, Е.Г. Милюгина, М.В. Строганов. Тверь: Тверской государственный университет, 2006. С. 8–13.

208. Современные проблемы изучения пушкинского романтизма // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве: Материалы X Пушкинской конференции. М.: Антиква, 2006. С. 222–227.

209. «Фонтану Бахчисарайского дворца» // Лирика А.С. Пушкина. Комментарий к одному стихотворению / Отв. ред. Н.И. Михайлова. М.: Наука, 2006. С. 98–105.

210. Диалоги через века (рецензия) // Чеховский вестник / Ред. колл. В.Б. Катаев (отв. ред.), Р.Б. Ахметшин, И.Е. Гитович, В.В. Гульченко, П.Н. Долженков. М.: МАКС Пресс, 2006. № 18. С. 39–41.

211. Жанровая романтическая традиция в лирике Н.А. Некрасова начала 1860-х годов // Филологические науки. 2006. № 2. С. 30–35.

212. Кафедра истории русской литературы // Филологический факультет Московского университета. Очерки истории / Под общ. ред. М.Л. Ремнёвой. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Изд-во МГУ, 2006. С. 31–82.

213. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 11-е, доп. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2006. С. 376–378.

214. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 8-е. М.: Изд-во МГУ, 2006. С. 8–19.

215. Метафорика водного потока в лирике А.С. Пушкина и английских романтиков // Litteraria Humanitas XIV. Problémy poetiky / Editors: Josef Dohnal, Danuše Kšicová, Ivo Pospíšil. Brno: Vydavatel'stvo Mazarykova Univerzita, 2006. S. 183–190.

2007

216. Роль легкой поэзии XVIII века в становлении раннего русского романтизма // Реката на времето: Сборник статии в памет на проф. Людмила Боева (1934–2001). Река времен: Сборник статей памяти проф. Людмилы Боевой (1934–2001). София: Св. Климент Охридски, 2007. С. 246–252.

217. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (к истории текста) // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. К 170-летию со дня гибели А.С. Пушкина: Материалы XII Пушкинской конференции 7–8 октября 2006 г. М.: Мелихово, 2007. С. 302–311.

218. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007. 309 с.

Рец.: Чернышева Е.Г. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная целостность. М.: Наука, 2007. 309 с. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2008. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 184–188.

219. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 12-е, перераб. / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2007. С. 333–335.

220. Николай Яковлевич Соловей // Филологические науки. 2007. № 4. С. 127–128 (в соавторстве с А.А. Пауткиным).

221. Литературная теория русского классицизма: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 2007. 207 с.

Рец.: Dohnal J. Syntetizující práce o teorii ruského klasicismu // Opera Slavica. Slavistické rozhledy literárněvědný sešit. Ročník XIX. 2009. Č. 1. S. 50–52; *Чернышева Е.Г., Митин Д.И.* Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. — М.: Высшая школа, 2007. — 207 с. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2008. № 3 (май–июнь). С. 160–165; *Салова С.А.* А.А. Смирнов. Литературная теория русского классицизма. М., 2007 // Филологические науки. 2008. № 4. С. 126–128.

2008

222. Теоретические и методологические принципы исследования русской лирики XIX века // Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Filologica LXIV. Ruská literatúra v súčasnej literárnovednej reflexii. Bratislava: Vydavatel'stvo UK, 2008. S. 87–97.

223. Восприятие русской литературы в Германии (1752–1976) // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учебное пособие / Под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. С. 28–53.

224. Метафора водного потока в лирике А.С. Пушкина и английских романтиков // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учебное пособие. С. 53–58.

225. Символика в лирике М.Ю. Лермонтова и И.-В. Гёте // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учебное пособие. С. 58–82.

226. Программа лекционного курса «Русская литература XI–XIX веков в контексте европейской литературы» по специализации «Сравнительное литературоведение» // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учебное пособие. С. 333–349 (в соавторстве с А.Б. Криницыным и А.М. Ранчиным).

227. Общее и сравнительно-историческое литературоведение в контексте современной культурологии // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве. Материалы конгресса. Санкт-Петербург, 15–17 октября 2008 г. Русская литература в контексте мировой культуры. Место и роль русской литературы в мировом образовательном пространстве: В 2 т. / Под ред. П.Е. Бухаркина, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. Т.I. Ч. 1. Сборник научно-методических материалов. СПб.: Мирс, 2008. С. 216–223.

228. Проблемы текстологии лирики А.С. Пушкина в XIX веке // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. К 20-летию создания Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина: Материалы XII Пушкинской конференции 13–14 октября 2007 г. М.: Мелихово, 2008. С. 11–18.

229. Романтическая лирика А.С. Пушкина как художественная система // Вестник МГГУ имени М.А. Шолохова. Сер. Филологические науки. 2008. № 2. С. 44–56.

230. Черновики «Зимней дороги» А.С. Пушкина // Русская речь. 2008. № 1 (январь–февраль). С. 7–13.

231. Черновики «Аквилона» А.С. Пушкина // Русская речь. 2008. № 3 (май–июнь). С. 8–12.

232. Женщина как объект мужского дискурса (Руссо, Дидро, Вольтер, Лакло, Тома) // XVIII век: женское / мужское в культуре эпохи: Научный сборник / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2008. С. 252–258.

233. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 9-е, перераб. и доп. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 9–20.

234. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина как исторический роман (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М.В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 13-е / Сост. и отв. ред. Н.М. Елкина. М.: Центр прикладных исследований при механико-математическом факультете МГУ, 2008. С. 335–337.

235. Изображение поместного дворянства в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (комментарии к теме сочинения) // Как написать сочинение. Из опыта вступительных экзаменов в МГУ имени М. В. Ломоносова. В помощь абитуриенту. Изд-е 13-е. С. 338–343.

2009

236. Антологические стихотворения А.Н. Майкова в свете антологической лирики А.С. Пушкина // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. Материалы XIII Пушкинских чтений 4–5 октября 2008 г. Материалы Троицких чтений 19 сентября 2008 г. М.: Мелихово, 2009. С. 13–20.

237. Проблема соотношения исторического и аксиологического методов в изучении литературы // Русская классика: динамика художественных систем. Вып. 3. К юбилею доктора филологических наук, профессора Ю.М. Проскуриной: Сборник научных трудов. Екатеринбург: Словесник, 2009. С. 282–294.

238. Взаимосвязь общего и сравнительно-исторического литературоведения // Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева / Отв. ред. П.Н. Долженков. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 381–390.

239. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 9–20.

2010

240. Воздействие философии сенсуализма на становление нового типа лирической образности в поэзии И.В. фон Гёте // XVIII век: литература как философия, философия как литература. XVIIIe siècle: la littérature comme philosophie et la philosophie comme littérature. Научный сборник / Под редакцией Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2010. С. 137–143.

241. Проблема научного статуса современной компаративистики // Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. ROK III. Aktualne problemy komparatystyki. Teoria i metodologia badań literaturoznawczych / Pod red. D. Szymonik. Siedlce — Banská Bystrica, 2010. S. 13–22.

242. Воздействие эстетики сенсуализма на раннюю поэзию Гёте // Мир романтизма. Тверь: Научная книга, 2010. Т. 15 (39). С. 25–37.

243. Романтик М.Ю. Лермонтов в эстетическом диалоге с пантеистом И.В. фон Гёте // Русская литература XVIII–XXI вв. В диалоге с литературным и культурным наследием. Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową / Pod red. O. Główko i E. Sadzińskiej. Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum, 2010. S. 178–186.

244. Чеховские традиции в изображении деревенской жизни в литературе 1920-х гг. (тезисы) // А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января — 2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р.Б. Ахметшин, М.О. Горячева, В.Б. Катаев (отв. ред.). М.: Изд-во МГУ, 2010. С. 108.

245. Памяти замечательного пушкиниста // Соловей Н.Я. О творчестве А.С. Пушкина. Очерки / Сост. Г.Ф. Благова. М.: ТЕЗАУРУС, 2010. С. 297–298 (в соавторстве с А.А. Пауткиным).

246. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. М.: Изд-во МГУ, 2010. С. 9–20.

2011

247. Пушкин // А.П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 453–454.

248. Н.Я. Соловей. О творчестве А.С. Пушкина. Очерки. М., 2010 (рецензия) // Филологические науки. 2011. № 2. С. 98–99.

249. Воздействие сенсуализма на художественный метод лирики И.В. фон Гёте 1770–1775 гг. // Романский коллегиум: Сборник научных трудов. Вып. 4, посвященный памяти М.В. Разумовской. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2011. С. 191–203.

250. Пушкин и Чехов // Троицкие чтения. Материалы Троицких чтений 2009 г. А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. Материалы XIV Пушкинской конференции 4 октября 2009 г. М.: Мелихово, 2011. С. 82–84.

251. Романтические тенденции в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Тезисы) // Współczesna komparatystyka w wymiarze hermeneutycznym. Colloquia litteraria sedlcensia. Studia minora. Vol. III / Red. D. Szymonik, R. Bobryk i R. Mnich. Siedlce: Wydawca stowarzyszenie tutajteraz, 2011. S. 19–20.

252. Проблематика повести А.П. Чехова «В овраге» и ее традиции в русской прозе начала 1920-х гг. // «В человеке всё должно быть прекрасно...»: Сборник статей в честь 50-летия научно-педагогической деятельности Г.А. Пучковой. Арзамас: АГПИ, 2011. С. 102–109.

253. Предромантические основы теории вымысла в поэтике М.В. Ломоносова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 7–20.

254. Профессор А.А. Илюшин // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). М.: Новое издательство, 2011. С. 9–12.

255. Восприятие немецкими романтиками поэзии Данте как важнейший этап в утверждении и осмыслении ее мирового значения // Alexandro Il'ušino septuagenario oblata (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). М.: Новое издательство, 2011. С. 216–220.

256. Предромантические основы теории вымысла в поэтике М.В. Ломоносова // Мир романтизма: Сб. науч. тр.: к 50-летию научно-педагогической деятельности профессора И.В. Карташовой. Тверь: Тверской государственный университет, 2011. Т. 16 (40). С. 13–26.

257. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы: Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 11-е. М.: Изд-во МГУ, 2011. С. 9–20.

258. Rolf-Dietrich Keil. Puschkin- und Gogol' Studien. Koeln-Weimar-Wien. 2011 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe A: Slavistische Forschungen, Band 69) (рецензия) // Филологические науки. 2011. № 6. С. 83–84.

2012

259. Своеобразие идиллического модуса в драматургии Просвещения: от *Натана Мудрого* Лессинга к *Мессинской невесте* Шиллера // XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь. XVIIIe siècle: la littérature au temps des idylles et des tempêtes: Научный сборник / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Экон-информ, 2012. С. 154–161.

260. Романтические тенденции в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. XV Пушкинская конференция. XIV Троицкие чтения. Материалы музейной конференции 1–2 октября 2011 года. М.: Мелихово, 2012. С. 110–118.

261. Романтические тенденции в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. ROK IV–V (2011–2012). Współczesna komparatystyka i jej wymiary hermeneutyczne / Red. D. Szymonik, R. Bobryk, R. Mnich. Siedlce — Banská Bystrica, 2012. S. 185–192.

262. Союз коня и всадника в поэзии А.С. Пушкина // «Отечественная война 1812 года в Подмосковье. Отечественная война 1812 года и А.С. Пушкин». XVI Пушкинская конференция. XV Троицкие чтения. Материалы международной научной конференции 6–7 октября 2012 года. М.: Мелихово, 2012. С. 153–162.

263. Аксиология лирики как литературного рода // Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2012. С. 148–162.

264. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 12-е. М.: Изд-во МГУ, 2012. С. 9–20.

2013

265. Современный статус и функция компаративистики // Кременецькі компаративні студії. Збірник наукових праць / Ред. Д.Ч. Чик, О.В. Пасічник, І.С. Коханська та ін. Луцьк: ПП Іванюк В.П., 2013. Вип. 3. С. 151–158.

266. Искусство и миф в концепциях Р. Вагнера, Ф. Ницше и Вяч. Иванова // Кременецькі компаративні студії. Збірник наукових праць. Вип. 3. С. 329–336.

267. Аксиология лирики как литературного рода // Revitalizace hodnot: Umění a literatura. Kolektivní monografie. Brno: Tribun EU, 2013. S. 397–407.

268. Проблемы анализа стихотворений А.С. Пушкина в аспекте истории текста // Stephanos. 2013. №2 (2), ноябрь. С. 142–155. URL: http://stephanos.ru/izd/2013/2013_2_7.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

269. Значение романтической поэзии А.В. Кольцова для русской литературы // Stephanos. 2013. №2 (2), ноябрь. С. 28–33. URL: http://stephanos.ru/izd/2013/2013_2_3.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

270. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 12-е. М.: Изд-во МГУ, 2013. С. 9–20.

2014

271. «Союз любви и дружбы» в лирике А.С. Пушкина лицейского периода // Stephanos. 2014. №1 (3), январь. С. 32–49. URL: http://stephanos.ru/izd/2014/2014_3_2.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

272. В.В. Виноградов и К. Фосслер: проблема эстетической функции поэтической речи // Stephanos. 2014. №1 (3), январь. С. 158–163. URL: http://stephanos.ru/izd/2014/2014_3_6.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

273. А.С. Пушкин и труды пионеров европейских компаративистов начала XIX века (по материалам библиотеки поэта) // Stephanos. 2014. № 3 (5), май. С. 36–48. URL: http://stephanos.ru/izd/2014/2014_5_4.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

274. Проблема соотношения исторического и аксиологического метода в изучении литературы // Stephanos. 2014. № 3 (5), май. С. 104–116. URL: http://stephanos.ru/izd/2014/2014_5_12.pdf (дата обращения: 06.03.2018).

275. Эволюция образа Наполеона в поэзии А.С. Пушкина // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве. М.: Зебра Е, 2014. С. 225–237.

276. «Союз любви и дружбы» в лицейской лирике А.С. Пушкина // Пушкинский музеум. Альманах. Вып. 6 / Под ред. Р.В. Иезуитовой, С.М. Некрасова. СПб.: Всероссийский музей А.С. Пушкина, 2014. С. 271–283.

277. Предромантические тенденции в поэзии Гёте 70-х годов XVIII века // XVIII век: топосы и пейзажи. XVIIIe siècle: topoï et paysages: Сборник статей / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб.: Алетейя, 2014. С. 189–195.

278. Символ // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. М.: Индрик, 2014. С. 440–441.

279. Символика романтической мечты в поэзии М.Ю. Лермонтова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2014. № 2 (март–апрель). С. 39–47.

280. Предромантические тенденции в поэзии Гёте 70-х годов XVIII века // Мир романтизма: материалы юбилейной конференции. К 100-летию со дня рождения Николая Александровича Гуляева / Отв. ред. И.В. Карташова. Тверь: Тверской государственный университет, 2014. Т. 17 (41). С. 14–19.

281. Значение романтической поэзии А.В. Кольцова для русской литературы (К 200-летию со дня рождения А.В. Кольцова) // Мир романтизма: материалы юбилейной конференции. К 100-летию со дня рождения Николая Александровича Гуляева. Т. 17 (41). С. 144–148.

282. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 13-е. М.: Изд-во МГУ, 2014. С. 9–20.

2015

283. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т.: Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 13-е. М.: Изд-во МГУ, 2015. С. 9–20.

284. Восприятие русской литературы в Германии: Пушкин, Лермонтов, Гоголь // Россия и Германия: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Россия и Германия: литературные и культурные связи в XVIII–XXI веках» / [Сост.: Н.И. Михайлова, В.А. Невская]. М.: Государственный музей А.С. Пушкина, 2015. С. 56–59.

285. Смена ценностных парадигм в европейском романе конца XVIII — начала XIX века // Revitalizace hodnot: Umění a literatura 2. Týmová monografie. Brno: Tribun EU, 2013. S. 189–196.

2016

286. Своеобразие тургеневской интерпретации образов Гамлета и Дон-Кихота // К Тургеневу в Баден-Баден: Сборник материалов международных научных конференций (2013–2014) / Тургеневское общество Германии (Баден-Баден); библиотека-читальня имени И.С. Тургенева. М.: Экон-Информ, 2016. С. 216–222.

2017

287. В.А. Жуковский (1783–1852) // Русская литература XIX–XX веков: В 2 т. Учебное пособие для поступающих в вузы. Т. I: Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. Изд-е 14-е. М.: Изд-во МГУ, 2017. С. 9–20.

2018

288. Романтическая легенда как поэтическая ценность // Поэзия филологии. Филология поэзии: Сборник конференции, посвященной А.А. Илюшину / ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»; ред.-сост. В.Б. Катаев, Е. Пастернак; под общ. ред. Л. Безменовой, О. Кузнецовой, Е. Пастернак. Тверь: Издатель А.Н. Кондратьев, 2018. С. 265–271.

V.
ИЗБРАННОЕ НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ А. А. СМИРНОВА

ИСКУССТВО И МИФ В КОНЦЕПЦИЯХ ВАГНЕРА, НИЦШЕ И ВЯЧ. ИВАНОВА

Идеи немецких романтиков, Ницше и Вагнера были особенно актуальны в эпоху русского символизма начала XX в. Вяч. Иванов последовательно развивал неоромантическое понимание связи мифологии и современного искусства. О том, что «воздействие идей и наследия Вагнера на русскую культуру достигает апогея в начале XX века», пишет профессор В. Б. Катаев в работе «Рихард Вагнер и русские писатели XIX века: Неизученные проблемы»[1]. Важнейшие факты восприятия Вагнера в России даны в своде профессора Р.-Д. Клуге «Рихард Вагнер в России»[2].

В трактате Вагнера «Опера и драма» резко актуализируется романтическая идея нерасчленимости поэзии и музыки в их слиянии с философской идеей-представлением. В основе подобного слияния лежит его понимание мифа как выражения национальной субстанции народа, чья мудрость извлекается художниками из глубин прошлого. С помощью мифа они синтезируют рассудок и чувство в фантастических образах, приводящих их к «чуду» нового художественного претворения реальности. Романтический психологизм, сталкиваясь с мифическими «первоосновами» сознания, лишает искусство книжной условности.

Источники вагнеровских представлений о мифе, актуальные и для Иванова, многообразны: романтический фольклоризм Крейцера и Гёрреса, структурная «неомифология» в теории Шеллинга, теория диалога мира архаики и цивилизации немецко-швейцарского философа Каруса.

Художественно-теоретический характер романтического понимания мифа Вагнера усвоил и Иванов. Вагнер, как позднее Ницше и Иванов, «страдал» от отсутствия мифов, соответствующих Новому времени, и стремился найти средства оживить старые мифы с помощью приемов «современного» искусства, тем самым придав ему высокий национально-мировоззренческий и общественно-эстетический ценностный статус. У позднего Вагнера искусство зачастую занимает место религии. У Ницше художественное произведение являлось образцом осмысленной жизни: каждый индивид должен творить из собственной жизни непревзойденное создание искусства. Изначально

---

[1] *Катаев В. Б.* Рихард Вагнер и русские писатели XIX века: Неизученные проблемы. Тюбинген, 1997. С. 13.

[2] *Клуге Р.-Д.* Рихард Вагнер в России. Тюбинген, 1996. С. 11–12; *Frank M.* Gott im Exil. Frankfurt a. M., 1988. S. 154.

Вагнера и Ницше разделял вопрос о результатах мифологизации: «продукт» мифа обладает для первого религиозной ценностью, для Ницше — это итог эстетической «игры».

Мифообразующая функция искусства, по Вагнеру, идентична с его общественной: на примере взаимосвязи между греческим полисом и трагедией он доказывает, что ритуальная приобщенность людей к драме служит политическим ценностям. Революция, покончившая с коррумпированностью буржуазного искусства, невольно служит искусству, которое, осознав свой новый интерес, помогает революционизированию сознания граждан. Человек искусства как истинно свободный человек не позволит себе в новых условиях стать рабом мелочных забот современного рынка искусств. В процессе работы над «Кольцом Нибелунгов» он полагает, что спасение мира начнется под воздействием его «духа» музыки и общество оценит его роль в «освобождении» мифа. Подобную задачу можно осуществить специальными средствами: опираясь на открытую немецкими романтиками рубежа XVIII–XIX вв. идею панмузыкальности, Вагнер обосновывает идею Gesamtkunstwerk, синтезирующую все виды искусств в сфере музыкальной драмы. В капитальном исследовании А.Е. Махова «Ранний романтизм в поисках музыки: Слух. Воображение. Духовный быт»[3] указано, что идея Gesamtkunstwerk свойственна практическому пласту немецкого романтического сознания — картинам Ф.О. Рунге, шуточным празднествам йенских романтиков[4]. О вагнеровской генетике музыкального театра и о рождении оперы из «абсолютной мелодии» как о национальном идеале «германского духа» см. в капитальной работе Д. Борхмейера[5].

Наиболее ранняя постановка вопроса о Gesamtkunstwerk может быть отмечена в берлинских лекциях А. Шлегеля, там, где он рассматривает общий план «Божественной комедии» Данте как романтический Gesamtkunstwerk sui generis, в котором каждая часть имеет аналогичные связи с пластикой, живописью и музыкой[6].

Так, для постановки «Кольца Нибелунгов» Вагнер использует такое сценическое пространство, которое позволяет сосредоточить всё внимание зрителей на захватывающих событиях, пленяющих цветом, звуком, мелодией, светом, декорациями, пластикой актеров и погружающих всех в праздничное настроение — Festspiel contra Repertoiretheater.

В начале знакомства с Вагнером Ницше усматривает в его творчестве возвращение к истокам греческой Античности, поскольку его постановки обладают статусом сакрализованного общественного события, утверждающего мифологическую весомость жизни. Ницше не рассматривает частности вагнеровского мифологизма, он обнаруживает мифотворческое начало в недрах его музыки, называя ее языком «истинных» чувств. Музыкальная драма Вагнера становится

[3] *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: Слух. Воображение. Духовный быт. М., 1993. С. 35–67.

[4] *Runge Ph. O.* 1) Briefe. Berlin, 1981; 2) Romantiker Briefe. Jena, 1907. S. 130; *Schlegel A.* W. Kritische Schriften / Hrsg. E. Lohner. Bd. IV. Stuttgart, 1962–1974. S. 335–336.

[5] *Borchmeyer D.* Das Theater Richard Wagners: Idee — Dichtung — Wirkung. Stuttgart, 1982. S. 59–98.

[6] *Schlegel A.* W. Kritische Schriften. S. 180.

для него средством освобождения от общественных недугов современности. Вагнер выступает в качестве своеобразного музыкального «терапевта» современной культуры. Дионисийская манифестация мифологической весомости самой жизни — вот то подлинное начало, которое отличает эту музыку. Творчество Вагнера — мифологическое событие, отражающее напряженное единство всех жизненных начал, обогащенное возвращение к дионисийским началам, к оргиастическим стихийным откровениям. Так, образ Зигфрида выражает глубинную правду о человеке и выступает эстетическим залогом ренессанса германской духовности.

В дальнейшем пути к пониманию того, каким способом обогащается современное искусство благодаря использованию мифа, радикально разошлись. Вагнер в позднем творчестве видит задачу искусства в метафизическом «утешении», полагает, что именно его драма компенсирует отсутствие общественных катаклизмов. Ницше же противопоставляет этому идею житейской мудрости Заратустры, которая преодолевает любую нужду в «утешении». Ницше насмехается над подобным идеалистическим самообманом и создает «жизнетворческие» мифы о «вечном возвращении», о «воле к власти», о «сильном человеке», которые приобретают статус индивидуального философского мифа. Он упрекает Вагнера не столько в том, что тот возрождает гностически-христианские «мифы о коллективном спасении человечества» в «Парсифале», но прежде всего в том, что великий музыкант становится предметом насмешки, когда отказывается от эстетических способов «освобождения» человека от пут «морали рабов». Ницше разрывает связь между эстетическим пониманием мифа и его метафизикой, о которой столь трогательно заботился Вагнер. Эти идеи Ницше стали катализатором восприятия Ивановым Вагнера как части немецкой постромантической мысли.

Иванов и в теории и в художественном творчестве развивал идею Вагнера и Ницше о необходимости преодоления индивидуализма на основе принципа православной соборности. Материалы эстетических работ В. Иванова представлены в его последнем собрании сочинений[7]: он упрекал Ницше в том, что он из-за расплывчатости западноевропейского мистицизма остановился на полпути к религиозному мировоззрению. В концепцию соборности он включил учение русских славянофилов (критика Запада, зараженного индивидуализмом, рационализмом и эмпиризмом, а потому лишенного целостного понимания культуры) и панславистские идеи В. Соловьева (обновление религии «высшего общественного начала» в рамках славянства, утверждение «апокалиптического христианства» на почве византийского православия, правда, очищенного от «скверны» официальной церковности).

Как последовательный символист, Иванов продолжил романтическую критику Вагнера, романтиков и Ницше современной безыдеальной действительности, а ее желаемое преображение мыслилось им лишь с помощью нового искусства. Иррационалистическая теократическая утопия В. Соловьева, в рамках

---

[7] *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Ред. Д. В. Иванов и О. Дешарт. Брюссель, 1971–1987. С. 230–376. Частичное обобщение предложено в сборнике: Vyacheslav Ivanov: Poet: Critic and Philosopher / Ed. by R. L. Jackson and L. Nelson. New Haven, 1986. P. 89–106.

которой искусство получало религиозную санкцию, настойчиво вела «младших символистов» к возрождению мифотворчества. Путь к мифу, в отличие от Вагнера, пролегал не через возрождение в подновленном виде древнего национального мифотворчества, а через метафору и символ, раскрывающие универсальную наднациональную «высшую реальность». Продолжая мысли немецко-швейцарского историка религии И. Бахофена, полагавшего, что миф — это экзегеза символа, Иванов утверждает, что только из символа, понятого как реальность, может вырасти миф, ибо он объективная правда о сущем. Иванов продолжает замысел Вагнера о восстановлении мифа в новом искусстве, но лишает его принципа историзма, полагая, что миф не может быть свободным вымыслом, он отражает реальность. Новый миф, по Иванову, есть новое откровение тех же реальностей на основе символики и метафорики всех народов и эпох. Все мифы — «родичи». Так, в мифологеме солнца Иванов синтезирует символику Фета, Шопенгауэра, Упанишад, Платона, стоиков, Дионисия Ареопагита, Данте, Гегеля, Новалиса, В. Соловьева. Так образуется новый миф, подтверждающий мистические пророчества «соловьевцев» о победе над временем и о становлении «грядущей красоты». Рост мифа из символа, полагал Иванов, обеспечит новому искусству возврат к народной стихии, в которой заключены как выход из индивидуализма, так и предварение всенародного искусства.

Соборность — центральный термин Иванова, который у него возникает тогда, когда люди говорят: «Es — ergo sum» («Ты существуешь — следовательно и я есть»), обращаясь друг к другу. Соборность — в то же время тезис Иванова, направленный против индивидуализма. Соборность означает не потерю, а обретение себя в религиозном сообществе, нахождение высшей реальности в глубоких чувствах. Критика Иванова обращена при этом к западному, деструктивному, по его мнению, индивидуализму, а не к тому, который восходит к эпохе Ренессанса.

Обращаясь непосредственно к рецепции вагнеровской идеи синтеза искусств в русской эстетической мысли начала XX в., следует осмыслить восприятие тех важнейших областей этой теории, которые можно обозначить как «религиозную сущность искусства», «миф — основа синтетического произведения искусства», «локальное воплощение идеи». Существенным аспектом вагнеровской теории является утверждение теснейшей связи между искусством и религией, он играл важную роль в русской эстетике рубежа веков и почти всегда фигурировал как основополагающий элемент в идее Gesamtkunstwerk. Статьи Вячеслава Иванова, опубликованные в авторитетных органах символистов: в журнале «Весы» (1904–1909), который своей целью ставил провозглашение принципов нового искусства как единственно верного пути в духовной жизни человечества; в журнале «Золотое руно» (1906—1909), целью которого являлось ознакомление читателей с произведениями символистов, — отличаясь несомненным своеобразием, могут быть рассмотрены как примеры типично символистского восприятия синтеза искусств. Иванов считает чисто театральное воплощение Gesamtkunstwerk несостоятельным без присутствия религиозного слияния исполнителей со зрителями в общем литургическом действе. Кроме того, он не принимает отход Вагнера от классического образца древнегреческой драмы, например замену хора

оркестром: борьба за демократический идеал синтетического действа есть борьба за соборное слово (т. е. за то, чтобы максимально приблизить искусство к религиозному культу, который является первичным по отношению к культуре). Та же мысль прослеживается в статье Эллиса «О задачах и целях служения культуре», где исследуется вопрос о влиянии Ницше через Вагнера на пути дальнейшего развития культуры. В творениях Вагнера Эллис видит сверхкультурный выход из близящегося кризиса — это «возрождение» культуры через слияние искусств, путем преобразования культуры в мистерию. Но подобная метаморфоза возможна только при подчинении культуры религии, в частности христианской идее самоискупления.

Эта критика, критика Запада, зараженного индивидуализмом, рационализмом и эмпиризмом, была типична для славянофилов. Однако Иванов был во всяком случае знающим славянофилом: он был крупным специалистом по европейскому искусству. Его суждения основывались на глубоких познаниях.

Соборность также связана с мифом, поскольку миф — это совместное творение народа, образец для произведения искусства будущего. Подобные представления свойственны и Вагнеру. Для него миф — совместное творение. У Вагнера миф как термин, связанный с христианством, шире — это общерелигиозный термин.

Иванов был большим поклонником Вагнера, который был для него зачинателем нового, дионисийского творчества и первым творцом вселенского мифотворчества.

Почему Вагнер, по Иванову, только зачинатель? Потому что он лишь отчасти использует дионисийский миф античной драмы. В греческой трагедии очень важным элементом был хор, он исполнял роль интерпретатора и одновременно представлял зрителей. Вагнер же в своих музыкальных драмах заменил хор классической трагедии оркестром, провозгласив таким образом господство бесконечного, универсального чувства каждого отдельного актера. По мнению Иванова, это шаг назад по отношению к Gesamtkunstwerk самого Вагнера.

Антитезу дионисийского и аполлонического начал в искусстве Иванов заимствовал у Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»); сами термины принадлежат Вагнеру и уже от него переходят в работы Ницше.

Дионис — бог музыки, чувства, хаоса, движения, экстаза, ночи. Аполлон воплощает в себе рациональность, совершенство формы и гармоническое величие.

Ницше полагает, что индивидуум в дионисийском упоении выходит за пределы самого себя. Для Иванова это состояние религиозного экстаза, оно в этом смысле связано с христианским понятием соборности. Ницше видит в Дионисе страдающего бога и сравнивает его с Христом. Он спрашивает: Христос или Дионис? И предпочитает Диониса, как Вагнер — Аполлона и Христа; Иванов же называет Диониса предшественником Христа.

Важно для Иванова и то, что праздник в честь Диониса был религиозным — с жертвоприношением, и к тому же самым большим театральным праздником, частью которого было представление новых трагедий.

Иванов был прав, когда сближал творчество Вагнера с дионисовым действом. Творчество же самого Иванова совмещает и аполлоническое, и дионисийское начала. Иванов хотел сотворить новый миф, который явился бы выражением

внутренней жизни всего народа. Исследуя античные, египетские и средневековые мифы, он находит лучшее воплощение этого нового мифа у Вагнера.

Вагнер тоже страдал от отсутствия мифов в современной ему эпохе и стремился оживить старый миф с помощью современного искусства.

Всё, что было Иванову важно в мифе и в античной драме, он требовал от нового мифа: религиозности; активности зрителей; энергии, т.е. Дионисова действа. У обоих художников миф играет важную роль. Как известно, миф — это рассказ о богах, божествах, героях и событиях древних времен и в то же время религиозный сюжет, связанный с тем или иным культом. Мифы возникли из устной народной традиции, и поэтому не имеют индивидуального творца. По теории Юнга, миф есть выражение бессознательного. Иванов был знаком с тезисами Юнга, но не соглашался с ними, хотя они и были для него очень интересны и коллективный аспект в этой теории был очень важен для него. По Иванову, существует также единство поэта и зрителей. Подобные взгляды характерны и для Вагнера, творчеству которого свойственно выражение национальной субстанции народа, мудрости, извлеченной поэтами и художниками из глубины прошлых веков.

У Вагнера и Иванова можно найти общие мотивы: вода, победы над временем, смертью, любовью. Оба читали книги Бахофена и Крейцера.

Критика Вагнера возникла у Иванова в первую очередь по той причине, что он был поэтом, — а Вагнер прежде всего композитором. Может быть, Иванов просто почувствовал, что невозможно сотворить Gesamtkunstwerk, и только избегал высказываться по этому поводу, критикуя Вагнера.

Иванов стремится точно воссоздать идею правильного хора, как он существовал в древности. В момент рождения трагедии из духа музыки толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом.

Иванов аргументировал такое строение драмы и исторически: хор существовал в Античности, в Средневековье, он необходим и сейчас. Эти предшествующие эпохи Иванов характеризует как очень творческие.

Вслед за Вагнером основным средоточием мифотворческого искусства Иванов считал театр, синтетическое действо которого непосредственно обращено к массам. В театре наглядно происходит процесс перехода от творчества к действу, от зрелища к религиозному ритуалу. Как и поздний Вагнер, ставивший задачу «спасти зерно умирающей религии» в современном искусстве, Иванов вводит обширный мифологический элемент в свои стихотворения. Однако система мифологических реалий и реминисценций осталась у Иванова лишь особым случаем филологических штудий, демонстрацией его колоссальной эрудиции, в то время как музыка Вагнера и вне специальных комментариев остается до сих пор действенным эстетическим оружием.

Литература

Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Ред. Д.В. Иванов и О. Дешарт. Брюссель, 1971–1987.

Катаев В.Б. Рихард Вагнер и русские писатели XIX века: Неизученные проблемы. Тюбинген, 1997.

Клуге Р.-Д. Рихард Вагнер в России. Тюбинген, 1996.

Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: Слух. Воображение. Духовный быт. М., 1993.
Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners: Idee — Dichtung — Wirkung. Stuttgart, 1982.
Frank M. Gott im Exil. Frankfurt a. M., 1988.
Schlegel A. W. Kritische Schriften / Hrsg. E. Lohner. Bd. IV. Stuttgart, 1962–1974.
Runge Ph. O. Briefe. Berlin, 1981.
Runge Ph. O. Romantiker Briefe. Jena, 1907.
Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher / Ed. by R. L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986.

ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ГЕРМАНИИ

Немецкая и русская культуры принадлежат разным историческим ареалам: первая — к Западной Римской империи, вторая — к Восточной Византийской. Этот факт объясняет единство немецкой литературы с французской и английской, а также сравнительно позднее восприятие на Западе русской.

Идеи и образы византийской словесности, активно входившие в культурное сознание восточных славян уже с X в., были поддержаны южнославянской, прежде всего болгарской письменностью. Благодаря христианизации русские восприняли главным образом церковную, в большинстве своем ранневизантийскую словесность на древнеболгарском языке, который стал основой литературного языка Киевской Руси, будучи постепенно обогащен восточнославянскими элементами за счет особенностей коренного языкового окружения.

В мире высокой словесной культуры Киевской Руси возникли как переводы древнеславянских текстов на древнерусский язык, так и оригинальные произведения. Русское Средневековье длилось по времени вплоть до XVII в. Ренессанс и Реформация, столь важные в духовном становлении немецкой национальной культуры, не оставили значительных следов в России. Лишь на рубеже XVII–XVIII вв. отзвуки барокко проявились благодаря польскому посредничеству. И только в период классицизма и сентиментализма Россия в XVIII в. обращается к литературному наследию Античности и Западной Европы. В исключительно короткий срок русская литература достигает европейского уровня развития, что признавалось иностранными критиками и учеными. Гений корифеев русской литературы достиг высших ступеней художественного совершенства во второй половине XIX в., когда русская литература становится важнейшей и во многом определяющей частью европейского и мирового литературного процесса в целом.

Регулярные сведения о русской литературе стали поступать в Германию только к середине XVIII в. До этого времени о России сообщались общеисторические и общекультурные сведения (преимущественно о быте и об общественных нравах). Путешественники и ученые, посетившие Россию и прибалтийские провинции, изредка об этом сообщали. Освобождение России от татарского ига, усиление ее политической роли вызывали необходимость активных контактов на всех уровнях — это и торговые интересы, и конфессиональные проблемы. Так, посланник императора Максимилиана и Карла V путешественник Герберштейн в «Хронике Московии» (1549, 1557) написал своеобразный страноведческий очерк Древней Руси по русским летописям и хроникам, приведя при

этом много рассказов и легенд о киевских князьях. Другой посланник Готторнов, Адам Олеарий, совершив две торговые экспедиции в Россию (1633–1635) и в Персию (1635–1639), в своем «Описании восточного путешествия» (1647, 1656) не только поведал о своих впечатлениях, но и первым привел одно из сведений о скоморохах, комедиантах, которые вызвали у него неприязнь. В этом сочинении мы обнаруживаем стихотворение немецкого поэта П. Флеминга, который восхищается русскими городами и реками. Позднее три его сонета о городе и реке Москве перевел А. П. Сумароков[1].

Особое внимание немецких ученых и публицистов привлек образ Петра I, они высоко оценивали военные успехи России, восхищались ее военной и политической мощью и нововведениями в сфере бытовой культуры. Г. В. Лейбниц ознакомил русского императора со своим планом основания Академии наук в России, который позднее был реализован. С именем Лейбница связано начало длительного контакта русских и немецких деятелей науки и культуры.

Членами академии в первый период ее существования были преимущественно немецкие ученые, первыми русскими ее профессорами стали Ломоносов и Тредиаковский. Центром взаимосвязей стал г. Галле, в котором пиетист А. Г. Франке готовил своих сотрудников для посылки в Россию. Одним из знатоков русской грамматики был его сподвижник Х. В. Лудольф, которому принадлежит очерк церковнославянской грамматики и небольшой русско-латинско-немецкий разговорник. В предисловии к нему он указывает на русских авторов, среди которых были названы произведения монаха Симеона Полоцкого. Лудольф вел первый курс русского языка в Галле, позднее стал заниматься с русскими студентами, обучавшимися в Восточном коллегиуме. Его заботами был обеспечен перевод на кириллицу книги Франке «Начала христианского учения» (1704). Симеон Тодорский перевел в Галле «Книги об истинном христианстве» И. Арндта. Будучи псковским епископом, он активно участвовал в работе по составлению «Елизаветинской Библии» (1751), чем как бы ответил на призыв Франке предоставить доступный русскому читателю текст Священного Писания.

И. П. Коль — один из первых немецких профессоров церковной истории и литературы (1725–1727) в России, он же был и лучшим из тогдашних знатоков славянского рукописного наследия среди иностранных ученых. Свои размышления о славянском переводе Библии и сочинений Ефрема Сирина он сопровождал тщательным разбором и сопоставлением греческих и славянских рукописей. Коль упоминал о сочинениях князя Кантемира в связи с его первым печатным произведением — конкордансом к Псалтири, организованным по алфавитному принципу. В 1731 г. в «Нижнесаксонских сообщениях» Коль информировал о переводе Тредиаковским сочинения Поля Тальмана «Езда в остров Любви», в приложении к которому были опубликованы оригинальные произведения переводчика[2].

---

[1] *Alekseev M. P.* Zur Geschichte russisch-europäische Literaturtraditionen. Aufsätze aus vier Jahrzehnten. Berlin, 1974; *Berkov P. N.* Das “russische Thema” in der mittelhochdeutschen Literatur // ZfSl. 1976. № 21. S. 297–310.

[2] *Grasshoff H.* 1) Russische Literatur in Deutschland im Zeitalter der Aufklärung. Die Propagierung russischer Literatur im 18. Jahrhundert durch deutsche Schriftsteller und

Поддержку своим начинаниям он встретил у Феофана Прокоповича, чьи сочинения стали известны в Германии в немецких переводах, самым знаменитым из которых стала его погребальная речь Петру I с кратким описанием последних дней русского императора. Полемические теологические сочинения Ф. Прокоповича на латинском языке выходили в Германии и после смерти автора.

Первые сведения о русской художественной литературе привел ранний немецкий просветитель и классицист И. Х. Готшед в издаваемом им журнале «Новости изящной словесности» (1751–1762). Речь идет о творчестве Кантемира, Сумарокова, Ломоносова и о журнале «Ежемесячные сочинения», сведения о них стали ему известны от его бывшего ученика профессора Я. Штелина и секретаря Академии наук Г. Ф. Миллера, а также от живших тогда в Москве И. П. Коля и И. Рейхеля..

Первая крупная публикация русского автора в Западной Европе — издание перевода сатир Кантемира на французский язык с приложением биографии писателя. Друг князя, аббат О. Гуаско, издал их после смерти автора в 1749 и 1750 гг. Готшед откликнулся на это издание в 1751 г. рецензией и сам перевел шестую сатиру. Вольный перевод сатир на немецкий вышел в Берлине в 1752 г. Заметим, что русское издание появилось только в 1762 г. О серьезности намерений немецкого переводчика Шпилькера говорит тот факт, что он просил у учителя помощи в использовании оригинального русского текста. Готшед получил трагедию Сумарокова «Синав и Трувор» в 1751 г. во французском переводе. В своей рецензии он отметил позднее появление жанра трагедии в русской литературе, способствовал избранию русского автора почетным членом «Общества свободных художеств» в Лейпциге, указав, что Сумароков взял в качестве сюжета своей трагедии события национальной истории. Сумароков был знаком с трактатом Готшеда «Опыт поэтического искусства», и это почувствовал рецензент, с удовлетворением отметив влияние на Сумарокова его теории искусства слова. Готшед побудил своего ученика Х. Г. Кёльнера к переводу и публикации трагедии Сумарокова. Он же способствовал и переводам на немецкий язык других произведений Сумарокова, а после публикации А. Шлёцером басен русского классициста на немецком языке в С.-Петербурге поставил

Publizisten. Berlin, 1973; 2) Antioch Dmitrievic Kantemir und Westeuropa. E. russ. Schriftsteller d. 18 Jh.s u. s. Beziehungen zur westeurop. Lit. u. Kunst. Berlin, 1966; *Winter E.* Der Hallenser Pietist August Hermann Francke und Rußland // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts / Hrsg. H. Grasshoff und U. Lehmann. 1970. Bd. 4. S. 233–243; *Rauch G. von.* Protestantisch-ostkirchliche Begegnung im baltischen Grenzraum zur Schwedenzeit // Archiv für Reformationsgeschichte. 1952. Bd. 43. S. 187–212; *Hauptmann P.* Die Katechismen der russisch-orthodoxen Kirche. Entstehungsgeschichte und Lehrgehalt. Göttingen, 1971. S. 20–43; *Kunstmann H.* Johann Peter Kohls “Consultatio de scribenda bibliotheca slavonica” // WdSl. 1959. № 4. S. 208–222; *Grasshoff H., Eichler E.* Die slawistischen Studien des Leonh. Frisch. E. Beitr. z. Gesch. d. dt. Slawistik. Berlin, 1967; *Stupperich R.* Die Prokopovic-Renaissance im Zeitalter Katharinas II // Commentationes linguisticae et philologicae Ernesto Dickenmann lustrum daudenti quintum decimum / Hrsg. F. Scholz. 1977. S. 441–457; *Martynov J. F.* Russkaja literatura i nauka v nemeckich zumalach épochi prosvescenija // WdSl. 1974/75. № 19/20. S. 80–97.

его рядом с Лафонтеном. Серьезный интерес проявил Готшед и к «Риторике» и «Русской грамматике» Ломоносова, а также к его похвальным речам и одам[3].

Первый опыт очерка состояния новой русской литературы появился анонимно в Лейпцигском журнале «Новая библиотека изящных искусств», где подробно говорилось о русском театре и было названо 42 автора. Эти данные дополнил Я. Штелин в своей «Истории театра в России», которую опубликовал Шлёцер. В очерке было рассказано о развитии русской школьной драмы, любительского театра, о гастролях иностранных трупп вплоть до основания государственного театра в 1756 г. по инициативе Сумарокова.

Наиболее важными изданиями на немецком языке о русской литературе в рассматриваемый период были: Russische Bibliothek zur Kenntniß des gegenwärtigen Zustande der Literatur in Rußland / Hrsg. H.L. Ch. Bacmeister. 11 Bde. Riga, 1772–1789; St. Petersburgisches Journal / Hrsg. J.V. Bacmeister und C.G. Arndt. 1776–1780; *Storch H.* Gemaehlde von St. Petersburg. Riga, 1794; Journal von Rußland / Hrsg. J.H. Busse. 1793–1796; Allgemeine Übersicht der Russischen Literatur seit den vier letzten Dezennien, besonders unter Katharina II. // Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung. Berlin, 1802–1803. Первое место в названных изданиях занимало творчество Хераскова, который ценился как крупнейший поэт-классицист, в то же время были замечены и его слезные драмы, отражавшие влияние сентиментализма. Его первая поэма «Чесмесский бой» вместе с «Речью о русской поэзии» была издана на немецком языке в Петербурге. Отклики в Германии были разноречивы — Ф. Николаи предложил подробный анализ ее содержания, а Денерт ограничился замечанием, что это не эпопея, а газетная статья. Из сочинений Екатерины II в первую очередь были опубликованы на немецком ее комедии, направленные против масонов. Об аресте Радищева уже в 1790 г. сообщали «Новые критические известия», издававшиеся в г. Грейфсвальде, а первые шесть глав «Путешествия из Петербурга в Москву» анонимно были напечатаны в немецком еженедельнике 1793 г. В противоположность комедиям Екатерины II комедия Фонвизина «Недоросль» была воспринята отрицательно и названа «слабым фарсом» (издана в Лейпциге в 1787 г. под названием «Muttersönchen»). Две аллегорические сказки Екатерины II, опубликованные в России в 1782, в том же году появились на немецком языке.

Коцебу, немецкий драматург, имевший успех в России, опубликовал в Ревеле стихотворение Державина «Фелица», автор которого воспринимался поначалу как русский «вариант» Клопштока и поэтому не имел успеха в Германии[4].

Широко признанным автором стал в конце XVIII в. Карамзин, чьи «Письма русского путешественника» и повести в переводах И.Г. Рихтера считались

---

[3] *Lehmann U.* 1) Der Gottschedkreis und d. Moskauer und Petersburger Aufklärung // Studien zur Gesch. d. russ. Lit. d. 18. Jh.s. 1963. Bd. 1. S. 86–95; 2) Der Gottschedkreis und Rußland. Dt.-russ. Literaturbeziehungen im Zeitalter d. Aufklärung. Berlin, 1966; *Harder H.-B.* Studien zur Gesch. d. russ. klassizist. Tragödie 1747–1769. Frankfurt am Main. 1962.

[4] *Гуковский Г.А.* Русская литература в немецком журнале XVIII века // XVIII век: Сборник. Вып. 3. М.; Л., 1958. С. 379–415; A.N. Radiscev in Deutschland. Beiträge zur russ. Lit. / Hrsg. E. Hexelschneider. Leipzig, 1969. *Giesemann G.* Kotzebue in Rußland. Materialien zu e. Wirkungsgeschichte. Frankfurt am Main, 1971.

образцовыми произведениями современной русской прозы. Гёте в 1810 г. отметил, что Карамзин ввел в России «немецкий способ сочинять и писать». Цитата из повестей Карамзина в Гамбургском журнале 1797 г. *Spectateur du Nord* была принята за немецкий оригинал[5].

Особые симпатии Россия и русские писатели вызывали во время войны с Наполеоном. Русские воспринимались не только как победители, но и как освободители, союзники в общей борьбе. Но отношение к русским резко изменилось после поражения польского восстания 1831 г. Так, если Гейне в 1830 г. усматривал в Николае I «рыцаря Европы», то в 1831 г. он отмечал: «Кровь Варшавы проступает на его письмах». В атмосфере всеобщего негодования в Германии распространялось стихотворение Пушкина «Клеветникам России» (1831), в котором, как известно, взятие Варшавы поэт рассматривал как ответ на требование французских парламентариев активной интервенции против России, а само польское восстание как старый спор среди славян, в который не должна вмешиваться третья сторона. По его мнению, все славянские реки должны слиться в едином русском море. В этом же стихотворении он вспоминал о судьбе армии Наполеона в России.

Активизации антироссийских настроений в Германии способствовала и книга де Кюстина «Россия в 1839 году», выдержавшая четыре издания. Сложный и неоднозначный образ России был представлен в Европе в 1847 г. в вышедшей на немецком и французском языках книге жившего в изгнании декабриста Николая Тургенева «Russland und die Russen»[6].

Интерес к русской литературе в этот период тем не менее возрастал — в журналах обсуждались новые произведения, делались литературные обзоры, писались рецензии, поэтические сборники и антологии сообщали наряду с известными и имена новых поэтов и прозаиков. Особенно много таких материалов появлялось в прессе прибалтийского края. Среди наиболее важных изданий следует назвать следующие: *Das Morgenblatt für gebildete Stände mit dem Literaturblatt*; *Die Blätter für literarische Unterhaltung*; *Das Ausland mit den Blättern zur Kunde der Literatur des Auslandes*; *Jahrbüchern für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft*.

В начале XIX в. были сделаны первые переводы фольклорных русских текстов. В 1803 г. Г. Доппельмайр опубликовал в Лейпциге русские народные песни, самым популярным стал перевод Х.А. Тидге «Казак и его девушка» — свободное переложение популярной в период освободительной войны против Наполеона

---

[5] *Preobrazenskij N.* Frankfurt am Main und Deutschland in Karamzins “Briefe eines russ. Reisenden” // Festschr. f. Alfred Rammelmeyer. Frankfurt am Main, 1975. S. 175–184; *Rothe H.* N.M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn d. russ. Romans. Bonn, 1968; *Ziegengeist G.* Deutschland als Zentrum d. Vermittlung slaw. Lit. in Europa im ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. // ZfSl. 1968. №13. S. 467–478; *Исаков С.Г.* Материалы по русской литературе и культуре на страницах немецкой прибалтийской печати начала 19 в. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1966. С. 142–202.

[6] *Reißner E.* 1) Deutschland u. d. russ. Lit. 1800–1848. Berlin, 1970; 2) Zur Rezeption d. russ. Romantik im zeitgenöss. Deutschland // ZfSl. 1975. №20. S. 34–41; *Lauer R.* 1) Die Beziehungen d. Göttinger Univ. zu Rußland // Göttinger Jahrbuch. 1973. №21. S. 219–241; 2) Andrej Sergeevic Kajsarov in Göttingen. Zu d. russ. Beziehungen d. Univ. Göttingen am Anfang d. 19. Jh‘s. // Göttinger Jahrbuch. 1971. №21. S. 131–149.

украинской песни. П. О. Гетце в Штутгарте издал «Голоса русского народа в песнях» в 1828 г. — это первое издание русского фольклора на немецком языке, имеющее научную ценность. В нем приведены тексты основных песенных жанров: от свадебных и любовных до разбойничьих. К. Х. Буссе издал первое собрание русских былин в Лейпциге в 1819 г. Однако он опирался не на сборник Кирши Данилова, а на «Русские сказки» В. А. Левшина, который, как известно, обработал русские былины на манер популярных рыцарских романов. Подобный материал был предложен и в сборнике А. Дитриха «Русские народные сказки» (Лейпциг, 1831), которые благодаря предисловию Я. Гримма были встречены в Германии положительно. Из этого сборника А. Шамиссо взял сюжет для рассказа «Шемякин суд». Первый перевод «Слова о полку Игореве» был осуществлен И. И. Рихтером в 1803 г. с современного русского языка, позднее ученик знаменитого слависта Й. Добровского И. Мюллер предложил свой перевод уже с древнерусского. Последнему дал высокую оценку В. Гримм во втором томе «Гейдельбергских литературных ежегодников» (1812), назвав «Слово» произведением, исполненным живой национальной поэзии. Позднейшие его переложения были осуществлены В. Вольфзоном в 1843 и А. Больтцом в 1854 г.

Первая немецкая антология по русской поэзии вышла двумя изданиями в Риге (1821; 1823) стараниями К. Ф. фон дер Борга. В ней представлены тридцать два поэта вместо тринадцати, включенных в антологию англичанина Джона Боуринга (Лондон, 1821), благодаря которой Гёте познакомился с сочинениями Жуковского. Основной акцент был сделан на поэзии Карамзина и неизвестном в Германии И. И. Дмитриеве. Наряду с Жуковским впервые был переведен на немецкий язык А. С. Пушкин. Свои биографические и литературно-исторические сведения о русских поэтах составитель почерпнул из книги Н. И. Греча «Опыт краткой истории русской литературы» (СПб., 1822). В антологию были включены и десять басен Крылова. Следующая попытка приблизиться к стилистическим особенностям его басен — восьмитомный перевод Ф. Торнея (Митава, 1842) — потерпела неудачу.

Сборник романтических стихов русских поэтов издала К. К. Яниш «Das Nordlicht: Proben der neueren russischen Literatur» (Лейпциг; Дрезден, 1833). Будучи известной поэтессой, она перевела ряд текстов на немецкий язык. Данная публикация содержит стихи Пушкина, отрывки из поэмы «Цыганы», две сцены из «Бориса Годунова», а также стихи ее современников — Жуковского, Боратынского, Веневитинова, Языкова, Дельвига, Сомова. Пушкинское наследие было поставлено ею рядом с поэзией Мицкевича — этих двух авторов она считала самыми значительными поэтами современной Европы[7].

Важнейшими посредниками в восприятии русской литературы стали писатели и поэты, путешествовавшие по Германии. Особенно важно отметить посетителей Гёте Батюшкова (1813), Греча (1817), Кюхельбекера (1820), Жуковского (1821, 1827), князя Э. Мещерского (1825), Александра Тургенева (1826), Рожалина (1828), Шевырева (1829), А. Кошелева (1831). Жуковский первый раз посетил

[7] *Hexelschneider E.* Die dt. Befreiungkriege u. ihr Einfluß auf d. Verbreitung russ. Volksdichtung in Deutschland // ZfSl. 1963. № 8. S. 676–688; *Neimann F. W.* Die älteste dt. Bylinen-Nachdichtung // WdSl. 1964. № 9. S. 39–52.

Гёте в свите наследника трона. В 1822 г. появилась его биография с подробной характеристикой творчества, где был отмечен его интерес к немецкой поэзии. Но в целом поэтическое искусство Жуковского не вызвало особого энтузиазма.

Первые сведения о Пушкине Гёте получил от Жуковского в 1827 г. Очерк кн. Э. Мещерского «De la literature russe», опубликованный в 1830 г. в журнале *Revue de Provence*, был известен Гёте. Пушкин был им осознан в контексте споров между классиками и романтиками. В немецких журналах регулярно появлялись известия о Пушкине. Представление о его лирике было крайне неполным, вольнолюбивые стихи остались неизвестными. Первыми его переводчиками на немецкий язык были «петербургские немцы» А. Вульферт («Кавказский пленник», СПб., 1824; «Бахчисарайский фонтан», СПб., 1826), К. Кнорринг (в Ревельском альманахе в 1831 г. появился в двух тетрадях его перевод «Бориса Годунова»). Немцы, проживавшие в Петербурге, в своих корреспонденциях в немецких журналах постоянно сообщали об исключительном значении творчества Пушкина. Л. фон Будберг был первым в Германии, кто назвал Пушкина «русским Байроном». Если для русской критики эта характеристика оставалась всегда положительной, то для немцев она имела и негативный смысл: так называли Пушкина его литературные враги Ф. В. Булгарин и Н. И. Греч. В 1837 г. Александр Тургенев сообщал, что все в Германии скорбят о смерти поэта, факт смерти и сопутствующие обстоятельства подробно обсуждались в немецких и французских газетах в течение трех недель. Немецкие литературные и политические круги осознавали гибель поэта как политическое событие, находящее объяснение в обстоятельствах русской общественной жизни[8].

Новую дискуссию вокруг имени Пушкина начал известный своими либеральными взглядами автор исторических романов и новелл Г. Кёниг своей книгой «Литературные картины России» (Штутгарт, 1837). Инициатором этой книги был Н. А. Мельгунов (1804–1867), знакомый с Кёнигом с 1835 г., писатель и журналист, член кружка «любомудров», приверженец немецкой философии. Особенно немцев заинтересовала его теория национальных особенностей литературы. Он полагал, что в литературном развитии любой страны поначалу идет подражание иностранным жанровым образцам и уже только потом вырабатывается национальный образец. Ориентация на народный язык, обычаи и поэтическую народную образность приводит автора к успеху. Согласно такой точке зрения, Пушкин — первый по значимости национальный поэт и высшая стадия развития русской литературы. Высокая оценка Пушкина, славянофилов и Шевырева в книге соседствовала с критикой Греча и Булгарина. В течение трех лет продолжалась полемика вокруг книги Кёнига, на которую нападали Греч и Булгарин.

Напомним, что Булгарин был первым русским писателем, чьи произведения вышли в четырех томах на немецком языке при жизни автора в 1828 г., переводчиком был его друг цензор А. Ольдекоп. Однако книгу Кёнига поддержал

---

[8] *Lehmann U.* Zu den Rußlandbeziehungen d. klassischen Weimar // Studien zur Gesch. d. russ. Lit. d. 18. Jh's. 1969. Bd. 3. S. 426–442; *Gerhardt D.* 1) Aus dt. Erinnerungen an Zukôvskij // Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geb. 1966. S. 245–313; 2) Vergangene Gegenwärtigkeiten. Berlin, 1966.

большой знаток и почитатель русской литературы Фарнгаген фон Энзе, который также был знаком с Мельгуновым. Он изучал русский язык, читал Пушкина по-русски и благодаря рецензии на первые три тома посмертного издания сочинений Пушкина в «Ежегоднике научной критики» (1848) прослыл знатоком в области русской литературы. Он впервые стал рассматривать Пушкина в отношении не только русской, но и мировой литературы, ставя вопрос о всеобщем характере содержания русской поэзии в целом. С фон Энзе вскоре познакомились многие выдающиеся деятели русской литературы и культуры, среди которых М. А. Бакунин, Т. Н. Грановский, И. С. Тургенев, Ф. И. Тютчев, кн. П. А. Вяземский, кн. В. Ф. Одоевский, В. А. Жуковский, К. Павлова. Он перевел на немецкий «Бэлу» Лермонтова, «Сильфиду» Одоевского, принял живое участие в переводах Вольфзона и Боденштедта, повлиял на литературные симпатии своего друга Шамиссо. Под его воздействием Шамиссо перевел на немецкий язык «Два ворона» Пушкина.

В 1840 г. появляется перевод «Истории Пугачевского бунта», повлиявший на драму Гуцкова «Пугачев» (1844). В том же году появился однотомник пушкинских новелл. Переводы Р. Липперта стихотворений Пушкина, вышедших в Лейпциге в 1840 г., в России получили заслуженное признание. Наиболее авторитетным изданием пушкинских текстов на немецком языке считался трехтомник переводов Ф. Боденштедта. Он получил от Герцена запрещенные в России тексты Пушкина, но не осмелился их опубликовать на немецком. Он комментировал стихи Пушкина, опираясь на различные источники — Шевырева, Греча, Герцена, Жуковского. Ему принадлежат переводы не только Пушкина и Лермонтова, но и текстов Державина, Жуковского, Козлова, Вяземского, Дельвига, Батюшкова, Крылова, Полежаева, Тютчева, Загоскина, Фета, Тургенева, Надсона. Его труд был по достоинству оценен в России и Германии, где он по повелению короля Максимилиана II стал профессором славистики в Мюнхене[9]. В этот же период были изданы и исторические романы и повести Загоскина, Лажечникова, Полевого и Бестужева-Марлинского.

Первоначальному знакомству с поэзией Лермонтова немцы также обязаны сообщениям Мельгунова в 1840 г. в журнале «Листки для литературных бесед». Он акцентировал значение романа «Герой нашего времени» и поэмы «Песня про царя Ивана Васильевича...». Мельгунов побудил Фарнгагена фон Энзе к переводу новеллы «Бэла». Активно пропагандировал творчество Лермонтова и Р. Будберг-Беннингаузен. Значительна и деятельность Боденштедта как

---

[9] *Raab H.* 1) Die Lyrik Puskins in Deutschland, 1820–1870. Berlin, 1964; 2) Wege und Irrwege d. dt. Puskinrezeption im 20. Jh. // ZfSl. 1963. № 8. S. 309–329; *Кулешов В. И.* Литературные связи России и Западной Европы в 19 в. М., 1965; *Данилевский Р. Ю.* 1) «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969; 2) Русская тема в немецкой литературе первой половины 19 в. // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 86–107; *Ziegengeist G.* N. J. Borchardt und Vamhagen von Ense // ZfSl. 1963. № 8. S. 9–25; *Seemann K. D.* Adelbert v. Chamissos Beziehungen zur russ. Literatur // ZfslPh. 1963. № 31. S. 97–123; *Cyzevskyj D.* Zu d. Übersetzungen Friedrich Bodenstedts // ZfslPh. 1947. № 19. S. 368–371; *Rappich H.* 1) Friedrich Bodenstedts literar. Beziehungen zu Rußland // ZfSl. 1963. № 8. S. 582–594; 2) F. Bodenstedt und der “Sovremennik” // ZfSl. 1964. № 9. S. 274–277.

переводчика Лермонтова. Он лично встречался с поэтом в Москве, выпустил двухтомное издание «Поэтическое наследие Лермонтова» (1852), в которое вошло большинство его переводов. Исключительно важно послесловие к этому изданию, в котором впервые было предложено представление о творчестве поэта в целом.

А. Меттенкамп, преподаватель немецкого языка в Харькове, знакомый с Гуцковым и Геббелем, опубликовал четыре перевода лермонтовских стихотворений. Роман «Герой нашего времени» анонимно вышел во Франкфурте-на-Майне в 1845 г. под названием «Печорин, или Дуэль на Кавказе». Критика отнеслась к роману неодобрительно, назвав его набором давно мертвых мыслей байронического героя[10].

Первая исчерпывающая информация о Гоголе появилась в 1836 г. в журнале «Листки для литературных бесед», в котором рассказывалось о петербургской постановке «Ревизора». Корреспондент понял комедию как острую сатиру на взяточничество и продажность чиновников. В том же году появились и отклики на «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Приятель Булгарина Н. Иванов, полемизируя с Мельгуновым и Кёнигом, в статье о русской литературе в октябре 1838 г., опубликованной в «Ученой газете гамбургских беспартийных журналистов», писал, что Гоголь умеет изображать только карикатуры и плохо владеет русским языком. В противоположность этим домыслам Мельгунов в 1840 г. охарактеризовал Гоголя как одного из самых значительных русских писателей, указав, что поэма «Мертвые души» охватывает все стороны жизни России. Его мысли развил Фарнгаген фон Энзе в 1841 г. в сообщении о новейшей русской литературе. В связи с оценкой Гоголя Р. Липперт в статье «Взгляд на русскую литературу 1846–1847 гг.», заглавие которой напоминает знаменитые обзоры Белинского, заявляет, что Гоголь коренным образом меняет эстетические представления русских и европейских читателей, создает новые способы и формы изображения окружающей действительности. Он упоминает и о гоголевском направлении в русской литературе, называя имена Достоевского и Герцена. Наконец, в 1846 г. Ф. Лёбенштейн осуществил перевод первого тома «Мертвых душ», понятого как художественный образ особенностей русской национальной жизни. Сценарную рукопись «Ревизора» перевел в 1854 г. А. Видерт, а в обработке А. Юнкельмана она была поставлена в Берлине в 1858 г. Видерту удалось передать своеобразие языка и стиля комедии, он жил в Москве, ориентировался на кружок Белинского. В 1850-х гг. он живет в Германии, где знакомится с Гуцковым, Ауэрбахом , Штормом. Для десятого издания Брокгауза он написал ряд статей о русской литературе. В Германии именно он создал в общественном мнении ясное представление о Белинском и об общественно-критическом характере русской литературы указанного периода.

Еще одним неутомимым пропагандистом русской литературы в Германии стал В. Вольфзон, друг Видерта и Лассаля. Будучи знаком с кн. Вяземским,

---

[10] *Gregor R.* Friedrich Bodenstedts Beitrag zum dt. Lermontovbild im 19. Jh. // ZfSl. 1969. № 14. S. 224–232; *Winkel H.J. zum. Fürst.* P.A. Vjazemskij und August Konstantin Boltz // ZfslPh. 1962. № 30. S. 124–127; 2) Die Briefe russ. Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach // ZfslPh. 1963. № 31. S. 123–142.

Мельгуновым, Одоевским, графом Сологубом и Белинским, он совершил успешную поездку по Германии с лекциями о русской литературе. Он стал одним из лучших переводчиков русской поэзии, начав с переводов русских стихотворений от Ломоносова до Пушкина. Его многочисленные популярные издания о русской литературе в 1847–1851 гг. нашли положительный отклик даже у Менцеля. Он перевел десять русских новелл, три романа. В основанном им журнале *Russische revue* появились переводы из произведений Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Достоевского и Л. Толстого.

После изгнания из России Герцен стал любимцем молодого поколения эмигрантов. Его произведения вызывали глубокое уважение в Германии, особенно его очерк «О развитии революционных идей в России» (1851). Он повлиял на новый взгляд немцев в отношении творчества Пушкина. Друг Белинского, Герцен связывал художественную литературу с общественным развитием в России, утверждал тесную связь Пушкина с декабристами. Немецкий образ Герцена талантливо воссоздает воспитательница его детей Мальвида фон Мейзенбуг в книге «Мемуары одной идеалистки» (Штутгарт, 1877). Ей принадлежат переводы на немецкий язык многих произведений Герцена и романа Дм. Григоровича «Рыбаки»[11].

Особые симпатии немецких читателей завоевал И.С. Тургенев. «Записки охотника» вышли в двух томах в 1854–1855 гг. в переводах Видерта и Больтца. Роман «Дворянское гнездо» поначалу не вызвал активного интереса, но перевод Боденштедта многое изменил в его восприятии и принес большой успех. Избранные произведения Тургенева на немецком языке вышли в Гамбурге в 1869–1884 гг. в двенадцати томах. Исключительная любовь к русскому писателю и преклонение перед ним выпали на 1880-е гг., его слава превзошла популярность немецких авторов: Раабе, Шторма, Келлера. Особое значение приобрел роман «Отцы и дети» острой постановкой проблемы нигилизма. Немецкие связи Тургенева особенно значительны. Уже тот факт, что он учился в Германии у Ранке и Бёка, много путешествовал по этой стране, долго жил в Баден-Бадене и любил Германию как свою вторую родину, что наглядно видно из академического собрания его сочинений и писем, свидетельствовал в глазах немцев в его пользу. Круг его знакомых велик — Шторм, Гейзе, Шмидт, Питч. Все они говорили о поэтической силе Тургенева, которой нет ни у одного из современных ему писателей Европы. Значительно влияние Тургенева на произведения Шторма, Лилиенкрона, молодого Т. Манна. Среди менее известных писателей,

---

[11] *Schultze Chr.* 1) Die Gogol'-, Kol'cov- und Turgenev-Lesungen A. Viederts 1854/55 im Berliner 'Tunnel über der Spree' // ZfSl. 1974. № 19. S. 393–406; 2) Theodor Fontanes frühe Begegnung mit d. russ. Literatur // ZfSl. 1963. № 8. S. 330–348; *Reißner E.* 1) Alexander Herzen in Deutschland. Berlin, 1963; 2) Zur Herzen-Kritik in frühen sozialdemokratischen Zeitungen // ZfSl. 1958. № 3. S. 483–493; *Ziegengeist G.* 1) Die Erstfassung von Alexander Herzens Schrift 'Von der Entwicklung der revolutionären Ideen in Rußland' in der 'Deutschen Monatsschrift' // Vorträge auf d. Berliner Slawistentagung, 11.–13. Nov. 1954. Berlin, 1956. S. 312–330; 2) Herzen und Kolatschek (Herzens Brief v. 15.4.1851 an A. Kolatschek) // ZfSl. 1957. № 2. S. 366–385; 3) Herzen und Herwegh // ZfSl. 1962. № 7. S. 210–215; 4) Über die Bedeutung von A.I. Herzens Schaffen für d. progressive dt. Geisteslehen in d. 50er Jahren d. 19 Jh.s. // ZfSl. 1962. № 7. S. 515–529.

испытавших влияние Тургенева, следует назвать Эбнер-Эшенбах, Саара, Кейзерлинга, Захер-Мазоха, Детлева[12].

Влияние Достоевского стало особенно значительным в эпоху так называемого «натурализма», когда на литературную авансцену выступили Золя, Ибсен, Л. Толстой. В. Генкель в журнале «Журнал отечественной и зарубежной литературы» в 1882 г. отметил две существенные особенности творчества Достоевского — необычную психологическую наблюдательность и глубокое внутреннее чувство гуманности. Он перевел в 1866 г. роман «Преступление и наказание» под названием «Раскольников», постоянно отмечая у Достоевского мастерство психологического анализа при изображении необычного, больного сознания. В романе «Униженные и оскорбленные» он усматривал критику буржуазного общества. Достоевский нашел признание как у старшего поколения писателей и критиков — Боденштедта, Мейера, Гейзе, Фрейтага, — так и у молодых — М. Конрада, Г. Конради. Видные немецкие критики Г. Бар, А. Гольц, В. Гейне, И. Шлаф занимались пристальным изучением творчества Достоевского. В течение 12 лет были переведены многие рассказы и романы Достоевского. Немало было представлено и сценических обработок его романов. Пьеса «Убийство ростовщицы» (по роману «Преступление и наказание»), поставленная в 1890 г. на сценах Берлина, Лейпцига и Вены, имела огромный успех. Особенное значение имело эссе влиятельного датского критика Г. Брандеса о Достоевском (1883, 1889), в котором были объединены мнения о русском писателе Ницше и М. де Вогюэ. Автор знаменитого исследования «Русский роман» (1886) М. де Вогюэ усматривал в Достоевском наглядное воплощение русской души, религии страдания и идеи противостояния просвещенной Европы и таинственной России. Ницше прочел Достоевского только в 1887 г. и ценил в нем исключительно психолога. Знаменитый критик Брандес понял творчество Достоевского в качестве примера описанной Ницше морали рабов. В 1884 и 1885 гг. в социал-демократической прессе Германии впервые появляются ранние марксистские оценки русской литературы[13].

---

[12] *Dornacher K.* 1) Bibliographie d. dt. sprachigen Buchausgaben der Werke I.S. Turgenevs, 1854–1900 // Wiss. Ztschr. d. Pädagog. (Potsdam). 1975. № 19. S. 285–292; 2) Turgenev und Deutschland. Materialien u. Untersuchungen. Bd. I / Hrsg. G. Ziegengeist. Berlin, 1965; 3) Turgenev in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg (1945/56) // ZfSl. 1958. № 3. S. 395–420; 4) Die Anfänge d. Turgenev-Rezeption in Deutschland (1845–1854) // ZfSl. 1968. № 13. S. 449–456; 5) Die Anfänge d. dt. Rezeption von Turgenevs Roman 'Väter und Söhne' // ZfSl. 1973. № 18. S. 59–69; *Schultze Chr.* Turgenev und Fr. Spielhagen // ZfSl. 1973. № 18. S. 154–162; *Geserick I.* Marie v. Ebner-Eschenbach und I. Turgenev // ZfSl. 1958. № 3. S. 43–64; *Laage K.E.* Theodor Storm u. Iwan Turgenjew. Persönliche und literar. Beziehungen, Einflüsse, Briefe, Bilder. 1967 (Schriften d. Theodor-Storm-Ges. 16); *Rammelmeyer A.* Die geschändete Hostie. Zu e. Übereinstimmung in 'Rasskaz otca Alekseja' von Ivan Turgenev und Theodor Storms 'Renate' // Ost und West. Aufsätze zur slav. Philologie / Hrsg. A. Rammelmeyer. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1977. S. 235–262; *Jonas G.* 1) Die Einführung von S.T. Aksakovs 'Semejnaja chronika' in Deutschland durch S.A. Raänskij // ZfSl. 1967. № 12. S. 173–196; 2) Paul Heyses Beziehungen zur russ. und tschech. Literatur // ZfSl. 1968. № 13. S. 440–448; *Brang P.* Turgenev. Sein Leben und sein Werk. Basel, 1977.

[13] *Setschkareff V.* Dostojevskij in Deutschland // ZfslPh. 1953. № 22. S. 12–39; *Дудкин В.В., Азадовский К.М.* Достоевский в Германии (1846–1921) // Ф.М. Достоевский. Новые

Л. Толстой в 1870-х гг. оставался незамеченным, только в 1885 г., после сокращенного издания романов «Анна Каренина» и «Война и мир», на него обратили внимание и откликнулись в критических статьях М. Некер в *Grenzboten* и Г. Ю. Шмидт в *Gegenwart*. Толстой поначалу воспринимался не как автор гениальных романов, а как представитель нового социально-этического учения, в котором социальная критика достигла наивысшей степени. Особенный интерес вызывали его поздние статьи об искусстве.

Самое сильное впечатление произвела пьеса Толстого «Власть тьмы», поставленная на подмостках театра «Freie Bühne» в Берлине 1890 г., несколькими месяцами спустя после триумфальной премьеры пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца». Критики указывали на зависимость Гауптмана от Толстого. Идеи Толстого находили свое развитие и продолжение и в других пьесах немецкого автора — «Одинокие», «Ткачи», «Извозчик Геншель», «Эммануэль Квинт». В основном их связывали с «Крейцеровой сонатой» и трактатом «В чем моя вера?». Гауптман никогда не отрицал своей близости к Толстому. Собрание сочинений Толстого под редакцией Р. Лёвенфельда выходило с 1901 по 1911 г.

Следующими по времени в немецких журналах стали появляться имена Гаршина, Чехова и Горького. Рассказ Гаршина «Художники» вышел в 1887 г. в журнале *Neue Zeit*. Хотя критик Э. Бауэр в 1887 г. назвал его пессимистом, нигилистом и натуралистом, в *Gegenwart* с 1886 по 1900 г. было напечатано восемь его текстов, среди которых особенное внимание привлекли «Красный цветок» и «Attalea Princeps».

Чехов в этом же журнале впервые был упомянут уже в 1892 г. как замечательный юморист. Его рассказы печатались в Германии с 1894 г., однако как драматург он оставался почти неизвестен до 1902 г., когда был осуществлен перевод и постановка пьесы «Дядя Ваня». В 1900–1902 гг. в Лейпциге и Йене выходит собрание его сочинений в пяти томах. Художественная значительность творчества Чехова не сразу была осознана современной ему критикой. Поначалу его принимали как русский вариант Мопассана, талантливого, но узкого по диапазону своего творчества писателя-пессимиста. Ю. Норден в 1901 г. сопоставил произведения Чехова и Горького и отметил, что если Чехов каждый раз стремится приблизить героя к реальности, то Горький постоянно воспаряет к идеальным высотам. Горький умеет обрести золото там, где Чехов усматривает лишь плесень и тление. Чехов оказался в тени шумной славы Горького, который безоговорочно был признан немецкой критикой, восхищавшейся драмой «На дне» в инсценировке М. Рейнхардта. С 1903 г. можно говорить о потоке переводов произведений М. Горького и статей о его творчестве — особенно после его участия в революции 1905 г., выступлений в Америке 1906 г. и даже после художественного провала романа «Мать».

материалы и исследования. М., 1973. (Литературное наследство. Т. 86). С. 659–740; *Wegner M.* Europäische Romanentwicklung im 20. Jh. und F. M. Dostoevskij // ZfSl. 1976. № 21. S. 500–512; *Gesemann W.* Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij auf d. europäischen Hintergrund d. 80er Jahre // WdSl. 1961. № 6. S. 129–156. *Lauer R.* Eine Dostojevskij-Parodie von Ludwig Strauß // ArchfNSpr. Lit. 1970. Bd. 206. S. 361–370; *Haasler O.* Zur Rezeption russ. Lit. in d. dt. sozialdemokrat. Presse 1869–1917 // Wiss. Zs. d. Humboldt-Univ. Berlin. Ges.- u. sprachw. Reihe. 1964. № 13. S. 341–352.

Под влиянием Горького возник интерес к писателям-знаньевцам: Бунин и Вересаев были переведены в 1903 г., Куприн — в 1904, Л. Андреев в 1905. Немецкая критика особенно интересовалась рассказами Андреева «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных» и «Поединком» Куприна. Большой успех ожидал «Записки врача» Вересаева, вышедшие в 1914 г. десятым изданием[14].

В эпоху неоромантизма в Германии особенно усиливается интерес к русской литературе. Когда Я. Вассерман в 1897 г. указал Р.М. Рильке на творчество Тургенева и Достоевского, он настолько сильно ими увлекся, что предпринял две поездки в 1899 и 1900 гг. в Россию вместе с уроженкой Петербурга Лу Андреас Саломе. Он побывал в Ясной Поляне у Л. Толстого, познакомился с поэтом С. Дрожжиным, много размышлял над национальным своеобразием русского народа и его историей. Особенное впечатление на него произвели повести Тургенева, Гоголя и Достоевского, «Бедные люди» которого он считал одним из его лучших произведений. Отсветы его понимания русского религиозного сознания обнаруживаются в ряде стихотворений. В сборнике «Ворпсведе» он размышляет о своеобразии творчества Чехова, чье влияние прослеживается в драматическом опыте «Повседневная жизнь». После посещения России его интерес к Достоевскому возрастал, он внимательно изучал немецкие переводы Достоевского, материал о нем в книге М. де Вогюэ, книгу Мережковского о Толстом и Достоевском, первую немецкую биографию Н. Гофман (1899).

Интерес к Достоевскому стремительно рос в Германии по мере развертывания революционных событий в России. Первое собрание сочинений вышло в Мюнхене, однако до Первой мировой войны оно не имело значительного успеха. Только после войны и революции в России, потока русских эмигрантов сбыт тиража возрос сначала до 135 тыс. экз., а в 1922 — до 179 тыс. Несмотря на недостатки перевода, оно стало значительным событием в литературной жизни Германии и до сих пор распространено. Но лучше всего осознавалась этика, а не метафизика Достоевского. В работах Г. Бара, Ю. Бирбаума, размышлениях писателя Я. Вассермана было показано, что воздействие Достоевского шире, нежели только литературное,

---

[14] *Kersten G.* 1) Gerhart Hauptmann und Lev Nikolaevic Tolstoj. Studien zur Wirkungsgeschichte von L.N. Tolstoj in Deutschland 1885–1910. Frankfurt am Main, 1966; 2) Zu e. russ. Gedicht in Gerhart Hauptmanns Drama 'Einsame Menschen' // Ost und West. Aufsätze zu slav. Philologie / Hrsg. A. Rammelmeyer. Bd. I. Frankfurt am Main, 1966; *Pechstedt E.* L.N. Tolstoj auf d. dt.sprachigen Bühne (1890–1945). // ZfSl. 1973. № 18. S. 664–676; *Hexelschneider E.* Über die Rezeption d. russ. Lit. in Deutschland im letzten Viertel d. 19. Jh.s. // ZfSl. 1973. № 18. S. 50–58; Russische Lit. in Deutschland. Texte zur Rezeption von d. 80er Jahren bis zur Jh. wende / Hrsg. S. Hoefert. 1974 (Dt. Texte. 32); *Czikowsky E., Idzikowski I, Schwarz G.* Maxim Gorki in Deutschland. Bibliogaphie 1899–1965. Berlin, 1968; *Vogt H.* Die zeitgenöss. dt. Literaturkritik zu Frühwerk Maxim Gorkis // ZfSl. 1958. № 3. S. 59–619; *Idzikowski I., Schwarz G.* Entwicklung und Wandel d. Gorki-Bildes in Deutschland // Czikowsky E., Idzikowski I., Schwarz G. Maxim Gorki in Deutschland. Berlin, 1961. *Haasler O.* Zur Aufnahme Maxim Gorkis durch die dt. Arbeiterbewegung // Wiss. d. Humboldt-Univ. Berlin. Ges.- u. Sprachw. Reithe. B. 19. 1970. S. 297–301; *Idzikowski I.* 1) Humanist Gor'kij. Einige Besonderheiten d. Aufnahme Gor'kijs in der DDR // ZfSl. 1968. № 13. S. 64–65; 2) Zur Aufnahme von Maksim Gor'ki Werk und Persönlichkeit in d. westdt. Presse 1945–1960 // ZfSl. 1964. № 9. S. 23–36; *Bevernis M.* Zur Aufnahme Leonid Andreevs in Deutschland // ZfSl. 1966. № 11. S. 75–92.

и в этом его принципиальное отличие от Тургенева и Толстого. Достоевский подействовал на умы и души целых поколений, как художник он открыл тип «нового человека», новую эпоху в истории человеческого духа. Наиболее важными для немецких авторов представали проблемы двойничества, видения и сны как художественные средства создания образа людей XX в.

Интерес к творчеству Гоголя возрастает в начале XX в., в 1910–1914 гг. выходит собрание его сочинений в восьми томах, его осознают и как социального критика, и как носителя особого религиозного сознания (под влиянием перевода книги Мережковского о Гоголе в 1911 г.). В связи с гастролями Московского Художественного театра в 1906 г. в Берлине повышенный интерес вызывают пьесы «Дядя Ваня» Чехова, «На дне» Горького. В 1909–1912 гг. выходит собрание сочинений Гончарова, образ Обломова предстает в качестве векового символа русской жизни.

О том, как велик был интерес среди немецких неоромантиков и символистов к русским декадентам, свидетельствуют воспоминания участника этих контактов И. фон Гюнтера «Жизнь в восточном ветре: между Петербургом и Мюнхеном» (1969). Самый большой успех выпал на долю старшего из символистов Мережковского, который был привлечен в качестве сотрудника к изданию сочинений Достоевского. Его роман-трилогия «Христос и Антихрист», многочисленные эссе (очерки о Тургеневе и Гончарове), книги о Толстом, Достоевском и Гоголе, политические статьи о русской революции были изданы в немецких переводах. Мережковский оказал значительное воздействие на немецкий образ России в этот период времени. В истории русской литературы, написанной А. Лютером, которая вышла в 1924 г., наряду с Мережковским были представлены литературные портреты Фофанова, Сологуба, Вяч. Иванова, Бальмонта, Гиппиус, Брюсова, Кузмина, А. Ремизова, в ней же были и указаны новейшие переводы.

Символистская лирика составила особый том — «Современная русская лирика» (1907). Среди младших символистов, известных в Германии, следует отметить Блока и А. Белого. Они часто бывали в Германии, Белый был страстным приверженцем антропософии Р. Штейнера, с которым он познакомился в 1914 г., в Германии в 1911 г. были переведены некоторые из его стихов, в 1912 г. — роман «Серебряный голубь», в 1919 г. — «Петербург». Несколько стихотворений А. Блока было переведено в 1907–1912 гг., но главным событием был выход пяти немецких изданий поэмы «Двенадцать» с 1920 по 1927 г.[15]

---

[15] *Mitchell St.* Rilke and Russia // Oxford Slavonic Papers. 1960. № 9. S. 138–145; *Азадовский К.М.* 1) Рильке и Толстой // Русская литература. 1969. № 1/2. С. 129–151; 2) Рильке — переводчик «Слова о полку Игореве» // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 217–224; *Richter R.* Der Einfluß F.M. Dostojevskijs auf die Werke Jakob Wassermanns: Diss. Bonn, 1951; *Лавров А.В.* Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 466–472; *Holthusen J.* Andrej Belyj und Rudolf Steiner // Festschr. Max Vasmer zum 70. Geb. Berlin, 1956. S. 187–192; *Guenther J. von.* Alexander Block. Der Versuch e. Darstellung // Block A. Gesammelte Dichtungen / Dt. J. von Guenther. 1947; *Kluge R.-D.* Johannes von Guenther als Übersetzer und Vermittler russ. Literatur // WdSl. 1967. № 12. S. 77–96; *Baade M.* 1) Aleksandr Blök. 60 Jahre deutscher

О «святой» русской литературе в этот период много писал Т. Манн, который уже в раннем возрасте прочитал Достоевского, Толстого, Тургенева, Гончарова и Чехова. В изображении русских характеров у него обнаруживаются явственные следы воздействия Толстого («Будденброки»), Достоевского («Маленький господин Фридеман», «Тристан»). И в Первую мировую войну Т. Манн остался верен своей любви к русской литературе. Сравнивая социально-религиозную проблематику Толстого и Достоевского, в творчестве последнего он находит многие преимущества. В «Размышлении аполитичного» (1918) он вновь возвращается к материалам «Дневника писателя» Достоевского. Особенно сильно на воззрения Т. Манна повлияли идеи Мережковского по поводу Достоевского (1903). В предисловии к «Русской антологии» А. Элиасберга он называет его гениальным критиком и крупнейшим психологом со времени Ницше. Во время личной встречи с Мережковским Т. Манн перенял у него мысль об особой роли эпилепсии в художественном сознании того или иного писателя. Не менее важна для его творчества антитеза духа и тела в ее интерпретации Мережковским — противопоставление ясновидца плоти Толстого ясновидцу духа Достоевскому. Он осмысляет творчество Гёте и Шиллера во многом по сходной антитезе. В статье 1928 г., посвященной юбилею Толстого, он снова с сочувствием цитирует Мережковского. Противопоставление духа и тела составляет константу проблематики в творчестве самого Т. Манна. Книга Мережковского «Тайны Востока» (1924) непосредственно повлияла на эпопею Т. Манна «Иосиф и его братья» (1933–1943).

Немецкий миф о Достоевском, созданный неоромантиками, был поддержан и переводом воспоминаний его жены, книги дочери и биографическим трудом Н. Гофман. Наряду с С. Киркегором он становится властителем дум немецкой интеллигенции, которая воспринимает его как «поэта кризисных состояний» человеческого духа, как пророка, принесшего человечеству «святую» весть. Пик тиражей его переводов в Германии достиг 203 тыс. экз. в 1921 г. В исследовании К. Нотцеля его жизнь представлена как жизнь святого. В эссе С. Цвейга «Три мастера» (1919) Достоевский выступает провозвестником новой жизненной философии, что было поддержано книгой Ю. Мейр-Грефе (1926). В этот период были переведены на немецкий язык работы о Достоевском А. Волынского, Вяч. Иванова, Розанова, Бердяева. Достоевский постепенно представал западному миру как философ, теолог, психоаналитик. В центре размышлений встал вопрос о хаосе как жизненной философии русских. Именно так представлен феномен «русскости» в знаменитом эссе Г. Гессе «Взгляд в хаос» (1922). По Гессе, Достоевский не только отражает хаос в душе русского человека, но и сама форма его романа тщательно воссоздается как хаотичная. Г. Гессе полагает, что этот хаос открывает путь к возрождению западного индивидуума. Почти все экспрессионисты не избежали влияния антропоцентризма Достоевского. Верфель и Кафка охотно следуют за Достоевским в выражении страданий, любви, прощения, смирения.

Благодаря Достоевскому и А. Дёблин проникся новым взглядом на иррациональное начало в человеке. Влияние Достоевского сильнее всего обнаруживается

Rezeptionsgeschichte. E. Überblick (1905–1966) // ZfSl. 1967. № 12. S. 328–363; 2) Grundfragen d. Übersetzung von Dichtungen A. Bloks ins Deutsche // ZfSl. 1969. № 14. S. 1–11.

в его романе «Берлин, Александерплатц» (1929), а в докладе «Гёте и Достоевский» (1921), произнесенном по случаю 100-летия со дня рождения писателя, он объявляет героев Достоевского продуктами его фантазии, которые ничего общего не имеют с объективной российской реальностью, бросает ему упрек во враждебности к Западу и противопоставляет рационализму Гёте. После своего перехода к католицизму он переработал эту статью, предпочтя прежде отвергнутую «мистику» Достоевского пантеизму Гёте. Немало немецких невропатологов усматривали в Достоевском предшественника Фрейда.

Проблематика Достоевского отчетливо прослеживается в «Волшебной горе» Т. Манна в образе Нафты, когда поднимаются проблемы бесклассового государства, господства пролетариата, стремления католицизма восстановить свое господство, связи социализма и католицизма. Многие из размышлений Т. Манна почерпнуты из «Дневника писателя» Достоевского.

Не менее активно «миф» о Достоевском расцвел и после Второй мировой войны. В «Докторе Фаустусе» (1947) Т. Манн вновь возвращается к апокалиптическому гротеску в изображении страданий человечества у Достоевского. Рецепция образных решений романа «Братья Карамазовы» особенно интенсивна. Леверкюн в чем-то похож на черта Ивана Карамазова, в его холодности просвечивают зловещие черты Ставрогина, в котором писатель усматривал «феномен болезни как величия или величия как болезни». Не только Ницше принадлежит к категории эпилептиков, провидцев апокалипсиса, но и Достоевский, — об этом Т. Манн пишет в знаменитом эссе «Достоевский, но в меру» (1946)[16].

В 1920-х гг. восприятие русской литературы XIX в. было особенно интенсивным — постоянно переводится русская классика. Так, важным событием литературной жизни стало издание собрания сочинений Лескова в девяти томах (1924–1927). Возник большой поток эмигрантской литературы, которая воспринималась на фоне русской классики. Таков, например, интерес Т. Манна к переводу повести И. Шмелева «Солнце мертвых».

Активное обращение к новой советской литературе также составляет немаловажный аспект литературной жизни Германии в межвоенный период. Наиболее известен был Маяковский, который трижды посещал Берлин, где рассказывал о новой революционной поэзии, читал свои стихи, познакомился с Бехером, Вайскопфом и Херцфельде. Однако полнота его новаторства была осознана только после Второй мировой войны, когда был издан пятитомник его произведений в переводах Г. Гупперта. Первая публикация Маяковского на немецком языке датируется 1921 г. и представляет собой перевод «Левого марша». Есенин посетил Германию в 1922 г., но только благодаря переводам 1950-х гг. он был признан крупнейшим поэтом своего времени. Поэзия «Пролеткульта»

---

[16] *Venohr L.* Thomas Manns Verhältnis zur russ. Literatur. Frankfurt am Main, 1959; *Hofman A.* 1) Thomas Mann und Rußland, e. ungelöste Frage d. vergleichenden Literaturwissenschaft // ZfSl. 1962. №7. S. 415–422; 2) Thomas Mann a Rusko. Prag, 1965; 3) Thomas Mann H. d. Welt d. russ. Literatur. E. Beitr. zur literaturwiss. Komparativistik. Berlin, 1967; *Schmidt Chr.* Bedeutung und Funktion d. Gestalten d. europäisch-östlichen Welt im dichterischen Werk Thomas Manns. Berlin, 1971; *Berger W. R.* Thomas Mann und d. antike Literatur // Thomas Mann und d. Tradition / Hrsg. P. Pütz. 1971. S. 52–100; *Turrian M.* Dostojewskij und Franz Werfet. Vom östlichen zum westlichen Denken. Bern, 1950.

(Кирилов, Гастев, Герасимов) и Демьяна Бедного пропагандировалась в Германии усилиями А. А. Богданова, Луначарского, Троцкого.

Исключительный интерес вызывала и проза 1920-х гг. — издательство Malik-Verlag в Берлине выпустило свыше пятидесяти наименований произведений современных авторов, среди которых сочинения Горького в 17 т., сочинения Эренбурга в 10 т., произведения Серафимовича, В. Иванова, Бабеля, Леонова, Панферова, Шолохова. Огромный успех выпал на долю романа Гладкова «Цемент», сценический вариант которого шел на сцене театра во Франкфурте-на-Майне даже в 1975 г. Интерес вызвал сборник «30 новых рассказов Новой России» (1929), в третьем издании которого в 1931 г. были статьи о Пастернаке, Олеше, Третьякове, М. Слонимском. Особенный успех выпал на долю сотрудника «Нового ЛЕФ'а» С. Третьякова — во Франкфурте-на-Майне была поставлена его агитационная пьеса «Рычи, Китай!». По приглашению Общества друзей новой России он посетил Германию и в течение полугода выступал в Вене, Штутгарте, Франкфурте, Гамбурге, Дрездене с докладами на тему «Писатель и социалистическая деревня», имевшими огромный успех. В дискуссию по затронутым проблемам вступили немецкие писатели Г. Бенн, Э. Э. Киш, И. Бехер. В своем выступлении на 1-м Съезде советских писателей в Москве 1934 г. С. Третьяков подчеркнул важность интернациональной работы среди немецких писателей, а в своей книге «Люди одного костра» назвал своими соратниками Брехта, Вольфа, Бехера. Для Брехта Третьяков стал старшим учителем и наставником.

Много добрых слов о русской литературе сказал и Г. Манн. Политическим событием стала поездка Фейхтвангера в СССР и его книга «Москва 1937». К проблеме современного звучания художественного наследия Толстого и Достоевского не раз обращалась А. Зегерс. Многие высказывания Г. Бёлля проникнуты глубоким интересом к наследию Достоевского[17].

---

[17] *Hexelschneider E., Wegner M.* Deutsche Arbeiterbewegung und russ. Literatur // ZfSl. 1965. № 10. S. 1–34; *Wegner M.* 1) Theoretische Grundfragen d. Rezeption d. russ. Lit. in Deutschland zu Beginn d. 20. Jh.s. // ZfSl. 1968. № 13. S. 1–11; 2) Dt. Arbeiterbewegung und russ. Klassik 1900–1918. Theoretische und praktische Probleme d. Sozialist. Erbe-Rezeption. Berlin, 1971; 3) Literatur und Revolution. Rosa Luxemburgs Einleitung zu Vladimir Korolenkos 'Istorija moego sovremennika' // Slawist. Beiträge aus der DDR zum 50. Jahrestag d. Großen Sozialistischen Oktoberrevolution / Hrsg. H. H. Bielfeldt. Berlin, 1967. S. 7–36; *Schmidt H.* Dt. Arbeiterbewegung und russ. Klassik 1917–1933. Funktion und Wirkung d. Sozialist. Rezeption d. russ. Lit. im gesellschaftlichen und literar. Prozeß d. Weimarer Republik. 1973; *Schaumann G.* Majakovskij und d. dt. Expressionismus // ZfSl. 1970. № 15. S. 517–520; *Wald H.* Hugo Huppert als Übersetzer d. Lenin-Poems // ZfSl. 1970. № 15. S. 521–528; *Müller H.-D.* Der Malik-Verlag als Vermittler // ZfSl. 1958. № 3. S. 720–738; *Mierau F.* 1) Die Rezeption d. Sowjet. Lit. in Deutschland in den Jahren 1920–1924 // ZfSl. 1958. № 3. S. 620–638; 2) Zum Problem d. dt. Übersetzung Sowjet. Lyrik // ZfSl. 1963. № 8. S. 755–765; 3) Dt. Eseninübersetzungen // ZfSl. 1966. № 11. S. 317–330; 4) Tatsache und Tendenz. Der "operierende" Schriftsteller Sergej Tretjakow // Tretjakow S. M. Lyrik, Dramatik, Prosa / Hrsg. F. Mierau. Berlin, 1972. S. 421–528; 5) Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht // ZfSl. 1975. № 20. S. 226–241; 6) Sergej Tret'jakovs 'Ljudi odnogo kostra' (1936). Überlegungen zur dt. Ausgabe // ZfSl. 1976. № 21. S. 90–95. *Tretjakov S.* Die Arbeit d. Schriftstellers / Hrsg. H. Boencke. Berlin, 1972; Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921) / Hrsg. R. Lorenz. Berlin, 1969; *Globig K.* Die Zeitschrift 'Das neue Rußland' als Propagandist d. jungen Sowjetliteratur

Во время Второй мировой войны русская литература была запрещена в Германии. В первые послевоенные годы советская военная администрация активно способствовала выходу немецких переводов русских писателей. Политические события в СССР часто стимулировали активизацию интереса к русской литературе. Таковы события 1953 и 1956 гг. Книга Эренбурга «Оттепель» (немецкий перевод 1957 г.), его мемуары «Люди, годы, жизнь» (немецкий перевод 1962–1965), роман Дудинцева «Не хлебом единым жив человек» (1957), события вокруг издания романа Пастернака «Доктор Живаго» вызывали особенный резонанс в ФРГ[18].

В наши дни интерес к русской литературе постоянно поддерживается значительными публикациями современных авторов и классиков, активным изучением русской литературы в немецких университетах, на многочисленных международных конференциях звучат научные доклады о восприятии русской литературы немецкими читателями и исследователями.

Список сокращений

WdSl = Welt der Slaven;
ZfslPh = Zeitschrift für slavische Philologie;
ZfSl = Zeitschrift für Slawistik.

Литература

Азадовский К.М. Рильке и Толстой // Русская литература. 1969. № 1/2. С. 129–151.

Азадовский К.М. Рильке — переводчик «Слова о полку Игореве» // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 217–224.

Гуковский Г.А. Русская литература в немецком журнале XVIII века // XVIII век: Сборник. Вып. 3. М.; Л., 1958. С. 379–415.

Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969.

---

in Deutschland // ZfSl. 1965. № 10. S. 296–314; *Fliege H.* 1) Die Interpretation der sow jet. Lit. in d. kommunist. Kritik der Weimarer Republik // ZfSl. 1968. № 13. S. 12–20; 2) Sowjetlit. und Sozialist, dt. Arbeiterbewegung // ZfSl. 1969. № 14. S. 415–428; 3) Die Rezeption A. A. Fadeevs in Westdeutschland // ZfSl. 1963. № 8. S. 765–777; *Kuhnke U.* Rezeption Sowjet. Prosaliteratur bis zur Gründung d. DDR. // ZfSl. 1968. № 13. S. 573–579; *Weiß E.* 1) Die Sozialist, dt. Schriftstellerin ihrem Verhältnis zur Sowjet. Literaturentwick lung in d. Periode 1917–1933 // ZfSl. 1965. № 10. S. 627–643; 2) Johannes R. Becher und Sowjet. Literaturentwicklung (1917–1933). Berlin, 1971; *Düwel G.* Fr. Wolf über die 'Optimistische Tragödie' Vs. Visnevskijs. Vergl. Bemerkungen zum Figurenaufbau der beiden Dramatiker // ZfSl. 1968. № 13. S. 457–466; *Zubareva K.A.* G. Mann i Maxim Gor'kij // ZfSl. 1974. № 19. S. 1–14; *Luther A.* Rußland im Schaffen Henry von Heiselers // Germanoslavica. 1935. № 3. S. 128–134; *Wolf A.* Lion Feuchtwanger und d. russ. Literatur // ZfSl. 1973. № 18. S. 853–863; *Keßler P.* Anna Seghers und d. Raskol'nikov-Problematik // ZfSl. 1968. № 13. S. 651–659.

[18] *Steininger A.* Literatur und Politik in d. Sowjetunion nach Stalins Tod. Muenchen, 1965; *Auerswald H.* Zur Rezeption Sowjet. Prosaliteratur im ersten Jahrzehnt d. Dt. Demokratischen Republik // ZfSl. 1975. № 20. S. 538–544; *Reiss W.* Erweiterung der rezeptionsästhetischen Aktivität bei d. Rezeption d. Sowjetliteratur in den 70er Jahren, dargest. an d. Rezeption literar. Werke durch Armin Stolper und Heiner Müller // ZfSl. 1975. № 20. S. 532–537.

Данилевский Р.Ю. Русская тема в немецкой литературе первой половины 19 в. // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 86–107.

Дудкин В.В., Азадовский К.М. Достоевский в Германии (1846–1921) // Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1973. (Литературное наследство. Т. 86). С. 659–740.

Исаков С.Г. Материалы по русской литературе и культуре на страницах немецкой прибалтийской печати начала 19 в. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1966. С. 142–202.

Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в 19 в. М., 1965.

Лавров А.В. Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 466–472.

A.N. Radiscev in Deutschland. Beiträge zur russ. Lit. / Hrsg. E. Hexelschneider. Leipzig, 1969.

Alekseev M.P. Zur Geschichte russisch-europäische Literaturtraditionen. Aufsätze aus vier Jahrzehnten. Berlin, 1974.

Auerswald H. Zur Rezeption Sowjet. Prosaliteratur im ersten Jahrzehnt d. Dt. Demokratischen Republik // ZfSl. 1975. № 20. S. 538–544.

Baade M. Aleksandr Blök. 60 Jahre deutscher Rezeptionsgeschichte. E. Überblick (1905–1966) // ZfSl. 1967. № 12. S. 328–363.

Baade M. Grundfragen d. Übersetzung von Dichtungen A. Bloks ins Deutsche // ZfSl. 1969. № 14. S. 1–11.

Berger W.R. Thomas Mann und d. antike Literatur // Thomas Mann und d. Tradition / Hrsg. P. Pütz. 1971. S. 52–100.

Berkov P.N. Das "russische Thema" in der mittelhochdeutschen Literatur // ZfSl. 1976. № 21. S. 297–310.

Bevernis M. Zur Aufnahme Leonid Andreevs in Deutschland // ZfSl. 1966. № 11. S. 75–92.

Brang P. Turgenev. Sein Leben und sein Werk. Basel, 1977.

Cyzevskyj D. Zu d. Übersetzungen Friedrich Bodenstedts // ZfslPh. 1947. № 19. S. 368–371.

Czikowsky E., Idzikowski I., Schwarz G. Maxim Gorkij in Deutschland. Bibliogaphie 1899–1965. Berlin, 1968.

Dornacher K. Bibliographie d. dt.sprachigen Buchausgaben der Werke I.S. Turgenevs, 1854–1900 // Wiss. Ztschr. d. Pädagog. (Potsdam). 1975. № 19. S. 285–292.

Dornacher K. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen. Bd. I / Hrsg. G. Ziegengeist. Berlin, 1965.

Dornacher K. Turgenev in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg (1945/56) // ZfSl. 1958. № 3. S. 395–420.

Dornacher K. Die Anfänge d. Turgenev-Rezeption in Deutschland (1845–1854) // ZfSl. 1968. № 13. S. 449–456.

Dornacher K. Die Anfänge d. dt. Rezeption von Turgenevs Roman 'Väter und Söhne' // ZfSl. 1973. № 18. S. 59–69.

Düwel G. Fr. Wolf über die 'Optimistische Tragödie' Vs. Visnevskijs. Vergl. Bemerkungen zum Figurenaufbau der beiden Dramatiker // ZfSl. 1968. № 13. S. 457–466.

Fliege H. Die Interpretation der sow jet. Lit. in d. kommunist. Kritik der Weimarer Republik // ZfSl. 1968. № 13. S. 12–20.

Fliege H. Sowjetlit. und Sozialist, dt. Arbeiterbewegung // ZfSl. 1969. № 14. S. 415–428.

Fliege H. Die Rezeption A.A. Fadeevs in Westdeutschland // ZfSl. 1963. № 8. S. 765–777.

Gerhardt D. Aus dt. Erinnerungen an Zukôvskij // Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geb. 1966. S. 245–313.

Gerhardt D. Vergangene Gegenwärtigkeiten. Berlin, 1966.

Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij auf d. europäischen Hintergrund d. 80er Jahre // WdSl. 1961. № 6. S. 129–156.

Geserick I. Marie v. Ebner-Eschenbach und I. Turgenev // ZfSl. 1958. № 3. S. 43–64.

Giesemann G. Kotzebue in Rußland. Materialien zu e. Wirkungsgeschichte. Frankfurt am Main, 1971.

Globig K. Die Zeitschrift 'Das neue Rußland' als Propagandist d. jungen Sowjetliteratur in Deutschland // ZfSl. 1965. № 10. S. 296–314.

Grasshoff H., Eichler E. Die slawistischen Studien des Leonh. Frisch. E. Beitr. z. Gesch. d. dt. Slawistik. Berlin, 1967.

Grasshoff H. Russische Literatur in Deutschland im Zeitalter der Aufklärung. Die Propagierung russischer Literatur im 18. Jahrhundert durch deutsche Schriftteuer und Publizisten. Berlin, 1973.

Grasshoff H. Antioch Dmitrievic Kantemir und Westeuropa. E. russ. Schriftsteller d. 18 Jh.s u. s. Beziehungen zur westeurop. Lit. und Kunst. Berlin, 1966.

Gregor R. Friedrich Bodenstedts Beitrag zum dt. Lermontovbild im 19. Jh. // ZfSl. 1969. № 14. S. 224–232.

Guenther J. von. Alexander Block. Der Versuch e. Darstellung // Block A. Gesammelte Dichtungen / Dt. J. von Guenther. 1947.

Haasler O. Zur Rezeption russ. Lit. in d. dt. Sozialdemokrat. Presse 1869–1917 // Wiss. Zs. d. Humboldt-Univ. Berlin, Ges.- u. sprachw. Reihe. 1964. № 13. S. 341–352.

Haasler O. Zur Aufnahme Maxi Gorkis durch die dt. Arbeiterbewegung // Wiss. d. Humboldt-Univ. (Berlin). 1970. Reihe 19. S. 297–301.

Harder H.-B. Studien zur Gesch. d. russ. klassizist. Tragödie 1747–1769. Frankfurt am Main. 1962.

Hauptmann P. Die Katechismen der russisch-orthodoxen Kirche. Entstehungsgeschichte und Lehrgehalt. Göttingen, 1971. S. 20–43.

Hexelschneider E. Die dt. Befreiungkriege u. ihr Einfluß auf d. Verbreitung russ. Volksdichtung in Deutschland // ZfSl. 1963. № 8. S. 676–688.

Hexelschneider E. Über die Rezeption d. russ. Lit. in Deutschland im letzten Viertel d. 19. Jh.s. // ZfSl. 1973. № 18. S. 50–58.

Hexelschneider E., Wegner M. Deutsche Arbeiterbewegung und russ. Literatur // ZfSl. 1965. № 10. S. 1–34.

Hofman A. Thomas Mann und Rußland, e. ungelöste Frage d. vergleichenden Literaturwissenschaft // ZfSl. 1962. № 7. S. 415–422.

Hofman A. Thomas Mann a Rusko. Prag, 1965.

Hofman A. Thomas Mann H. d. Welt d. russ. Literatur. E. Beitr. zur literaturwiss. Komparativistik. Berlin, 1967.

Holthusen J. Andrej Belyj und Rudolf Steiner // Festschr. Max Vasmer zum 70. Geb. Berlin, 1956. S. 187–192.

Idzikowski I. Zur Aufnahme von Maksim Gor'ki Werk und Persönlichkeit in d. westdt. Presse 1945–1960 // ZfSl. 1964. № 9. S. 23–36.

Idzikowski I. Humanist Gor'kij. Einige Besonderheiten d. Aufnahme Gor'kijs in der DDR // ZfSl. 1968. № 13. S. 64–65.

Idzikowski I., Schwarz G. Entwicklung und Wandel d. Gorki-Bildes in Deutschland // Czikowsky E., Idzikowski I., Schwarz G. Maxim Gorki in Deutschland. Berlin, 1961.

Jonas G. Die Einführung von S.T. Aksakovs 'Semejnaja chronika' in Deutschland durch S.A. Raänskij // ZfSl. 1967. № 12. S. 173–196.

Jonas G. Paul Heyses Beziehungen zur russ. und tschech. Literatur // ZfSl. 1968. № 13. S. 440–448.

Kersten G. Gerhart Hauptmann und Lev Nikolaevic Tolstoj. Studien zur Wirkungsgeschichte von L.N. Tolstoj in Deutschland 1885–1910. Frankfurt am Main, 1966.

Kersten G. Zu e. russ. Gedicht in Gerhart Hauptmanns Drama 'Einsame Menschen' // Ost und West. Aufsätze zu slav. Philologie / Hrsg. A. Rammelmeyer. Bd. I. Frankfurt am Main, 1966.

Keßler P. Anna Seghers und d. Raskol'nikov-Problematik // ZfSl. 1968. № 13. S. 651–659.
Kluge R.-D. Johannes von Guenther als Übersetzer und Vermittler russ. Literatur // WdSl. 1967. № 12. S. 77–96.
Kuhnke U. Rezeption Sowjet. Prosaliteratur bis zur Gründung d. DDR. // ZfSl. 1968. № 13. S. 573–579.
Kunstmann H. Johann Peter Kohls "Consultatio de scribenda bibliotheca slavonica" // WdSl. 1959. № 4. S. 208–222.
Laage K.E. Theodor Storm u. Iwan Turgenjew. Persönliche und literar. Beziehungen, Einflüsse, Briefe, Bilder. 1967 (Schriften d. Theodor-Storm-Ges. 16).
Lauer R. Die Beziehungen d. Göttinger Univ. zu Rußland // Göttinger Jahrbuch. 1973. № 21. S. 219–241.
Lauer R. Andrej Sergeevic Kajsarov in Göttingen. Zu d. russ. Beziehungen à. Univ. Göttingen am Anfang d. 19. Jh.s // Göttinger Jahrbuch. 1971. № 21. S. 131–149.
Lauer R. Eine Dostojevskij-Parodie von Ludwig Strauß // ArchfNSpr. Lit. 1970. Bd. 206. S. 361–370.
Lehmann U. Der Gottschedkreis und d. Moskauer und Petersburger Aufklärung // Studien zur Gesch. d. russ. Lit. d. 18. Jh.s. 1963. Bd. 1. S. 86–95.
Lehmann U. Der Gottschedkreis und Rußland. Dt.-russ. Literaturbeziehungen im Zeitalter d. Aufklärung. Berlin, 1966.
Lehmann U. Zu den Rußlandbeziehungen d. klassischen Weimar // Studien zur Gesch. d. russ. Lit. d. 18. Jh.s. 1969. Bd. 3. S. 426–442.
Luther A. Rußland im Schaffen Henry von Heiselers // Germanoslavica. 1935. № 3. S. 128–134.
Martynov J.F. Russkaja literatura i nauka v nemeckich zumalach épochi prosvescenija // WdSl. 1974/75. № 19/20. S. 80–97.
Mierau F. Die Rezeption d. Sowjet. Lit. in Deutschland in den Jahren 1920–1924 // ZfSl. 1958. № 3. S. 620–638.
Mierau F. Zum Problem d. dt. Übersetzung Sowjet. Lyrik // ZfSl. 1963. № 8. S. 755–765.
Mierau F. Dt. Esenin-Übersetzungen // ZfSl. 1966. № 11. S. 317–330.
Mierau F. Tatsache und Tendenz. Der "operierende" Schriftsteller Sergej Tretjakow // Tretjakow S.M. Lyrik, Dramatik, Prosa / Hrsg. F. Mierau. Berlin, 1972. S. 421–528.
Mierau F. Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht // ZfSl. 1975. № 20. S. 226–241.
Mierau F. Sergej Tret'jakovs 'Ljudi odnogo kostra' (1936). Überlegungen zur dt. Ausgabe // ZfSl. 1976. № 21. S. 90–95.
Mitchell St. Rilke and Russia // Oxford Slavonic Papers. 1960. № 9. S. 138–145.
Müller H.-D. Der Malik-Verlag als Vermittler // ZfSl. 1958. № 3. S. 720–738.
Neimann F.W. Die älteste dt. Bylinen-Nachdichtung // WdSl. 1964. № 9. S. 39–52.
Pechstedt E. L.N. Tolstoj auf d. dt.sprachigen Bühne (1890–1945). // ZfSl. 1973. № 18. S. 664–676.
Preobrazenskij N. Frankfurt am Main und Deutschland in Karamzins "Briefe eines russ. Reisenden" // Festschr. f. Alfred Rammelmeyer. Frankfurt am Main, 1975. S. 175–184.
Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921) / Hrsg. R. Lorenz. Berlin, 1969.
Raab H. Die Lyrik Puskins in Deutschland, 1820–1870. Berlin, 1964.
Raab H. Wege und Irrwege d. dt. Puskinrezeption im 20. Jh // ZfSl. 1963. № 8. S. 309–329.
Rammelmeyer A. Die geschändete Hostie. Zu e. Übereinstimmung in 'Rasskaz otca Alekseja' von Ivan Turgenev und Theodor Storms 'Renate' // Ost und West. Aufsätze zur slav. Philologie / Hrsg. A. Rammelmeyer. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1977. S. 235–262.
Rappich H. Friedrich Bodenstedts literar. Beziehungen zu Rußland // ZfSl. 1963. № 8. S. 582–594.
Rappich H. F. Bodenstedt und der "Sovremennik" // ZfSl. 1964. № 9. S. 274–277.
Rauch G. von. Protestantisch-ostkirchliche Begegnung im baltischen Grenzraum zur Schwedenzeit // Archiv für Reformationsgeschichte. 1952. Bd. 43. S. 187–212.

Reiss W. Erweiterung der rezeptionsästhetischen Aktivität bei d. Rezeption d. Sowjetliteratur in den 70er Jahren, dargest. an d. Rezeption literar. Werke durch Armin Stolper und Heiner Müller // ZfSl. 1975. № 20. S. 532–537.
Reißner E. Deutschland u. d. russ. Lit. 1800–1848. Berlin, 1970.
Reißner E. Alexander Herzen in Deutschland. Berlin, 1963.
Reißner E. Zur Herzen-Kritik in frühen sozialdemokratischen Zeitungen // ZfSl. 1958. № 3. S. 483–493.
Reißner E. Zur Rezeption d. russ. Romantik im zeitgenöss. Deutschland // ZfSl. 1975. № 20. S. 34–41.
Richter R. Der Einfluß F. M. Dostojevskijs auf die Werke Jakob Wassermanns: Diss. Bonn, 1951.
Rothe H. N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn d. russ. Romans. Bonn, 1968.
Russische Lit. in Deutschland. Texte zur Rezeption von d. 80er Jahren bis zur Jh. wende / Hrsg. S. Hoefert. 1974 (Dt. Texte. 32).
Seemann K.D. Adelbert v. Chamissos Beziehungen zur russ. Literatur // ZfslPh. 1963. № 31. S. 97–123.
Setschkareff V. Dostojevskij in Deutschland // ZfslPh. 1953. № 22. S. 12–39.
Schaumann G. Majakovskij und d. dt. Expressionismus // ZfSl. 1970. № 15. S. 517–520.
Schmidt Chr. Bedeutung und Funktion d. Gestalten d. europäisch-östlichen Welt im dichterischen Werk Thomas Manns. Berlin, 1971.
Schmidt H. Dt. Arbeiterbewegung und russ. Klassik 1917–1933. Funktion und Wirkung d. Sozialist. Rezeption d. russ. Lit. im gesellschaftlichen und literar. Prozeß d. Weimarer Republik. 1973.
Schultze Chr. Die Gogol'-, Kol'cov- und Turgenev-Lesungen A. Viederts 1854/55 im Berliner 'Tunnel über der Spree' // ZfSl. 1974. № 19. S. 393–406.
Schultze Chr. Theodor Fontanes frühe Begegnung mit d. russ. Literatur // ZfSl. 1963. № 8. S. 330–348.
Schultze Chr. Turgenev und Fr. Spielhagen // ZfSl. 1973. № 18. S. 154–162.
Steininger A. Literatur und Politik in d. Sowjetunion nach Stalins Tod. Muenchen, 1965.
Stupperich R. Die Prokopovic-Renaissance im Zeitalter Katharinas II // Commentationes linguisticae et philologicae Ernesto Dickenmann lustrum daudenti quintum decimum / Hrsg. F. Scholz. 1977. S. 441–457.
Tretjakov S. Die Arbeit d. Schriftstellers / Hrsg. H. Boencke. Berlin, 1972.
Turrian M. Dostojewskij und Franz Werfel. Vom östlichen zum westlichen Denken. Bern, 1950.
Venohr L. Thomas Manns Verhältnis zur russ. Literatur. Frankfurt am Main, 1959.
Vogt H. Die zeitgenöss. dt. Literaturkritik zu Frühwerk Maxim Gorkis // ZfSl. 1958. № 3. S. 59–619.
Wald H. Hugo Huppert als Übersetzer d. Lenin-Poems // ZfSl. 1970. № 15. S. 521–528.
Wegner M. Europäische Romanentwicklung im 20. Jh. und F. M. Dostoevskij // ZfSl. 1976. № 21. S. 500–512.
Wegner M. Theoretische Grundfragen d. Rezeption d. russ. Lit. in Deutschland zu Beginn d. 20. Jh.s. // ZfSl. 1968. № 13. S. 1–11.
Wegner M. Dt. Arbeiterbewegung und russ. Klassik 1900–1918. Theoretische und praktische Probleme d. Sozialist. Erbe-Rezeption. Berlin, 1971.
Wegner M. Literatur und Revolution. Rosa Luxemburgs Einleitung zu Vladimir Korolenkos 'Istorija moego sovremennika' // Slawist. Beiträge aus der DDR zum 50. Jahrestag d. Großen Sozialistischen Oktoberrevolution / Hrsg. H. H. Bielfeldt. Berlin, 1967. S. 7–36.
Weiß E. Die Sozialist, dt. Schriftstellerin ihrem Verhältnis zur Sowjet. Literaturentwick lung in d. Periode 1917–1933 // ZfSl. 1965. № 10. S. 627–643.
Weiß E. Johannes R. Becher und Sowjet. Literaturentwicklung (1917–1933). Berlin, 1971.
Winkel H.J. zum Fürst. P. A. Vjazemskij und August Konstantin Boltz // ZfslPh. 1962. № 30. S. 124–127.

Winkel H.J. zum Fürst. Die Briefe russ. Dichter und Journalisten an Berthold Auerbach // ZfslPh. 1963. № 31. S. 123–142.

Winter E. Der Hallenser Pietist August Hermann Francke und Rußland // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts / Hrsg. H. Grasshoff und U. Lehmann. 1970. Bd. 4. S. 233–243.

Wolf A. Lion Feuchtwanger und d. russ. Literatur // ZfSl. 1973. № 18. S. 853–863.

Ziegengeist G. Deutschland als Zentrum d. Vermittlung slaw. Lit. in Europa im ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. // ZfSl. 1968. № 13. S. 467–478.

Ziegengeist G. Die Erstfassung von Alexander Herzens Schrift 'Von der Entwicklung der revolutionären Ideen in Rußland' in der 'Deutschen Monatsschrift' // Vorträge auf d. Berliner Slawistentagung, 11.–13. Nov. 1954. Berlin, 1956. S. 312–330.

Ziegengeist G. Herzen und Kolatschek (Herzens Brief v. 15.4.1851 an A. Kolatschek) // ZfSl. 1957. № 2. S. 366–385.

Ziegengeist G. Herzen und Herwegh // ZfSl. 1962. № 7. S. 210–215.

Ziegengeist G. N. J. Borchardt und Vamhagen von Ense // ZfSl. 1963. № 8. S. 9–25.

Ziegengeist G. Über die Bedeutung von A. I. Herzens Schaffen für d. progressive dt. Geisteslehen in d. 50er Jahren d. 19 Jh.s. // ZfSl. 1962. № 7. S. 515–529.

Zubareva K.A. G. Mann i Maxim Gor'kij // ZfSl. 1974. № 19. S. 1–14.

ПРОБЛЕМА НАУЧНОГО СТАТУСА СОВРЕМЕННОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Сравнительное литературоведение в современной науке представляет собой органическую часть общего литературоведения. Поэтому важно осознать становление основополагающих принципов обеих частей науки о литературе. В отличие от филологических дисциплин, ориентированных на национальные традиции, общее и сравнительное литературоведение намного позднее обосновали и определили свой научный статус. Причину такого «опоздания» следует усматривать в медленном созревании сложных типов дискурсивного мышления в гуманитарных науках в целом. Этот процесс до сих пор не закончился. Всеобщее и сравнительное литературоведение связано с изучением таких сложных явлений, как межнациональные и межкультурные аспекты литературных явлений, как взаимодействие различных видов искусств с философией, психологией, естествознанием.

Общее литературоведение в современном его понимании включает в свой состав три важнейшие части: историю и теорию литературы, а также литературную критику — и имеет своим основным предметом содержание, жанры и формы литературно-художественного творчества, взятого в его внутренних возможностях воссоздания и изображения изменяющейся действительности. Сам термин «литературоведение» (калька с немецкого Literaturwissenschaft — наука о литературе) появился поздно, только в XIX в., во введении к «Истории современной литературы» младогерманца Т. Мундта (1842), так что он исходит не от филологов, а от философов[1]. Своим обоснованием литературоведение обязано философии, так как научное знание в области гуманитарных наук возникает не с помощью опыта или эксперимента, а имеет импульсом философскую посылку.

Не случайно теоретические размышления о поэзии по времени предшествовали возникновению ее систематической истории. Теория литературы, будучи основой научного литературоведения и одновременно составной частью эстетики, к началу Нового времени прошла длительный путь развития: от программно-дедуктивных правил до всеобъемлющей техники поэтического мастерства. Только на рубеже XVIII–XIX вв. она постепенно становится описательно-индуктивной и вырастает не из априорных предпосылок, а из анализа, комментирования и интерпретации целого произведения.

---

[1] Сложную систему дисциплин, входящих в состав современного понятия «наука о литературе», тщательно фиксирует исследователь К.Ф. Копп См.: *Kopp C.F.* Literaturwissenschaft: Literaturwissenschaftstheorie: Forschungssystematik und Fachsprache. Berlin, 1980.

До XVII–XVIII вв. области истории и литературной критики систематически не дифференцировались, а сосуществовали в единстве с филологической, риторической и историко-психологической сферами познавательной деятельности ученых-гуманитариев. Теория же первоначально существовала в рамках поэтики, которая брала на себя задачу определения роли и значения литературы в общественной жизни, сущности и предмета поэзии, а также жанрово-родовой нормативной классификации. Она оказывалась на службе у литературной методики и дидактики, выполняла преимущественно прикладные задачи описания и препарирования текстов для нужд преподавания риторики[2].

Резкая активизация теоретико-литературных интересов произошла в период Возрождения. Такие важнейшие стороны умонастроения гуманистов, как отказ от средневековых авторитетов, доверие к человеческому разуму, утверждение естественного единства человека и природы, идея посюсторонности культуры, — вызывали к жизни как грандиозные творения в области художественного творчества, так и глубокие обобщения в сфере теории искусства.

Роль философско-методологических исканий Декарта в обосновании принципов теоретического мышления необычайно велика. В знаменитом «Рассуждении о методе» он провел четкое различие между наукой и научным методом, который выходит за ее пределы и может стать методом других видов познания, одновременно он обогатил сам инструментарий анализа, исходящего из единого основания. Этим он способствовал возникновению новых научных дисциплин в разных областях знаний. В нашем случае — становлению научного литературоведения. Классицизм как литературная доктрина стал важнейшим этапом становления метода теории литературы. Он стал фактором чрезвычайной устойчивости данной литературной системы, так как поддерживал универсализм в науке. Отказ от средневекового априоризма во всех областях познания, а также придание индивидуальному опыту ценностного статуса необычайно укрепили принцип детерминизма.

Решающее значение в пересмотре прежних культурных ориентиров сыграла культурфилософская теория Гердера[3]. Ведущей мыслью его построений стал историзм как форма учения о равноценности несхожих национальных литератур. Гердер подошел к идее единства всемирной культуры и литературы, отмечая способность национальных культур развиваться по собственным внутренним законам. Он положил начало формированию важнейших предпосылок сравнительно-исторического метода изучения литератур.

Категория особенного стала ведущей идеей большинства исследований Гердера: изучения восточных источников древнегреческой литературы, немецкого национального искусства, Библии, текстов Гомера и Оссиана, песен славянских

---

[2] О ранних этапах развития литературно-теоретического сознания см.: *Atkins J. W. H.* 1) Literary criticism in Antiquity. London, 1961; 2) English literary Criticism: The medieval Phase. London, 1952; *D'Alton J. F.* Roman Literary Theory and Criticism. London, 1931; *Fuhrmann M.* Einführung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt, 1973; *Glunz H. H.* Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum, 1937.

[3] См.: *Götze K.-H.* Die Entstehung der deutschen Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte // Germanistik und deutsche Nation 1806–1848. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000. S. 167–226.

народов, новейшей немецкой литературы. Он пришел к выводу, что каждая национальная литература представляет собой своеобразный организм, определяемый ростом, развитием, переходом одних качеств в другие.

Любая литература, преодолевая свою национальную изолированность, стремится достичь мирового масштаба, — на этом пути возникают произведения, интересные не только для национального читателя, но и для носителей иных культурных традиций. Своеобразие межлитературных связей осмысляется в компаративистике, специфическом по методам и целям разделе общего литературоведения. Компаративистика исследует связи, изменения, общее и различное между национальными литературами, те особенности литературного развития, которые простираются над языковыми границами и определяют своеобразие наднациональных литературных феноменов (например, эволюция жанров). В то же время каждое литературное произведение рассматривается в свете выражения в нем национально обусловленных психологических, языковых и ментальных структур народного сознания. Компаративистика исследует такие межнациональные области мирового литературного процесса, как мотивы, топосы, эмблематику, вопросы воздействия и влияний «классических» авторов (Гомер, Данте, Шекспир, Мольер, Гёте, Достоевский, Чехов и др.) на отдельные национальные литературы. Пределы компетенции компаративистики постоянно расширяются — прежде всего в сфере истории жанров, стилей, литературных направлений и течений, постепенно образуя сферу общего литературоведения и всемирной литературы. Проблемы литературных ценностей, истории идей и духовно-исторических эпох, литературной социологии и интернациональной рецепции классических текстов, международной литературной критики, наконец, взаимного освещения связей литературы и других видов искусств в пределах общей культурологии постоянно встают в исследованиях по сравнительному литературоведению. Вопросы перевода инонациональных текстов и их роли в национальной литературе также нередко становятся задачей сравнительного литературоведения, вытесняя их из «рабочего поля» специалистов по мировой литературе. Компаративисты стали непременными участниками исследований литературных универсалий и особенно методологических концепций, направленных против тенденциозно-позитивистских принципов регистрации фактов вне их системного осмысления.

Исторически возникновение научного этапа сравнительного литературоведения связано с эпохой романтизма, когда начинает осознаваться непреходящая ценность не только общеевропейского наследия Древней Греции и Рима, но и каждой из национальных литератур Европы и Азии. Литература на рубеже XVIII–XIX вв. сознается как выражение духа времени и духа народа.

Сравнительное литературоведение одновременно обозначает и предмет, и метод исследования. Предмет определяется тремя главными областями: изучением различных национальных литератур в их общем и специфическом содержании с обоснованием всех привходящих обстоятельств, рассмотрением наднациональных литературных взаимосвязей с учетом тех существенных изменений, которые возникают при переносе центра тяжести от литературы одного народа к литературе другого, наконец, исследованием отдельных национальных литератур в их постоянном споре и взаимодействии с «мировой литературой». Последнее

понятие, впервые отмеченное в беседе Гёте с Эккерманом в январе 1827 г., осознаётся в настоящее время в трех значениях: 1) крайне общем, как литература всех стран и народов в их фактической совокупности, т. е. как чисто суммарное понятие; 2) как эстетическая норма (иногда как канон) для определенного этапа развития европейской литературы; 3) как та или иная национальная литература, стремящаяся стать в один ряд с теми, которые достигли высокого эстетического уровня развития, тем самым обеспечивая живой духовный рост нации и активизацию процесса обмена художественными ценностями между народами.

Понятие универсальной, неизменной в своем эстетическом превосходстве поэзии, выдвинутое впервые в 1802 г. в берлинских лекциях А. В. Шлегеля «Об изящной литературе и искусстве», и стало предметом сравнительного литературоведения в его романтических истоках и предпосылках. Это второе значение «мировой литературы», подразумевающее постоянно изменяющийся канон великих поэтических достижений тех литератур, чье национально-поэтическое достояние может быть расценено как общечеловеческое, простирающее свое действенное значение поверх национальных барьеров и тем самым ставшее всеобщим достоянием культурных народов. Таковыми для А. В. Шлегеля были сочинения Шекспира, Данте, Сервантеса, Кальдерона, Петрарки.

Собственно гётевское определение «мировой литературы» относится к третьему значению, оно обладает прогностическим содержанием: Гёте мечтает о достижении литературой такой же общественной значимости и действенности, какой достигли в его время натурфилософия, обществоведение, экономика и история. Эстетическое у Гёте теснейшим образом связано с общефилософскими постулатами пантеизма — типы восприятия мира человеческим сознанием и образы, созданные им в искусстве слова, тесно переплетаются в общей духовной культуре. И предмет компаративистики в этом отношении не имеет прямой связи с тем, что имел в виду Гёте[4], так как входит в состав общего литературоведения.

В то же время термин «компаративистика» означает и метод исследования. Он носит специфический характер — в зависимости от методологии исследователя он может быть и сравнительно-историческим, и сравнительно-типологическим, и структурно-функциональным, и тематико-мифологическим, и формально-стилистическим. Однако исторически метод компаративистики ориентировался на достижения естественных и гуманитарных наук в перспективе романтической идеи синтеза наук и искусств. Труды первой половины XIX в. по сравнительной анатомии, физиологии, эмбриологии, географии, политологии, правоведению, социологии, антропологии, психологии, наконец, языкознанию способствовали становлению и утверждению собственно сравнительного метода как новейшего и плодотворного для развития науки в целом. Уже первый курс сравнительного изучения литератур 1816 г. Н. Лапласа это отчетливо продемонстрировал, как и статьи и книги Ампера, Шаля, Вильмена и Сисмонди. Литературоведческая компаративистика возникает одновременно с усилением

---

[4] См.: *Strich F.* Goethe und die Weltliteratur. Bern, 1957; *Schrimpf H. J.* Goethes Begriff der Weltliteratur. Stuttgart, 1968; *Lange V.* Nationalliteratur und Weltliteratur // Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. 1971. № 33. S. 15–30; Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven / Hrsg. M. Schmeling. Würzburg, 1995.

позиций общего литературоведения (труды Гердера и Лессинга, критико-эстетические сочинения Жермены де Сталь), хотя ее предпосылки могут быть прослежены в предшествовавших эпохах: таков характер ориентации древнеримских авторов на греческие образцы в процессе их сравнения; рецепция античного наследия гуманистами эпохи Ренессанса[5]; спор «древних и новых» во Франции (1688–1697); восприятие творчества Шекспира в эпоху европейского Просвещения; литературные дискуссии Готшеда и «швейцарцев» Бодмера и Брейтингера по поводу изображения фантастического и «ужасного» в литературе и театре. По сути, любое значительное исследование историко-литературной проблемы включает в себя компаративистский аспект в рамках общего литературоведения, так как или открыто привлекается материал других литератур, или скрыто подразумевается и формируется «подтекст» с помощью понятия единства мирового литературного процесса.

Литературоведение как целостная наука «обязано» романтикам тем, что история культуры и история литературы предстали в их сочинениях как единый и неразрывный процесс органического духовного развития нации. Эпохальная и национальная самобытность требовали развернутого исторического рассмотрения, истории литературного развития. Тезис об уникальности художественного произведения открывал широкие возможности для развития литературной критики. Историзм и идея национальной самобытности, разработанные романтиками, были положены в основу первых историко-литературных курсов. Под действием романтических теорий литературоведение вступает в начале XIX в. в наиболее продуктивный период своего взаимодействия с философией: перед ним встают задачи создания масштабных систем — как объединить национальные литературы со всемирным литературным процессом. В свете диалектики Гегеля и гуманистического пантеизма Гёте в начале XIX в. происходит утверждение идеи всемирной литературы, в границах которой отдельные литературы должны рассматриваться и как самостоятельные организмы, определяемые внутренним развитием, и как аккумуляторы многостороннего опыта других наций и народов. Типологические, функциональные и сравнительно-исторические аспекты литературного сознания предшествующих эпох начинают объединяться в безусловное единство.

В начале XIX в. произошло становление предмета и метода компаративистики, хотя она определила свой исторический статус скорее по методу, нежели по объекту. Однако работам, ориентированным на наднациональную общность литератур, недоставало фактического материала, и вся вторая половина XIX и начало XX в. связаны с господством позитивизма, методология которого была нацелена на поиск параллелей в разных национальных литературах, на изучение проблем конкретных литературных связей и влияний. Исследователи, взявшие

[5] *Meres F.* A comparative discourse of our English poets with the Greek, Latin and Italian poets. London, 1598. См. также: Эстетика Возрождения / Сост. В. Л. Шестаков. Т. I–II. М., 1981; *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978; *Baldwin C. S.* Renaissance Literary Theory and Practice: 1400–1600. N. Y., 1939; *Buch A.* Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. Tübingen, 1952; *Hall V.* Renaissance Literary Criticism. New York, 1959; *Weinberg B.* A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Vols. I–II. Chicago, 1961.

на вооружение позитивистский метод исследования, привнесли в сокровищницу историко-литературных параллелей много новых фактов[6], однако отсутствие обобщений в силу методологических установок на их констатацию, а не объяснение снижало ценность большинства собранных ими материалов. Позитивисты осуществили важнейшую задачу чрезвычайно полного и всестороннего собирания фактов с привлечением обширнейших сведений по критике текста, этнографии, антропологии. Они способствовали тщательной разработке историко-филологических методов интерпретации текста, однако вне его прямого эстетического функционирования. Общее литературоведение оказалось на периферии интересов позитивистов.

Позднее под влиянием философских новаций Риккерта, Виндельбанда и Дильтея литературоведы выступили против изолированного изучения биографических источников и исторических реалий. В центре научных интересов стала личность поэта в ее целостности и во взаимосвязях с духовно-историческим окружением. Сравнительное изучение литературы претерпело значительные изменения, что было обусловлено общекультурными процессами в общественной и научной жизни XX в. Осваивая процессы культурной и национальной идентификации, из которых важнейшим была интеграция иностранных и национальных литератур, компаративистика XX в. «вдохновляется» социологическими и антропологическими идеями и представлениями. Связывая литературные формы с символикой ритуала и историческими процессами, она вскрывает архетипы художественного воображения, многообразие повествовательных ресурсов писателей.

Постепенно компаративистика переходит от чисто фактических разработок мотивов и отдельных топосов, от исследования внешней зависимости писателей от корифеев прошлого (Гомер, Вергилий, Мольер, Шекспир, Гёте) к сравнительной морфологии литературы (этапы эволюции мифа об Орфее, Эдипе, Прометее, персонажа — Дон Жуана, Фауста, обстановки действия — город, лес, деревня), к сравнительному изучению жанровых трансформаций (элегии, исторического романа, идиллии), социально-психологических типов (изгнанника, странника, чужака, иноземца), к вопросам тематологии (особая область исследований, в которой ученые сосредоточиваются на структурно-историческом сравнении типов, мотивов, мифов и символов), «имагологии» (область исследований, связанная с изучением возникающих в инонациональной среде под влиянием художественной литературы представлений о других странах, их культурах и их носителях как более или менее истинного, так и ложного характера), воздействия литературной критики на вкусы читателя, к проблемам восприятия одной национальной литературы в «инородном» культурном контексте. Особенно наглядно этот процесс представал при рассмотрении соотношения интегральных (аллюзии, заимствования, стилизации) и дифференциальных (полемика, пародия, травести) форм рецепции.

Во второй половине XX в. сравнительный подход к изучению литературных текстов обрел известную степень законченности в отношении проблемы типологических и контактных межлитературных связей. Внешние и внутренние генетические связи одной национальной литературы с другими

---

[6] См. материалы в журнале *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, издававшемся Максом Кохом с 1877 по 1910 г., и *Journal de literature comparée* с 1877 по 1882 г.

не противопоставляются типологическим схождениям, обусловленным как общественно-историческими, так и литературно-психологическими причинами. В 1970–1980-х гг. компаративисты Западной Европы пошли по пути «тотального» включения в проблематику сравнительного литературоведения всех направлений и школ, прибегающих в своей практике к принципу сравнения и стремящихся создать историю литературы, выходящую за национальные рамки.

Функции общего литературоведения и компаративистики в настоящий период ее существования расширились настолько, что нередко поглощаются методами структурного и семиотического литературоведения. Структурная лингвистика, генеративная поэтика открыли такие приемы анализа текста, которые позволяют «опустить» внешние причины возникновения литературных влияний и отказаться от исторической описательности. Семиология стремится определить отношение текстов как отношение знаков, что позволяет открыть правила перехода от одного жанра к другому, от одной культуры к другой на основе изучения семантических кодов.

Теоретики постструктуализма утверждают, что любой текст является изначально частью общего «Текста Культуры» (Ю. Лотман), «Текста Жизни» (Р. Барт) и лишен индивидуальных признаков, поскольку с неизбежностью повторяет другие тексты в той или иной форме. «Каждый текст, — пишет Ю. Кристева, — строится как мозаика цитат, каждый текст является результатом усваивания и трансформации другого текста»[7]. Подобное свойство текстов, в особенности художественных, и определяется как интертекстуальность, которая означает, что помимо воли, желания и сознания поэта творческий процесс приобретает характер «коллективного бессознательного». Концепция интертекста направлена на разрушение представлений о целостности и системности текста, она размывает границы текста, делает его фактуру проницаемой, его смысловые контуры — изменчивыми до неузнаваемости. Структуралисты как бы «перехватывают» методы и формы деятельности компаративистов. Борьба с «фетишизмом по отношению к фактам», по мнению структуралистов, вступает в новую фазу. Минимальная и максимальная сегментация элементов текста, выявление их иерархических отношений и размещение внутри системы, определение по существенным признакам элементов типа отношений между ними, воссоздание бинарной системы противопоставляемых элементов призваны, наряду с особыми операциями структурного анализа («прочтение», «вчитывание», «дешифровка», «интерпретация», «моделирование»), придать компаративистике современное научное звучание. Структурализм как бы изымает компаративистику из сферы общего литературоведения.

Не менее существенным преобразованием функции компаративистики становится включение ее проблематики в систему общей культурологии. Изучение классицизма, романтизма и реализма с их точки зрения может быть признано научным лишь при всестороннем учете всех факторов междисциплинарных и межкультурных коммуникаций. Литература, согласно новейшим культурологическим концепциям, не существует лишь как письменный фактор, она с необходимостью требует своей визуальной и акустической презентации, вне которой

---

[7] *Kristeva J.* Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969. P. 146.

она лишается реальных, а не воображаемых реципиентов. Ритуал, музыка, живопись, кинематограф предстают в качестве сообщения, конструируемого его создателем, — всё это несловесные тексты, обладающие сходными со словесными текстами принципами организации знаков и моделей.

Концепция культурного интертекста с необходимостью объединяет проблематику сравнительного и общего литературоведения, поскольку любой текст вне вопроса о его художественности, аксиологичности есть всего лишь точка пересечения самых разнообразных дискурсов. Р. Барт по принципиальным соображения разделяет текст и литературное произведение: «Текст, — пишет он в статье "Семиология как приключение", — это не эстетический продукт, а знаковая деятельность; это не структура, а структурообразующий процесс; это не пассивный объект, а работа и игра; это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов; уровнем текста является не значение, а означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия»[8]. При такой постановке вопроса компаративистика как особая дисциплина утрачивает свой предмет, а общее литературоведение лишается своей ведущей функциональной основы.

Литература

Барт Р. Семиология как приключение // Arbor Mundi. M., 1993.
Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
Эстетика Возрождения / Сост. В.Л. Шестаков. Т. I–II. М., 1981.
Atkins J.W.H. English literary Criticism: The medieval Phase. London, 1952.
Atkins J.W.H. Literary criticism in Antiquity. London, 1961.
Baldwin C.S. Renaissance Literary Theory and Practice: 1400–1600. N.Y., 1939.
Buch A. Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. Tübingen, 1952.
D'Alton I.F. Roman Literary Theory and Criticism. London, 1931.
Fuhrmann M. Einführung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt, 1973.
Glunz H.H. Die Literaturasthetik des europäischen Mittelalter. Bochum, 1937.
Götze K.-H. Die Entstehung der deutschen Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte // Germanistik und deutsche Nation 1806–1848. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000. S. 167–226.
Hall V. Renaissance Literary Criticism. N.Y., 1959.
Kopp C.F. Literaturwissenschaft: Literaturwissenschaftstheorie: Forschungssystematik und Fachsprache. Berlin, 1980.
Kristeva J. Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969.
Lange V. Nationalliteratur und Weltliteratur // Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. 1971. № 33. S. 15–30.
Meres F. A comparative discourse of our English poets with the Greek, Latin and Italian poets. London, 1598.
Schrimpf H.J. Goethes Begriff der Weltliteratur. Stuttgart, 1968.
Strich F. Goethe und die Weltliteratur. Bern, 1957.
Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Vols. I–II. Chicago, 1961.
Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven / Hrsg. M. Schmeling. Würzburg, 1995.

[8] *Барт Р.* Семиология как приключение // Arbor Mundi. M., 1993. С. 82.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Романтические тенденции в первом романе Пушкина не получили четкого и определенного осознания в современном отечественном литературоведении.

Пушкин с самого начала работы над текстом «не ясно различал» «*даль свободного романа*», но уже сразу продумал его форму: повествование о судьбе героя должно было стать отражением его внутренней жизни при помощи обширных отступлений от основного сюжета. Это роман-исповедь, в который органически входит лирическое начало. В результате изначально романтическая по содержанию и форме поэма насыщается проблемами современности и многочисленными откликами автора, образуя романное пространство. Творческое состояние поэта принципиально противопоставлено жизни. Творческий процесс — это движение от туманности к ясности, к спокойствию уединенного отшельничества. Литературное творчество в романе последовательно представлено сквозь романтическую призму — дар свыше, высокая страсть, творческое безумие, болезненное столкновение восторга и вдохновения, более того — как судьба, определяемая «волею небес».

Романтическое начало остается существенным свойством поэзии Пушкина 1820-х гг., однако, согласно привычным схемам, оно перестает как бы быть действенным к середине 1825 г.

В посланиях, песнях и элегиях времени начального периода создания романа коллизия свободомыслящей личности и консервативного общества была отражена лирически, в субъективно окрашенных размышлениях о современной жизни и вызванных ею настроениях. В «южных поэмах», лироэпических по принципам отражения, Пушкин осознавал основную коллизию эпохи, опираясь на идеи Руссо, Шатобриана и Байрона, отрицавших городскую культуру европейского типа и идеализировавших первобытную естественность. Двигаясь от лирики к лироэпике, Пушкин в силуэтах изображенных характеров не искал пафоса гражданских битв, а раскрывал их своеобразие в любовных интригах и моралистических сопоставлениях. Ранние романтические поэмы превращались в миниатюрные лироэпические романы, от которых оставался один шаг до развернутой формы романа, когда на первый план выступает индивидуальная интрига. История создания романа демонстрирует переход от возвышенного романтического понимания жизни и от сентиментальной идеализации изображаемых характеров к эпико-драматическому пафосу повествования. По своей структуре и направленности «Онегин» примыкает к романтическим поэмам: сгущенность изображаемых противоречий, лаконичность и афористичность, тесное переплетение

повествовательных эпизодов с лирическими высказываниями поэта. Наглядна преемственность в фабуле и в характеристике главного героя между романом «Евгений Онегин» и поэмой «Кавказский пленник». Включение лирических отступлений проведено Пушкиным как принцип структуры. С течением времени замысел претерпел изменения, Пушкин осознал необходимость особой жанровой формы, которая близка байроновскому «Дон Жуану». Между «Дон Жуаном» и «Онегиным» есть существенная разница: первый — это любовно-авантюрный роман с галантными приключениями, в центре которого условный герой, не играющий особой роли, второй — роман, в котором лирическое начало обладает принципиальной значимостью для автора. Романтизм как отражение подъема эмоционального самосознания личности в ее возвышенных стремлениях к сверхличному идеалу стал действенным источником, питавшим творческую манеру Пушкина.

В центре романа образ Онегина, который особенно близок Пушкину потому, что в нем наиболее полно выражены романтические черты молодежи XIX в.: «...мечтам невольная преданность, неподражательная странность, и резкий, охлажденный ум» и одновременно «плоды сердечной пустоты». Внимание к английской политэкономии обусловливает его равнодушие к поэзии. Центральный образ дан в определенной романной перспективе: он развивается от преисполненного бытовых причуд столичного денди через хандру и индивидуалистическую оппозиционность к скептическому неприятию последекабрьской действительности. Разочарованная и неудовлетворенная в своих запросах свободолюбивая личность в скептическом противостоянии косному обществу составляет основу конфликта романа, раскрывающегося в сюжетной истории отношений Онегина, Татьяны и Ленского. Наряду со скептицизмом характеру Онегина присущи черты надломленности и опустошенности. В Онегине Пушкин ценит высокую культуру, духовную неудовлетворенность, рефлексию, столь характерную для романтиков. Он превращается в «лишнего человека», лишенного корней в настоящем, не знающего и своего будущего места в жизни. В психологической отчужденности Онегина от светского общества таилась для Пушкина особая перспектива развития его характера. В начале романа Онегин обрисован как человек, разочарованный в традиционных романтических представлениях (идеалы любовно-дружеского общения, восторг перед величием и гармонией природы), но не предавший возвышенных идеалов, которые живут в глубине души под покровом иронии, язвительности и скептицизма, его разочарованность предстает как важнейший симптом времени. У Онегина нет прототипов, поскольку он погружен в особое движущееся пространство литературных героев — Мельмота, Чайльд-Гарольда, Чацкого.

Свою объективную враждебность к светской черни, к толпе он переживает индивидуалистически, раскрывая свой характер в сфере любовно-дружеского конфликта. Диспропорция между умом, чувством и волей в характере Онегина во многом обусловила его понимание любви как «науки страсти нежной» или как системы, ограничивающей свободу человека. Трагический финал его дружеских отношений с Ленским открывает перед ним на всю оставшуюся жизнь мир возвышенных чувств. В восьмой главе он вдруг становится пылким, искренним и вдохновенным влюбленным, никого кроме Татьяны не замечает, испытывает к ней настоящее чувство, что свидетельствует о его спонтанной способности

довериться искреннему чувству и тем самым преступить нормы света. Пустота заполняется жизнью сердца, эпитет Ленского «туманный» в 8-й главе переадресовывается Онегину. Но поскольку Татьяна не отвечает на его запоздалый голос любви, он вновь оказывается в трагической ситуации. И уже теперь его разочарование в светском обществе переходит в мизантропию, т. е. разочарование в жизни вообще, в тоску по небытию — он готов свести счеты с жизнью: «Зачем я пулей в грудь не ранен? <...> Зачем, как тульский заседатель, Я не лежу в параличе? <...> Чего мне ждать? тоска!..» Он «чуть с ума не своротил Или не сделался поэтом», он разобщен как с людьми враждебной ему светской среды, которых он превосходит образованностью и умом, так и с душевно близкими Татьяной и Ленским. «Голос чувства» не полностью угас в Онегине, и именно в этом Пушкин усматривал возможность дальнейшего развития его судьбы. В заключительной главе Онегин предстает в подлинно романтическом ореоле — в его изображении исчезает авторская ирония:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим.

Причины трагедии Онегина видятся в отрыве интеллекта «русских европейцев» от народных основ национальной жизни. Пушкин в тексте романа нередко переоценивает влияние на Онегина «чужих образцов» поведения: байронический скепсис, английский сплин, романтическая поза, «Гарольдов плащ» искажают русский ум Онегина. Байронический демонизм вливает «в душу хладный яд», отрицая светлое и прекрасное в жизни человека. Но развязка любовно-дружеского конфликта (Онегин — Татьяна — Ленский) намекает на отсутствие перспективы не только у онегинского скепсиса, но и у восторженности Ленского. Герой, презирающий пошлость, противостоит в романе старомодным нормам светского поведения, становясь тем самым собственно романным, проблемным «героем времени».

Юный и наивный Ленский не затронут «хладным дыханием света», он сохранил вечную молодость души, ему внутренне близки абсолютные идеалы романтической любви и дружбы, он восхищается ночью, звездами, луной, всем этим он оттеняет рациональную трезвость Онегина. Ленский уходит от реальной действительности в мир иллюзий и смысл жизни ищет в романтической философии и искусстве, будучи одаренной поэтической натурой. Поэтому герой лишен сколько-нибудь значимой бытовой характерности, он всецело погружен в поэзию любви, в сферу философско-мечтательной созерцательности. Подобных ему представителей передовой дворянской молодежи можно было встретить среди московских «архивных юношей», романтиков-идеалистов типа любомудров. Его образ лишен политической заостренности: ни экономические проекты Адама Смита, ни революционные потрясения в Европе не затрагивают его сознание, погруженное в немецкую философию («поклонник Канта») и литературу («под небом Шиллера и Гете»), французскую лирику начала XIX в. (элегия «Куда, куда вы удалились...»). «Возвышенные чувства», «девственные мечты», пламенная восторженность имеют своим истоком томик Шиллера, которого он читает в ночь перед дуэлью. Романтизм Ленского, привезенный им из «Германии туманной», противостоит косности и консерватизму окружающего его общества, но «геттингенская

душа» не может узреть противоречий реальной жизни. В столкновении онегинского романтического скептицизма и романтической восторженности Ленского превосходство остается на стороне первого. Онегин глубже и тоньше понимает действительность. «Благородное стремленье <...> жажда знаний и труда» открывали перед Ленским перспективу великого поэта —

...его умолкнувшая лира гремучий,
Непрерывный звон в веках поднять могла.

Германия в сознании читателя осмысляется благодаря Ленскому как романтическая страна Шиллера и Гёте, под небом которой просвещенность столь органично соединяется с патриархальностью. Литературный идеал замещает реальность. Под романтической маской обнаруживается сердечная простота доброго провинциального помещика — «сердцем милый был невежда».

Образ Татьяны исполнен исключительной цельности и природной естественности в противовес лживым формам искусственной светской морали. В образе Татьяны Пушкин романтически отрицает ограниченность и застойный характер поместной деревенской жизни — интерес к мировой культуре и литературе резко выделяет героиню на фоне провинциального прозябания. В личной любовной коллизии Онегина и Татьяны таится ответ о причине «русской хандры». Пушкин наделяет ее исключительной тонкостью и глубиной чувств, благородством помыслов, искренностью переживаний, преданностью в любви. Близость к природе, восторженное поэтическое воображение, мечтательность, вера в возможность соединения родственных душ (в чем был убежден и Ленский) — все эти исключительные качества говорят об особой значительности ее внутреннего мира, ориентированного на ценности романтического сознания.

Татьяна воспринимает реальность сквозь призму литературы, влюбляется в «литературного» героя Онегина. Она ведет себя как романная героиня, когда пишет письмо, когда происходит объяснение героев в саду. Воспитанная на образцах западноевропейской беллетристики XVIII в. (Руссо, Ричардсон), она тем не менее остается верной национально-бытовым традициям русской жизни, что подчеркивается Пушкиным в обрисовке семьи. Татьяна воображает себя героиней французских и английских романов — Клариссой Гарлоу, Юлией, Памелой, Дельфиной, Онегин предстает в ее сознании в образах Сен-Пре, Вертера, Грандисона, Малек-Аделя, де Линара, Корсара, Жана Сбогара, Вампира. Татьяна воспринимается как психологический антипод Онегину по принципу романтического контраста: «уездная барышня» — светский денди, «душевная пустота» героя — «сердечная полнота» героини, он англоман, она патриархальна[1]. И это не причуды сентиментальной моды (достаточно сравнить поведение Татьяны и историю ее матери, которая тоже в молодости была без ума от Ричардсона, любила «Грандисона», но, выйдя замуж, «рвалась и плакала сначала», а затем ее жизнь пошла по накатанной колее провинциальных жизненных стереотипов). Для Буяновых и Пустяковых быт усадебной жизни застыл, для Татьяны он полон чудесных превращений: в праздничные гадания, песни, сны и предчувствия она вкладывает высокое романтическое содержание:

---

[1] *Clayton J.* Ice and Flame: A. Pushkin's “Eugene Onegin”. Toronto: Toronto University Press, 1985. P. 48.

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.
Ее тревожили приметы;
Таинственно ей все предметы
Провозглашали что-нибудь,
Предчувствия теснили грудь.

И в этом она была близка Ленскому, для которого цель жизни «была заманчивой загадкой, Над ней он голову ломал И чудеса подозревал»! Образы Татьяны и Ленского овеяны грустно-элегическим настроением. Драматизм положения Татьяны заключается в ее изначальном одиночестве, в вынужденном бездействии, в невозможности найти счастье и смысл жизни в высокой любви, главной цели любого романтика, верного своим возвышенным духовным устремлениям. Она предстает жертвой внешних неблагоприятных условий, в то время как плачевный итог судьбы Онегина объясняется в первую очередь его собственной отрицательной позицией. В ее характере намечается возможность органического объединения национальных сторон русской жизни с лучшими достижениями западноевропейской культуры. Онегин превосходит Татьяну своим односторонним европеизированным интеллектом, «русская душой» Татьяна возвышается своим нравственным чувством. Сентиментальный строй мыслей и чувств Татьяны нравственно активен, одухотворен высокими романтическими началами ее души[2]. Татьяна Ларина — национально-культурный идеал Пушкина, осуществление его мечты об истинной женственности.

Роман представляет собой пространство взаимодействия французского аристократического и руссоистско-вертеровского духовных комплексов; а финал романа проникнут духом романтического стоицизма, который является отличительной чертой французской аристократической литературы.

Автор романа участвует в развитии сюжета согласно принципам романтического субъективизма[3]. Его функция реализуется через систему лирических отступлений, что было свойственно байронической традиции. Автор-повествователь выступает вне четкой локализации, в разных лицах: друг и добрый знакомый Онегина, покровитель и защитник Татьяны, поэт, экспериментирующий с новыми принципами изображения действительности, свидетель событий, происходящих в романе. Образ автора способствует исключительному расширению временных и пространственных границ романа, воссоздает атмосферу свободной сюжетной и композиционной активности. Особым образом он организует взаимодействие автора и читателя, герой и автор постоянно меняются местами. Благодаря образу автора всё сюжетное развитие становится художественной условностью, свойственной романтическим произведениям. Автор —

---

[2] «Татьяна дана индетерминированно, на основе романтического принципа типизации», — пишут исследователи «проблем реализма» в русской литературе (Развитие реализма в русской литературе. Т. I. М.: Наука, 1972. С. 172).

[3] *Shaw J. T.* The Problem of Unity of Author-Narrative Stance in Pushkin's “Eugenij Onegin” // Russian Language Journal. 1981. Vol. XXXV, № 12. P. 25–42.

не традиционный рассказчик, а одновременно и герой романа — становится создателем романного мира, творцом и разрушителем сюжетных условностей. Он постоянно нарушает закономерно поступательное движение сюжета, часто размышляет на биографические и литературные темы. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени, предлагают комментарии к событиям, мотивируют переход от одной ситуации к другой, вводят авторское «я», с их помощью ведется диалог с читателем, литературная полемика, нередко лирические отступления замещают собой сюжетное повествование. Они формируют дистанцию между героями и автором, что позволяет открыто рассуждать о пушкинских эстетических симпатиях. Такова специфика изображения романтизированной фигуры автора, чье присутствие объясняется его ссылкой, типично романтической мотивировкой образа изгнанника, как бы перекликающегося с затворничеством Онегина, т.е. способностью отвергнуть бремя условностей света. Автор становится одновременно и посредником между миром героев и миром читателя, который в зависимости от того культурного пространства, в котором он находится, оказывается способным «дорисовать» за автора. Автор призван таким образом пробудить воображение читателя, соотнося его представления со своими чувствами и мыслями[4].

Уникальна композиция сюжета и всего романа в целом. Главные герои по ходу сюжета образуют как бы особое «человеческое соседство»: Онегин — Ленский, Татьяна — Ольга, Татьяна — Онегин, Ленский — Ольга. Роман становится «записной книжкой», «альбомом», «тетрадью», фрагментарными заметками сердца автора, романтическими импровизациями («небрежный плод... забав, бессонниц, легких вдохновений»), наблюдениями холодного ума, набросками, обработанными другими авторами, когда варианты сюжетного действия противоречат друг другу. Пушкин освобождает сюжет романа от традиционных схем просветителей (в нем нет любовного соперничества, преодоления искусственных препятствий, счастливой развязки), между Татьяной и Онегиным стоят только рок и провидение, которые открывают перед героями их подлинную романтическую стихию — стихию молчания: Онегин «молчит» перед стихией смерти, Татьяна — перед стихией жизни. Поэтому автор сохраняет тайну дальнейшей судьбы Онегина и Татьяны. В конце романа автор нарочито перемещается от мужского центра к женскому (наподобие байронической поэмы): Онегин остается открытым незавершенным характером, способным к смене ценностных ориентаций. Татьяна остается верной своей мечте вопреки всем обстоятельствам; она понимает, что счастье женщины состоит в приближении к миру мужчины (постоянный тезис любого из романтиков), хотя и осознает всю пропасть, которая разделяет идеалы и действительность. Сам автор как бы перемещается в зону героини, которая становится новой ипостасью его музы, сменив образы вакханочки, Леноры. Подчеркнутый психологизм героини ставит сюжетное развитие под вопрос, подчеркивается его условность, нереализованность многих ситуаций. Не случайно в последней строфе жизнь уподобляется роману и бокалу

---

[4] *Sambeek-Weideli B. van.* Wege eines Meisterwerks: Die russische Rezeption von Puškins “Evgenij Onegin”. Bern: Slavica Helvetica, 1990. S. 148–167.

вина. Магический кристалл позволяет узреть невидимое, различить незримое, но невозможно познать реальность.

Таким образом, все важнейшие компоненты содержания романа Пушкина обнаруживают ярко выраженную романтическую тенденцию. Система романтических ценностей остается незыблемой составляющей пушкинской аксиологии.

Литература

Развитие реализма в русской литературе. Т. I. М.: Наука, 1972.

Clayton J. Ice and Flame: A. Pushkin's “Eugene Onegin”. Toronto: Toronto University Press, 1985.

Sambeeck-Weideli B. van. Wege eines Meisterwerks: Die russische Rezeption von Puškins “Evgenij Onegin”. Bern: Slavica Helvetica, 1990.

Shaw J. T. The Problem of Unity of Author-Narrative Stance in Pushkin's “Eugenij Onegin” // Russian Language Journal. 1981. Vol. XXXV, № 12. P. 25–42.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ХАРАКТЕРОЛОГИИ ГЕРОЯ С ЖАНРОВЫМИ МОДИФИКАЦИЯМИ РОМАНА В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.

История европейского романа указанного периода обнаруживает уникальное свойство его «исповедальной» жанровой разновидности — новаторское стремление обратиться к современности и исследовать «героя времени». До XIX в. герои различных типов романа реагировали одинаковым способом на различные воздействия среды. В какой бы среде ни оказывался герой — королевский замок, разбойничий притон, дворянская усадьба, — его реакции были однолинейны. Герои романа олицетворяли человека «вообще», движимого легко прогнозируемыми страстями, принципиально не меняющимися чувствами. Среда не формировала личность и не обладала инициирующими импульсами для воздействия на героя. Чувствительный крестьянин, королевский придворный, отличающаяся благородными манерами девушка, наглые разбойники и грабители обладали заранее заданным набором реакций на окружающие обстоятельства. Все приключения, случавшиеся с ними, оказывались стандартными, не содержали непредвиденной реакции. Они или избегали опасностей, или становились жертвой случайности, или преуспевали, но каждый раз независимо от особенностей социальной или географической среды.

Рационалистический, дидактический, «чувствительный» романы были призваны обнаружить философскую закономерность случая — трагического или комического по своей природе. И это достигалось объединяющим любые ситуации однолинейным типом героя. Случай становился как бы законом существования героя, а закономерность — модификацией мистической теологии.

Первый прорыв в этой форме связи героев и обстоятельств был осуществлен историческим романом В. Скотта и французскими романтиками В. Гюго, А. Виньи, П. Мериме, ранним О. Бальзаком, усилия которых позднее были поддержаны Э. Сю, Ж. Санд, А. Дюма. Расцвет исторического романа в эпоху романтизма и его последующее триумфальное шествие в европейских литературах XIX и XX вв. вызваны новым пониманием исторического процесса. Опираясь на идею развития, изложенную французскими историками О. Тьерри, Ф. Гизо, П. де Барантом, П. Балланшем, Ф. Минье, романтики не ограничились новой трактовкой среды и героя. Они стали понимать исторический процесс как борьбу противоположностей, как диалектически последовательное становление высших нравственных ценностей, среди которых главной стала идея справедливости. Согласно новой концепции истории, в каждую эпоху возрастает чувство справедливости и повышается нравственность. Правда и вымысел отождествляются с победным шествием истории. В этом французские романтики

черпали основу для оптимизма[1]. Особенно показательна эволюция творчества В. Гюго. Нравы людей становятся для романтиков важнее характеров, которые составляют лишь отражение определенных свойств нации. Страсти в романе XVIII в. — это переживания столичных жителей, романтический роман обращается к провинциальным нравам, хранящим в своей толще древние национальные инстинкты, предрассудки. История — это жизнь нации, поэтому описание нравов и документальных фактов дополняется мнением простого люда, которое нашло отражение в легендах, сказаниях, суевериях, национальном фольклоре. То, в чем просветители усматривали лишь невежество и непросвещенность толпы, нелепости массовой психологии, романтики сочли «духом эпохи». «Случай» просветителей романтики заменяют «закономерностью», поэтому хотя в сюжетике романов и сохраняются «приключения», они теряют свой самодовлеющий характер[2]. Импульсивные герои романтиков подчинены воздействию страстей, но их исход не вызывает у читателей особых сетований, и автор романа не вклинивается в повествование в форме прямого ипостасирования своих мыслей с целью объяснить происходящее, как это происходило у романистов XVIII в. Всё оказывается настолько наглядным и непротиворечивым, что авторское прямое вмешательство может оказаться скучным привеском к тексту. Как бы ни были страшны последствия изображенных событий в романах Гюго «Собор Парижской Богоматери», Бальзака «Шуаны», Виньи «Сен-Мар», Мериме «Хроника времен Карла IX», историческая перспектива остается безусловно оптимистичной. Смерти и катастрофы осознаются как необходимые жертвы на пути прогресса, не отменяя, а предполагая светлое будущее. Исторический роман романтиков по-новому трактует наиболее конститутивную для любой разновидности жанра тему любви — герои истории как бы лишаются задачи демонстрировать ее значимость для читателей, а ее функция передается вымышленным персонажам, которые превалируют над историческими[3]. Главная цель романиста — воспроизвести характерные черты эпохи, породившие любую личность. С этим обстоятельством связана и свобода сюжетосложения в историческом романе. Особенно успешно эту задачу осуществил В. Скотт, создав роман с двойной интригой — исторической и личной, сохраняя принцип правдоподобия.

Совершенно противоположную задачу поставил возникший под влиянием «Вертера» Гёте аналитический, психологический роман, принципиально порвавший с тем типом исторического романа, который культивировали романтики, поскольку в центре повествования — современность**.** Соответственно этой задаче авторам предстояло выбрать и новый тип современного героя, и новую систему сюжетосложения. Аналитический, психологический роман, представленный в текстах: «Рене» Шатобриана, «Оберман» Сенанкура, «Адольф» Констана, «Исповедь сына века» Мюссе, «Герой нашего времени» Лермонтова, — интересен принципиально новой постановкой вопроса: в чем сущность современного человека, каковы его мысли и чаяния в текущие моменты современной эпохи?

---

[1] Recherches sur le roman historique en Europe — XVIIIe–XIXe siècles. 2 Bde. Paris, 1977–1979.

[2] *Humphrey R.* The historical novel as a philosophy of history. London, 1986.

[3] *Müllenbrock H.-J.* Der historische Roman des 19. Jahrhunderts. Heidelberg, 1980.

Внутренние аспекты содержания романа вызваны интересом к проблемам долга, совести, отношений между людьми в обществе и в семье, правды и справедливости.

Основное внимание уделяют авторы «Истории молодого человека XIX века» (название А.М. Горького для особой серии книг) характерам, а не нравам, общечеловеческим, а не национальным особенностям личности. Характеры героев, как правило, выходят за границы обыденного и нормального, в них подчеркивается уникальность и неповторимость как внутренних задатков, так и их внешнего обнаружения. Закономерности эпохи не всегда явственно проявляются в сознании героя, который, однако, не теряет драматичности своей социальной перспективы и общественной природы. Духовная составляющая остается вне зримой эволюции, так как упор сделан автором на «самостоянье» человека, лишенного активного действия, свойственного приключенческому и историческому роману. Сюжетная перспектива определенно не обозначается в «персональном» романе, часто фабула кончается духовной или физической смертью героя. Аналитическому роману уже не всегда нужна сюжетная катастрофа, подвергается сомнению даже любовная интрига (как в романе Сенанкура), монологическая сосредоточенность героя на самом себе позволяет предельно сократить и упростить любую интригу, открывая простор авторскому и читательскому воображению. Данный вид романа по-новому преподнес урок объективности, обнаруживая в дальнейшем своем развитии всё большие и большие потенции для художественного раскрытия характера человека[4].

В романе Шатобриана «Рене» впервые обрисованы контуры нового типа героя — индивидуалиста, разочаровавшегося в общественной активности и сосредоточенного на собственных переживаниях. Внутреннее опустошение сознания, преисполненного меланхолии и скепсиса, призвано свидетельствовать о его отрешенности от общественной практики. Всячески пропагандируя религиозную аскетичность, спасительную силу веры для смятенных душ, Шатобриан вынужден признать силу возвышенной, страстной и самоотверженной любви Амелии к своему брату Рене, который отказывается от стремления занять какую-либо общественную и личную позицию. Тонкость и глубина анализа противоречивого сознания героя-эгоиста, его душевных движений остаются заслугой французского писателя.

Обреченность бунта одиночки понимает и герой Сенанкура Оберман, который вынужден томиться бездеятельностью, бежать от общественных условностей и обязанностей, угнетающих его независимость. Безволие и неверие в свои возможности обрекает его на меланхолическое прозябание. Сенанкур предложил новый вариант «анатомии меланхолика», который настолько изолирован от внешнего мира, что лишь в письмах сообщает о своих умозрительных настроениях.

Еще один вариант разлада с обществом и с самим собой предлагает Констан в романе «Адольф». Это эпохальное произведение французской словесности воссоздает как бы новую ступень в генерализации внутреннего опыта

---

[4] *Huber H.* D. Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München, 1978.

индивидуалиста, претендующего на абсолютизацию своего мировосприятия. Он всем своим обликом и поведением вынужден подтвердить общую для эпохи реакции мысль о том, что счастье невозможно в одиночестве. Автор «Адольфа» тщательно проследил зарождение и проявление «болезни века»: эгоцентризма, скепсиса, безволия и разочарования.

Мюссе в романе «Исповедь сына века» останавливается также на «болезни века» — индивидуализме, — но, в противоположность своим предшественникам, он создает яркие образы, рисует сильные чувства и бурные любовные страсти, он чужд религиозной настроенности. Октав, нравственно цельный человек, постепенно открывает вокруг себя обман, зло и предательство, поддается влиянию столичного разврата и сам разрушает счастье своей любви.

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» имеет много сходного с «персональным», «аналитическим» французским романом, но, сразу скажем, отличается, и принципиально, богатством натуры главного героя и жанровой широтой (философский, реалистический роман), а также тем обстоятельством, что важная для идейного содержания часть лермонтовского текста выпадает из исповедального дискурса.

С традициями французского романа рассмотренного типа его связывают многие черты. Укажем лишь на некоторые, самые важные. Как и Шатобриан, он повествует о страданиях одинокого молодого человека, сосредоточенного на своих переживаниях и обреченного на скитания, предлагает дать нравственную оценку его поведению, которая поручена простым, «нормальным» героям. Эти герои, лишенные обостренного восприятия действительности, призваны оттенить мятущиеся фигуры центральных персонажей. Печорин, как и Адольф, — загадочная для окружающих натура. Для обоих характерно «сложное» чувство любви, осознание явлений жизни как обманчивого миража, лишенного смысла, оба погружены в созерцание своих переживаний (так называемую исповедальную рефлексию). Печорин, как и Октав в романе Мюссе, пытается оправдать свою странность в глазах женщин и, хотя Лермонтов пишет о «пороках», а Мюссе о «болезнях» века, считает своим долгом казаться оригинальными в глазах других, проявляя врожденную страсть к противоречиям.

Принцип романтического эстетического восприятия мира впервые опробован в исповедальном романе. Эстетизация рефлексии отвечает природе гениев романтизма. Путь к романтизму, проложенный этой разновидностью романа начала XIX в., был самым отчетливым.

Литература

Huber H. D. Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München, 1978.
Humphrey R. The historical novel as a philosophy of history. London, 1986.
Müllenbrock H.-J. Der historische Roman des 19. Jahrhunderts. Heidelberg, 1980.
Recherches sur le roman historique en Europe — XVIIIe–XIXe siècles. 2 Bde. Paris, 1977–1979.

СВОЕОБРАЗИЕ ИДИЛЛИЧЕСКОГО МОДУСА В ДРАМАТУРГИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ: ОТ «НАТАНА МУДРОГО» ЛЕССИНГА К «МЕССИНСКОЙ НЕВЕСТЕ» ШИЛЛЕРА

Идиллия как литературный жанр, основоположником которого является Феокрит, отличается от идилличности как поэтического модуса, который можно обнаружить в самых многообразных разновидностях эпоса, лирики и драмы. Идилличность в эпоху Просвещения открывается как содержательная константа произведений, предполагающая установку на созерцательное познание природных и самодостаточных человеческих феноменов в их непреложной статичности.

Шиллер в стихотворении «Идеал и жизнь» постулировал основной принцип идилличности как породненность чувствительного человека как с культурой, так и с природой одновременно. В эстетическом трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» он подробно исследует структуру идиллического в*и*дения мира[1]. Идея идиллии принадлежит к конституирующим моментам немецкой классики. Гёте написал несколько идиллий, а Шиллер ни одной, однако создал идею идилличности в историко-философском плане. Идея идиллии — узловая точка его обширных суждений о природе и о культуре человека. Конечно, жанр идиллии был недостаточен, чтобы осуществить задачу даже очертить круг идей и образов немецких классиков.

У Гёте картина идиллии развертывается в нескольких планах: а) в отношении форм гражданского общества как естественно-природных форм человеческой жизни — «Алексис и Дора», «Герман и Доротея»; б) как форма поляризации сознания и природы в мотиве странника — «Страдания юного Вертера», в отношениях Фауста и Гретхен, Гётца и Вайслинга, Эгмонта и Клерхен; в) как проблема культуры и природы в символике поэтического рая в «Торквато Тассо», романе «Избирательное сродство», трагедии «Побочная дочь»; г) как совершенство природной гармонии в противовес действительности, отрешенной от искусства, — сцена Елены в «Фаусте», видение Аркадии у Т. Тассо, в идиллиях Тишбейна, в «Римских элегиях». Основа вариаций идиллического модуса у Гёте состояла в том, что идея универсальной гармонии в чистом виде проявляется только в искусстве, а в эмпирической действительности постоянно нарушается. Для Гёте идиллия является выражением необходимого отрицания угрожающей человеку «разорванности» звеньев исторического процесса, что наиболее отчетливо следует из идейного содержания «Германа и Доротеи».

---

[1] Напомним, что идиллическое как идея является у романтиков контрапунктом к демоническому. См.: *Kaiser G.* Von Arkadien nach Elysium. Göttingen, 1978.

Для Шиллера пастушеская идиллия — это представленная природой гармония человека с самим собой и с окружающим миром. Последующие исторические диссонансы нарушили эту гармонию. Задача современного искусства — восстановить высшую гармонию, рожденную культурой, так как в натуре человека заложена способность воссоздавать самого себя. Представить высшую гармонию — задача современного сентиментального театра: «В области идиллии надо раз и навсегда сделать выбор между индивидуальностью и идеальностью... дух сентиментальной поэзии пусть не ведет нас обратно в наше детство, чтобы заставить нас оплатить драгоценнейшими приобретениями разума покой, который может длиться лишь, пока спят наши духовные силы, но ведет нас вперед, к нашей зрелости, чтобы мы почувствовали награду бойца, счастье победителя — высшую гармонию. Пусть будет его задачей такая идиллия, которая сохраняет пастушескую невинность также в носителях культуры, в условиях самой воинственной и пламенной жизни, самого развитого мышления, самого рафинированного искусства, высшей светской утонченности, — одним словом, идиллия, ведущая в Элизиум человека, для которого нет уже возврата в Аркадию». И далее Шиллер заключает: «Понятие этой идиллии есть понятие полностью завершившейся борьбы внутри отдельного человека и всего общества, свободного союза между склонностями и законом, природы, очищенной до высшего нравственного достоинства, короче — это ничто другое, как идеал красоты, приложенной к действительной жизни»[2].

В драматической поэме «Натан Мудрый» Лессинг излагает свои религиозные и философские убеждения, разъясняя каждое событие в жизни своих персонажей. Главный герой теряет во время нападения христиан в ночь погрома жену и семерых детей, но осознает это как веление судьбы и не ропщет. Бог поражает человека несчастьем, чтобы испытать его веру. Натан борется с Богом за возможность принять на свои плечи всё ужасное, что происходит вокруг, и это ему удается благодаря Божьей милости. Как подлинный мудрец, свою волю он приводит в согласие с волей Бога. Обладая превосходными знаниями об окружающем мире и завидной деловитостью, он побеждает христианскую гордость тамплиера, держит в тайне историю Рехи, противостоит гнусным происками патриарха, который хочет отправить его на костер за то, что он воспитал христианку как свою дочь в иудейской вере. Тамплиер, повинуясь естественному чувству, спасает Реху из огня, не раздумывая о ее религиозной принадлежности. Натан учит Реху считать, что она спасена ангелом, поскольку она смущена белыми одеждами тамплиера, и он же ограждает ее от избыточной экзальтации. Саладин еще не помиловал тамплиера, так как он напоминает ему умершего брата, и Реху может спасти только нечто неожиданное, сверхъестественное. Султан с энтузиазмом дарит свою дружбу еврею. Натан находится не только в центре всех фабульных перипетий, но и он же подытоживает споры о ценности религии, приверженность к той или иной конфессии объясняя простым следованием традициям предков. Он полагает, что необходимо отказаться от слепых аффектов и перейти к свету разума и к самокритике. Бог как господин мира приносит людям чудо в виде судьбы, отражающей естественную связь вещей. Все религии обладают высокой степенью

[2] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 444–445.

откровения, об их истинности вопрошает Саладин Натана, который разъясняет этот вопрос с помощью притчи о трех кольцах. Для Лессинга это дары Бога, а владелец кольца должен быть угодным и Богу, и людям. Притча о трех кольцах расположена как раз в центре пьесы, так как содержит модель идеи просвещенной гуманности.

Обоснование толерантности у Лессинга и его героев коренится в мысли о том, что каждая религия открывает возможность истинно божественного откровения и теоретически невозможно решить, какая религия обладает истинной формой откровения. Любая религия должна доказывать свою истинность и действенность путем практической гуманности. Лессинг спорит с французскими материалистами и атеистами, полагавшими, что все исторически существовавшие религии являются подступами для «чистой» религии разума и природы. Лессинг свою «идиллическую» тему стремился наполнить конкретным драматургическим действием, ему удалось предложить пластически убедительную характерологию, но идеалы превратились в голые схемы.

Достижение утопической цели достигается через неполитизированную индивидуальную этику (Wie aus einer guten Tat, doch so viel andre gute Taten fließen!). Единичное доброе дело Натана, о котором он рассказывает в начале пьесы, становится условием добрых поступков в дальнейшем. Он был непосредственным свидетелем преступления, совершённого христианами, жертвами которого стали его жена и семь сыновей. Это обстоятельство обнаруживает суть действий политиканов, которые проповедуют мировые религии. На все эксцессы Натан отвечает не страстным возмущением, а смирением — берет на воспитание христианку-сироту, тем самым ставит под сомнение вопрос различия религий.

Утопична концовка драмы — люди, по Лессингу, вне зависимости от различия веры являются частью единой семьи человечества. Этим утверждением он указывает человечеству путь к райскому совершенству, где всё будет основано на всеобщей солидарности. В позднем теологическом сочинении Лессинга «Воспитание человеческого рода» (1777) утверждается, что после веков наслаждения и честолюбия наступит эпоха совершенного исполнения долга и откровение явится толчком в правильном направлении человеческого разума, а воспитание отдельного человека станет основой для исправления всего человеческого рода.

Толерантность становится боевым, активным средством исторического действия. Все поступки и размышления Натана базируются на художественном осмыслении лейбницевского толкования теодицеи: оправдание Бога в отношении допускаемого им зла на земле рассматривается как испытание, ниспосланное Богом в мир. Но главный герой обладает не только силой разумных убеждений, но и практической сметкой в обращении с деньгами. Он дарит свои деньги тем, кто нуждается в обретении свободы, и в то же время с помощью ростовщического процента он может держать в зависимости любого заемщика, стараясь, правда, не давать в долг, так как этим он развращает бедных.

Местом действия не случайно избран Иерусалим — город мировых религий времен крестовых походов (XII в.), но автор освобождает себя от оков историзма, чем так грешило большинство просветителей в их философии истории. В лице иерусалимского патриарха христианская церковь стремится к укреплению и увеличению богатства, усилению власти, одновременно он ведет двойную

игру за спиной султана. Вместо свободы навязывается господство, утверждается авторитаризм. По ходу пьесы становится очевидным облагораживающее воздействие мудрости Натана как на главных действующих лиц (Султан улучшает законы, рыцарь отказывается от религиозной нетерпимости, обретая презрение к смерти), так и на второстепенных (монастырский послушник отходит от патриарха, дервиш становится защитником бедных), и только патриарх остается погруженным в стихию зла. Идеальные силы объединяются под эгидой Натана и ведут события к благополучному исходу для всех участвующих в сюжете лиц. Идеализации подвергаются в одинаковой степени и купец, и рыцарь-тамплиер, и арабский султан. Пьеса колеблется между обоснованием идиллической утопии и сказочными ситуациями, между образцовыми проявлениями добра, с одной стороны, и наивными мыслями о движущей миром силе добрых поступков — с другой, нарушая очевидные факты истории.

Основой всего построения пьесы становится учение о «предустановленной гармонии» Лейбница[3]: Бог создал все субстанции таким образом, что, следуя с полной самостоятельностью закону своего внутреннего развития, каждая из них одновременно в каждое мгновение находится в точном соответствии со всеми другими. Теодицея объясняет и защищает этот мир как лучший из возможных и Бога как его творца. Такова философская основа пьесы Лессинга[4].

Лессинг открыл путь не только к штюрмерской драматургии Шиллера, но и к его поздним трагедиям. «Мессинская невеста» занимает особое место. В обычном смысле слова «героев» она не содержит. Главные фигуры только благодаря случайностям судьбы становятся героями. Ни один из братьев не наделен героическими стремлениями и целями. Это лишь страстно любящие юноши. То, что они в прошлом ненавидели друг друга, а к началу пьесы их хотят помирить, едва ли может быть расценено как условия последующей катастрофы. Ни их любовь, ни их ненависть не делают их героями и носителями действия, как это было в ранних драмах Шиллера. Мануэль и Цезарь — юноши в расцвете сил, которых отличает лишь их вспыльчивая страстность. В глазах Шиллера это не героическое, а общечеловеческое свойство натуры. Они его интересуют не как личности, а как носители особой судьбы, в зависимости от которой оба стали героями. Они становятся героями лишь в тот момент, когда от них это требуют обстоятельства. Не случайно местом представления была им избрана Сицилия, где произошла встреча различных национальных и конфессиональных традиций, т.е. для действия был подобран готовый «костюм идей».

Главная роль принадлежит судьбе, и сильный поэтический акцент сделан автором на том, как она из обычных людей делает героев. Перед нами исключительно резкое изображение того великого могущества, которым во всех шиллеровских драмах, как в целом и в действительности, обладает случай. «Нет случая!» — заявляет Валленштейн, поддаваясь астрологическим суевериям, но эту мысль не разделяет Шиллер. Идея случая или судьбы связана у него с тем, что

---

[3] См.: *Höltermann A.* Lessings Natan im Lichte von Leibniz Philosophie // Zeitschrift für Deutschunterricht. 1928. Bd. 42. S. 494–507.

[4] См.: *König D. von.* Natürlichkeit und Wirklichkeit: Studien zu Lessings “Natan der Weise”. Bonn, 1976.

окружающая человека природа подвержена действию чисто механической каузальности, из этого обстоятельства следует, что она не связана с ценностями человеческой жизни, которые возникают поверх природы благодаря разуму.

Природа, по Канту и Шиллеру, неразумна, а формой противостояния природы и человека является случай, который свидетельствует об отсутствии связи между процессами природы, покоящимися на механической каузальности, и жизнью людей, основанной на разумной каузальности. Процессы в природе могут как совпадать, так и не совпадать с интересами разума. Есть только счастливый случай, когда они совпадают, и есть судьба, которая ему противостоит. Совпадают ли интересы нашей жизни с внешним ходом мировых событий или познаются благодаря счастливому совпадению — это и есть судьба, будь то случай рождения, случай места жительства, климата, природного окружения.

Понятие судьбы у Шиллера отличается от понятия судьбы в Античности. Греки персонифицировали и гипостазировали судьбу (мойры, Тихе, Ананке, Адрастея), высшая сила выступала как природное божество. У Шиллера судьба выступает как безличная, жестокая, слепая и неумолимая демоническая сила, за которой не стоят боги, как считалось в Античности. Случай не живет ни внутри добра, ни зла, он демонстрирует непрочность жизни вообще, поскольку она подчиняется внешним условиям, не поддающейся учету системе механических связей в природе. По мысли же просветителей, жизнь человека по своему высшему назначению призвана к утверждению разума. При таком положении вещей слепая судьба так же часто перекрещивается с разумными и вероятными намерениями, как и позволяет осуществляться чудесному, невероятному. Судьба оказывается по ту сторону всех ценностей. Она не мучительна, не дьявольски коварна и злобна, но предстает как голый факт данности, слепой по отношению к ценностям человека. Она одним ударом разрушает как справедливое, так и несправедливое, как священное, так и греховное.

Судьба в «Мессинской невесте» как бы сопровождает героев в повседневной жизни, она основывается на близорукости человеческого разума, на бессилии наших предвидений, которые могут охватить лишь узкий круг бесконечно тянущихся мировых связей, короткие отрезки времени. Никогда человек не может быть уверенным в том, что меры, предпринимаемые им для того, чтобы избежать угрожающей беды или несчастья, могут неожиданно повернуться против его воли. Кто хочет построить разумно запланированное будущее, тот очень часто попадает в западню. В этом понимании судьбы, к которой человек относится с осторожностью, важное место занимает мотив предвидения, находящего постоянное волеизъявление со стороны человеческого духа. При этом оно выходит за пределы естественного предчувствия, которое открывается в пьесе с помощью оракула. Подобные откровения не что иное как разумно неподкрепленное чутье будущего, которое часто оказывается фальшивым. Однако для суеверных людей оно имеет решающее значение. Мотив оракула у Шиллера не что иное как символическое сокращение фактов человеческого опыта, преисполненного зыбкости и неуверенности. Оракул оказывается только тем человеческим компонентом, который знаменует длительную угрозу, становясь дополнением к бесчеловечности судьбы. Тому, кому угрожают внешние события, он стремится просветить темноту и неопределенность будущего. Поэтому судьба и оракул тесно связаны,

как бы принадлежат друг другу. И это наиболее серьезные стороны трагической зависимости человека от природы, а не один из театральных мотивов пьесы.

Этот пессимистический аспект жизни, всецело подчиненной силам судьбы, противостоять которой человек бессилен, составляет основу для другого важнейшего мотива пьесы Шиллера. Речь идет о том, что человек должен дать злой силе свободный ход, поскольку она обладает не разумной, а природной сущностью. Мы вынуждены претерпевать собственные страдания, которые вызваны исполнением приговора судьбы. Человек обращается к покаянию взамен чувства оскорбленной справедливости, которая также существует по свободной воле. И в этот момент мы стремимся к восстановлению попранной справедливости. Судьба может сделать человека убийцей, но не может принудить им оставаться, поскольку он обладает силой судить самого себя и через суд возвыситься над своим поступком, к которому был принужден.

Мы вынуждены прибегать к противодействию неразумным поступкам; всё снова и снова общественный порядок мира ставится под вопрос, но всегда заново восстанавливается этот порядок благодаря господствующему в человеке разуму и духу справедливости, голосу знания, что и составляет моральную судьбу индивида. Под внутренним давлением этой идеи человек, согласно мыслям Шиллера, возвышается над обыденностью и совершает поступки, которые в противовес неразумной судьбе ведут к разумному и справедливому концу. Именно это обстоятельство возвышает в наших глазах героическое величие Дона Цезаря. Его ярость, приводящая в смятение брата, всё возрастающая страсть под влиянием вселяющего ужас знания подлинных обстоятельств трагедии очищает его душу и требует справедливости. Будучи убийцей своего брата, он вынужден принести мертвому искупительную жертву ценой самоубийства, чтобы восстановить нарушенный порядок:

Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Palaste
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren (2735).

Смерть обладает силой превращать
Всё бренное в своих чертогах вечных
В чистейший, отшлифованный алмаз,
Преображать всё смертное, все пятна
Смывать с людей, дотоль несовершенных[5].

Этот вывод принадлежит к особенно высоким откровениям трагической музы Шиллера: борьба жизни и смерти, долга и личных склонностей обретают в «Мессинской невесте» столь художественное и лапидарное выражение, что Шиллер достигает той вершины, которая ему до сих пор была недоступна. И это не новая для Шиллера идея, она та же, что в трагедиях «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева», но мораль трагического героя обретает всю полноту гуманистической легитимации. Так, приговорив себя к смерти, Цезарь обращается к сестре:

[5] *Шиллер Ф.* Собр. соч. М., 1956. Т. 3. С. 265.

Schwester, weinst du um mich? — 2810 (Ты рыдаешь обо мне?). Эти слова примиряют обоих с судьбой. Цезарь обретает конечное единение с сестрой на почве взаимного страдания, и обновленное чувство долга вступает в свои права благодаря искуплению (жертвенной смертью). Искупление — это часть той силы, которая противостоит злу, а человек обретает силу и возможность стать героем тогда, когда он должен им стать. Немезида требует искупительной смерти, которая является нравственным поступком. В сложившейся обстановке отказ от жизни оказывается своеобразной формой ее торжества над привходящим хаосом страстей, грозящим сокрушить устои чести, на которых зиждется смысл человеческого существования.

Шиллер ставил задачей создать впечатление истинной трагедии по строгим греческим образцам (Эсхил, Софокл) и дать анализ античной простоты на основе свободно вымышленной фабулы — впечатление ужасного и серьезного должно было господствовать на протяжении всех действий. В предисловии «О применении хора в трагедии» он указывает, что хор должен действовать как идеальный персонаж, наделенный могучей фантазией и лирической свободой. В сценическом действии он может и рефлектировать по поводу происходящего на сцене, и обладать способностью вмешиваться в события. Благодаря хору Шиллер попытался снять разницу между идеальным и чувственным. Он стремился соединить вопрос о справедливости богов, поставленный в духе Античности, с современными нравственными постулатами «автономного» человека.

Литература

Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3; М., 1957. Т. 6.

Höltermann A. Lessings Natan im Lichte von Leibniz Philosophie // Zeitschrift für Deutschunterricht. 1928. Bd. 42. S. 494–507.

Kaiser G. Von Arkadien nach Elysium. Göttingen, 1978.

König D. von. Natürlichkeit und Wirklichkeit: Studien zu Lessings “Natan der Weise”. Bonn, 1976.

АКСИОЛОГИЯ ЛИРИКИ КАК ЛИТЕРАТУРНОГО РОДА

Современные споры о природе и ценности лирики, о соотношении субъективного и объективного в лирическом «я» могут быть поняты и решены при обращении как к истории осознания сущности лирического рода, так и к важнейшим теориям XX в.

Разделение литературы на три рода существует сравнительно недавно — только к концу XVIII в. это стало фактом теоретического осознания критиков и литературоведов.

Античная поэтика вставала в тупик при применении аристотелевской теории мимезиса к природе лирического высказывания[1]. До этого времени литературные роды определялись в большинстве случаев согласно схеме, предложенной Платоном в трактате «Государство». Она предполагала три формы изложения: 1) рассказ поэта от собственного лица — дифирамб; 2) диалог, разговор нескольких персонажей — трагедия и комедия; 3) объединение указанных двух способов изложения стало формой эпоса. Род был осознан не как содержательная, а как внешняя по отношению к содержанию форма. По мнению Платона[2], в основе эпоса лежит драма, Гомер назван им родоначальником всех трагиков, лирика же в силу определенных исторических причин была отождествлена с одой. Аристотель считал лишь два рода ведущими: драму как действие в формах трагедии, комедии и мима и эпос, построенный на воспроизведении событий в повествовательной форме[3]. От Аристотеля до мыслителей XVIII в. связь лирики с музыкой понималась буквально: ода — поющаяся песнь, лирическое — нечто имеющее музыкальное сопровождение[4]. Поэтики Античности осознавали отдельные поэтические формы вне их родовой сущности. Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» ничего не говорит о лирике в ее отношении к поэтическим родам[5], Гораций уделяет лирике всего три строчки в стихотворном послании «К Пизонам»[6]. Лирическое в целом ограничивалось в своем значении для искусства и не являлось константным родовым понятием литературы[7].

---

[1] *Koster S.* Antike Epostheorie. Wiesbaden, 1970.

[2] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. М., 1969.

[3] *Fuhrmann M.* Einfurung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt, 1973.

[4] "La musique etant une expression des sentiments du coeur par les sons inarticules, la poesie musicale ou lyrique est l'expression des sentiments par les sons articules, ou ce qui est la meme chose par les mots" (Encyclopedie, art Lyrique, t. IX. Paris, 1765).

[5] *Butcher S. H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. New York, 1951.

[6] *D'Alton I. F.* Roman Literary Theory and Criticism. London, 1931.

[7] *Farber H.* Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. München, 1936.

В разделении поэзии на роды и виды не было до XVIII в. стройной системы. Ни «школьная поэтика», ни Буало, ни ведущие литераторы XVII — начала XVIII в. не предложили логически выверенного разделения поэзии на роды и виды, а как бы «узаконивали» те исторически сложившиеся с античных времен жанры, которые были «возрождены» в XV–XVI вв. в Италии, Франции и Англии. Однако расцвет национальной лирики во Франции, Англии и Италии требовал новых теоретических критериев для ее высокой оценки.

Новые принципы разделения на три рода — эпос, драму и лирику — утвердились в европейском литературно-теоретическом сознании только после критических работ Августа и Вильгельма Шлегелей, И. В. фон Гёте и Г. Ф. В. Гегеля.

Лирика обладает в сознании теоретиков XVIII в. предельной степенью спорности используемых для ее оценки эстетических представлений и убеждений, поскольку она всецело обращена к воображению и индивидуальному художественному опыту. До тех пор, пока природа осознавалась лишь как предельно общая основа искусства, главное оставалось за художественной традицией, и лирика с принципиально субъективной системой ее изобразительности и выразительности не могла быть логически последовательно связана с теорией подражания идеальной природе.

И только Батте попытался осознать это противоречие, когда заявил в своем трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), что предмет в природе, которому подражает поэт-лирик, есть чувства человека. Впервые в понятие природы он включил состояние внутреннего мира человека как ее неотъемлемую составную часть. Лирический род поэзии — самостоятельное явление в литературе, по его мнению, и это прежде всего способ выражать индивидуальные мысли и чувства поэта. Батте переключил внимание теоретиков с дидактической на собственно художественную ценность лирики, заявив, что поэзию, считавшуюся прежде «смешанным жанром», следует определять как самостоятельный, независимый от эпоса и драмы, род литературы. Он сумел преодолеть и так долго смущавшую теоретиков поэзии дилемму — как согласовать теорию подражания природе с принципом лирического самовыражения, и нашел ответ на вопрос, какой «природе» подражает лирический поэт. На него не давали ответа даже самые подробные в своих классификациях теории Возрождения. Батте настоял на всеобщем характере теории подражания, пригодной для обоснования всех видов и жанров искусства[8]. Более того, это тот принцип, к которому он сводил особенности и всех искусств. «Вся лирическая поэзия посвящена чувствам, это ее существенный предмет», — заявлял он в своем трактате[9].

Окончательное утверждение самостоятельного статуса лирики в XVIII в. принадлежит Гердеру, который в очерке «О возникновении языка» в 1770 г. заявил, что лирика — не только равноправный по отношению к эпосу и драме род литературы, но являет собой праформу всего поэтического творчества в целом. Язык и музыка сопровождают его концепцию лирического начала в словесном искусстве. Гердер настаивает на восприятии исконной «внутренней» музыки

---

[8] *Danckelman E.V.* Ch. Batteux. Rostock, 1902; *Folkierski W.* Entre le classicisme et le romantisme. Paris, 1925.

[9] *Batteux Ch.* Les beaux-arts reduits a un meme principe. Paris, 1746.

слова как единственно суверенного языка поэзии. Лирика не только говорит, рассказывает о чувствах, но и непосредственно из них проистекает. Оду он называет перворожденным дитятей чувства и одновременно последним дитятей природы. В его концепции лирика не исчерпывается горацианской и пиндарической одой, а охватывает в своем содержании и библейскую, и скандинавскую, и народные песни многих народов. Понятие песенности и чувствительности как важнейшие признаки лирического стали исходным пунктом теоретических концепций с конца XVIII в. Взгляды Гердера на своеобразие природы лирического применимы не только к поэзии «Бури и натиска» и Гёте, но остаются определяющими для подавляющей лирики собственно романтической генерации (К. Гюндероде, К. Брентано, Й. Эйхендорфа) и таких поэтов XIX в., как Э. Ф. Мёрике, А. Дросте-Хюльсхофф, Н. Ленау, Ф. Хеббеля, Т. Шторма. Гердер предвосхитил многие романтические идеи в отношении истории и теории лирики, открыв новые перспективы для понимания мировой лирики в целом.

В своем учении о самостоятельной выразительности эмоций он противостоит теории подражания украшенной природе. Движение чувства как конститутивную черту лирики Гердер фиксирует в очерке 1764 г., посвященном оде, в которой он усматривает по преимуществу песенное начало, имеющее постоянную лирическую окраску. Для него лирика не исключение или пограничное явление, как почти для всех его предшественников, но изначально исходная ситуация художественного высказывания и важная форма поэтического утверждения истины. Народная песня — «праматерь» всех поэтических родов. Понятие лирики ориентировано у него на древнейшие ее образцы, в которых она находит «полное выражение чувств поэта, а также свое высшее художественное оформление»[10]. Не менее страстным защитником лирики выступил он и в первом выпуске «Критических лесов», где при всем своем уважении к Лессингу оспорил основные положения «Лаокоона». В работе «Журнал моего путешествия» Гердер называет цель истории духа — исследование человеческой души.

Признание роли лирики как самостоятельного рода имеет свои причины, коренящиеся в особенностях литературного процесса во второй половине XVIII в. Прежде всего, качественно изменяется состав публики, возрастает количество читателей, изменяется их социальный статус, а главное — возникает новое восприятие эстетического содержания поэзии. Поэт и его реальный и потенциальный читатели достигают редкого для других периодов развития литературы согласия в своих вкусах и литературных пристрастиях. Новые в ценностном отношении поэтические мотивы и каноны не только оказываются действенными для поэта и его читателей, но и постоянно сопровождаются активной поэтико-литературной рефлексией со стороны критиков. Литературная критика после выступлений Лессинга и Гердера с обоснованием ее самостоятельного значения становится в их лице мощной силой для установления эстетического консенсуса публики и поэтов. Рядовой бюргер становится массовым читателем в Германии[11]

---

[10] *Herder J. G.* Die Lyra: Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795) // J. G. Herder Poetische Werke. Bd. 3. Berlin, 1881. S. 163–181.

[11] *Endelsing R.* Der Burger als Leser. Stuttgart, 1974; *Bodeker H. E.* (*Hrsg.*) Lesekulturen im XVIII Jh. Heidelberg, 1992.

и Франции, резко увеличивается число и тираж литературно-критических журналов — некоторые выходят не только ежемесячно, но и еженедельно. Просветители благодаря возможности высоких тиражей своих публикаций о литературе способствуют процессу перехода от экстенсивного чтения, свойственного эпохе барочного «полигисторства», к интенсивному «прочувствованному» чтению предромантиков и сентименталистов[12]. О своеобразной революции в сфере домашнего чтения свидетельствуют инвентарные листы частных библиотек, библиотечные каталоги, указания на особенности прочтения того или иного произведения в частных письмах и сообщениях, где встречаются и сведения о переживаниях по поводу прочитанного, наконец, пометки в книгах.

Романтики начала XIX в. пришли к новому пониманию лирики на подготовленной Гердером и Гёте почве — не подражание чувствам, но аутентичное выражение истинных чувств составляет источник всей поэзии, которая в наиболее чистом виде выступает в лирическом стихотворении. Лирическая поэзия персонифицируется ими в облике лирического поэта, который, будучи вдохновлен музами, идет по стопам Аполлона и Орфея, следуя путем Сафо, Пиндара и Оссиана.

Несколько позднее Гёте заявит, что разделение на три рода поэзии — эпос, лирику и драму — представляет собой деление, обусловленное как бы природой самого искусства. В статье «Заметки для лучшего понимания Западно-Восточного Дивана» (1819)[13] он проводит последовательное разграничение между искусственными и природными (естественными) формами поэзии[14]. К первой группе он относил твердо очерченные и исторически зафиксированные жанры элегии, эпиграммы, басни (именно они были основным предметом рассмотрения в нормативных поэтиках), а ко второй — эпос, лирику и драму, противопоставляя их прежним принципам деления и обозначая как природные, изначально присущие поэзии формы. Эпос, лирика и драма представляют собой не фиксируемые во времени манифестации глубинных установлений человеческого разума (Grundhaltung der Menschheit). Он характеризует эпос как чистое повествование (klar erzählend), лирику как энтузиастическое возбуждение (enthusiastisch aufgeregt), а драму как личностное действие (persönlich handelnd). Они могут взаимодействовать между собой в каждом отдельном стихотворении, балладе, трагедии, но нередко выступают и в чистом виде, как, например, в гомеровском эпосе.

Относительно поздняя концептуализация лирики как самостоятельного литературного рода привела к тому, что лирика настроения и переживания, доминирующая в эпоху Гёте и романтиков, стала восприниматься как норма, образец вплоть до середины XX в. Это отражалось и на теориях лирики. Формализация и абсолютизация лирики достигла своего апогея в эстетике Гегеля

---

[12] *Scherpe Kl. R.* Analogon actionis und lyrisches System: Aspekte normativer Lyriktheorie in der deutschen Poetik des XVIII Jh. // Poetica. Bd. 4. 1971.

[13] Noten und Abhandlungen zu besserem Verstandniss des West-ostlichen Divans (1819) // Goethe J.W. v. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 3. Frankfurt, 1985. S. 202.

[14] “Dichtarten” und “Naturformenn der Dictung”.

и Фишера, которые полагали, что главным составляющим началом поэзии является стремление лирического субъекта высказать свои мимолетные состояния и настроения. По Гегелю, содержание лирики — «всё субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни... и поэтому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное самовыражение субъекта»[15]. В гегелевской традиции поэт действует как конкретный субъект и его субъективные переживания выступают как средоточие и собственно содержание лирической поэзии. Еще в 1984 г. немецкий исследователь Б. Асмус утверждает, что основополагающим началом лирики является песня[16]. Мелодичная поэзия призвана выразить самые задушевные стороны наиболее интенсивными способами: «Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь всё, даже самое субстанциональное и объективное, как нечто свое — как присутствующее в данный момент их порождение»[17].

Немецкая духовно-историческая школа возникает во второй половине XIX в. как реакция на господствующий позитивизм историко-культурной школы. В. Дильтей, а позднее Р. Унгер и Ф. Гундольф попытались предложить новое обоснование специфики гуманитарного знания. Дильтей в работе «Введение в науку о духе» предложил различать предмет наук о природе и наук о духе. В науках о природе знание объекта носит безотносительный к субъекту характер, природа выступает как материал внешнего опыта. Гуманитарное знание носит принципиально иной характер, поскольку в нем осуществляется прежде всего акт самопознания[18]. Свой предмет гуманитарий переживает изнутри в отличие от естествоиспытателя, созерцающего то, что ему предстоит. Природу ученый объясняет, а духовную жизнь искусства ему предстоит понять путем вчувствования в тот художественный мир писателя, который им избран для анализа. Дильтей настойчиво подчеркивал индивидуальную неповторимость художественных явлений искусства. Поэтому индивидуальный, лишенный априорного схематизма подход к поэзии, и в особенности к лирике, оказался наиболее плодотворным.

Дильтей и его последователи стали посредниками между творцами искусства и его теоретиками. Они отталкивались от механистического принципа причинности, характерного для позитивизма. Литературное творчество они понимали в духе Гёте как такое истолкование жизни, которое базируется на ее собственных принципах и основах[19]. Источником творчества объявляется «прочувствованное» и «пережитое». Литературоведы определяют главные типы «переживания» и описывают их в историческом аспекте. Духовно-историческая жизнь как индивида, так и нации определяется через литературу. Глубина человеческой души находит свое исчерпывающее выражение в лирике. Литературный текст

---

[15] *Гегель Г. Ф. В.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 420; *Hegel G.F. W.* Vorlesungen uber die Asthetik (1835–1838). 3 Bde. Frankfurt, 1970. Bd. 2. S. 262; Bd. 3. S. 322.

[16] *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Dusseldorf, 1972.

[17] *Гегель Г. Ф. В.* Эстетика. Т. 3. С. 420.

[18] *Dilthey W.* 1) Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1906; 2) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften. Leipzig, 1910.

[19] *Gundolf Fr.* Goethe. Berlin, 1916.

воспринимался как претворенная жизнь автора, являясь не семиотической, а психологической данностью. Самодовлеющую ценность они придавали творчеству Гёте. Духовно-историческая школа способствовала активизации изучения гениев немецкой и мировой поэзии, исследования велись на широком философском и культурологическом базисе. Наиболее важными работами для изучения немецкой и мировой лирики стали труды Ф. Штриха «Немецкая классика и романтика», «Мифология в немецкой литературе от Клопштока до Вагнера», Г.А. Корфа «Дух эпохи Гёте», П. Клукхона «Немецкий романтизм», «Восприятие любви в немецкой литературе XVIII века и в романтизме», Ю. Петерсена «Сущность немецкого романтизма», О. Вальцеля «Немецкая поэзия от Готшеда до современности», Г. Мюллера «История немецкой души: От книги о докторе Фаусте до "Фауста" Гёте», Г. Понгса «Образ в поэзии».

История мировоззрения и история стилевых исканий шли параллельно, особенно тщательно изучалось выражение в литературе философских идей трагизма, свободы, необходимости. Этой проблематике посвятили свои труды Э. Хирт «Законы формы эпического, лирического и драматического произведения», Г. Гефеле «Сущность поэзии». М. Зусман полагает, что лирика постулирует вечную и всеобщую связь бытия и живого «я» художника, который стремится возвысить свое эмпирическое восприятие до сверхтипичной формы его организации. Ее работа стала первой теоретической разработкой проблемы лирического «я»[20]. Э. Эрматингер в исследовании «Поэтическое художественное произведение» рассматривает лирические формы как внутреннее сосредоточение лирического субъекта, как самообладание, как беспомощность перед вызовами ежедневного существования изолированного индивида, как отсутствие связи с современной публикой, т.е. как чисто психологическое состояние автора[21].

Важнейшим явлением немецкого и европейского литературоведения стала книга Р. Хух «Расцвет и упадок романтизма», которая значительно укрепила позиции духовно-исторической школы. По взглядам выдающейся немецкой писательницы и ученого, романтизм *универсален*, это охватывающий все жизненные сферы феномен европейского и прежде всего немецкого духа, это целая область человеческой культуры, существующая наряду с наукой, религией, политикой. Хух нашла в романтизме внутреннюю напряженность духовных исканий в противовес механическому анализу формальных особенностей текстов романтиков у позитивистов. Более того, она усматривала в романтизме вызов современности, когда особенно животрепещущими стали вопросы сознательного и бессознательного, болезни и смерти, соотношение природы и духа, искусства и жизни, магии и рефлексии, мифа и религии, «борьбы полов». Ответ на эти жгучие вопросы рубежа XIX–XX вв. она находила в романтизме. Апология романтизма способствовала объединению сторонников духовно-исторической школы в их борьбе с позитивизмом.

Понимание лирики как выражения чувств и настроений достигает своей вершины в XX в. в книге швейцарского представителя духовно-исторической школы Э. Штайгера «Основные понятия поэтики». Его работа стала итоговой. При

---

[20] *Susman M.* Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910.

[21] *Ermatinger E.* Das dichterische Kunstwerk. Leipzig, 1923. S. 311.

понимании лирики как выражения чувств и настроений существует опасность отождествления субъекта лирического высказывания и эмпирического «я» поэта: «Лирика удовлетворяет потребности в том, чтобы вместо внешней реальности вещи представить ее присутствие и действительность в субъективной душе»[22].

Вслед за Гёте начиная с 1946 г. Э. Штайгер рассматривает три рода литературы (лирическое, эпическое, драматическое) как «фундаментальные возможности бытия человека», которые существуют в каждом отдельном произведении как идеальные типы, однако никогда не могут реализоваться в чистом виде. Лирическое воспринимается непосредственно, безотчетно, без обязательной логической связи и формируется путем синтеза субъекта и объекта, внутреннего и внешнего миров, автора и читателя и как результат вчувствования в окружающую действительность, и как результат воспоминания, и как результат особого настроения. Сущность лирического заключается в отсутствии всякой преграды между субъектом и объектом, в нем отчетливо зримых контуров. Эмоциональное состояние, вызываемое лирическим настроением, всегда непреодолимым образом объединяет человека и окружающий его ландшафт, в нем нет окончательной противоположности, а есть сплошное взаимопроникновение: поэт «вчувствуется» в природу, она в свою очередь входит во внутренний мир поэта. Оба начала углубляют друг друга.

Лирическое начало жизни соответствует состоянию одиночества, когда читатель, не отдавая себе отчета, отождествляет себя с прочитанным, и стихи говорят ему так, как будто проистекают из глубин собственной души. Лирическое наделяет поэта особым стремлением воплотить свое настроение в такую образную форму, которая отличается музыкальностью. Понятие лирического не ограничивается областью поэзии, на чем, как известно, настаивали немецкие романтики. Романтическая песнь с ее односторонней лиричностью как произведение словесного искусства становится благодаря музыке более совершенной, так как язык получает дополнительные выразительные возможности. Романсы Брентано дают более полное представление о поэтическом, лирическом языке, чем вся поэзия Гельдерлина. Существует лирическая живопись, лирическая музыка... Выражение «лирическое» означает у Штайгера и стилистически существенную черту. В предшествующих теориях лирики, считает Штайгер, отсутствует понятие художественного чувства человека, поскольку они отражали лишенное и тени антропологизма отношение к искусству поэзии. Книга Штайгера чрезвычайно укрепила философский антропологический подход к специфике лирического произведения[23].

Известная в XX в. исследовательница теории лирики К. Гамбургер полагает, что с точки зрения логики высказывания лирическое стихотворение в отличие от эпоса и драмы не носит вымышленный характер, а является высказыванием о действительности реального субъекта, который идентичен с самим поэтом. Она возражает против романтической теории лирики как типизированного

---

[22] *Гегель Г.В. Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 420. Первым, кто выступил против концепции Гегеля в защиту открыто политически ангажированной поэзии, был Б. Брехт: *Brecht B.* Gesammelte Werke: In 20 Bde. Frankfurt am Main, 1967. Bd. 19. S. 404.

[23] *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik (1946). München, 1975. S. 46, 143–161.

переживания лирического субъекта. Основной ее тезис — субъект, обнаруживающий себя в лирическом высказывании, в противоположность повествователю в эпосе есть вполне реальный субъект высказывания, который без труда может быть идентифицирован с эмпирическим автором. Своеобразие слова, стиха и рифмы она осознает лишь как симптом, как предпосылку возникновения лирического текста. Основным же способом конституирования лирики остается наличие субъекта лирического высказывания. Однако исследовательница оставляет до конца непроясненным, как соотносятся формальные и родовые сущностные особенности лирики. Функция лирического «я» лишается логических и эстетических критериев[24].

Штайгер и Гамбургер стали наиболее значительными продолжателями гегелевской традиции философской интерпретации лирики.

С конца 50-х гг. XX в. началась последовательная критика теории лирики как выражения чувств и настроений, в первую очередь со стороны английских теоретиков (Лангбаум, Райт, Фаас)[25]. Они определяют систему лирического высказывания как драматико-монологичную, а лирическое «я» романтиков осознают как драматический персонаж. С других позиций критика велась представителями рецептивной эстетики. Так, М. Риффатер в «Семиотике поэзии» (1978) и в «Вымышленной истине» (1990)[26] вырабатывает принцип «диалектики текста и читателя», согласно которому наиболее активный процесс «семиозиса» протекает в сознании читателя. Именно в рецептивной эстетике активно используется термин «лирическое я». Сам лирический дискурс и субъективность лирики объявляются лишь продуктами читательского восприятия.

Наиболее радикально порывает с предшествующими представлениями Д. Лампинг, который объясняет и форму лирического высказывания, и ориентированность лирики на субъект как «саморефлексию поэтического языка». Он определяет лирику как монологичное «отдельное высказывание в стихах», не связанное с определенной ситуацией и являющееся предельно простым по структуре в отличие от комплексной конструкции прозаического повествования[27]. Стихотворную форму как единственный критерий, отграничивающий лирику от эпоса и драмы, называет также Д. Бурдорф[28]. Особенно активны представители современной когнитивной лингвистики в попытке объяснить субъективность лирического высказывания использованием таких специфических средств ритмизованной речи, как рифма, аллитерация, рефрен и т.п. Искусственные приемы метризованной речи содержат колоссальный, по их мнению, опыт, ведущий к субъективной деформации языка[29].

Не случайно современные ученые постоянно задают вопрос, в какой мере лирика XX в. лирична. О том, что в современную эпоху теория и история лирики

---

[24] *Hamburger K.* Die Logik der Dichtung (1957). München, 1987. S. 217–219.

[25] *Langbaum R.* The Poetry of Experience. New York, 1957.

[26] *Riffaterre M.* Fictional truth. Baltimore, 1990; Semiotics of poetry. Bloomington, 1978.

[27] *Lamping D.* Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen, 1993. S. 63.

[28] *Burdorf D.* Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart, 1995.

[29] *Jaegle D.* Das Subjekt im und als Gedicht: Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts. Stuttgart, 1995.

разошлись, косвенно свидетельствует и книга Г. Фридриха «Структура современной лирики»[30], наглядно обнаружившая почти полное отсутствие лиризма и лиричности в поэзии второй половины XX в. Представления о лирике, идущие от прошлых веков, не могут быть органично интегрированы в современные теории. Философско-психологические категории (настроение, переживание) кажутся узкими и неспособными охватить художественную практику сегодняшнего этапа в развитии европейской поэзии.

Обобщая современные теории лирического «я», В. Г. Мюллер считает наиболее продуктивными и значительными концепции «объединения субъекта и объекта в едином поле лирического настроения» и «сверхиндивидуальной поэтической коммуникации поэта и читателя»[31].

Современные теории лирики обладают со всей очевидностью дескриптивным характером. Понятие рода базируется на «чистоте» дефиниций, в противовес романтическому пониманию уникальности и универсальности авторского начала в искусстве упор делается на отличие одного явления от другого, на расщепление, а не на обогащение через срастание, соединение противоположностей. Ошибка современного структурного подхода, при всех его несомненных достоинствах, заключается в коренном недостатке современной феноменологии, которая допускает суждение о строении текста в отрыве от проблемы его эстетической ценности, так как предполагается, что она навязана, введена искусственным образом.

Литература

Гегель Г. Ф. В. Эстетика: В 4 т. М., 1971.
Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1969.
Asmuth B. Aspekte der Lyrik. Dusseldorf, 1972.
Batteux Ch. Les beaux-arts reduits a un meme principe. Paris, 1746.
Bodeker H. E. (*Hrsg.*) Lesekulturen im XVIII Jh. Heidelberg, 1992.
Brecht B. Gesammelte Werke: In 20 Bde. Frankfurt am Main, 1967. Bd. 19.
Burdorf D. Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart, 1995.
Butcher S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. New York, 1951.
D'Alton I. F. Roman Literary Theory and Criticism. London, 1931.
Danckelman E. V. Ch. Batteux. Rostock, 1902.
Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1906.
Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften. Leipzig, 1910.
Encyclopedie. D'Art Lyrique. T. IX. Paris, 1765.
Endelsing R. Der Burger als Leser. Stuttgart, 1974.
Ermatinger E. Das dichterische Kunstwerk. Leipzig, 1923.
Folkierski W. Entre le classicisme et le romantisme. Paris, 1925.
Farber H. Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. München, 1936.
Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek, 1956.
Fuhrmann M. Einfurung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt, 1973.
Goethe J. W. v. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 3. Frankfurt, 1985.
Gundolf Fr. Goethe. Berlin, 1916.
Hamburger K. Die Logik der Dichtung (1957). München, 1987.

[30] *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek, 1956.
[31] *Müller W. G.* Das lyrische Ich. Heidelberg, 1979.

Hegel G.F.W. Vorlesungen uber die Asthetik (1835–1838). 3 Bde. Frankfurt, 1970.
Herder J.G. Die Lyra: Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795) // J.G. Herder Poetische Werke. Bd. 3. Berlin, 1881. S. 163–181.
Jaegle D. Das Subjekt im und als Gedicht: Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts. Stuttgart, 1995.
Koster S. Antike Epostheorie. Wiesbaden, 1970.
Lamping D. Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen, 1993.
Langbaum R. The Poetry of Experience. New York, 1957.
Müller W.G. Das lyrische Ich. Heidelberg, 1979.
Riffaterre M. Fictional truth. Baltimore, 1990; Semiotics of poetry. Bloomington, 1978.
Scherpe Kl. R. Analogon actionis und lyrisches System: Aspekte normativer Lyriktheorie in der deutschen Poetik des XVIII Jh. // Poetica. Bd. 4. 1971.
Staiger E. Grundbegriffe der Poetik (1946). München, 1975.
Susman M. Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910.

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЙ А. С. ПУШКИНА В АСПЕКТЕ ИСТОРИИ ТЕКСТА

В данной работе мы постараемся проследить стилевые изменения в процессе изучения истории текста — от черновых его вариантов до белового автографа.

«Аквилон»

Стихотворение «Аквилон» было написано в 1824 г., в его основу положен древний басенный сюжет: гордый дуб, кичившийся своим могуществом перед тонкой тростинкой, уничтожен налетевшим грозным вихрем-аквилоном, а гибкая тростинка, припавшая к земле, уцелела.

Пушкин сохранил почти все элементы сюжета и облек его в форму лирического стихотворения, сохранив эзоповский подтекст: «грозный аквилон» (аналогия с Александром I) разогнал «бурны тучи», низвергнул дуб, который «в красе надменной величался» (Наполеон). В интерпретации Пушкина басня об Аквилоне претерпевает определенные изменения: вырвав «величавый дуб» с корнем, Аквилон яростно обрушивается на «прибрежный тростник» (скрытая аналогия по отношению к поэту). Последнее четверостишие обращено к аквилону:

Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает,
И облачком зефир играет,
И тихо зыблется тростник (II, 365)[1].

Для более глубокого осознания смыслового состава стихотворения в тех случаях, когда это представляется возможным, имеет смысл обратиться к черновым материалам А. С. Пушкина, проследить тот путь, который произведение прошло от первоначального до окончательного варианта. По мысли С. Д. Селивановой, «пушкинская редактура не только улучшает текст, делает его художественно более совершенным, даже не только уточняет сказанное. Подчас она наполняет произведение новым смыслом, новым духовным содержанием»[2]. Обратимся к черновому варианту «Аквилона».

---

[1] Здесь и далее в тексте указан номер страницы арабскими цифрами и том римскими по академическому изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1949.

[2] *Селиванова С. Д.* Над пушкинскими рукописями. М., 1980. С. 20.

Первоначально первая строфа в черновом варианте выглядела следующим образом:

За чем ты, грозный Аквилон,
Тростник болотный долу клонишь,
За чем на чуждый небосклон
Ты облачко так бурно гонишь (II, 910).

В первом четверостишии стихотворения происходит изменение эпитетов: «тростник болотный» в первоначальной редакции Пушкин заменяет новым вариантом «тростник прибрежный» в переработанном варианте. Таким образом, достигается бо́льшая нейтральность смысла текста, уменьшается пренебрежительная характеристика, данная тростнику первоначально. Изменение эпитетов в третьей строке — «чуждый» на «дальний» — избавляет текст стихотворения от излишней конкретики. Четвертая строка («Ты облачко так бурно гонишь») в окончательном варианте звучит как: «Ты облачко столь гневно гонишь», что свидетельствует об усилении экспрессии и переводит повествование в аллегорический план: Аквилон приобретает антропоморфные психологические качества — способность быть грозным («грозный Аквилон» в первой строке рассматриваемого четверостишия) и разгневанным. Поэт иронизирует по поводу сильного вихря: гнев и недовольство Аквилона направлены всего лишь против незаметной тростинки. Сила и мощь, с которой Аквилон обрушивается на тростник, несоразмерны самому объекту его гнева. За авторской иронией в первой строфе чувствуется аллегория: одержав победу над Наполеоном, Александр I не пренебрегает возможностью наказать поэта, выслав его в глухую деревню. Наказание не соответствует тяжести проступка. Окончательный вариант первой строфы звучит:

Зачем ты, грозный Аквилон,
Тростник прибрежный к долу клонишь?
Зачем на дальний небосклон
Ты облачко столь гневно гонишь? (II, 365)

Во вторую строфу Пушкин вносит сравнительно незначительные изменения: «бурные тучи» в первоначальном варианте заменены «черными тучами» в окончательном, что позволяет усилить негативный тон в восприятии «туч» — невзгод, нависших над страной в связи с нашествием войск Наполеона, и подчеркнуть опасность, угрожавшую России. Это дает возможность в следующей строфе представить торжество Аквилона-Александра I над Наполеоном в выгодном свете: несмотря на серьезность приближающейся опасности, была одержана победа, вызывающая мысли о могуществе русского императора. Вторая строка этой же строфы отмечена изменением наречия, определяющего характер действия «черных туч»: «глухо» Пушкин ставит вместо «мрачно». Тучи как бы лишаются «личностного начала», воспринимаются как нечто неодушевленное, теряют способность вести себя как живое существо, что придает опасности более угрожающий характер. Окончательный вариант второй строфы звучит:

Недавно черных туч грядой
Свод неба глухо облекался,
Недавно дуб над высотой
В красе надменной величался... (II, 365)

Под «дубом», отмеченным «красой надменной», подразумевается сам Наполеон[3].

Далее обратимся к третьей строфе. Поскольку в процессе работы поэта над стихотворением в ней очень многое было подвергнуто пересмотру, приведем сначала черновой вариант:

Ты черны тучи разогнал
Ты дуб низвергнул величавый
Ты прошумел грозой и славой
Ты долам солнце даровал (IX, 911).

Изменения проведены в основном на композиционном уровне: поэт меняет местами первую, вторую и третью строки, четвертая не входит в окончательный текст стихотворения, и вместо нее в самое начало строфы помещается новая строчка:

Но ты поднялся, ты взыграл... (II, 365)

Эта строка органично сочетается с последующей («Ты прошумел грозой и славой»), посредством троекратного повторения «ты» создавая ощущение единого эмоционального подъема. Аквилон словно поднимается до заоблачных высот и приносит освобождение от гнетущей напряженности глухо облекающих небо туч. В этой строфе актуализируются мотивы свободы в свете собственно романтического миропонимания: могущество разбушевавшейся стихии мыслится всеобъемлющим, готовым уничтожить все преграды на пути к абсолютному и полному освобождению. В заключительных строках третьей строфы местоимение «ты» заменяется союзом «и»:

И бурны тучи разогнал,
И дуб низвергнул величавый,

что избавляет текст от чрезмерных повторов.

Таким образом, в черновом варианте сначала воспроизводятся действия сильного вихря — он разгоняет тучи и сокрушает «величавый» дуб, — а затем дается обобщенное описание этих действий и их конечный результат — увенчанный славой Аквилон освобождает землю от власти тьмы и «дарует» ей солнце. Совсем иная последовательность в изложении событий представлена в окончательном тексте стихотворения: триумф Аквилона предваряется описанием рождения недовольства в недрах разбушевавшейся впоследствии стихии, троекратно повторяющееся «ты» в первых двух строках усиливает эмоциональный напор, увеличивает напряжение, которое в конце концов разрешается его победой.

Черновой вариант последнего четверостишия первоначально звучит таким образом:

---

[3] Примечателен тот факт, что во многих стихотворениях, посвященных этому историческому деятелю, «надменный» — один из наиболее часто встречающихся эпитетов, характеризующих императора Франции. Как вариант, возможно употребление эквивалентных слов или словосочетаний, обладающих сходным смыслом: «Надменный! Кто тебя подвигнул? Кто обуял твой дивный ум?» (Наполеон, 1821; II, 215); «Явился Муж судеб, рабы затихли вновь, Мечи да цепи зазвучали... Всё было предано презренью, Как ветру предан дольний прах» («Зачем ты послан был и кто тебя послал?», 1824; II, 314).

С тебя довольно — пусть блистает
Теперь веселый солнца лик
Пусть облачком зефир играет
И тихо зыблется тростник — (II, 911).

В процессе поиска нужных слов Пушкин последовательно отвергает три варианта:

а) Спокойся ж — снов<а><?> пусть<?> блистает
Теперь веселый солнца лик
б) Спокойся ж — пусть теперь блистает
веселый солнца лик
в) Отныне блистает
Пускай веселый солнца лик

и останавливается на четвертом:

г) Пускай же солнца ясный лик
Отныне радостью блистает (II, 911).

Поэт всё более и более устраняет свое участие в «усмирении» Аквилона: если в первоначальном варианте слышатся императивные интонации («С тебя довольно...»), то в последующих угадывается просьба («Спокойся ж...») и, наконец, в окончательном варианте остается лишь пожелание («Пускай же...»).

Примечательным является также тот факт, что перекрестная рифмовка в четвертой строфе заменяется кольцевой. В черновом варианте стихотворения аналогичное изменение претерпевает третья строфа, однако в процессе работы Пушкин оставляет в этом четверостишии перекрестную рифмовку, а кольцевую переносит в четвертую строфу, что акцентирует внимание читателя на завершающих строках «Аквилона», в которых содержится пожелание поэта, касающееся его дальнейшей судьбы. Этот факт представляется тем более значимым, коль скоро мы вспомним о цели, которую Пушкин преследовал при создании стихотворения: обратить внимание русского императора на несправедливость по отношению к поэту.

Обратившись к рукописному тексту «Аквилона», мы можем проследить последовательность создания стихотворения: изменение эпитетов в первой и второй строфе позволяет уточнить способ выражения идеи стихотворения, придать более или менее конкретный характер образной системе, подчеркнуть положительные и усилить отрицательные стороны описываемых явлений. В результате творческой работы над первыми двумя четверостишиями «Аквилона» грозным тучам придается более негативный, чем поначалу, характер (изменение эпитета «бурные» на «черные»), малозаметная тростинка описывается менее пренебрежительно, чем в черновом варианте стихотворения (она получает эпитет «прибрежной», вместо «болотной»). Текст «Аквилона» избавляется от излишней конкретики посредством изменения эпитета «чуждый» (относящегося к небосклону) на «дальний» в первом четверостишии. В третьей строфе происходят изменения в основном на композиционном уровне: меняется порядок строк и добавляются анафорические единоначалия, в результате чего стихотворение превращается в стройное композиционное целое. Изменения в четвертой строфе смягчают первоначально требовательный тон лирического героя («С тебя довольно...») до пожелания («Пускай же...»), устраняя, таким образом, его участие в усмирении Аквилона.

«Зимняя дорога»

Проблема взаимосвязи личности и окружающих ее внеличностных сил в стихотворении «Зимняя дорога» пронизана чувством трагической безысходности, бесконечно повторяющимся мотивом душевной подавленности, безнадежного состояния скуки, охватившей лирического героя. Драматичность концовки «Зимней дороги» отчасти смягчается незримым присутствием домашнего очага, уюта, близости дорогого для сердца лирического персонажа существа среди однообразия заснеженной равнины. Гнетущее ощущение неизбывной тоски превращает живое многообразие жизни в «утомительный» звон колокольчика.

Стихотворение «Зимняя дорога» открывается описанием картины природы, предстающей взору лирического героя. Уже с первых строк в тексте стихотворения слышатся тревожные ноты, задающие тон дальнейшему повествованию. Первое четверостишие было записано Пушкиным в черновике, без дальнейших значительных изменений:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна
На печальные поляны
Сыплет блеск <она> (III, 585),

(если не считать описки — вместо «Сквозь волнистые туманы» в черновом варианте стояло «Сквозь печальные поляны»). Пушкин изменяет только четвертую строку, заменяя ее окончательным:

Льет печальный свет она,

за счет чего усиливаются, по сравнению с первоначальной редакцией, мотивы грусти, тоски. Двукратный повтор эпитета «печальный», характеризующего сначала поляны, а затем свет луны, создает впечатление безотрадности простирающегося вокруг пейзажа. Грусть, испытываемая лирическим персонажем, переносится на окружающие его явления действительности. В начале текста передается только зрительное представление («Сквозь волнистые туманы», «Сыплет блеск она»). «Сыплет», возможно, связано со снегом. Однако поэт отказывается от этой новой черты, а лишь усиливает ощущение печали («Льет печально свет она»).

Следующее четверостишие написано им почти всё сразу. Эпитеты, которые Пушкин употребляет во второй строфе для описания дороги («зимняя, скучная»), звучания колокольчика («колокольчик однозвучный»), призваны усилить впечатление безысходности. Первоначально второе четверостишие выглядело следующим образом:

По дороге зимней скучной
Тройка борзая бежит
Колокольчик однозвучный
На <нрзб> гремит, гремит (III, 585).

Первые три строки чернового варианта в неизмененном виде вошли в окончательную редакцию стихотворения, над четвертой же поэт долго работает:

а) На <нрзб> гремит, гремит —
б) На дуге <?> гремит, гремит —
в) На своей дуге <?> гремит —
г) На дуге <?> своей гремит —

Двукратно повторенное «гремит» в первых двух вариантах создает впечатление, подобное тому, которое создавалось посредством повторения эпитета «печальный» в первом четверостишии: вокруг лирического героя сгущается атмосфера одиночества, и он сильнее начинает ощущать однообразие окружающих его явлений («колокольчик *однозвучный*»); создается впечатление, что колокольчик тоже наскучил лирическому герою, что передается повтором глагола «гремит». Позднее Пушкин конкретизирует образ, оставляя один глагол и вводя уточняющие детали — колокольчик гремит «на дуге», а затем — «на своей дуге». Характерной чертой является выбор именно глагола «гремит», создающего ощущение не легкого перезвона, а тяжелого, давящего звучания, что вызвано стремлением выдержать основную тональность стихотворения. Строка вновь подвергается изменению:

Предо мной гремит гремит.

Так сохраняется звучание колокольчика. В окончательный вариант «Зимней дороги» входит строчка, в которой остается лишь общее впечатление:

Утомительно гремит.

Создание третьей строфы Пушкин начинает со слова «песнь». В процессе работы над текстом образ уточняется:

а) пенье удалое
Молодое ямщика
б) пенье удалое
Молодого ямщика
в) [пение живое]
[Молодого] ямщика.

В результате создается целое законченное предложение:

Сердце русское простое
[Слышно] в [песни] ямщика,

которое изменяется на:

[Чувство] [русское простое]
[Слышно] в песнях ямщика.

Затем Пушкин обращается к внутренним, тайным ощущениям лирического персонажа, он отказывается от конкретизации образа, заменяя «сердце» и «чувство» неопределенным «что-то»:

[Что-<то> слышится живое <?>]
В [т<ихих><?>] песнях ямщика.

И, наконец, позднее — окончательный вариант:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика.

Изменение эпитетов в первой строке («живое» на «родное») переносит акцент с реалий внешнего мира на внутренний мир героя, смягчает противопоставление реального и идеального, делает их в чем-то созвучными друг другу. В этих строках устанавливается внутренний контакт с ямщиком, и снова вступают в свои права впечатления действительности:

[Ель под инием сребрится]
*
[Сосны инием сребрятся].

Четвертая строфа (в окончательном варианте она является пятой) продолжает главный мотив «Зимней дороги»: песня ямщика не смогла отвлечь лирического героя от тяжелых мыслей, и он по-прежнему погружен в атмосферу одиночества и тоски.

Новое четверостишие начинается со слов «скучно-грустно». Но появившееся обращение «друг мой нежный», а в последующем варианте «друг сердечный» вводит в стихотворение героиню, к которой обращается лирический герой, лелея в сердце мечту о скором свидании:

[Скоро ль радостной рукою]
[Постучусь]...

Поэт конкретизирует воображаемую обстановку:

[Скоро ль в комнате <?> тв<оей>]
[Очутиться мне <?>] (III, 586).

И наконец:

Скучно-грустно... друг мой Нина
Радость сердца и очей
Буду завтра у камина
В светлой комнате твоей (III, 586–587).

Предвкушение близкого счастья, возможности увидеть любимую оттесняет ощущение одиночества и безрадостности долгого зимнего пути. Тоскливое настроение на мгновение оставляет лирического героя: он предается мечтам о скорой встрече.

В процессе работы над текстом Пушкин вносит изменения в это четверостишие. В окончательной редакции оно выглядит:

Скучно-грустно... друг мой Нина
Завтра к милой <возвратясь>
Я забудусь у к<амина>
Загляжусь не на<глядясь> (III, 587).

По сравнению с черновой версией, в окончательном варианте исчезает конкретная обрисовка деталей окружающей обстановки, основное внимание сосредоточивается на передаче чувств: камин мыслится как атрибут спокойствия, домашней атмосферы, представляется лирическому герою тем местом, где он сможет обрести счастье и забыть об одиночестве.

Первую строку Пушкин оставляет без изменения. Во вторую же он вносит существенные поправки: «радость сердца и очей» (во втором варианте «счастье сердца и очей») заменены одним-единственным словом «милая». При этом начинает вырисовываться сюжетная нить повествования: лирический герой мечтает о возвращении к возлюбленной, встреча с которой произойдет в будущем. Пребывание в милом его сердцу доме мыслится как некая промежуточная стадия.

Третья и четвертая строки первоначального варианта посвящены описанию того места, куда в своих мечтах стремится лирический герой: камин и «светлая комната» являются атрибутами желанного дома. В третьей строке переработанного варианта остается неизменным лишь упоминание о камине. Четвертая, появившаяся в окончательном варианте, строка: «Загляжусь не наглядясь» — передает отношение лирического героя к Нине.

Далее Пушкин записывает строфу, которая в окончательном варианте является четвертой по счету. В этих черновых набросках происходит возвращение к скуке зимней дороги, как бы невольная констатация того, что предстает взору героя по мере его движения вперед:

[Лишь порой ему на встречу]
[Полосатые версты].

Пушкин существенно перерабатывает этот образ, и появляются следующие строки:

а) И кругом <?>
б) Ни огня, ни хаты
*
на встречу мне
Только версты полосаты
Попадаются <одне>

Следующий этап работы над четверостишием — поиск точных слов в третьей строке:

Мрак и глушь — на встречу мне
Дичь и глушь — на встречу мне
Снег и глушь — на встречу мне,
и, наконец, окончательный вариант:
Глушь и снег... Навстречу мне и т.д.

Поиск нужного слова ведется среди лексически близких единиц: «мрак», «дичь», «глушь». Однако «мрак», слово достаточно экспрессивное, сменяет слово «дичь», но «глушь» и «дичь» — почти синонимичны, и поэт останавливается на слове «снег», снимая тем самым излишнюю экспрессию и придавая большую нейтральность тексту.

Далее поэт обращается к прерванным мечтаниям. Работу над следующим четверостишием Пушкин начинает со слова «время», затем записывается следующее слово «полночь», таким образом, время конкретизируется, наполняется новым смыслом: полночь — таинственный час, символизирующий конец старого и начало нового дня, т.е. своеобразный рубеж, за которым стоит неизвестное и неизведанное. Конкретизация образов говорит о том, что автор как бы стремится приблизить час свидания. Следующие записанные Пушкиным строки:

[Час настанет]
[Стрелку передвинет]
[Стрелки часовые]
[Тихо стрелки часовые].

И, наконец, поэт открывает самое заветное и дорогое для него:

Звучно стрелка часовая
Путь свой полный совершит
В полночь тьма ночная.

От абстрактного образа времени поэт переходит к конкретному образу часовой стрелки, «звучно» совершающей свой путь. Поэтическая мысль останавливается на слове «полночь». В процессе работы происходят изменения и во второй строке:

Путь свой мерный совершит
*
Круг свой полный совершит (III, 588).

Итоговая строка объединяет эти две строчки и звучит:

Мерный круг свой совершит.

Таким образом утверждается идея неотвратимости и неизбежности хода времени, неподвластного человеку и не зависящего от переживаний людей — движение часовой стрелки «мерно» и бесконечно.

Третья строка также претерпевает изменения:

И разлучая
И ревнивцев удаляя,

а в заключительном варианте:

И докучных удаляя
Полночь нас не разлучит.

Первоначально заключительная строка читалась иначе:

Нас ник<то> не разлучит,

однако в процессе создания стихотворения образ полуночи, появившийся в самом начале работы над шестой строфой, занимает более определенное место: лирический герой мечтает о том, чтобы остаться наедине с возлюбленной, и ни люди («докучные»), ни силы природы («полночь») не в состоянии ему помешать.

Окончательный вариант четверостишия выглядит таким образом:

Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит (III, 588).

Поэт как бы отчетливо представляет свидание, мечта согревает и успокаивает его душу. Но тем более странной и непонятной кажется последняя, заключительная строфа «Зимней дороги». Ее черновой вариант начинается словами «Грустно, Нина, скучно».

Заключительная седьмая строфа первоначально предстает в виде:

Скоро ль Нина — Путь мой скучен
Светит бледно лик луны
Колокольчик однозвучен
Смолкнул (III, 588).

В процессе работы Пушкина над стихотворением в первой строке «скоро ль» изменяется на «грустно». В целом же она перекликается с первой строчкой пятого четверостишия:

Грустно, Нина: путь мой скучен.

Настроение тоски, овладевшее лирическим героем, не исчезает и после ласкающих душу мыслей, связанных с милым его сердцу домом и его обитательницей.

Вторая строка также подвергается изменениям: «лик луны» Пушкин заменяет новым оборотом «лунный лик»:

Светит бледно лунный лик —

И в окончательном варианте:

Отуманен лунный лик.

Вторая строка переносится на место четвертой: круг замкнулся. «Зимняя дорога» начинается с описания картины природы, которая предстает взгляду проезжающего путника, а самые первые строчки звучат таким образом:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.

Последняя строка объединяет в себе образы тумана и луны, возвращая нас к первоначальному ощущению тревоги и тоски.

Звон колокольчика становится слышен еще отчетливее из-за царящей вокруг тишины:

Дремля смолкнул мой ямщик,

и лирический герой остается один на один со своими тяжелыми мыслями и переживаниями.

Окончательный вариант седьмого четверостишия выглядит так:

Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик (III, 42).

Следует отметить, что первый образ, всплывающий при пробуждении лирического героя в его сознании, — звуковой («Колокольчик однозвучен»), но у автора ничего теперь не остается, кроме его надежды, поэтому даже ямщик «смолкнул». Повторяющиеся в прежней последовательности образы: луна, колокольчик, ямщик — возвращают его к безотрадной действительности.

В беловом автографе Пушкиным был изменен порядок трех первых строф: «По дороге зимней, скучной...», «Что-то слышится родное...», «Сквозь волнистые туманы...», т.е. сначала перечисляются только слуховые впечатления, более динамичные, затем зрительные, более печальные, завершающие описание дорожной скуки. После черты следует обращение к подруге, и уточняется образ:

Ни огня, ни бедной хаты...

Зрительный эпитет заменен эмоционально-оценочным, хотя в окончательный текст входит строка:

Ни огня, ни <u>черной</u> хаты,

с контрастными зрительными образами. Они обогащаются общими по тональности впечатлениями:

Глушь и снег.... На встречу мне...

И появляются более определенные указания:

Завтра в город возвратясь, —

снова замененные первоначальным вариантом Пушкина:

Завтра к милой возвратясь.

Последние четыре стиха в беловой редакции у Пушкина отсутствуют. Таким образом, стихотворение заканчивается надеждой на свидание.

Поэт вновь меняет порядок строф: «По дороге зимней, скучной...», «Сквозь волнистые туманы...», «Что-то слышится родное...», т.е. опять слуховые образы чередуются у Пушкина со зрительными. В окончательном тексте восстановлено расположение строф черновика, доработана и последняя строфа.

Конкретизация эпитета в первом четверостишии («печальный свет»), повтор эпитета «однозвучный» в первой и последней строфе, проходящий через весь

текст стихотворения лейтмотив «скучно, грустно» последовательно воссоздают ощущение тоски и душевной подавленности.

Подбор нужных слов в третьей строфе позволяет путем наименьшей конкретизации образа добиться нужного впечатления: в «пении» молодого ямщика лирическому герою сначала слышится «сердце русское простое», затем «чувство русское простое», которое в окончательной редакции сменяется неопределенным словом «что-то». Таким образом, при чтении окончательного варианта создается впечатление универсальности, всеохватности лирического сознания: «что-то» является как бы символом некоего скрытого от взора людей иллюзорного мира.

Наиболее важный этап работы над стихотворением — это создание пятого и седьмого четверостиший. Черновые записи свидетельствуют о том, что работа над ними проходила примерно одинаково, по одной и той же схеме: сначала записывалась первая строчка, создающая какой-либо образ, а затем этот образ получал дальнейшее развитие. Начав пятую строфу со слов «скучно-грустно» и «друг мой нежный», поэт развивает эти образы, воссоздавая картину встречи лирического героя с любимой. Седьмую строфу Пушкин начинает с образа времени, который в процессе работы над текстом получает конкретное воплощение в слове «полночь» и дальнейшее развитие в образе часовой стрелки, совершающей свой «мерный» путь по часовому циферблату.

В процессе работы над заключительным седьмым четверостишием поэт возвращается к поэтическим образам, с которых начинается стихотворение: «лунный лик», однозвучно звенящий колокольчик, туман. Кроме того, поэт заменяет первую строку: вместо «Скоро ль, Нина...» он ставит «Грустно, Нина...», что усугубляет общее впечатление безотрадности существования.

Литература

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1949.
Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями. М., 1980.

ЗНАЧЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ А. В. КОЛЬЦОВА ДЛЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К 200-летнему юбилею со дня рождения А. В. Кольцова

В стихотворении А. В. Кольцова «Две жизни» воссозданы как бы два полюса его мировоззрения. Первое место занимают мысли и чувства, навеянные идеями Станкевича и Белинского:

Две жизни в мире есть.
Одна светла, горит она, как солнце;
В ее очах небесный тихий день;
В сиянии — святая мысль и чувство;
Ее живая сила так роскошно
Звучит свободной и разумной речью.
И это — жизнь земного духа;
Долга она — как Божья вечность...[1] (с. 110)

Это тяготение поэта к духовной жизни связано с умственной деятельностью, что нашло отражение в жанре «дум», и оно противостоит жизни «земного праха», которая требует иных чувств и красок для изображения:

Другая жизнь темна;
В ее очах — земная грусть и ночь;
И спит она сном крепким и мятежным,
Таится мысль в ее цветистых формах,
Но не звучит свободной речью:
Наклоннее во тьме она к молчанью (с. 111).

Разлад между жаждой возвышенных стремлений и реальностью пронизывает всё содержание «русских песен» Кольцова. Такой характер носит его стихотворение «Вторая песнь Лихача Кудрявича»:

В золотое время
Хмелем кудри вьются;
С горести-печали
Русые секутся.
Ах, секутся кудри!
Любит их забота...
Не родись талантлив:
Родись терпеливым
И на всё готовым.

---

[1] *Кольцов А. В.* Соч. Л., 1984. Здесь и далее в скобках после цитат указываются страницы по этому изданию.

От [беды]-напасти
Не уйти на лыжах;
В чистом поле найдет,
В темном поле сыщет.
И щемит, и ноет,
Болит ретивое;
Всё — из рук вон плохо,
Нет ни в чем удачи (с. 110–111).

Нередко Кольцова охватывало бодрое настроение, это были те моменты, когда ему казались разрешимыми все сложные проблемы бытия, и он приближался к тем сторонам жизни «духа», которые вызывали в его творчестве гимны русской природе:

В поле ветер веет,
Травку колыхает,
Путь, мою дорогу
Пылью покрывает.
Выходи ж ты, туча,
С страшною грозою,
Обойми свет белый,
Закрой темнотою.
Молодец удалый
Соловьем засвищет!
Без пути, без света
Свою долю сыщет (с. 119).

Центральным стихотворением, в котором отразились основные противоречия поэта, можно считать текст «Пути», в котором поэт сетует на отсутствие силы воли:

Путь широкий давно
Предо мною лежит;
Да нельзя мне по нем
Ни летать, не ходить...
Да на путь — по душе —
Крепкой воли мне нет,
Чтоб в чужой стороне
На людей поглядеть,
Чтоб порой пред бедой
За себя постоять,
Под грозой роковой
Назад шагу не дать (с. 126–127).

Та же мысль пронизывает его самые совершенные его строки —

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела.
Пора золотая
Была да сокрылась;

Сила молодая
С телом износилась.
Без любви, без счастья
По миру скитаюсь:
Разойдусь с бедою, —
С горем повстречаюсь! (с. 97–98)

Большинство тем стихотворений поэта перекликается с его перепиской с Белинским, которому в ноябре 1839 г. он пишет: «Жизнь деловая, матерьяльная требует всего меня, я ее обманываю. Жизнь, на служение которой хотел бы посвятить себя всего, напрасно призывает в свой тесный угол: демон материализма не пущает. И так проходят дни, месяцы, годы, и золото время гублю на что попало» (с. 231). Из глубины личности Кольцова исходил мотив тоски по воле, которой лишена душа поэта:

Так и рвется душа
Из груди молодой!
Хочет воли она,
Просит жизни другой! (с. 144)

Очень важно осознать, что Кольцов достигает такой силы в изображении общечеловеческих переживаний, которые дали ему возможность стать одним из корифеев не только русской, но и мировой истории литературы. Кольцов ставит перед собой ту же задачу, что Бернс и Лонгфелло, — раскрыть внутреннее богатство нежной души простых людей, как бы забытых жизнью. Если Гоголь рисует картину жизни уездных помещиков и городских чиновников, то Кольцов не менее полновесно и глубоко вникает в голоса простых жителей села, впервые раскрыв обаяние русского простора, который так явственно прозвучит в поэзии Некрасова. На фоне этого простора ярко раскрывается скромное самопожертвование девушки, у которой радостное чувство любви

На душе <...> огнём горит,
А нет силы, слов души открыть!..

Женское сердце не может успокоиться и несет всю полноту ответственности за страшные события «Ночи». Любовь вызывает огонь, который в свою очередь переходит в пожар души — эта максима чувствуется и в драматической «Не шуми ты, рожь, спелым колосом», и в тоскливой «Ты не пой, соловей, под моим окном», и в тяжелой грусти «Молодой жницы», и в отчаянии юноши в стихотворении «Деревенская беда», у которого отнята всякая надежда на счастье:

По чужим углам скитаюся,
За дневной кусок работаю,
Кровным потом умываюся! (с. 117)

Его скорбь напоминает горькую долю несчастных горемык Григоровича:

Куда умом не кинуся —
Мои мысли врозь расходятся,
Без следа вдали теряются,
Черной тучей покрываются.
Погубить себя? — не хочется!
Разойтись? — нету волюшки!
Обмануть, своею бедностью
Красоту сгубить? — жаль до смерти! (с. 145–146)

Скорбь и страдания охватывают мир лирических персонажей в стихотворениях «Доля бедняка», «Путь», «Горькая доля», «Разлука», «Говорил мне друг прощаючись», «Расчет с жизнью», «Перепутье», наполненных контрастными чувствами, которые позднее будут характерными чертами некрасовской поэзии. Как и Пушкина, Кольцова тревожит то «разгулье удалое», то «сердечная тоска». Герой Кольцова не только терпелив, готов перенести удары судьбы, но может и противостоять всем невзгодам:

И чтоб с горем в пиру
Быть с веселым лицом;
На погибель идти —
Песни петь соловьем! (с. 127)

Именно по этому пути последует муза скорби и печали Некрасова, уныние Никитина, гнетущие картины жизни крестьянина у Глеба Успенского. Белинский отмечал, что Кольцов «носил в себе все элементы русского духа, в особенности — страшную силу в страдании и в наслаждении, способность бешено предаваться и печали и веселию, и вместо того, чтобы падать под бременем самого отчаяния, способность находить в нем какое-то буйное, удалое, размашистое упоение»[2].

В поэзии Пушкина и лирических пассажах Гоголя трудно найти те новые источники природного вдохновения, которые открыл Кольцов. Только Лермонтов в стихотворении «Люблю отчизну я...» усмотрел в «дрожащих огнях печальных деревень», в «избе, покрытою соломой», в «пляске с топаньем и свистом» новые эстетические возможности русской поэзии.

От образов Лермонтова и Кольцова существует прямой переход к пейзажам и образам «Записок охотника» Тургенева. Кольцовским лиризмом охвачены такие образы Тургенева, как Хорь и Калиныч, Лукерья и Бирюк, дети в «Бежином луге». Как поэт исконно русского патриархального быта, Кольцов — несравненный певец и родной природы. Лермонтовское «степей безмолвное молчанье», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек, подобные морям» глубоко прочувствованы Кольцовым. Образам русской природы Кольцов придает предельно простую пластику: солнце, глядящее на землю с небес, поле, покрытое ночным туманом, одинокие и тихие могилы, золотистая рожь, крещенские морозы, зима, похожая на старушку в теплой шубе. Особенно любима Кольцовым русская степь, чье приволье так полно и глубоко обрисовано в стихотворениях «Песнь пахаря», «Косарь», «Урожай». В изображении степей у него нет кричащих красок Гоголя, контрастов «Крымских сонетов» Мицкевича, таинственной заманчивости А.К. Толстого, многоплановости Чехова. Природа и деревня у Кольцова неразрывны, связаны вечными узами своеобразной идиллии, — земля как бы навеки хранит в своих недрах настоящее и будущее богатство сельского жителя.

Кольцов впервые в русской поэзии воспел великую роль труда крестьянина, о чем проникновенно сказал Г.И. Успенский: «...мужик, изображаемый Кольцовым, хотя и влачится по браздам, хоть и босиком плетется за клячей, находит возможным говорить этой кляче такие речи: “Весело на пашне, *я сам-друг с тобою*, слуга и хозяин. — Весело я лажу борону и соху, телегу готовлю, зерна насыпаю... Ну, тащися, сивка!.. Пашенку мы рано с сивкою распашем, зернышку сготовим

---

[2] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 112.

колыбель святую; его вспоит, вскормит мать-земля сырая... Выйдет в поле травка, вырастет и колос, станет спеть, рядиться в золотые ткани". Сколько тут разлито радости, любви, внимания»[3].

Естественно, что эта вечная и нерушимая связь имеет своим истоком народную душу, образы былин, песен. На этой связи основан у Кольцова стоицизм в восприятии судьбы селянина, для которого труд и природа всегда идут рука об руку. Поэзия Кольцова приходит на память, когда мы открываем романы Гончарова, в которых медленно совершается годовой круг событий, как будто мы находимся в заколдованном пространстве. Хотя у Кольцова нет широких полотен русской природы, нет и поэмы, связанной с изображением народного быта. Его народность предстает во всей полноте своей значимости для русской литературы. М.Е. Салтыков-Щедрин отметил важнейшие черты народного характера, которые отразились в фольклоре и поэзии Кольцова: «Кольцов велик именно тем глубоким постижением всех мельчайших подробностей русского простонародного быта, тою симпатией к его инстинктам и стремлениям, которыми пропитаны все лучшие его стихотворения. В этом отношении русская литература не представляет личности равной ему; он первый обратился к русской жизни прямо, с глазами, не отуманенными никаким посторонним чувством, первый передал ее нам так, как она есть, со стороны ее притязания на жизнь общечеловеческую. <...> Он обогатил наш поэтический язык, узаконив в нем простую русскую речь, и в этом смысле он является в истории нашей литературы как бы пополнителем Пушкина и Гоголя, и, несмотря на свою малую производительность, должен быть поставлен рядом с ними, как человек, давший нашей поэзии новую и чрезвычайно плодотворную точку опоры. <...> Весь ряд современных писателей, посвятивших свой труд плодотворной разработке явлений русской жизни, есть ряд продолжателей дела Кольцова»[4].

Поэзия Кольцова разошлась широкими литературными кругами, внеся в литературу глубоко прочувствованную идею народности. Он воспел глубокое уважение к труду народа, его благоговейное отношение к природе. Скорбя о печальной народной доле, он отразил ту особенность народного сознания, которая еще в народной песне звучала как чувство тоски по воле и свободе.

Литература

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8.
Кольцов А.В. Соч. Л., 1984.
Кольцов А.В. Статьи и материалы. Воронеж, 1960.
Кольцов А.В. Страницы жизни и творчества. Воронеж, 1984.
Кольцов А.В. и русская литература. М., 1988.
Кузнецов В. Нетленные строки. Воронеж, 1984.
Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 5.
Стенник Ю.В. Кольцов // Литература и фольклор. Л., 1976.
Успенский Г.И. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1950. Т. 7.
Schalfiev P. Die volkstümliche Dichtung Kolcow's und die russische Volkslyrik. Berlin, 1910.

[3] *Успенский Г.И.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1950. Т. 7. С. 36–37.
[4] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 5. С. 31–32.

«СОЮЗ ЛЮБВИ И ДРУЖБЫ» В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА ЛИЦЕЙСКОГО ПЕРИОДА

Предметом данной работы является тема дружбы в лирике А. С. Пушкина лицейского периода в ее эволюции. Это прежде всего анализ литературной традиции в понимании самой темы и то представление о высших ее формах, которое существовало в окружении Пушкина и его единомышленников. Анализ подчинен задаче выяснить, какие литературно-общественные и этические традиции способствовали возникновению и формированию данной темы в поэзии Пушкина.

В эпоху перехода от классицизма к сентиментализму, с его культом дружбы и интересом к частному быту отдельного человека, к проблемам личного счастья, расцветает элегия и жанр дружеского послания, наиболее полно развивающий тему дружбы в лирике.

Жанр послания сложился в римской литературе. Родоначальником его является Гораций. Одной из ведущих тем посланий поэта-философа является поиск душевного равновесия, в связи с чем он подробно рассуждает о счастье и условиях его достижения. Послание — достаточно емкая «жанровая форма», чтобы вместить любое содержание и выразить его в нужной тональности. Личность автора здесь выражена больше, чем в каком-либо другом жанре. «Почти каждый из нас запечатлевает в письмах свой образ. Конечно, и в других видах письменной речи проявляется характер пишущего, но нигде так очевидно, как в письмах»[1]. Язык письма должен быть более литературным, чем просторечие.

Новые образцы жанра послания, возрожденного сентиментализмом в XVIII в., создал Н. М. Карамзин. Для публики его произведения были новостью и по содержанию, и по тону, и были встречены ею с восторгом. Именно Карамзин впервые показал российскому читателю, что литература может быть «литературой для души». По мнению Карамзина, творец всегда изображается в творении, в лирическом послании он пишет «портрет души и сердца своего»[2]. Послания Карамзина несут отчетливую печать вкусов поэта, его чувствительной души, мирного характера. Но они являются и ярким свидетельством независимости литератора, чуждающегося политики, свободного в своих суждениях. От масонского субъективизма Карамзин вынес повышенный интерес

---

[1] *Деметрий.* О стиле // Античные риторики. М., 1978. С. 273.

[2] *Карамзин Н. М.* Что нужно автору? // Карамзин Н. М. Избр. соч. Л., 1980. С. 122–124.

к психологии, внутреннему миру человека, стремясь рассматривать внутренний мир вне его связи с миром внешним, царством дисгармонии и пороков. Поэта интересовала обычная жизнь, причем в тех ее проявлениях, которые не отмечены причастностью к политике государства. В политике автор усматривал необходимую связь с хаотическим внешним миром. Гражданственность же, по его убеждению, касалась души человека. Дружба — одна из глубоких человеческих потребностей. В дружбе Карамзин находит нравственный идеал, противопоставляя его обществу, вельможам, против которых он направляет гневные филиппики:

Прости! твой друг умрет тебя достойным,
Послушным истине, в душе своей спокойным,
Не скажут ввек о нем, чтоб он чинов искал,
Чтоб знатным подлецам когда-нибудь ласкал[3] (с. 105).

Его герой стремится углубиться в свой внутренний мир, в жизнь душевных переживаний, а не материальных забот. Об этом свидетельствует «Послание Дмитриеву» (1794) — рассуждение поэта об отношении к жизни и счастью. Иллюзии счастья приходятся на весну жизни, но

...жизни алая весна
Есть миг, — увы! пройдет она,
И с нею чувства, мысли наши
Лишатся свежести своей (с. 136).

Юность — пора надежд, открытого сердца, любящего людей, готового на любые жертвы ради них:

И я мечтами обольщался —
Любил с горячностью людей,
Как нежных братий и друзей;
Желал добра им всей душою;
Готов был кровию моей
Пожертвовать для счастья их.
...Но время, опыт разрушают
Воздушный замок юных лет... (с. 137),

доказывают нетленность зла в этом мире —

Ах! Зло над солнцем бесконечно,
И люди будут — люди вечно... (с. 137)

Зачем же жертвы для неблагодарных, неисправимых людей? Время разрушило идеалы, доказало бесперспективность стремлений к общественной пользе. А в отсутствие идеала надо радоваться малому. Общество глухо и жестоко, но всегда найдется одна родственная душа, которая заменит «мрачный свет». Уединение с другом, наслаждение тихими радостями жизни — вот цель поэта, умудренного опытом:

А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров

---

[3] *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. Здесь и далее тексты стихотворных произведений Карамзина цитируются по данному изданию, в скобках в тексте указываются страницы.

За мрачной сению лесов,
Куда бы злые и невежды
Вовек дороги не нашли
И где б, без страха и надежды,
Мы в мире жить с тобой могли,
Гнушаться издали пороком
И ясным, терпеливым оком
Взирать на тучи, вихрь сует,
От грома, бури укрываясь
И в чистом сердце наслаждаясь
Мерцанием вечерних лет,
Остатком теплых дней осенних (с. 138).

Поэт не идеализирует любовь и дружбу, это всего лишь средство меньше страдать при отсутствии возможности достичь идеала. Это утешение в мире, преисполненном социального зла:

Любовь и дружба — вот чем можно
Себя под солнцем утешать!
Искать блаженства нам не должно,
Но должно — менее страдать... (с. 139)

Тему простых, тихих радостей жизни и возможности «простого» счастья поэт продолжает в «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794). Счастье — предмет вожделения всех людей, трактаты о счастье и рецепты его достижения история человечества насчитывает во множестве, однако «слова казалися прекрасны, но только были несогласны» (с. 141). Так в чем же оно? Не в славе, не в почете, престолы и алтари тоже не дают его; одиночество Анахорета не есть счастье, оно ведет к сумасшествию, дружба от него спасает как приятное лекарство. Мир несовершенен, но

Каков ни есть подлунный свет;
Хотя блаженства в оном нет;
Хотя в нем горесть обитает, —
Но мы для света рождены
И должны в нем, мой друг, остаться (с. 144).

Надо иметь силы достойно пройти жизненный путь, — говорит этими строками поэт, — надо уметь довольствоваться малым:

Чем можно, будем наслаждаться (с. 144).

Лирический герой произведения — не бурный гений. Это человек простых чувств, крайне далекий от политики, углубившийся в свой внутренний мир и тяготящийся светским обществом. Девиз его:

Как можно менее тужить,
Как можно лучше, тише жить,
Без всяких суетных желаний,
Пустых блестящих ожиданий (с. 144).
От жизни трудно ждать подарков,
Но что приятное найдем,
То с радостью себе возьмем (с. 144).
Кто умеет довольствоваться малым,

Кто может быть приятным другом,
Любимым, счастливым супругом
И добрым милых чад отцом...
Тому сей мир не будет адом... (с. 145)

«Не причиняй другим зла, и Бог вознаградит тебя тихими радостями дружбы и любви», — вот рецепт счастья, предложенный автором послания.

В конце XVIII — начале XIX в. послания становятся едва ли не ведущим поэтическим жанром. Все значительные авторы (Жуковский, Вяземский, Батюшков) наследуют поэтическую манеру Карамзина, обмениваясь между собой дружескими посланиями, которые, сохраняя свои индивидуальные особенности, все более или менее сходны. Темой их является дружба и любовь, описание скромного уединения поэта, где его посещает мечта-фантазия. Стихотворение Батюшкова «Мои пенаты» 1811 г. тоже принадлежит к числу дружеских посланий, а его адресаты — друзья Жуковский и Вяземский:

Но вы, любимцы славы,
Наперсники забавы,
Любви и важных муз,
Беспечные счастливцы,
Философы — ленивцы,
Враги придворных уз,
Друзья мои сердечны!
Придите в час беспечный
Мой домик навестить —
Поспорить и попить![4]

Тональность этого шутливого дружеского послания, конечно, отличается от посланий Карамзина, характеризующихся некоторой дидактичностью и приподнятостью тона, но эти послания едины в существе. В стихотворениях молодых предромантиков описываются встречи с другом и скромные пиршества по этому поводу. Так, Жуковский писал Блудову:

Желанный день настанет,
Мы свидимся с тобой[5].

Батюшкову:

Увей же скромну хату
Венками из цветов;
Узорным покрывалом
Свой шаткий стол одень,
Вооружись фиалом,
Шампанского напень,
И стукнем в чашу чашей
И выпьем всё до дна:
Будь верной Музе нашей
Дань первого вина[6].

---

[4] *Батюшков К.Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л. 1964. С. 140.
[5] *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. С. 102.
[6] Там же. С. 120.

В. Л. Пушкин, который ни в чем не хотел отставать от младшего поколения, писал Д. В. Дашкову из Нижнего Новгорода, куда он бежал из Москвы при приближении Наполеона:

Мой милый друг, конечно,
Несчастие не вечно,
Увидимся с тобой,
За чашей круговой
Рукой ударив в руку,
Печаль забудем, скуку,
И будем ликовать... [7]

Темы дружбы, любви, описание внутреннего мира человека были новыми для поэзии конца XVIII — начала XIX в. И произведения таких известных поэтов, как Карамзин, Жуковский, Батюшков, конечно, не могли оставить равнодушными читателей. Возникла масса подражаний. Послания прославленных лириков приводили читателей в восторг. Достигли они и стен Лицея, где учился юный Пушкин. В лицейские годы осваивающий литературную традицию А. С. Пушкин тоже обращается к модному тогда жанру посланий. Традиционной в лицейских посланиях Пушкина была не только форма, но и содержание, поэтические темы, картины, мысли. Соответственно, примерно так же завершается стихотворение 1815 г. «Городок», принадлежащее к группе дружеских посланий:

Но, друг мой, естьли вскоре
Увижусь я с тобой,
То мы уходим горе
За чашей круговой;
Тогда, клянусь богами,
(И слово уж сдержу)
Я с сельскими попами
Молебен отслужу (I, 106)[8].

Написанное в подражание «Моим пенатам» Батюшкова, своей главной частью стихотворение имеет описание библиотеки, «литературного пантеона» поэта, но здесь же мы встречаем и батюшковские мотивы уединения, мягкой грусти, мечты о любовных наслаждениях, простодушной дружбе:

Блажен, кто веселится
В покое, без забот,
С кем втайне Феб дружится
И маленький Эрот... (I, 96–97)

Утверждение жизни в ее радостях присутствует в творчестве Пушкина с самого начала. Но, в соответствии с представлениями о поэте-мечтателе, философе-ленивце, и самые радости жизни изображаются как тихие наслаждения. Это прежде всего дружба, сладкое времяпрепровождение с «милым другом» или уединение с любимой:

---

[7] Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 678.

[8] Здесь и далее тексты А. С. Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. сочинений: В 17 т. М.; Л., 1937–1948; в скобках римскими цифрами указан том, арабскими — страницы.

Покамест, друг бесценный,
Камином освещенный,
Сижу я под окном
С бумагой и пером,
Не слава предо мною,
Но дружбою одною
Я ныне вдохновлен.
Мой друг, я счастлив ею.
Почто ж ее сестрой,
Любовию младой
Напрасно пламенею? (I, 102–103)

«Мечтанье легкокрыло» сопровождает поэта-романтика в страну грез, любви и пламенных восторгов. Но мечтания отпускают его, и «добрый сосед» вполне реально зовет поэта «из дружбы хлеб-соль откушать с ним». Реальность пробивается сквозь туман поэтических миражей. Стихотворение же «Н.Г. Ломоносову» 1814 г., посвященное брату лицейского товарища Пушкина, написано целиком в русле традиционного сентименталистского дружеского послания. Автор желает «любезному другу» благополучного путешествия в житейском море, «чтоб бурный вихорь не вздувал пред челноком шумящи воды!». Строки дышат надеждой на скорую встречу в уже знакомой нам «укромной хате» романтиков «за чашей пунша круговою». Вино и дружба — традиционные анакреонтические мотивы, почерпнутые у учителей. Соответственно, в рамках жанра и пожелания поэта:

Дай бог, под вечер к берегам
Тебе пристать благополучно
И отдохнуть спокойно там
С любовью, дружбой неразлучно! (I, 76)

Поэзия Жуковского, Вяземского, Батюшкова, Гнедича была, несомненно, исходной точкой предромантики: взамен классической создавали новую условность — романтическую. Их авторское «я» отделено было от реальной авторской личности, непосредственная действительность отражалась в их поэзии лишь в свете общих представлений предромантического сознания.

Все мотивы «Послания к Юдину» (1815), написанного также в духе Батюшкова — презрение к пышности «бедных богачей», возвышенный идеал простой жизни («мирные картины прелестной сельской красоты» (1, 170)), мечты о гусарских подвигах, изображение «кельи молчаливой» — традиционной хижины романтиков, описание автора как философа-ленивца, небрежно марающего стансы, — все эти мотивы условны, как условна сама форма послания. Но интонация, темперамент, жизненность и свежесть стиха — уже пушкинские. Конечно, молодому поэту, лишь начинающему осознавать свое «я» в поэзии, трудно еще отказаться от сентименталистских и романтических штампов, а потому в духе своих предшественников он пишет:

Ты хочешь, милый друг, узнать
Мои мечты, желанья, цели
И тихий глас простой свирели
С улыбкой дружества внимать (I, 167).

А мечты — о дружбе и любви:

...в беспокойстве непонятном
Пылаю, тлею, кровь горит,
И всё языком, сердцу внятным,
О нежной страсти говорит... (I, 170)

Однако «мечтанья отлетели», призрак любви растворился во сне, а наяву осталась дружба — верная спутница и сестра любви. Другу и поверяет поэт свои грезы.

Одной из первых собственных картин стало описание Захарова, где он проводил летние месяцы 1806–1810 гг. В нем сказывается чисто пушкинская черта — стремление обрисовать обстановку двумя-тремя чертами. В целом поэт во власти традиции. Отсюда — многословность, велеречивость посланий, которые должны были воспроизводить нескончаемость дружеской беседы: «К сестре» — 121 стих; «Князю Горчакову» (1814) — 45 стихов, «Батюшкову» (1814) — 83 стиха; «Юдину» — 226 стихов; «Городок» — 450 стихов и т. д.

Но характерно, что чисто карамзинские послания Пушкин обращает либо к вымышленным адресатам («Городок» — К ***), либо к тем, с кем у него не было тесных дружеских связей, — к Юдину, Ломоносову, именно с ними он говорит об уединении, «мечтанье легкокрылом». В стихах же, посвященных более близким людям, уединение становится лишь фразой:

Давно в моем уединеньи,
В кругу бутылок и друзей,
Не зрели кружки мы твоей,
Подруги долгих наслаждений...
(К Галичу; I, 121)

Уединение «в кругу бутылок и друзей» выливается в бурное пиршество, а не в задушевный разговор о сокровенном с «другом нежным». Следующее далее изображение славной дружеской пирушки исключает всякие иллюзии о необходимости уединения для поэта.

Эпикурейская проповедь наслаждения для Пушкина этих лет — главный критерий человеческого счастья. Воплощением горацианских идеалов, веселым мудрецом являлся любимый наставник лицеистов, профессор Галич:

О Галич, верный друг бокала
И жирных утренних пиров...
.....
О Галич, Галич! поспешай!
Тебя зовут и сон ленивый,
И друг ни скромный, ни спесивый,
И кубок полный через край! (I, 121–122)

«Покой уединенья» провозглашается и во втором «Послании к Галичу», но автор с тоской говорит, что «бегут за днями дни без дружеских собраний». Друг-поэт может быть счастлив, только если

Любовь его ведет,
И дружба молодая
Венки ему плетет...

Пока же только

...Вакхом награжден
Философ благодарный... (I, 136)

Любовь, дружба и вино — вот триада счастья молодого поэта, и его совет звучит совсем не праздно:

Оставь же город скучный,
С друзьями съединись
И с ними неразлучно
В пустыне уживись (1, 137).

«Уединенье» и «пустыня» — это не одиночество, а лишь противопоставление холодным развлечениям и заботам «среди вихря света». И вот уже от наплыва гостей «полон становится... милый, тесный дом».

Если для карамзинистов дружба — утешение в мире без идеала, то для Пушкина дружба и есть идеал, счастье, лучшее в жизни:

Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом,
И над славенскими глупцами
Смеется русскими стихами (I, 180).

Счастье иметь друзей по духу, по перу — это и есть подлинное человеческое счастье, и автор жалеет тех, кто не увидел, не разглядел его и пытается найти его в туманных грезах:

Блажен, кто шумную Москву
Для хижинки не покидает...
И не во сне, а на яву
Свою любовницу ласкает!..
(Из письма к кн. П.А. Вяземскому; I, 180)

Исследовательница жанра послания в лирике А.С. Пушкина Т.Г. Мальчукова следующим образом резюмирует особенности лицейской образности: «В лицейской лирике Пушкина гражданские темы раскрываются во французском вкусе — в “летучей”, легкой (“poesie fugitive”) манере и в духе русской поэтической традиции. За этим скрывается реальная действительность — школьное затворничество поэта и его неповторимое мировосприятие. Юношеское веселье и оптимистическая жажда жизни сливаются с созвучной гедонистической проповедью, а реальные переживания, дружеские излияния, первые сердечные увлечения, язвительные насмешки, живая игра воображения, житейские наблюдения — вся эта удивительно разнообразная гамма мыслей и чувств выливается в устойчивое русло традиционных тем и мотивов и покрывается заметным покрывалом эпикурейской мудрости»[9].

Известное единство лицейских посланий Пушкина 1814 — начала 1816 г. создается проникающим их жизнеощущением. Это настроение оптимизма, беззаботности, счастливой праздности, наслаждения вином и любовью, это жизненный идеал, имеющий в значительной степени литературное происхождение.

Событие, связанное с происшествием 5 сентября 1814 г., вероятно, легло в основу стихотворения «Пирующие студенты» (1814 г.), написанного в форме шутливой пародии на «Певца во стане русских воинов» Жуковского, откуда взяты размер (сочетание трех- и четырехстопного ямба) и строфа с перекрестной

[9] *Мальчукова Т.Г.* Жанр послания в лирике А.С. Пушкина. Петрозаводск, 1987. С. 46.

рифмой. Вместо перечисленных у Жуковского героев 1812 г., здесь реальные лицейские друзья Пушкина, собравшиеся на пирушку, каждый из которых характеризуется одной доминирующей чертой: Галич — «эпикуров младший брат», воплощение житейской мудрости, Дельвиг — «ленивец сонный», Илличевский — «остряк любезный», Горчаков — «сиятельный повеса», Пущин — «друг прямой», Яковлев — «Роде записной», Кюхельбекер — «писатель за свои грехи» и т.д. В этих характеристиках, как отметил А.Л. Слонимский, сказывается оригинальная особенность Пушкина: это умение варьировать тон в зависимости от того, о ком он говорит или к кому обращается[10]. Послания Пушкина (впрочем, как и его письма) характеризуют не только его отношение к тому или иному лицу, но и самое это лицо. Это черта далеко не обычная. В посланиях Карамзина, Державина, Дмитриева, Жуковского, Батюшкова, В.Л. Пушкина нет ни определенного отношения к адресату, ни лица этого адресата. Автор и адресат здесь абстрагированы от действительности, не имеют никаких житейских примет. Иные взаимоотношения мы отмечаем у Пушкина. В его обращении к Пущину звучит особая сердечная нота:

Товарищ милый, друг прямой,
Тряхнем рукою руку...
Не в первый раз мы вместе пьем,
Нередко и бранимся,
Но чашу дружества нальем —
И тотчас помиримся (I, 60).

Тут не только «прямой» характер Пущина, но и живой жест рукопожатия, и неизбежные между близкими друзьями временные размолвки, о которых вспоминал позднее и сам Пущин. И этот тон сохранился во всех последующих обращениях к Пущину — имя его всегда сопровождается ласковым «мой»:

...Поэта дом опальный,
О Пущин мой, ты первый посетил...
(19 октября 1825 года; II, 424)
Мой первый друг, мой друг бесценный!..
(Пущину, 1826; III, 139)

Несколько иной оттенок отмечен в отношениях с Дельвигом, товарищем не только по школе, но и по музам. Тут та же нежность, хотя заметнее примесь шутки:

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!..
За здравье нашей Музы пей,
Парнасской волокита...
(Пирующие студенты; I, 60)
Послушай, муз невинных
Лукавый духовник...
Изменник! С Аполлоном
Ты, видно, заодно.
(К Дельвигу; I, 142)

---

[10] *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 19–20.

А в строках, посвященных Кюхельбекеру, сквозит язвительная насмешка в адрес его творческих потуг:

Писатель за свои грехи!
Ты с виду всех трезвее;
Вильгельм, прочти свои стихи,
Чтоб мне заснуть скорее (I, 62).

В 1815 г. произошло знакомство Пушкина с гусарами полка, квартировавшегося в Царском Селе, он познакомился со стихами «вакхического плана», отразившими внешнюю сторону гусарского бытия: собрания «друзей-собутыльников», пирушки, заканчивающиеся на рассвете, когда «все мертвецки пьют и, преклонясь челом, засыпают молодецки»[11]. Эти мотивы впоследствии найдут отражение в ряде его дружеских посланий. Но исключительно важны для молодого поэта были настроения, живые разговоры, впечатления от походов, которые впитывал лицеист. Литературная традиция и жизненные впечатления, анакреонтика и разгул гусарских застолий — всё соединилось в пушкинских строках.

Наиболее непринужденные, интимные стихи Пушкина-лицеиста посвящены Пущину, лучшему другу, «брату по судьбам». 4 мая — день его рождения, и друг-поэт не мог не откликнуться на такое событие, придя на праздник:

Прибрел к тебе пустынник
С открытою душой...
Прими ж его лобзанья
И чистые желанья
Сердечной простоты! (I, 119)

Неразрывность «веселости и Эрота», «сердечной простоты» и «кубка пуншевого» для полноты счастья в представлениях молодого поэта связывается опять же с дружеским застольем:

Устрой гостям пирушку;
На столик вощаной
Поставь пивную кружку
И кубок пуншевой.
Старинный собутыльник!
Забудемся на час... (I, 119)

И, как отзвук гусарских пиров, звучит:

Ты любишь звон стаканов
И трубки дым густой... (I, 120)

Веселье и радость общения с друзьями, наслаждение жизнью во всех ее проявлениях должны сопровождать поэта до самой смерти:

Дай бог, чтоб я, с друзьями
Встречая сотый май,
Покрытый сединами,
Сказал тебе стихами:
Вот кубок, наливай!
Веселье! будь до гроба

[11] *Давыдов Д.В.* Песня старого гусара // Давыдов Д. В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933. С. 85.

Сопутник верный наш,
И пусть умрем мы оба
При стуке полных чаш! (I, 120)

Грациозная изысканность стиля и трогательная нежность послания говорят уже не о литературных изысках, но о подлинности чувств братской нежности и любви, которой поэту так недоставало в семье и которую он нашел в «семье лицейской».

Совершенно особое место в ряду лицейских посланий занимают послания к А. Горчакову, лицейскому товарищу поэта. Одно из них, «Князю А. М. Горчакову», было написано в августе 1814 — в честь его именин. Это уже не традиционное послание карамзинистского типа с обязательным набором сентиментально-романтических реалий: хижиной поэта-философа, горацианской проповедью умеренности, удаления от невзгод и забот практической жизни, какие он посвятил Ломоносову или Юдину. Нет в нем и той откровенной нежности и ощущения родственной души, как в посланиях Пущину, Дельвигу. «Это один из тех немногих питомцев, кои соединяют все способности в высшей степени: благородство с благовоспитанностью, ревность к пользе и чести своей, всегдашнюю вежливость, чувствительность с великодушием», — таков отзыв о нем лицейского начальства[12]. Товарищи не любили Горчакова, но Пушкин, не находясь с ним в близких дружеских отношениях, как-то тянулся к нему, «по-видимому, его беззавистно привлекал к себе Горчаков как образец всесторонней удачливости, как человек, которому судьба не отказала ни в одном из своих даров»[13]. Намеренно отталкиваясь от «высокого штиля» традиционных карамзинистских посланий, отличавшихся некоторой дидактичностью и приподнятостью тона, автор пишет приятелю «кой-как стихи на именины» (I, 50). Шутливый тон послания не мешает автору затронуть серьезнейшую проблему будущей карьеры, жизненного пути знатного лицейского питомца и пожелать ему «богатства, громких дней, / Крестов, алмазных звезд, честей?» (I, 50–51). Эта тема будет постоянно развиваться в последний год пребывания в Лицее, когда разность жизненных путей увидится поэтом во всей очевидности. А пока «поэт сладострастия», уже хорошо знакомый с богом истинного вдохновения и поэзии, Аполлоном, вводит адресата в прекрасный мир Анакреона, мир пиров, веселья, поэтического вдохновения и любви. И из любви к имениннику автор насмешливо уступает ему честь умереть, «вступая в мрачный челн Харона», стража загробной жизни, уснув Ершовой на грудях», предмете всеобщего увлечения 1814 г. Данное стихотворение — дань приятельскому типу дружбы, которая по-своему была дорога поэту. Озорной юмор, добрая усмешка господствуют в послании, тень переживаний еще не омрачает радостей лицейской жизни. Амур еще не задел поэта своими стрелами. Но годы бегут, и юного поэта начинает томить тоска по неясному идеалу, по всепоглощающему чувству любви, рождая состояние неудовлетворенности, ощущение того, что счастье проходит мимо. В стенах Лицея молодого поэта посещали Карамзин, Вяземский, Жуковский.

---

[12] *Вересаев В. В.* Спутники Пушкина. М., 1935. Т. I. С. 90.

[13] Там же.

Это были годы бурной деятельности «Арзамаса», заочным членом которого состоял Пушкин. Но в лирике поэта вдруг исчезают темы радости жизни. Вместо них господствующим настроением становятся печаль, тоска, уныние. Автор теперь разоблачает пустоту, надуманность прежних тем, иронически относится к прошлым «парнасским забавам», т.е. традиционному воспеванию любви, вина, вакхической дружбы:

Угодник Бахуса, с веселыми друзьями
Бывало пел вино водяными стихами,
В дурных стихах дурных писателей бранил,
Иль Дружбе плел венок — и дружество зевало
И сонные стихи впросонках величало...
(К Шишкову; I, 233)

Поэт еще вспоминает о том времени, когда он «нежился в приятном ослепленье», с сожалением: «...не скрылись от меня парнасские забавы» (II, 515). То время безвозвратно пролетело, теперь же «строгим опытом невольно пробужден, уснув меж розами, на тернах я проснулся», — сетует поэт, и, отказываясь от прежних тем, единственное, ради чего он решается жить:

Друзей любить открытою душою,
В молчанье чувствовать, пленяться красотою —
Вот жребий мой (I, 233).

Взамен традиционных образов и мотивов в «дружеской» поэзии Пушкина появляется пережитое, личный опыт, собственная мысль поэта. Тема дружбы в 1816 г. отходит у автора на задний план, уступая место любви. Первая, платоническая, истинно поэтическая любовь действительно пришла к поэту в это время; но любовь эта была безнадежной, точнее, это мечта о любви, а не реальное чувство. Отсюда элегические строки той поры:

Любовь одна — веселье жизни хладной,
Любовь одна — мучение сердец (I, 214).

Автор «завидовать не смеет» сладострастным Тибуллу и Парни — певцам счастливой любви:

Не тот удел судьбою мне назначен (I, 215).

Он ждет и не находит ответа на свое чувство, унылая природа не внемлет поэту так же, как и любимая. Приходит вдохновенье, но, не обогретое любовью, уходит, не донося «страдальца глас» предмету любви:

...она не улыбнется
Его стихам небрежным и простым.
К чему мне петь?
(«Любовь одна — веселье жизни хладной...»; I, 215)

Одна любовь может теперь дать счастье поэту:

Я всё тебя, прелестный друг, ищу;
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю,
Одну тебя в неверном вижу сне... (I, 200)

Но вот «пробил последний счастью час», и только дружба может утешить страдальца, стать прибежищем от душевных мук:

Утешусь я — и дружбы тихий взгляд
Души моей холодный мрак осветит (I, 200).

Но и она — лишь слабое лекарство, спасающее от острой сердечной боли, но неспособное полностью закрыть душевные раны:

Рассеянный, сижу между друзьями,
Невнятен мне их шумный разговор,
Гляжу на них недвижными глазами,
Не узнает уж их мой хладный взор!
(Разлука; I, 201)

«Мрачная любовь» милей «светлой дружбы» для безнадежно влюбленного:

Но мрачная любовь таилася во мне,
Не угасал мой пламень страстный.
Весельем позванный в толпу друзей моих,
Хотел на прежний лад настроить резву лиру,
Хотел еще воспеть прелестниц молодых,
Веселье, Вакха и Дельфиру.
Напрасно!.. Я молчал.
(Элегия; I, 220)

Дружба — слабое утешение в несчастной любви, она лишь ее противоядие, но, действуя медленно, лишь одна «дружбы <...> отрадная звезда» способна довести страдальца «до пристани надежной»:

...на голос мой унылый
Мне Дружба руку подала,
Она Любви подобна милой
В одной лишь нежности была.

Я ей принес увядши розы
Отрадных юношества дней,
И вслед пошел, но лил я слезы,
Что мог итти вослед лишь ей! (I, 249)

Если раньше для поэта дружба — счастье, а часы, проведенные с друзьями, — лучшие моменты жизни, то теперь автор близок к точке зрения Карамзина: счастье — это любовь, утешение в ней, а дружба приобретает смысл при невозможности счастья:

Каков ни есть подлунный свет;
Хотя блаженства в оном нет...
Но мы для света рождены...
И должны в нем, мой друг, остаться.
Чем можно, будем наслаждаться... (с. 144)

* * *

Дружба лишь тогда любезна,
Когда с любовию равна (с. 196).

Являясь прибежищем от страданий любви, она тем не менее стала более необходимой поэту, более близкой. Но речь идет только о настоящей, истинной дружбе. В это время возможны встречи с Кавериным, Чаадаевым, но они никак не отражаются в поэзии Пушкина, в 1816–1817 гг. мы не прочтем ни одного анакреонтического послания, прославляющего веселое застолье. Приятельская

дружба, видимо, уже не удовлетворяет поэта, так как не может служить утешением в любви. С ней можно прославлять Бахуса, но ей невозможно поверить сердечные тайны, поделиться сокровенными мечтами:

Играйте, пойте, о друзья,
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнулся я.
(Друзьям; I, 219).

Даже в широком кругу приятелей поэт один на один со своей тайной, несбывшимися надеждами. Реальная влюбленность позволила оценить и настоящую дружбу. Она не может заменить любви, но поэт благодарен ей за поддержку и довольствуется ей, не отказываясь от теплого дружеского участия, как раньше отказался от «вакхической» дружбы:

Друзья! вам сердце оставляю
И память прошлых красных дней,
Окованных счастливой ленью
На ложе маков и лилей;
Мои стихи дарю забвенью,
Последний вздох, о други, *ей*.
(Мое завещание друзьям; I, 128)

Не случайно «маки и лилеи», символы грез и душевной чистоты, сопутствуют любви и дружбе. Без мечтаний, надежд и честности чувств невозможна жизнь поэта. Любовь посетила его, а с нею он узнал и истинную цену дружбе. Дружба им как бы не замечалась, Пушкин жил среди друзей и был этим счастлив, не думал идеализировать те отношения, которые были с товарищами. Но «лета соединенья» близились к концу, перед приходом новой жизни поэт боится расстаться с лучшим из его прошлого и стремится утвердить как вечные прежние связи, которые будут для него спасением от одиночества:

...Но пусть напрасен будет труд,
Твоею дружбой оживленный —
Мои стихи пускай умрут —
Глас сердца, чувства неизменны
Наверно их переживут!
(В альбом Илличевскому; I, 258)

Раздумья о своей судьбе не покидают Пушкина. В Лицее были все равны, но что-то ждет их за его порогом? Не случайно автор эти размышления посвящает А.М. Горчакову, разность судеб с которым он не может не предвидеть:

Мой милый друг, мы входим в новый свет;
Но там удел назначен нам не равный,
И розно наш оставим в жизни след.
(Князю А.М. Горчакову; I, 254)

Он понимает, что возможности карьеры вчерашнего «сиятельного повесы» и его несопоставимы. Поэтому оправдано элегическое настроение, охватившее автора:

Я счастлив был, не понимая счастья...

Но главные раздумья всё же — не о карьере, а о невозможности счастья, воспоминания о несчастной любви:

Я знал любовь, но не знавал надежды,
Страдал один, в безмолвии любил.
Безумный сон покинул томны вежды,
Но мрачные я грезы не забыл (I, 255).

Мысль о превратностях любви полностью завладела поэтом, без нее он не мыслит себе не только жизни, но и смерти, озаренной приходом «друга сердца». Но такая любовь — лишь в мечтах. В реальности остается дружба:

И в жизни сей мне будет утешенье
Мой скромный дар и счастие друзей (I, 256).

Именно поэзия и дружба — главные темы «прощальных» лицейских стихотворений Пушкина, именно дружба во всех жизненных испытаниях согревала сердце поэта:

Ты вспомни быстрые минуты первых дней,
Неволю мирную, шесть лет соединенья,
Печали, радости, мечты души твоей,
Размолвки дружества и сладость примиренья.
(В альбом Пущину; I, 262)

Родство по духу порой гораздо важнее родства кровного, и Пушкин если не прямо ставит дружбу выше любви, то отмечает, что она долговечнее:

Ты вспомни первую любовь.
Мой друг, она прошла... но с первыми друзьями
Не резвою мечтой союз твой заключен;
Пред грозным временем, пред грозными судьбами,
О милый, вечен он! (I, 262)

Тоска расставания сквозит в стихотворении 1817 г., посвященном Кюхельбекеру:

...прошли лета соединенья;
...разорван он — наш верный круг! (I, 263)

Тоска исходит не от традиций Парни или Мильвуа, а от выстраданного чувства. Необычно серьезный, даже торжественный тон послания, и клятвенное обещание:

...где б ни был я: в огне ли смертной битвы,
При мирных ли брегах родимого ручья,
Святому братству верен я! (I, 263).

и особая символика — «святое братство» — всё это явилось выражением каких-то новых черт в отношениях Пушкина и Кюхельбекера. Клятва поэта в свободе, дружбе, верности «святому братству» близка «артели Бурцова», вольнолюбивого кружка, куда входил Кюхельбекер.

Позднее поэт напишет много горьких слов о дружбе и друзьях, но никогда ни одного упрека не раздастся в адрес лицейских товарищей, совершенно особых в ряду всех друзей.

* * *

Многословные, велеречивые послания карамзинистского типа с прославлением простодушной дружбы, уединения с «другом милым» Пушкин обращает

либо к вымышленным адресатам («Городок» — К ***), либо к тем, с кем у него не было тесных дружеских связей. Если для карамзинистов дружба — утешение в мире без идеала, то уже для Пушкина дружба и есть идеал, счастье, лучшее в жизни. Известное единство лицейских посланий Пушкина 1814 — начала 1816 г. создается проникающим их жизнеощущением — настроением оптимизма, беззаботности, счастливой праздности.

С середины 1816 г. в лирике поэта исчезают темы радостей жизни. Вместо них господствующим настроением становятся тоска, уныние. Автор разоблачает никак не связанную с реальностью вакхическую дружбу («К Шишкову»). В это же время тема дружбы отходит на задний план, уступая место любви. Если раньше для поэта дружба — счастье, то теперь автор близок к точке зрения Карамзина: счастье — это любовь, а дружба утешает лишь при невозможности счастья («Разлука», «Элегия»). В 1817 г., в преддверии выпуска из Лицея и в предчувствии скорой разлуки с друзьями, в лирике Пушкина вновь актуализируется тема дружбы, поэт стремится утвердить «лицейское братство» как вечную ценность («В альбом Илличевскому», «В альбом Пущину», «Разлука»).

Поэтизация союза дружбы и любви становится главной темой «прощальных» лицейских стихотворений Пушкина.

Литература

Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л. 1964.
Вересаев В.В. Спутники Пушкина. М., 1935. Т. I.
Давыдов Д.В. Песня старого гусара // Давыдов Д. В. Полн. собр. стихотворений. Л., 1933. С. 85.
Деметрий. О стиле // Античные риторики. М., 1978. С. 273.
Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 1.
Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966.
Карамзин Н.М. Что нужно автору? // Карамзин Н. М. Избр. соч. Л., 1980. С. 122–124.
Мальчукова Т.Г. Жанр послания в лирике А. С. Пушкина. Петрозаводск, 1987.
Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.
Пушкин А.С. Полн. собр. сочинений: В 17 т. М.; Л., 1937–1948.
Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. М., 1963.

В. В. ВИНОГРАДОВ И К. ФОССЛЕР: ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Виноградов, как и Фосслер, получил мировое признание и как лингвист, и как литературовед. Стилистика в ее разных аспектах находилась в центре их научных интересов. Фосслер термином «стилистика» обозначал изучение лингвистики и литературы в их комплексе. Оба возводят литературу в ранг искусства и стремятся к органическому объединению поэтики и литературоведения. Объектом стилистики объявляется «первоматерия» — язык художественной литературы. В фундаментальной работе Виноградова «Проблема авторства и теория стилей» (М., 1961) ставилась следующая задача: «В этой новой книге отчасти подвергаются дальнейшему теоретическому и историческому исследованию те вопросы и те общие понятия, которые легли в основу моего понимания предмета и задач науки о “языке” художественной литературы (стиль языка, стиль художественной литературы, автор, структура литературного произведения <...>»). Главной же целью объявлялось «расширить и конкретно-исторически осветить область наблюдений над развитием индивидуальных стилей в новой русской литературе»[1]. «Наша отечественная концепция поэтики, — пишет он далее, — развивалась параллельно с концепциями западноевропейского типа, школ Фосслера, Шпитцера, Вальцеля»[2].

В. В. Виноградов заинтересовался этими теориями еще будучи студентом Петроградского университета. Ориентация Фосслера на индивидуальный стиль писателя противостояла «грамматикализации» искусствоведческих наук, в которых немецкие ученые усматривали опасность нивелировки научных исследований своеобразия собственно художественных текстов. Поэтому с его стороны последовал призыв к имманентному изучению стиля. Вслед за Фосслером Виноградов постоянно уделял внимание роли художественного почина писателя, всей системы преображения языковых средств поэтами и прозаиками. Особенно привлекала русского ученого острота постановки вопроса о связи истории языка с историей литературы и искусства у Фосслера. Это обстоятельство настолько импонировало взглядам Виноградова, что он ставил имя Потебни рядом с именем Фосслера.

Учение о первичной поэтичности языка как такового впервые было теоретически отчетливо сформулировано Гердером. Он писал: «Die Litteratur wuchs in der Sprache, und die Sprache in der Litteratur; unglüklich ist die Hand? Die beide

---

[1] *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 3.

[2] *Виноградов В. В.* Стилистика: Теория поэтической речи: Поэтика. М., 1963. С. 176.

zerreissen, trüglich das Auge, das eins ohne das andere sehen will»[3]. По Гердеру, народная поэзия — это та область, где речь становится поэзией за счет внутренней образности. В. фон Гумбольдт двигался в том же направлении, утверждая, что язык не «ergon» (данность), а «energeia» (деятельность).

Фосслер развивает эти идеи в стройную систему стилистики: «Но если идеалистический, каузальный принцип получает действительное отражение в развитии языка, тогда все явления, относящиеся к дисциплинам низшего разряда — фонетике, морфологии, словообразованию и синтаксису, — будучи зафиксированы и описаны, должны находить свое конечное, единственное и истинное истолкование в высшей дисциплине — стилистике. Так называемая грамматика должна полностью раствориться в эстетическом рассмотрении языка»[4]. И далее он отмечает, что «идея языка по существу есть поэтическая идея, истина языка есть художественная истина, есть осмысленная красота»[5]. Академические грамматики должны основывать свой авторитет, следуя эстетическому инстинкту, чувству вкуса. Главное в грамматике — условные правила языка, а в поэзии — речевое творчество. Поэт реализует *потенциальные* возможности языка. Психология творческого процесса совпадает с психологической техникой языка.

Виноградов в целом дает положительную оценку тому, что предлагает Фосслер: «Хорошо, когда литературовед и лингвист помогают друг другу, углубляя понимание художественного произведения, — к такому взаимодействию призывают Фосслер и Шпитцер»[6]. Литературоведение у Виноградова составляет *естественное* и *необходимое* продолжение лингвистики. Однако позднее он делает критические замечания в адрес немецких ученых. Их утверждение о том, что индивидуальное речетворчество является основной движущей силой языка, он полагает преувеличением[7]. В целом академик колеблется между признанием идеи Фосслера о преимуществе индивидуального выражения в художественном тексте («...то, что с точки зрения языка является ошибкой, может, если оно возникает из самобытной натуры, иметь художественную ценность; в искусстве господствует право личности, в грамматике — право коллектива»[8]) и осознанием первенства нормативных грамматик.

И действительно, индивидуальное словотворчество не всегда является творческим, а остается лишь вненормативным, эстетика слова даже в его крочеанском понимании[9] не носит всеохватывающего характера, так как не исчерпывает

---

[3] *Herder J. G.* Sämtliche Werke. Bd. 2 / Hrsg. B. Suphan. Berlin, 1981. S. 19 («Литература вырастает в языке, а язык в литературе; несчастлива та рука, которая разрывает их обоих, печально видеть одно без другого»).

[4] *Vossler K.* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904. S. 10.

[5] *Фосслер К.* Грамматика и история языка // Логос. М., 1912/3. Кн. 1. С. 167.

[6] *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959. С. 48.

[7] Там же. С. 90.

[8] *Фосслер К.* Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 176.

[9] Итальянский философ Б. Кроче провозглашал тождество речи и творчества, снимая противопоставление поэтической и бытовой речи, поэт отличается от обыкновенного человека только степенью вовлеченности в процесс речетворчества. Б. Кроче впервые

особенностей внутренних микротекстов. «Дух, ставший образом, есть речь», — утверждает Фосслер всем содержанием своей книги «Дух и культура в языке» (1925). Произведение искусства в своем эстетическом содержании есть свободное самовыражение духовной сущности человека-творца.

Вслед за Фосслером, Виноградов настойчиво и упорно провозглашает как тезис единства стиля писателя, так и то, что проблема такого единства не может быть разрешена средствами лингвистики[10]. Он справедливо полагал, что в науке о литературе должна быть усовершенствована система изучения текстов за счет включения в ее состав стилистики, поэтики, анализа поэтической речи. Эти проблемы до настоящего времени остаются нереализованными.

Сам Виноградов подходил к литературе, как правило, классической, анализируя средства, способы и формы авторской обработки языка литературного произведения. В его библиотеке содержится много книг Фосслера и его учеников (Л. Шпитцера, В. Кайзера и др.), на многих имеются пометки в тех местах, где акцентируется идея единства лингвистики и литературоведения. В изданной посмертно книге «О теории художественной речи» (М., 1971) с сочувствием цитируется следующее философское положение Фосслера: «...многосторонние, часто противоположные требования отдельных индивидов к языковой форме взаимно нейтрализуют и уравновешивают друг друга, что придает грамматической структуре ту устойчивость и то подвижное равновесие, которое они постоянно и равномерно стремятся нарушить. Грамматический порядок поддерживается всесторонностью конфликтов с индивидуальными душевными мнениями, подобно дурному правительству, которое держится у власти в силу некоторого недовольства всех партий без исключения»[11].

Отзвуки идей Фосслера отчетливо прослеживаются в подчеркивании значимости творческого акта поэта и писателя и в обращении к истории эстетических вкусов в лингвистической стилистике. Фосслер, как известно, в противовес позитивизму предложил понимание речи как свободной и эстетически значимой творческой деятельности. В то же время он по-новому стал трактовать проблему ценности в литературе с помощью стилистики. Виноградов стремится открыть простор для эстетических оценок художественных текстов через изучение стиля. Задачу стилистики Виноградов определял как установление связей между писателем и его стилем, между системой выразительных и изобразительных средств языка, их богатством и эстетическим совершенством. Эстетическая продуктивность стилей Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого исследована Виноградовым почти досконально. Литература и язык изучаются им в филологическом единстве. Изучение стилистики открывает личность в тексте. Существо литературного произведения составляет его стиль.

А какова же сегодняшняя ситуация в процессе решения проблем, которые изучал Виноградов, а до него Фосслер?

применил эстетические критерии оценки в лингвистике. Фосслер вслед за ним трактует речь как эстетический процесс, в языке раскрывается духовная активность творца («Дух и культура в языке»).

[10] *Виноградов В.В.* Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1960. С. 12.

[11] *Vossler K.* Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. Berlin, 1923. S. 134.

Лингвистическая поэтика остается на перекрестке между текстом и читателем. Она стала программой литературоведения по языковедческим образцам в 1960-х гг. Р. Якобсон утверждал, что лингвисты глухи к поэтическим функциям языка, а литературоведы безразличны к проблемам лингвистики и не хотят соприкасаться с лингвистическими методами, что, по его мнению, становится научным анахронизмом. Усилия лингвистической поэтики по плодотворной интеграции литературоведов и лингвистов выступают в сильной и слабой версиях.

«Сильный» вариант нацелен на развитие дескриптивной и интерпретационной теории литературы на базе языковедческих методов. В основе лежит попытка нового обоснования поэтики внутри границ лингвистически сформированных теорий. Этой концепции удовлетворяет дифференциация функциональных вариантов языковой системы, чтобы описать поэтический язык как особый вариант и особую форму языковой компетенции со всеми присущими поэзии языковыми элементами и правилами образования. Целью остается редукция поэтической индивидуальности к интерсубъективной системе правил, такой как грамматика поэзии, поэтический код, поэтический диалект, знаковая система поэтических конвенций. Поэтому поэтическая компетенция поэта оказывается голой спекуляцией. Но включение в орбиту внимания исследователей анализа дискурса, когнитивной, генеративной грамматики, психо- и социолингвистики наглядно показывает, что формальный языковой анализ никак не обогащает лингвистическую поэтику. Утопичные цели ставят те, кто стремится достичь уровня «грамматики поэзии», превращенной в «социологическую» поэтику на основе методов прагматической теории коммуникации.

«Слабый» вариант нацеливает лингвистическую поэтику только на области работы литературоведа. В этой версии она совпадает с использованием лингвистического опыта работы при анализе литературных текстов. А в действительности это есть лишь реализация случая перформанса, т.е. обращения к языковой компетенции в каждой данной индивидуальной ситуации.

В современных условиях развития филологии акцент сделан не на нормативной, а имплицитной поэтике, т.е. на изучении имманентных внутренних поэтических закономерностей.

Плодотворный опыт академика В.В. Виноградова пока остается без продолжения.

Литература

Виноградов В.В. Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1960.
Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.
Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
Виноградов В.В. Стилистика: Теория поэтической речи: Поэтика. М., 1963.
Фосслер К. Грамматика и история языка // Логос. М., 1912/3. Кн. 1. С. 167.
Фосслер К. Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 176.
Herder J.G. Sämtliche Werke. Bd. 2 / Hrsg. B. Suphan. Berlin, 1981.
Vossler K. Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. Berlin, 1923.
Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904.

ПРОБЛЕМА АНТИЦИПАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА

Если естественнонаучная и медицинская антропология определяет место человека в мире живых существ и изучает его телесную организация (анатомию, физиологию, учение о расах), то философская антропология представляет собой отдельную дисциплину, актуальную для всех гуманитарных наук[1]. Философская антропология в настоящее время опирается на труды Макса Шелера, на его концепцию, которая охватывает реальное человеческое существование во всей его полноте, определяет место и отношение человека к окружающему миру[2].

Античное мышление было обращено к космосу, к человеку же постольку, поскольку он с ним связан. В эпоху Античности человек растворен в космосе, что фактически ликвидирует антропологическую проблему. Только на ее закате индивида стали называть персоной (persona), поскольку он не является лишь природным организмом, а проявляется в своем специфическом качестве, являясь этическим феноменом[3].

В период Средневековья человек рассматривался как составная часть божественной упорядоченности мира. Тело человека в христианстве сделано как «вещь», душа же есть дуновение самого Бога. В этом смысле человек — участник диалога с Богом, поскольку человек удостоен «образа и подобия» Божия. Но поскольку он в отличие от природных явлений может разрушить свое богоподобие через грехопадение, самопознание становится источником богопознания, осуществляемого в сфере полярности благодати и греха.

В Новое время человека затмил его собственный разум или даже абсолютный разум вселенной, и человек стал активным познающим субъектом. В процессе исторического развития, в особенности с начала Нового времени, многие интерпретации личности выступают в философском обличии и почти все они так или иначе сводятся к декартовскому дуализму тела и души, а значит, к религиозному источнику, будь то дуализм между «я» и «не-я» (Фихте), природы и мирового духа (Гегель), воли и представления (Шопенгауэр), жизни и духа (романтизм, Л. Клагес), сознательного и бессознательного (романтизм, психоанализ), сущности и существования (экзистенциализм).

---

[1] Основоположник философской антропологии — О. Касман (1562–1607).

[2] *Scheler M.* Die Stellung des Menschen im Kosmos. Berlin, 1947.

[3] *Klages L.* Geist als Wiedersacher der Seele. Berlin, 1960.

Начиная с Шеллинга и Кьеркегора, совершается поворот европейского мышления в сторону индивидуальной и исторической конкретизации человеческого существования и в сторону понятия жизни. Кьеркегор в споре с Гегелем на первый план выдвигает волевой акт — человек «рождает самого себя»[4]. Выбор — это то, благодаря чему индивид становится личностью. Индивид определяется внешними или природными обстоятельствами, а личность свободой, т.е. духовным самоопределением. Кьеркегор полагает, что только воля играет существенную роль в акте выбора, различая добро и зло. Он противопоставляет волевое как нравственное мыслительному акту.

Через Ницше и М. Шелера развитие дальше шло к философии экзистенциализма, в которой философская антропология нашла свое временное завершение. Значительный вклад в нее был внесен психологией за счет попыток дать определение понятию личности. Необходимость решения вопросов, выдвигаемых философской антропологией в связи с учетом развития других наук, привела к возникновению целого ряда областей антропологии — социологической, педагогической и теологической.

Классицизм XVIII в. кладет начало естественным и гуманитарным наукам. Вместо местной летописи феодальных событий появляется история народов и человечества. Ломоносов, Тредиаковский, историки Болтин, Щербатов, Карамзин стремятся раскрыть национальное своеобразие русской жизни в ее историческом развитии. Интерес к античной истории становится орудием борьбы с библейской. Переводы и изучение римской и греческой литературы и поэзии, расцвет архитектуры, скульптуры, философии и права объективно создают пространство противостояния житиям, легендам, догматам и преданиям, иконам христианского культа. Из-под схоластических писаний выступают очищенные от правки иезуитов античные тексты (Ф. Прокопович), Античность как бы восстает из пепла[5], в то время как в феодальную эпоху эллинское наследие игнорировалось как иноязычное и чужеверное.

Письменность из сакральной культовой становится по преимуществу деловой, обиходной. Чтение — это не заговорно-молитвенный священный акт, доступный только посвященным священнослужителям и монахам, но и достояние грамотных слоев населения. Письменность утратила свой атрибутивный характер и превратилась в графическое средство фиксации речи. Грамотность становится хозяйственной необходимостью, что способствовало развитию книгопечатания, возникновению нового механизма переписки, репродукции рукописи.

Личная, непосредственная связь автора со слушателями храма сменяется связью на расстоянии, передачей идей и новых мыслей через пространство и время. Это приводит к разрушению канонизированных литературных форм. Закрепленность литературного произведения за определенным местом как обряда, как культового служения перестает быть обязательной формальностью.

---

[4] *Киркегор С.* Наслаждение и долг. СПб., 1894. С. 230.

[5] *Свиясов Е.В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков. СПб., 2003; *Свиясов Е.В. (сост.)* Античная поэзия в русских переводах 18–20 вв.: Библиографический указатель. СПб., 1998.

Литературный жанр в XVIII в. становится частью общественного акта — дворцового, храмового, отсюда проистекает нормирование действий, жестов, слов, интонации, обстановки, реформирование стихосложения.

Книга абстрагирует слово от действия, придает словесной тематике характер общественного акта, самостоятельность существования; книга может быть прочитана в любом месте и в любое нефиксированное время. Она становится орудием борьбы индивида и гуманиста против иерархической субординации, дает новые знания, противостоящие канонам культовых жанров и церковнославянскому языку и латыни, вызывает необходимость реформы литературного языка.

Гуманизм требует определения правового статуса человека, требует кодекса законов, историко-политических примеров, дает философское рационалистическое оправдание общественных и индивидуальных начал в жизни людей.

Не случайно в эту эпоху на первый план выступает филология, она становится основным предметом гуманитарных наук. Филология обобщает особенности устного и письменного языка торговых, политических и общественных актов.

Право, философия, риторика наряду с поэтикой входят в состав филологии. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков в России объективно противостоят как писатели-интеллигенты ученым монахам и духовенству. Гуманизм утверждает свое господство в области идеологии и речевых средств образованных людей.

Архитектура, живопись перестают выполнять исключительно культовую функцию. Красота здания своей индивидуализированной выразительностью заменяет феодальную атрибутику и условность. Вместо замков, храмов и крепостей строят дворцы императоров, аристократические особняки и усадьбы. Анатомия и оптика становятся основой скульптуры и живописи, которые как бы отрываются от культовых зданий, от местных условий и превращаются в товар. Статуи и картины становятся станковыми и «передвигаются». Живопись, музыка и литература лишаются признаков синкретизма: за живописью закрепляются зрительные элементы, за музыкой — звуковые, за литературой — словесные начала. Каждый вид искусства стал обладать своими выразительными и изобразительными средствами, благодаря чему они приобрели право на самостоятельное существование. В живописи начинает господствовать трехмерное пространство, перспектива. Эстетизм, чувственность, радостное жизнеутверждение придают искусству XVIII в. новый смысл и новые краски.

Но классицизм сдерживает развитие индивидуальности и личности в искусстве, хотя Новое время открыло для этого богатые возможности. Мир в системе классицизма ограничен и концентричен, круг и шар — его идеальные геометрические фигуры. Мир классицизма не знает изменчивости и становления, ему известно только механическое движение. Дж. Вико учит: «Народы вращаются безвыходно в кругу трех возрастов — божественного, героического, человеческого»[6], согласно его взглядам в центре вечных законов движения находится «провидение».

В эпоху классицизма только намечается компромисс между авторитарным и индивидуальным, между атрибутивным и объективным. Классицизм — философия видимостей, абстрактных пространственных форм, господство

---

[6] *Вико Дж.* Основание новой науки об общей природе наций. Л., 1940. С. 41.

зрительной наглядности в архитектуре. Статическое созерцание покоящегося глаза — основа художественного познания, покой выше движения, поскольку начало движения — это нарушение равновесия, а искусство призвано покоиться согласно божественным пропорциям. Расцвет архитектуры и скульптуры более всего объясняется требованиями внешней видимости. Классицисты сознательно исключают резкие аффекты, крайности радостей и страданий, культивируют идеальные настроения в поэзии. Классицизм, конечно, допускал патриархально-культовые пародии, перешедшие в простонародные, балаганные представления, он превратил фарсовые маски в комические типы, в издевку аристократа над простолюдином, — перед нами предстают ограниченные, смешные крестьяне и купцы, у них отмечаются непомерные движения, гримасы, неуклюжая речь, грубые голоса.

Сходные процессы происходят и в изобразительном искусстве. Такова Екатерина II в трехмерном пространстве портрета Левицкого. Перед нами комплекс материализованных атрибутов, лишающих образ императрицы индивидуальных черт. Это то же, что переход от культовых песнопений к классицистической поэзии. В оде Державина дан перечень атрибутов царицы как покровительницы наук, искусств, торговли, но нет личности. Лицо женщины стало ликом богини, жрицы. То же самое мы наблюдаем в поколенном портрете Ланского кисти Левицкого. Атрибутами стали реальный придворный костюм, ордена, ленты, знаки отличия. Парадная поза — высокомерный поворот головы, взгляд сверху вниз, но формы лица и тела при этом приближены к натуре, красный артиллерийский мундир с голубой лентой и звездой, поворот в три четверти, левой рукой вельможа опирается на постамент с бюстом Екатерины II, а правой — на маршальский жезл. Левицкий моделирует объемы фигуры вне зависимости от их материального состава. Передавая телесное сходство, он идет от профессиональной, житейской характерности, т.е. от личности.

В конце XVIII в., начиная с сочинений Канта и Гердера, личность начинают отличать от индивидуальности.

Романтизм выступает за синтез естественных и гуманитарных наук, так как в обоих случаях имеется в виду сверхчувственное и сверхличное над чувственным. Это объясняет его антибуржуазную направленность, противоположность материальному началу буржуазии, которая выдвигает массовую, корыстную, тривиальную, детективную литературу в пику высокому романтическому герою, который наделен идеальными настроениями. Предшествующий сверхчувственный мир средневековых божеств так трансформируется, что становится миром идеальных прообразов земных вещей, религиозные атрибуты и символы возвышаются и эстетизируются. И у романтиков остается разделение мира на небесный и земной; высокое и низкое начало соприсутствуют в образном строе их произведений. В романтическом сознании сохраняются верховные духовные начала в их неизменности и вечности. От классицизма идет членение на высокое и низменное, идеальное и уродливое (В. Гюго, «Собор Парижской Богоматери»). Высокое — это то, что приближено к идеалу, низкое — то, что его искажает. Мир труда, забот, нужды, мир крестьян и ремесленников смешон и комичен. Романтизм осваивает ту часть реальности, которая очищена от сферы труда и деятельности.

Мир небесных посредников у Жуковского ограничен кругом общих представлений богобоязненного человека. В центре его образной системы человек, наделенный благородными чувствами и аристократическими представлениями. Бог у Жуковского утрачивает свою воинственность и феодальные атрибуты, превращается в идею идей высшей красоты, заключает в себе, как король, все достоинства дворянства. Религиозность романтиков становится эстетическим познанием Божества. Красота литургии — это то главное, что привлекает в христианстве Шатобриана.

В философии творчества у романтиков заключен компромисс рассудочности и богословия, метафизических идей и их рациональной классификации. Искусство романтиков отделено от трудового опыта человечества, поскольку служит созерцанию сверхчувственных идей, чем и отвлекает искусство от служения злободневности. В лирике романтиков любовь предстает как религиозное поклонение, красоту возлюбленной можно только молитвенно созерцать. Любовная лирика освобождается от культовой обрядности (свадебного, брачного действа), становится ведущим жанром. Канон романтической любви требует подавления и стеснения влечения. Если в родовом обществе песни любви имели весьма конкретный характер, то в романтизме они превращаются в лирику неудовлетворенного влечения и преклонения. Чувство созерцания оттесняет непосредственное биологическое удовольствие, становится рафинированной эротикой акустического и оптического порядка. Романтизм отражает созерцание той социальной группы людей, которые свободны от физического труда и хозяйственных забот, оторваны от практики. Так, в лирике Жуковского эмоция сливается с философским созерцанием, которое переходит к размышлению, лирический портрет заменяется сентенцией, а пейзаж — продолжением эмоциональной духовности. Герой и фон теряют границы.

Но в отличие от классицизма дуалистический мир неба и земли, духа и материи получает единство в движении и во времени. Материальное вновь остается низким не потому, что оно земное, а потому, что оно косно, лишено движения, оно бездуховно. Романтические герои осуществляют бегство в экзотику времени и пространства. Историческое сознание пронизывает романы романтиков, поскольку духовное более наглядно проступает сквозь пелену времени. Время становится формой проявления исторической активности духа. Мир романтиков обретает бесконечность в пространстве, которое видимо так же, как слышимо время.

В портретном искусстве романтика Кипренского герои более типичны, нежели индивидуальны (портрет Жуковского), пейзаж дается как лирическое созерцание, но, как и в классицизме, природа — не объект труда и забот, не место активной деятельности, а лишь зрительное созерцание, поскольку она не имеет памяти, в ней заключено только настоящее время.

Только человеческое сознание может охватить мир в его вечности и времени, в бесконечности пространства. Романтический пантеизм (разлитость духа в природе) сочетает в себе теорию прогресса и развития с историзмом. Однако всемирный характер истории романтики понимают как победу мирового духа над ограниченностью человеческого существования. Человек остается носителем исторического духа, но его эмоциональная и волевая составляющая остается

лишенной индивидуальности. Патетика, героика эмоций, культ героя заключены в рамки определенного амплуа — изгнанника, странника, беглеца из мира цивилизации, странствующего поэта. Романтики выдвинули понятие гения как надперсональной возможности личности, несущей силу истории, мирового духа. В своих страстях, аффектах гений связан через эмоции с миром, но не с обществом, не с конкретной житейской обстановкой. Охваченный волевым напором гений теряет пластическую наглядность.

Эмоции романтики сделали основой художественного представления. Но они становятся голосами духа, они находятся как бы вне человека, связываются с космическими и историческими процессами. Человек у романтиков, став духовной эмоцией, приобрел бо́льшую по сравнению с предшествующими направлениями степень индивидуализации, но не приобрел внутреннего центра, независимого «я», что и составляет основу личности. Разум романтиков остается иррациональным, не зная реальной почвы своего существования.

Процесс индивидуализации личности впервые осуществляется в реализме, где психологизм и логическая мотивировка образуют основу построения образа. Созданные искусством Стендаля образы Жюльена Сореля, Фабрицио дель Донго предстают в его романах для изображения индивидуализированных психологических переживаний.

Для таких персонажей, как герцогиня Сансаверина, Клелия, граф Моска в «Пармском монастыре», т. е. содействующие герою лица, и для героев «практической сферы» полностью действительны социальная характеристика, классовые мотивировки поведения; они делают то же дело, что и отрицательные персонажи: Моска — министр самодержавного герцога, банкир Левей — один из заправил июльского режима. Всё же они как бы над «практикой», выше ее. Что касается главного героя, то он выделен из среды, из общества с особой демонстративностью. Жюльен Сорель — это «юноша из низов», пробивающий себе дорогу, стремящийся сделать карьеру в закрытом для него обществе эпохи Реставрации; Фабриций — итальянский нобиле и кандидат в князья церкви; Люсьен Левен — банкирский сын, молодой буржуа, конквистадором вступающий в жизнь. Но существенно в них не это. Существенно то, что отличает их от действительности: исключительный ум, пленяющее всех очарование, ловкость и, главное — способность к «страстной жизни». Любовные переживания и авантюры Жюльена, Фабриция, молодого Левена по-особому значительны: они больше, чем что-либо иное, освобождают стендалевского героя от абсолютной обусловленности окружающей его средой, превращают в идеального «естественного человека» и тем самым заостряют критическую установку реалистических романов Стендаля. Его «естественный человек», его «страстные характеры» особенно резко противопоставлены практической сфере, и авторский суд над нею оказывается особенно беспощадным. Вот почему даже само участие в этой общественной практике меньше загрязняет Жюльена Сореля, Люсьена Левена и Фабриция, чем Моску или банкира Левена: Жюльен Сорель служит монархистам, Люсьен — лицемерит, притворствует среди аристократов Нанси и принимает участие в политических махинациях бюрократов июльского режима, — они пользуются самыми низменными методами самоутверждения, но всё время остаются внутренне свободными от «практической сферы»; они не копошатся в ней, а используют ее,

для них не писаны нормы, они сами — норма. И потому же бескорыстная страсть любви оказывается сильнее таких низводящих их страстей, как честолюбие и завоевательные инстинкты. Мы не знаем, каким был ненайденный конец «Люсьена Левена», и можем только констатировать, что образ Люсьена развивался по тем же направлениям, по тем же линиям, что и образы Жюльена и Фабриция. Однако нельзя не отметить, что Люсьен Левен в большей степени буржуа, человек XIX столетия. Есть в его «внешней истории» ряд черт, роднящих ее с биографиями преуспевающих карьеристов Бальзака: этим Люсьен резко отличается и от Фабриция, аристократа, романтически-отвлеченного «страстного человека», и от плебея и демократа Жюльена.

Личность в реализме — прежде всего этический феномен. Он представляет собой содержание, центр и единство актов, интенционально направленных на другие личности. Подобно тому, как каждому субъекту принадлежит объект, так и каждой личности принадлежит «вторая личность», всякому «я» принадлежит «ты».

В системе реализма литературный герой обретает индивидуальность, как совокупность качеств и отличительных свойств, выражающих сущность особенного, отдельного индивида. В отличие от личности это специфически неповторимое в индивиде. Индивидуальность как таковая имеет идеальный ценностный характер, индивидуальная ценность независима от реальной личности, т.е. она аксиологически автономна. Исторически «великая индивидуальность» отнюдь не должна быть особенно добродетельной, но всегда должна облекать свойственное ей главное направление осуществления ценностей в яркую и эффектную форму.

Величие индивидуальности заключается в специфике отношения к царству ценностей. Привлекательность истинной индивидуальности состоит в том, что перед живущими вместе с ней людьми она открывает новое царство ценностей с другой, устойчивой структурой. Герой реализма отличает этически ценное от целесообразного, полезного, приятного.

Литература

Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций. Л., 1940.
Киркегор С. Наслаждение и долг. СПб., 1894.
Свиясов Е.В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков. СПб., 2003.
Свиясов Е.В. (сост.) Античная поэзия в русских переводах 18–20 вв.: Библиографический указатель. СПб., 1998.
Klages L. Geist als Wiedersacher der Seele. Berlin, 1960.
Scheler M. Die Stellung des Menschen im Kosmos. Berlin, 1947.

СИМВОЛИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ МЕЧТЫ В ПОЭЗИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

Центральное положение символа в романтической философии искусства покоится на двух предпосылках и условиях: на признании идентичности природы и духа, язык которых имеет божественное происхождение, и на наличии аналогии между человеком и космосом. Универсализация этой аналогии может быть реализована только с помощью поэтического воображения с ее системой партиципаций и конкордансов. Символика природы у романтиков есть откровение бесконечного начала жизни и смерти. Поэзия предстает в романтической системе представлений как высшая форма символизации в искусстве, так как в языке идентифицируются конечные знаки и бесконечный смысл. Каждый раз великие поэты вновь и вновь создают это единство в художественной форме своих произведений. Романтические образы — это чувственные образы рефлексирующего разума, стремящегося к целостному преображению реальности. Многообразие поэтических метаморфоз создает основу для новой, собственно романтической мифологии искусства. Символические образы формируют путь к «внутренним», психологическим соответствиям между «сокровищами» души и внешними просторами реальности.

Соотношение мечты и действительности является центральной проблемой не только для поэзии Лермонтова, но и для романтизма в целом. Символика русского поэта предстает в двух разновидностях. Первую составляет символ, равный семантике слова, которая апеллирует к общеромантическим универсалиям — таковы стихотворения «Земля и небо», «Небо и звезды». Классическим примером многопланового универсально романтического понимания является стихотворение «Звезда» (1830–1831). Не случайно именно оно должно было открыть сборник стихотворений поэта. В тексте сконцентрированы основные комплексы романтических мотивов — ценностное представление об астральном пространстве:

Вверху одна
Горит звезда,

сосредоточенность на восприятии идеального объекта:

Мой взор она
Манит всегда,
Мои мечты
Она влечет
И с высоты
Меня зовет.

Единственным аналогом высокой мечты признаются любовный трепет и волнение при созерцании прекрасного облика женщины. Далее на первый план выступает типичное для поэта противопоставление судьбы и человеческих стремлений, которое обозначается путем простой констатации равнодушия и безучастности со стороны женского «нежного взора»:

Мук никогда
Он зреть не мог,
Как та звезда,
Он был далек <...> (с. 279)[1].

В итоге констатируется отсутствие надежды на ответное чувство — окружающий мир равнодушен к мукам и страданиям лирического субъекта, чье одиночество признаётся абсолютным. В смысловой подтекст стихотворения включается многоплановый комплекс представлений романтиков о взаимоотношении мира и личности, и он не вмещается в значение отдельно взятого слова, а обнаруживается при эмоциональном вживании в существо переживаемой поэтом и окружающими ситуации.

Не менее отчетливо эта ситуация вырисовывается в еще одном раннем стихотворении под названием «Звезда» (1830):

Светись, светись, далекая звезда,
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда;
Твой слабый луч, сражаясь с темнотой,
Несет мечты душе моей больной;
Она к тебе летает высоко;
И груди сей свободно и легко...
(с. 100; курсив мой. — *А.С.*)

В текстах стихотворений «Земля и небо», «Небо и звезды» обнаруживает себя «очевидная» общеромантическая модель лирических деклараций: небеса предстают как обиталище свободных светил, вольные птицы олицетворяют высокие стремления человека. Притяжение земли осознается как неизбежность, как непреодолимый удел человечества:

Звезды, вы ясны, как счастье мое!
<...>
Только завидую звездам прекрасным,
Только их место занять бы хотел (с. 228).

Противоречивость связей человека и неба неравнодушно подчеркивается Лермонтовым во многих случаях:

Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
Но и с небом расстаться нам жаль (с. 323).

«Скучные песни земли» не могут заменить душе лирического субъекта «звуки небес» (с. 239). Лермонтов использует нередко и религиозную символику, в рамках которой небо предстает как сфера божественных откровений, земля же остается вторичной по отношению к духовным устремлениям, лишается сакральных начал.

---

[1] Здесь и далее текст цитируется по изд.: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1958. В скобках указывается страница.

В указанных стихотворениях структура символа не раскрывается, а только подразумевается, так как читателю должен быть известен и понятен весь комплекс явлений, чувств, переживаний, обозначаемых семантикой слов «земля», «небо», «звезды», «чаша бытия», понятно, что

напиток был — мечта,
И что она — не наша (с. 214).

В этих текстах нет детальной разработки структуры символов, как и нет выводов о бесконечном блаженстве мечтательного состояния лирического героя. Поэтому они лишены развернутых конкретных образов, поэт предлагает только общий результат соотношения мечты и реальности. Оценка этого соотношения целиком очевидна и никак не выводится из символики. В символизирующем понятии-слове выделяются элементы, подчиняющие себе все остальные. Авторские заключения строятся как абсолютные истины. Данные тексты невозможно проанализировать с точки зрения правдоподобия и точности внешних форм, поскольку они не претендуют на оценку действительности и лишь предписывают ей определенные качества. Символическая значимость не требует «доказательств» в силу априорности исходного романтического мировоззрения.

Тема мечты постоянно находится в кругозоре Лермонтова, в большинстве случаев не достигая символического уровня. В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» резко выделяется острая необходимость мечты о чистоте, искренности и простоте человеческих взаимоотношений. Символом мечты могут стать воспоминания о детстве и о природе, а носитель мечты является лирическим героем стихотворения, символом же действительности может выступать окружающая среда, в которой нет места для мечты. Только природа таит в себе нераскрывшееся идеальное начало мечтаний. Поиск спасения в мечте наглядно обнаруживает свое присутствие в стихотворениях «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Когда волнуется желтеющая нива...», но она не получает последовательной символизации. Интимно-психологический план подчеркивает в них открытую эмоциональную реакцию.

* * *

К символам второй группы следует отнести стихотворения «Парус», «Три пальмы», «Пленный рыцарь», «На севере диком...», «Утес», в которых объективируется структура символа, он становится предметно-экспрессивным. Соотношение отдельных элементов позволяет сделать заключение относительно своеобразия лермонтовского представления о мечте и форм ее реализации, причем соотношение предметных элементов предстает как закон реальности.

В структуре символов второго типа принято различать как группу образов, символизирующих мечту и ее возможную реализацию в действительности, так и группу образов, символизирующих саму действительность, а также носителя мечты (как правило, это лирический герой или лирическое «я»), который принадлежит действительности и с чьей помощью устанавливается то или иное соотношение мечты и реальности в авторском осознании.

Символы этой группы предельно индивидуализированы, лишены традиционности. Они стали своеобразной моделью нового, романтического вида символизации в русской поэзии XIX в. Явления природы становятся элементами их внешней образности. Если в них «участвует» человек, то он предстает несколько

схематичным с точки зрения психологической разработки, он «несет» одну лишь «идею», например стремление к свободе, борьбе... Человек в этих текстах предстает вне сложного комплекса переживаний и эмоций, он персонифицирует «идею».

В стихотворении «Три пальмы» проецируется идея мечты как принесения «пользы». Символом неумолимой действительности выступает образ каравана, воплощающий некое постоянное и неумолимое движение, направленное на жестокое разрушение всего прекрасного и доброго в окружающем мире. Люди становятся жестокой по своей сущности силой, противостоящей мечте, но ими руководит высшая сила, воплощающая закон, перед которым всё становится обезличенным, будь то родник, странник, пальмы или караван. Неумолимость и жестокость закона предстает как абсолют. Пальмы, «носители мечты», остаются доказательством тщетности и слабости любой мечты перед законами «жизни». Такой вывод позволяет сделать выразительная концовка произведения:

И ныне всё дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит <...> (с. 456).

В стихотворении «Пленный рыцарь» заложена идея мечты о свободе и борьбе как истинных началах любого осознанного поведения. Само название текста однозначно указывает на внутреннюю форму символа. Его герой не обычный человек, а существо, персонифицирующее идею рыцарства. Все чувства героя направлены к одному — стремлению к свободе для борьбы. Особенно важно необычное положение героя — он в темнице, это пленный рыцарь. И наиболее выразительный способ «заставить» рыцаря мечтать о свободе — это отлучить от нее. Показательно для поэтической мысли Лермонтова утверждение: когда свобода составляет его реальное бытие, то она не может стать его мечтой. Когда же свобода отнята, то уже нет места ни для «грешных молитв», ни песен во славу любимой, а остается одно непреодолимое и страстное желание устремиться в стихию борьбы, битв и сражений. Образ мечты конкретизируется деталями «синее небо», «вольные птицы», предметами рыцарского облачения, которые последовательно сопоставляются с внутренними признаками темницы, противостоящими вольности. Своды темницы создают атмосферу невыносимого бремени, вызывают чувство боли и стыда за поругание высших устремлений личности.

В стихотворении «Пленный рыцарь» мечта о свободном духе борьбы может быть реализована только в смерти. Такой вывод, согласно последовательно романтическим представлениям, единственно возможен для высокой мечты. Смерть — истинное приобщение к подлинной свободе, она должна быть достойно встречена человеком в его романтической устремленности к мечте. Смерть в этой балладе встает во весь рост как необоримый принцип жизни рыцаря и одновременно как достойная его общественного статуса реализация.

В стихотворении «На севере диком...» — идея мечты о родстве душ и осознание непреодолимой невозможности их единения в действительности. Пальма и сосна — существа «статичные», навсегда и безусловно «прикрепленные» к земле. Эти обстоятельства призваны не только объяснить их обреченность на муки одиночества, но и построить структуру символа. Более того, места, где растут сосна и пальма, подчеркнуто далеки и пространственно, и «качественно» — суровый

и холодный север и теплый и благословенный юг. Символической «способностью к мечтанию» наделена сосна, которая во сне «размышляет» о горестном одиночестве далекой пальмы, грустит о невозможности встретиться с «другим». Подобный тип символизации объектно-природной реальности открывает Лермонтову возможность наделить человеческими чувствами тоски, печали и грусти всю земную жизнь, как природы, так и человека. Иррациональная установка на символизацию приводит поэта к усилению роли предметности, локальной окраски. Чувственный мир выступает опредмеченным, восстанавливается его субстанциальность, план изображения и план ознаменования гармонически уравновешиваются, рефлексия остается за читателем. Новое понимание романтиками роли природы радикально расширило и обогатило лирическую образность литературы XIX в. в целом. Всё, что наличествует в действительности, — холод, снег, ужас одиночества — резко противостоит мечте о том крае, «где солнца восход», где благословенный юг. Мечта изначально обречена быть неосуществимой, «пальма» грустна и одинока, но она не ищет отклика в другой душе, она не наделена способностью предаться высокой мечте. То, что было заявлено Лермонтовым в раннем стихотворении «Одиночество»:

Как странно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить.
Делить веселье все готовы —
Никто не хочет грусть делить (с. 96) —

получило теперь углубленную и объемную символизацию. И Лермонтов в конечном итоге разочаровывается в идее поиска родственной души:

Душою мы друг другу чужды,
Да вряд ли есть родство души (с. 497).

В стихотворении «Утес» представлен семантически усложненный и предельно утонченный вариант «человеческих» симпатий. В ранней лирике («Стансы» 1831 г.) был предложен «прямой» ответ на проблему:

Ответа на любовь мою
Напрасно жаждал я душою,
И если о любви пою —
Она была моей мечтою.

Как метеор в вечерней мгле,
Она очам моим блеснула
И, бывши всё мне на земле,
Как всё земное, обманула (с. 261).

Идея мечты о прекрасной любви и поисках «родной души» воплощается в «Утесе» в предельно возможной степени символической репрезентации. Объектный образ утеса предстает в его укорененности и незыблемости, он является непосредственной частью земли; идея одиночества поддерживается выразительными деталями — «плачет он в пустыне», на высоте его могут «навестить» только тучи. Антропоморфические черты приданы и «облику» утеса — его «груди», «морщинам». То, что перед нами предстает образ утеса-великана, дает дополнительные аргументы, чтобы усматривать в его мечте что-то значительное, величественное, но и оно обречено, разочарование оказывается неизбежным и безысходным. Тучка

же по контрасту изображена как нечто непостоянное, легкомысленное, в конечном итоге неистинное — «умчалась рано, / По лазури весело играя» (с. 525). В классическом стихотворении «Тучи» (1840) дана более определенная образная характеристика — «чужды вам страсти и чужды страдания; / Вечно холодные, вечно свободные...» (с. 496). Символами действительности выступают также пустыня, «слезы» старого утеса и его одиночество. Его встреча с тучкой — единственная, неповторимая возможность реализации мечты, но и мечта обманывает, в результате чего встреча оставила след, память, одновременно уничтожив ту надежду, которая напрасно теплилась в его «душе». Соотношение мечты и реальности в этом стихотворении меняется по сравнению с предшествующими вариантами — реализация мечты равна по быстроте и интенсивности разрешения лирической ситуации и гораздо слабее по итогу. В «Исповеди» 1831 г. было сказано:

Но вере теплой опыт хладный
Противуречит каждый миг,
И ум, как прежде безотрадный,
Желанной цели не достиг;
И сердце, полно сожалений,
Хранит в себе глубокий след
Умерших, но святых видений —
И тени чувств, каких уж нет <...> (с. 208).

Вот вариант итога в ранней лирике, который может быть применен к рассматриваемому произведению.

«Парус» стоит особняком в лермонтовской поэзии, в его основе лежит идея мечты о счастье, не спокойном и ровном, а бурном, мятежном. Она принадлежит герою, страдающему от несовершенства земного бытия. В объектном образе заложено противопоставление динамической способности паруса к постоянным изменениям и корабля, который остается лишь наделенным способностью передвигаться. Корабль может обрести гавань, парус непредставим вне динамики. Парус подвергается предметной имматериализации, и в этом заложена возможность исполнения мечты: бурный океан — единственно подлинная сфера ее реализации. В отличие от рассмотренных выше текстов, в которых носитель мечты вынужденно прикован к земле (утес, сосна, пальма) и поэтому оценивается отрицательно, парус чужд земле, его мечта потенциально достижима.

Символы действительности — земля и море — противостоят носителю мечты — парусу. Однако концовка стихотворения привносит сомнение в осуществимости мечты из-за двойственного «поведения» океана: то бурный океан:

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит,

то спокойный:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой... (с. 390)

Два состояния океана соотносятся как истинная и ложная реализация мечты. Равнодушное счастье не составляет идеала Лермонтова, не вызывает восторга оно и у носителя мечты, поскольку он жаждет максимального напряжения чувств, т.е. того романтического понимания счастья, которое принципиально чуждо обыденности. Чувственные формы предметной детализации в «Парусе»

получают особую смысловую насыщенность и глубину, а типизация достигает уровня последовательной символизации.

Вопросы и идеи, заложенные поэтом в символической образности его произведений, органически связаны со всем его творчеством: возможна ли истинная реализация мечты? — задается он вопросом и отвечает отрицательно. Возможна ли вообще реализация мечты у максималистов-романтиков? А если возможна, то как соотносятся реализация мечты и сама по себе мечта?

В основе мировоззрения Лермонтова лежит мечта о достижении совершенства и связанного с ним блаженства человеческого существования:

...хочет всё душа моя
Во всем дойти до совершенства.
Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем всё не так,
Как бы хотелось ей, встречает (с. 316).

Вера в романтический идеал необычайно усиливает противоположность символов земли и неба:

Когда б в покорности незнанья
Нас жить Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться,
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать (с. 231).

Таково окончательное кредо Лермонтова, в котором мечта о преодолении рубежа неба и земли, рубежа, разделяющего также человека и природу, остается на уровне идеальной мечты.

Литература

Губер А. Структура поэтического символа // Труды Гос. Академии художественных наук. 1927. Вып. 1.
Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002.
Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. 4-е изд. М.; Самара, 2004.
Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1958.
Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; 2-е изд.: М., 1999.
Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
Семенов Л.П. «Ангел»: Очерк поэзии Лермонтова. Харьков, 1912.
Семенов Л.П. Лермонтов: Статьи и заметки. М., 1915.
Beguin A. Le Rêve chez les romantique allemands. Marseille, 1937.
Durand G. L'Imagination symbolique. Paris, 1966.
Millet L. Le Symbole. Paris, 1959.
Tindall W.Y. Literary Symbol. New York, 1955.
Vickery W.N. M. Ju. Lermontov. His Life and Work. München, 2001.

ПРЕДРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПОЭЗИИ ГЁТЕ 70-х гг. XVIII в.

Распространенность мотива странничества обнаруживается в многочисленных темах и мотивах мировой литературы. Разработка этой темы влияет на построение текста, на последовательность действий героя, подчеркивая направленность мыслей и чувств, выделяет ключевые моменты его поведения во время странствий и обнаруживает прямую связь с решающими этапами жизни персонажей. В тематическом отношении эти обстоятельства реализуются как самоосуществление личности в процессе формирования ее социального и психологического статуса. Описание странника выделяет отдельные фазы в приключениях и придает действию четкий контур в специфике разработки и конкретизации самого мотива. Типические установки мотива составляют отъезд, поиск пути и возвращение. В создании фигуры странника Гёте подчеркивает наиболее существенные его признаки: внутреннее беспокойство, поиск путей к божественному покою и порядку[1]. Находящиеся в соприкосновении с ним персонажи стремятся к психологическим и социальным изменениям, будучи в процессе становления своего «я». Странствование означает особое состояние героя, сущность которого, однако, им как бы забывается, исчезает из мира его чувств и представлений[2]. Таким образом изначально воссоздаются контрастные условия, в отличие от беззаботных обитателей природы.

В фигуре странника изначально заключены полярные антитезы. Странник в поэзии Гёте выступает активным носителем позитивных начал жизни, в своих желаниях и стремлениях он обнаруживает не только тягу к свободе, но и ощущение опасностей беспечного бродяжничества в чуждом для его души пространстве. Гёте предостерегает от попытки ограничиться сценической новизной меняющейся пространственной панорамы и противопоставляет открытой взору дали ограниченный, но надежный и уютный мир родного очага. В отличие от героев-рыцарей, религиозных искателей, странник Гёте на своем пути формирует новый взгляд на предельно общие стороны бытия, его душа окрыляется великими проблемами жизни, он воодушевлен духом противоречия между условностями прошлого и новыми впечатлениями. В своей душе он слышит призыв проявить свои способности к «свободному плаванию». Вспомним, что уже в жанре «придворного романа» герой обнаруживал склонность к поиску свободного пути, нарушая границы рыцарского кодекса добродетели. Как и любой странник, герой Гёте ощущает внутреннее беспокойство.

---

[1] *Korff H.* A. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik: Bde. 1–2. Leipzig, 1958.

[2] *Schmidlin B.* Das Motiv der Wanderns bei Goethe. Winterthur, 1963.

* * *

В историческом развитии исследуемого мотива возникают две доминантные концепции: с одной стороны, вынужденное странствование, в течение которого герой остро ощущает свою бесприютность и бездомность, а с другой — радостное обретение нового мира, в котором все его желания исполняются. Если вынужденное странничество в событиях четко мотивируется (желание власти, мести, противоборства) и последствия разрешаются в конкретной реакции персонажа, то результирующая этого события оказывается соответствующей замыслу автора. Пребывание вне закона вызывает полную перемену ориентации странника и соответствует «изгнанию из рая», как об этом узнаёт герой Вольтера «Кандид». Странствие продолжается до последующего испытания, которое меняет человека, очищая и облагораживая его облик, или же он высказывает свои претензии обществу.

К контекстному кругу странников примыкают: 1) персонажи, совершающие безумные поступки, в результате которых они испытывают страдания и одновременно радость и облегчение при встрече с оседлым существованием, но в конце вновь и вновь встает вопрос о смысле жизни; 2) во многих случаях побег приводит к крушению героя в том ограниченном пространстве, где он оказывается в результате поиска своего убежища, и он вынужден склониться перед непредсказуемостью судьбы; 3) герой также может оказаться в мире абсурда, и в его отчуждении от этого мира в скрытом виде содержится наказание за проступок против бога (Каин, Агасфер), сюда же можно отнести и чистых идеалистов, глупцов, отвлеченных мыслителей, искателей случайных приключений[3].

* * *

Вопросы духовной ориентации странника Гёте в окружающем мире особенно выразительно выступают в тех текстах, где герой находится в состоянии неуверенности и сомнений. Он пытается определить свой статус и позицию, благодаря которой он смог бы утвердиться в своих способностях к принятию нового взгляда на жизнь. В стихотворениях «Wandrers Sturmlied» (Песнь странника в бурю), «Der Wandrer» (Путешественник), «Prometheus» (Прометей), «An Schwager Kronos» (Ямщику Кроносу), «Seefahrt» (Морское плавание), «Meeresstille / Glückliche Fahrt» (Штиль над морем и счастливое плавание), «Wandrers Nachtlied / Ein Gleich» (Ночная песнь странника) Гёте обращает сочувствующий, добрый взгляд как на путника, так и на его цели[4]. Эти стихотворения воссоздают напряжение между странником и прибежищем, между остроумной бравадой в адрес богов и внутренней неустойчивостью чувств, между протестом против общественных условностей и потребностью в защите от судьбы, между осознанием преходящности жизненных ценностей и радостной надеждой на то, что несмотря на все препятствия цель жизни счастье. Разрешение этих противоречий находит индивидуализированное решение. Общим оказывается тот факт, что в результате странствий в душе формируется внутренняя готовность к мужественному осознанию как неудач, так и достижения желанных целей.

---

[3] Die deutsche Lyrik / Hrsg. B. von Wiese. Düsseldorf, 1957.

[4] *Weimar K.* Goethes Gedichte: 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn, 1984.

Путник Гёте верит в способность человека к обновлению и в возможность добиться окончательной ясности в решении судьбоносных вопросов[5]. Подобная мировоззренческая установка Гёте философски ориентирована на «Этику» Спинозы, а поэтическая прогулка отчетливо это демонстрирует. Мотив странничества приобретает у Гёте предельно широкие возможности — впечатлениям и читателей, и автора придается характер мирового обозрения, предельно «расширенного» в*и*дения предмета. Прогулки странника Гёте приводят к надежному пути в осмыслении мирового целого — в поэтическое исследование природы вплетаются мысли, связанные с ростом, падением и последующим возрождением цивилизации.

* * *

Структурные и стилевые изменения в поэзии Гёте в 1770-х гг. были не без труда восприняты современниками[6]. Сфера лирики была в то время полем условных жанров, но Гёте отказался от прежних моделей, он остро почувствовал новые веяния в искусстве благодаря знакомству в сентябре 1770 г. с Гердером, отзывам тогдашних критиков Х.Ф. Николаи, М. Клаудиуса, Х.Ф. Вайсе, Х.К. Буайе, И.Г. Якоби.

В зезенхаймский период Гёте усиленно изучает Гомера, Шекспира, Оссиана, народную поэзию «северных народов». Гердер как бы «освободил» его от нормативной стилистики, обосновал новый уровень и масштаб критики поэзии, придал его стилю новую антропологическую, историческую и эстетическую основу. Прежде всего это сказалось в восприятии вечно творящей природы, цветущей, всепокоряющей, обладающей божественными, витальными свойствами. В его поэтическом пантеоне центральную роль играет гений-художник, картины утра, весны, осени, водных потоков, гор и озер. В романе «Страдания юного Вертера» герой ощущает себя странником, чужаком, путешественником (Pilger'ом), стремящимся к приключениям.

Мотив странствия всегда оставался важным для всех участников движения «бури и натиска», для позднего Гёте он обладает двойной значимостью — 1) социальной, в рамках которой ставится вопрос о месте художника в этом мире, чей образ предстает как образ аутсайдера; 2) психологической — странник обладает комплексом «бесприютности», он ищет надежное жилище, своего рода убежище в пространстве божественно упорядоченного универсума. Он испытывает чувство уверенности в своих силах и стабильности окружающего мира. Кризис в мировоззрении и поэтической образности преодолевается, так как мотив странничества оказывается сближенным с темой гения, который в окружении утренней и весенней природы выступает на первый план. Он становится необходимой принадлежностью выразительных сторон индивидуального стиля поэта, придавая особый смысл переносным метафорическим значениями слов «morgen», «morgenschön», «Knabenmorgen», смысл становления и утверждения юношеского периода жизни, периода зрелости.

Гений и природа уравниваются в динамическом и творческом отношении[7]. В образе потока Гёте обнаруживает новое свойство поэтической выразитель-

---

[5] *Kaiser G.* Wanderer und Idylle. Göttingen, 1977.

[6] *Viëtor K.* Goethe. Dichtung – Wissenschaft — Weltbild. Bern, 1949.

[7] *Schmidt J.* Die Geschichte des Genie-Gedanken in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Bd. 1–2. Darmstadt, 1988.

ности, уподобление потоку важно не только в его стремительности, но и ощущением чувства слитности с природой. «Песнь странника в бурю», наряду с «Магометом», «Прометеем» и «Ганимедом», — самое яркое лирическое произведение в эпоху «бури и натиска» благодаря развитию активных ритмических возможностей.

Гёте создает миф о творческом пути современного поэта[8], чья жизнь состоит из переживаний и впечатлений странника, идущего по дороге во время бури и песней отвечающего на ее угрозы, так как он постоянно храним его «гением». Жар и горение составляют внутреннюю сущность личности, притягивают к себе муз и граций и преображают землю и воду. Огненное исступление и твердый рассудок объединяются в творческом порыве. Поэт обращается с гимном к Юпитеру, которого он призывает утолить бушующую внутри него бурю (furor poeticus). Не тихая струя кастальского ручья, а дождливая буря становится источником вдохновения. Эмфатическая интенсивность изображения странника заключена не только в стиле и структуре, но и в теме поэтического гения. Не Анакреон и Феокрит, а Пиндар с яркой образностью и вольной ритмикой его гимнов становится «путеводителем» поэта. Тематически этот текст является программно традиционной поэтологической схемой, которая ставит пиндарическую оду в противовес буколической и анакреонтической поэзии. Имена Анакреона, Феокрита и Пиндара «перенесены» из греческой античной системы жанров, будучи построенными по схеме: строфа — антистрофа — эпод.

К этому же периоду относятся фрагменты драм «Цезарь», «Магомет», «Прометей», «Прафауст». Близость гимнов Гёте к замыслам его драм очевидна, однако элементы сентиментализма остаются в стороне от магистральной линии, хотя замыслы «Вертера» давно признаны классикой сентиментализма. Группа гимнов гомогенна, сохраняет стилистику оды и традиции возвышенного искусства, образуя сегмент античной традиции. Связь художника с гимнами органична, так как он гений[9].

Обожествление художника органично для гимнов (ср. названия — «Künstlers Morgenlied» (Утренняя песнь художника), «Künstlers Abendlied» (Вечерняя песнь художника)), через приобщение художника к странничеству он становится олицетворением благочестия — не только его творения, но и сам жизненный путь становится аналогом религиозного ритуала. Он начинает день с утренней песни (как молитвы, обращенной к природе) и завершает его таким же образом. Тогда, когда он начинает вести речь об искусстве, стиль его текстов становится проповедническим.

Художественные замыслы поэтического гения вырастают только из его призвания, материальный достаток и выгода от «художественной продукции» не могут быть главными мотивами. Гёте обогащает традиционный мотив странника тем, что проводит резкую границу между гением и ремесленником в искусстве. Гений противостоит также филистерам, которым свойственна вражда к индивидуальности, выходящей за рамки пошлого мещанского быта. Художник

---

[8] Dictionnaire des mythes littéraires. Paris, 1988.

[9] *Wünsch M.* Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien “Literatur” und “Realität”: Probleme und Lösungen. Stuttgart, 1975.

предстает выразителем всех природно-космических состояний, полем его деятельности становится весь мир, поэтому и его судьба связана с судьбами всего человечества.

Возвышение над обыденностью приводит к тому, что стихотворения в манере пышных гимнов посвящены природе, земле и небу — всё это дает возможность подарить читателю высшую духовную радость («Ганимед», «Зимнее путешествие на Гарц»). Прославление природы как высшего божества объединяется с принципами гуманного отношения к маленькому человеку, который заботится о своем укромном уголке. Образ хижины («Hütte»)[10] имеет программное значение, показывая связь со штюрмерским сочувствием маленькому человеку. В стихотворениях, раскрывающих мотив путешественника, содержится рефлексия по поводу поэтического творчества, которое переживается как природный стихийный акт. В стихотворениях 1774 г. «Kenner und Enthusiast» (Знаток и энтузиаст), «Kenner und Künstler» (Знаток и художник), «Künstlers Morgenlied», «Künstlers Abendlied» эта линия находит не только продолжение, но и развитие, что сказывается в утверждении автономности поэтического творчества, в усилении осязательных пластических образов, вызванном новым интересом Гёте к искусству рисования, а также к трактату Гердера «Пластика».

Новаторство Гёте в использовании мотива странника ярко выделяется на фоне романтического его «использования». У романтиков преобладает чувственная сторона образа, их меняющиеся настроения часто свидетельствуют о тоске по неизведанному, преисполненному **мечтой** о доме[11]. У Эйхендорфа немотивированно возникает чувство страха перед будущим в «Опоздавшем странике» («Der verspätete Wandrer», 1854), мысли о смерти затуманивают поэтические горизонты В. Мюллера в стихотворении «Странствия» (Wanderschaft). Путник обычно радостно включается в процесс поиска новых впечатлений во время грядущих путешествий, оставляя позади ясную мысль о родине. Созерцая чудеса природы, романтический странник воспринимает окружающий мир под знаком **бесконечного** продолжения странствий (К. Ф. Мориц «Антон Райзер», Л. Тик «Вильям Ловелл», «Странствия Франца Штернбальда», романы Жан-Поля и Эйхендорфа). Странствование сопровождается острым ощущением одиночества, критикой общественных условностей (Дж. Г. Байрон «Странствия Чайльд-Гарольда», «Дон Жуан»). Для романа Эйхендорфа «Из жизни бездельника» показательно чувство напряженности между общественными требованиями к индивиду и личным чувством полноты жизненных впечатлений. Как и Байрон, он утверждает принципиальную бесприютность странника. Нередко в итоге странствия обнаруживается воздействие демонических сил, вызывающих у путника тоску, меланхолию, мрачное настроение (Ф. Шатобриан «Рене», А. Мюссе «Признания сына века»).

Если Гёте сознает странничество как особую форму духовной жизни и как особую позицию лирического персонажа, как позицию расширенного в*и*дения мира и в пространстве, и во времени, то у романтиков преобладает сужение горизонта восприятия до уровня личностного в*и*дения предметов и событий.

---

[10] *Rehder H.* Das Symbol der Hütte bei Goethe // DVjs. 1937. Bd. 15. S. 403–423.

[11] *Pietzcker C.* Trauma, Wunsch und Abwehr: Studien zu Goethe. Würzburg, 1985.

Приобщение ко всему живому в природе отличает позицию Гёте, у романтиков же оно заменяется принципиальным отчуждением от него. Родина всегда может быть обретена гётевским странником, для романтика же всё на земле является чуждым, вызывая отторжение. Гётевский странник видит свою цель в покое и уюте, романтик же изначально бездомен. Радость странничества у романтиков сменяется скепсисом, печалью и отчаянием, а стремление запечатлеть всё богатство устойчивых впечатлений — горестным отчуждением.

Литература

Dictionnaire des mythes littéraires. Paris, 1988.
Die deutsche Lyrik / Hrsg. B. von Wiese. Düsseldorf, 1957.
Kaiser G. Wanderer und Idylle. Göttingen, 1977.
Korff H. A. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik: Bde. 1–2. Leipzig, 1958.
Pietzcker C. Trauma, Wunsch und Abwehr: Studien zu Goethe. Würzburg, 1985.
Rehder H. Das Symbol der Hütte bei Goethe // DVjs. 1937. Bd. 15. S. 403–423.
Schmidlin B. Das Motiv der Wanderns bei Goethe. Winterthur, 1963.
Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedanken in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Bd. 1–2. Darmstadt, 1988.
Viëtor K. Goethe. Dichtung — Wissenschaft — Weltbild. Bern, 1949.
Weimar K. Goethes Gedichte: 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn, 1984.
Wünsch M. Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien “Literatur” und “Realität”: Probleme und Lösungen. Stuttgart, 1975.

СВОЕОБРАЗИЕ ТУРГЕНЕВСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ ГАМЛЕТА И ДОН-КИХОТА

Тургенев в статье «Гамлет и Дон-Кихот» уподобил новые общественные силы в России конца 1850-х — начала 1860-х гг. Дон-Кихоту, а об их предшественниках — людях 1830–1840-х гг. говорил, что они походили на Гамлета.

Идеализация образов Гамлета и Дон-Кихота вызвана активизацией романтического движения в Европе на рубеже XVIII–XIX вв. В доромантический период развития европейских литератур они осознавались как отрицательные персонажи. Образы Гамлета и Дон-Кихота связывали с историческими явлениями изображаемого времени.

XIX в. — это эпоха канонизации и философской интерпретации героев в их психологической составляющей. С героев были сняты рыцарские плащи, они были лишены социально-типических черт. Немецкий философ-кантианец Ф. Бутервек и теоретик романтизма А.-В. Шлегель впервые в истории литературной мысли предложили иную интерпретацию этих образов и стали трактовать Дон-Кихота как романтика, предпочитающего мечту действительности, как идеальное воплощение поэтического энтузиазма и героической преданности идее. Они полагали, что Сервантес и Шекспир ставили задачей создать образы энтузиастов, проникнутых любовью к благородным сторонам человеческой жизни. По Бутервеку, герои Сервантеса Дон-Кихот и Санчо Панса призваны выразить абсолютный контраст между идеалистом и материалистом, альтруизмом и эгоизмом, неизбывным порывом к небу и неизменной прикованностью к земле, поэтическим восторгом и прозаическими буднями, безусловной верой в чудо и ограниченной трезвостью. Фигура Дон-Кихота представала теперь не с комической, а с возвышенной стороны. Именно романтики включили имена Сервантеса и Шекспира в поэтический канон избранников духа, таких как Гомер, Данте, Кальдерон, Петрарка и Гёте. Эти идеи были поддержаны великими романтиками Европы первой половины XIX в.

Мысли А.-В. Шлегеля развил швейцарский экономист и историк Сисмонди в работе «О литературе южной Европы», где, вслед за г-жой де Сталь, указал на тот новый для литераторов факт, что «дух» северных народов не в меньшей степени наделен поэтической фантазией, чем воображение народов, населяющих берега Средиземного моря. Почти дословно это мнение разделяет Тургенев в своей статье: «Дух, создавший образ Гамлета, есть дух северного человека, дух рефлексии и анализа, дух тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий. Дух южного человека

опочил на создании Дон-Кихота, дух светлый, веселый, наивный, восприимчивый, не идущий в глубину жизни, не обнимающий, но отражающий все ее явления» (5, 342)[1]. Среди поэтов Европы на призывы Сисмонди и г-жи де Сталь откликнулись Вордсворт, Байрон, Гейне, Гюго[2].

А. Шопенгауэр следующим образом подытожил новые представления XIX в. о фигуре Дон-Кихота: «Дон-Кихот аллегоризирует жизнь каждого человека, который не так, как другие, занят только устройством своего личного блага, а стремится за объективной реальной целью, овладевшей его помыслами и волей, причем, конечно, в этом мире он оказывается странным»[3].

В России Белинский рассматривал образ «печального рыцаря» как воплощение разрыва с действительностью и отступление от хода истории[4]. А.С. Пушкин и В.Ф. Одоевский видели в Дон-Кихоте представителя романтической поэзии[5]. А.И. Герцен в «Письмах из Франции и Италии» отмечал донкихотство участников революции 1848 г. в Европе.

Несомненно, взгляд на образ героя Сервантеса у Тургенева сформировался под влиянием романтических идей и представлений, утверждавшихся в литературной критике Германии. Дон-Кихот предстает в его статье как «вечный» образ, как «вечный спутник человечества», который вдохновляет людей в их поисках идеального смысла жизни. Для него, как и для Шеллинга и Гегеля, была актуальна мысль романа Сервантеса о разрыве между сознанием человека и его возможностями.

Байрон решителен и определенен в оценке Дон-Кихота. Он «в беде помочь был бы людям рад, хотя бы зло искоренить словами». Представители массы судят о Дон-Кихоте по его внешности, но его главная задача — бороться со злом, «пороки он клеймит и хочет, чтоб сильный был в ответе, когда не прав». Дон-Кихот — безумец

лишь на вид, он друг чести,
Грустней морали той эпопеи сыщем мы едва ли.

Дон-Кихот — символ подлинного борца без страха и упрека, однако толпа надела на героя «колпак паяца».

Тургенев дает сходную оценку героя Сервантеса, для него в Дон-Кихоте главное — возвышенное чувство чести и самопожертвование. Причины близости оценок заключаются в том, что оба автора отразили метания дворянского интеллигента, — будучи бессильны вернуть былые принципы чести и долга, они противопоставляют историческому опыту свою веру в справедливость, свои

---

[1] Здесь и далее текст статьи И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» цит. по изд.: *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1980. Т. 5 / Под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко. Номера тома и страницы даются в скобках арабскими цифрами.

[2] См.: *Стороженко Н.* Философия Дон-Кихота // Вестник Европы. 1885. №9. Т. 5. С. 307–310.

[3] *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig, 1859. Bd. 1. Buch 3. §50. S. 284–285.

[4] *Белинский В.Г.* Тарантас. Сочинение гр. В.А. Сологуба // Белинский В.Г. Собр. соч. / Под ред. И.В. Иванова-Разумника. Т. 2. СПб., 1913. С. 966.

[5] *Buketoff-Nurkevich L.* Cervantes in Russia. Princeton, 1950. P. 343–345.

постулаты желаемого. Они ищут выход в «третьем пути» — они ратуют не за прошлое или настоящее, а за истину, правду, за идеалы таких героев, которые «пороки клеймят» и хотят, «чтоб сильный был в ответе, когда он не прав». И Байрон, борец за свободу греков, создает своих романтических героев, беспокойных скитальцев, которые любят предаваться созерцанию величия прошлого и которые выступают как бунтари. Байрон полагает, что со смертью Дон-Кихота умирает в человеке доблесть: «Ужели доблесть — только светлый сон, / На деле ж — миф иль светлое виденье / Из царства грез? Ужель Сократ — и тот / Лишь мудрости злосчастный Дон Кихот?»[6] Тургенев, исходя из своих высоких гуманистических убеждений, признает силу веры Дон-Кихота и представляет его в качестве движущей силы исторического процесса.

Г. Гейне в сходной манере истолковывает образ Дон-Кихота. Он допускает, что Сервантес «намеревался писать лишь сатиру на рыцарские романы. Но перо гения всегда более велико, нежели он сам. Оно не ограничивается его временными целями, всегда идет дальше, и Сервантес, сам того не осознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность. Он воплотил вечную неразлучную пару: меняются лишь костюмы. Но если отвлечься от этих исторических переодеваний, то мы всюду, как в искусстве, так и в жизни, узнаем рыцаря печального образа и его оруженосца. Не видим ли мы всего Дон-Кихота и Санчо-Пансо в фигурах Дон-Жуана и Лепорелло или в личностях Байрона и его слуги Флетчера?». Гейне, как и Тургенев, утверждает, что личность, стремящаяся преодолеть ограниченное настоящее, — это всегда Дон-Кихот. А массы, следующие за ней, суть Санчо Панса. Для Гейне непреложен тот факт, что Дон-Кихот является выражением величественного героизма. Еще очень важное замечание делает Гейне в уже цитированном предисловии к немецкому изданию романа Сервантеса 1837 г.: «Смешное в донкихотстве заключается не только в том, что благородный рыцарь пытается оживить давно отжившее прошлое, но неблагодарным безрассудством является также попытка слишком рано ввести будущее в настоящее, если к тому же в этой схватке с тяжеловесными интересами сегодняшнего дня обладать только очень тощей клячей, очень ветхими доспехами и столь же немощным телом»[7].

Подобно другим европейским романтикам, для Гейне и даже социалистов-утопистов образ Дон-Кихота олицетворяет идею героя-энтузиаста, верящего в общественный прогресс, во имя которого он может отрицать настоящее в предвидении будущего. В сознании Гейне новые силы Германии, в задачу которых входит смена общественного устройства, пришли слишком поздно. Поэтому Гейне не только защищал в Дон-Кихоте его смешное начало, которое заключалось в желании воскресить давнее прошлое, но и считал за безумие стараться слишком рано «ввести будущее в настоящее».

Гейне возводил в абсолют свой романтический опыт, также и Тургенев склонялся в своих романах к идеализации жертвенной личности, которая движет

---

[6] *Байрон Дж. Г. Н.* Избр. соч. Дон Жуан: В 2 ч. Петербург; М.: Государственное издательство, 1923. Ч. 2.

[7] *Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Художественная литература, 1949. Т. 8. С. 140–141.

волей к прогрессу. Дон-Кихот и Гамлет — «два конца той оси, — пишет русский писатель, — на которой вершится человеческая природа»; Дон-Кихот — «вера прежде всего; вера в истину, доступную постоянству служения и силе жертвы» — таковы постулаты Тургенева. Из двух сил «суть основные всего существующего» — «из эгоизма и жертвенности», «косности и движения, консерватизма и прогресса». Тургенев, как и Гейне, полагает, что без жертвенности нет прогресса: «Когда переведутся такие люди, как Дон-Кихот, пускай закроется навсегда книга истории: в ней нечего будет читать». И далее он заключает: «что выражает собою Дон-Кихот? Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, <...>; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле. <...>, он весь самопожертвование» (5, 332). Большинство же людей действуют как Санчо Панса, находясь в состоянии счастливого ослепления в своем стремлении следовать за личностью провидца.

Взгляд Тургенева на образ Дон-Кихота как великого энтузиаста, как символа вечного стремления к истине и справедливости, веры в необходимость жертвенности оставался господствующим на протяжении всего XIX в.: побежденные Дон-Кихоты «могут умереть, — писал он. — Они прошли через весь огонь горнила, завоевали себе бессмертие, и оно открывается перед ними» (5, 334). Этот тезис пытались поколебать марксисты, а позднее и историки литературы в конкретно-исторических исследованиях.

Для самого же Сервантеса Дон-Кихот — это «обломок» живой истории, последний рыцарь, рыцарь «печального образа» для тех, кто пришел ему на смену. Он механически следует за прошлым, один шаг отделяет его величие от смешного, желание творить добро приносит окружающим разного рода беды, он мешает людям жить. Дон-Кихот чужд живой жизни, он не знает сомнений, убежден только в своей правоте и безошибочности своих расчетов. Память о прошлом заслоняет реальные пути, миг рыцарской истории возводится им в категорию вечности. Он не падает духом и не отчаивается потому, что не постигает смысла того, что происходит вокруг него. Для него действительностью становятся воспоминания, легенды. Однако, осознав свое безумство, он освобождается от комических сторон характера, осознаёт свою обреченность и становится трагическим образом, — он умирает не жалким безумцем, а смиренным христианином: «...жил как безумец, а умер как мудрец».

Мир рыцарства был его идеологическим оружием, а для Санчо-Пансо цепями, но они оба чужды историческому процессу, хотя Дон-Кихот стремится к будущему, а его оруженосец прикован к настоящему. Прошлое они подменяют своим представлением о нем.

Дон-Кихот не случайно сопоставлен Тургеневым с Гамлетом — оба могут быть глубже поняты лишь в сравнении. В основу противопоставления положено их отношение к идеалу возвышенной романтики. Именно поиск идеала представителями романтизма XIX в. вызвал актуализацию образов Возрождения. Для Гамлета цель жизни заключена в нем самом, для Дон-Кихота — вне его. Поэтому Гамлет эгоистичен, полон безверия, страдает отсутствием воли, сосредоточен только на себе в противоположность герою Сервантеса, альтруисту, верящему в победу истины и наделенному несокрушимой волей.

Тургенев связывает проблему эгоизма Гамлета с проблематикой драматической поэмы Гёте «Фауст», сопоставляя его с Мефистофелем. Разработку этой проблемы мы обнаруживаем в статье Тургенева «Фауст, трагедия, соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко».

Такова его логика: он не абсолютизирует преимущества Дон-Кихота, но стоит перед задачей объединить достоинства двух героев как возможный синтез мысли и воли, интеллекта и морали. Невозможность решить эту задачу он раскрыл уже в своих романах.

Как и романтики, Тургенев актуализировал исторически новое наполнение идейного смысла образа Гамлета. Он содержит в своем характере потенции «лишних людей» 1830–1840-х гг. Вслед за Шопенгауэром Тургенев осознавал, что безумцы истории при всем их благородстве и жертвенности неспособны понять «истину истории», поскольку судьба навсегда скрыта от глаз людей. Даже деятельные люди находятся безраздельно в руках безличной судьбы.

Роль европейской традиции исключительно важна для тургеневского понимания судьбы датского принца, которая проецировалась на духовную атмосферу XIX в., когда многие социальные группы в разных странах испытывали кризис.

Концепция гамлетизма возникла в Германии, передовые мыслители которой ждали общественных преобразований, но в силу разных обстоятельств осмысляли жизнь по литературно-философским кодам и моделям. Иногда образу Гамлета придавалось даже политическое значение. Ф. Фрейлиграт сформулировал это так: «Гамлет — это Германия» (1844). Л. Бёрне утверждал, что Гамлет — это копия немецкой нации: «Как фихтеанец он только и думал о том, что я есть я, и только и делает, что сует везде свое я. Он живет словами, и, как историограф своей собственной жизни, он постоянно ходит с записной книжкою в кармане»[8].

Почти об этом же говорит почтенный историк немецкой литературы того времени, во многом определивший позитивистскую методологию, Г.Г. Гервинус: «Непомерный эгоизм, обычный плод исключительно духовной жизни, заставляет их всё относить к самим себе, как будто каждый из них в отдельности был представителем целого мира, и со всем тем этот эгоизм не дает им удовлетворить никакому требованию. А когда они сами начинают сознавать такую свою слабость, они обращают свое презрение против самих себя, и Гамлет осмеивает самого себя за то, что такие людишки, как он, осуждены ползти между небом и землей»[9].

В основе многочисленных мнений о Гамлете лежало суждение Гёте, высказанное им в его романе «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам»; «прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишенное силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано; всякий долг для него свят, а этот тяжел не в меру. От него требуют невозможного, не такого, что невозможно вообще, а только лишь для него. Как ни

---

[8] *Börne L.* Hamlet von Shakespeare (1829) // Börne L. Gesammelte Schriften 3. Ausg. Stuttgart, 1840. Tl. I. S. 385.

[9] *Gervinus G.G.* Shakespeare. Leipzig, 1849. Bd. 3. S. 289.

извивается, ни мечется он, идет вперед и отступает в испуге, выслушивает напоминания и постоянно вспоминает сам, под конец почти теряет из виду поставленную цель, но уже никогда больше не обретает радости»[10].

В России актуальность взгляда Гёте на сущность характера Гамлета подчеркнул Н.А. Полевой, который перевел трагедию Шекспира в 1835 г., усматривая в Гамлете прообраз человека XIX в. В.Г. Белинский в статье «"Гамлет". Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) усмотрел в характере «поэтический апофеоз рефлексии». Критик признавал величие души Гамлета, но не оправдывал слабости его воли.

Это мнение до сих пор является определяющим для литературоведов, а в то время оно было господствующим. Так французские романтики в своих метаниях от Средневековья к Революции взывали к Гамлету как к своему прообразу. Именно романтики отказались от утверждения социальной функции образа, обратившись лишь к психологическим особенностям характера.

Гёте точно определяет источник бездействия Гамлета — избыток мысли, постоянное сомнение в возможности установить истину. Хотя свою любовь к жизни Гамлет не раз высказывает, даже когда он мечтает ее прекратить: «О, если б вы, души моей оковы, ты, крепко сплоченный состав костей, упал, туманом испарился...» (1-й акт, сцена 2). В то же самое время пошлость и пустота окружающей его жизни (мир предстает перед ним как «опустелый сад, негодных трав пустое достояние») вызывает мысль о самоубийстве, которая сменяется страхом перед грехом, особенно когда он плачет о грехе самоубийства: «О боже, боже! если бы ты, судья земли и неба, не запретил греха самоубийства» (1-й акт, сцена 2); «Когда бы мог нас подарить покоем один удар — кто нес бы бремя жизни?» — Гамлету не чужд страх небытия. Он жаждет его, он не кончает самоубийством из-за страха могильных снов, потусторонних мук. «Да, только страх чего-то после смерти смущает волю, и мы скорей снесем земное горе, чем убежим к безвестности за гробом». Проблема самоубийства возникает у него не из-за бессилия мстить, а из-за того, что мир ужасен. Жажда небытия предстает перед ним как единственное средство избавиться от ужасов жизни, и он пытается возвести этот тезис в общечеловеческую категорию: «Окончить жить — уснуть. Не более! И знать, что этот сон окончит грусть и тысячи ударов — удел живых. Такой конец достоин желаний жарких».

Гамлет верит в бессмертие — «Моей душе что может сделать он, моей душе, бессмертной, как он сам» (1-й акт, сцена 5), он допускает существование потусторонних сил, признает существование рая и ада (сцена с королем на молитве — 3-й акт, сцена 2). Но в то же время он кощунственно высказывается о человеческих останках: «Мы откармливаем животных, чтобы откормить себя, а себя для червей». При этом забывает, что этот факт не поддается сравнению с основным вопросом христианской веры — мыслью о грядущей судьбе души, — ведь для верующих со смертью всё только начинается. В лице Гамлета автор выразил силу скепсиса и сомнений современного человека во всесилии веры.

---

[10] *Гёте И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера (Кн. 4. Гл. 13) // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7. С. 199. Ср. исследование: *Roberts D.* The Indirection of Desire: Hamlet in Goethes "Wilhhelm Meister". Heidelberg, 1980.

В то же время Гамлет как мыслитель восхищается силой искусства, которое может «своим мечтам всю душу покорить» (2-й акт, сцена 2). И об этом Тургенев не забывает сказать.

Тургенев не касался ряда сложных вопросов гамлетовской характерологии, видимо, потому, что ощущал свое внутреннее родство с Гамлетом: «...почти каждый находит в нем собственные черты»; «темные стороны гамлетовского типа именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее» (5, 335, 339). Истоки тургеневских трактовок Гамлета и Дон-Кихота обусловлены романтическим взглядом на мир его и его предшественников.

Литература

Байрон Дж.Г.Н. Избр. соч. Дон Жуан: В 2 ч. Петербург; М.: Государственное издательство, 1923. Ч. 2.

Белинский В.Г. Тарантас. Сочинение гр. В.А. Сологуба // Белинский В.Г. Собр. соч. / Под ред. И.В. Иванова-Разумника. Т. 2. СПб., 1913. С. 966.

Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Художественная литература, 1949. Т. 8.

Гёте И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера (Кн. 4. Гл. 13) // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7. С. 196–199.

Стороженко Н. Философия Дон-Кихота // Вестник Европы. 1885. № 9. Т. 5. С. 307–310.

Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1980. Т. 5 / Под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко. С. 330–348.

Börne L. Hamlet von Shakespeare (1829) // Börne L. Gesammelte Schriften 3. Ausg. Stuttgart, 1840. Tl. I. S. 385.

Buketoff-Nurkevich L. Cervantes in Russia. Princeton, 1950. P. 343–345.

Gervinus G.G. Shakespeare. Leipzig, 1849.

Roberts D. The Indirection of Desire: Hamlet in Goethes “Wilhhelm Meister”. Heidelberg, 1980.

Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig, 1859. Bd. 1. S. 284–285.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Автухович Татьяна Евгеньевна** — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы *(Беларусь, г. Гродно)*
2. **Алексеев Артём Валерьевич** — выпускник Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева *(Россия, г. Санкт-Петербург)*
3. **Аношкина Вера Николаевна** — доктор филологических наук, профессор, Почетный профессор МГОУ, академик Международной академии наук педагогического образования, Заслуженный деятель науки Российской Федерации *(Россия, г. Москва)*
4. **Архангельский Александр Николаевич** — кандидат филологических наук, ординарный профессор НИУ ВШЭ, литератор, телеведущий *(Россия, г. Москва)*
5. **Батурова Татьяна Константиновна** — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской классической литературы МГОУ, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации *(Россия, г. Москва)*
6. **Белый Александр Андреевич** — доктор филологических наук, кандидат химических наук, литературовед, член Пушкинской комиссии Института мировой литературы РАН *(Россия, г. Москва)*
7. **Бурков Игорь Александрович** — выпускник кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2011), преподаватель русского языка и литературы *(Россия, г. Москва)*
8. **Бурнашёва Нина Ильдаровна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Московского архитектурного института, Почетный профессор МАРХИ, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации *(Россия, г. Москва)*
9. **Вачева Ангелина Иванова** — доктор филологии, профессор, заведующая кафедрой русской литературы Факультета славянских филологий Софийского университета имени Св. Климента Охридского *(Болгария, г. София)*
10. **Ведель Эрвин** — профессор Института славистики Регенсбургского университета *(Германия, г. Регенсбург)*
11. **Воропаев Владимир Алексеевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, председатель Гоголевской комиссии Научного совета РАН «История мировой культуры» *(Россия, г. Москва)*
12. **Геронимус Василий Александрович** — кандидат филологических наук, выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А. С. Пушкина (Захарово-Вязёмы), член секции поэзии Российского союза профессиональных литераторов *(Россия, г. Москва)*

13. **Грекова Елена Викторовна** — кандидат филологических наук *(Россия, г. Москва)*
14. **Грибкова Елена Михайловна** — выпускница кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, заведующая сектором науки Дома-музея И. С. Тургенева, филиала Государственного музея А. С. Пушкина *(Россия, г. Москва)*
15. **Гуминский Виктор Мирославович** — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела русской классический литературы ИМЛИ РАН *(Россия, г. Москва)*
16. **Демидова Ольга Ростиславовна** — кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор, профессор Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина и Европейского университета в Санкт-Петербурге *(Россия, г. Санкт-Петербург)*
17. **Дмитриева Наталья Юрьевна** — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник НИЦ «НАУКА» РАН *(Россия, г. Москва)*
18. **Долженков Пётр Николаевич** — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
19. **Емелин Илья Анатольевич** — кандидат филологических наук, выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2008), преподаватель Школы юного филолога МГУ *(Россия, г. Москва)*
20. **Еремеев Александр Эммануилович** — доктор филологических наук, профессор, ректор Омской гуманитарной академии, директор Гуманитарного колледжа г. Омска *(Россия, г. Омск)*
21. **Жигалов Александр Юрьевич** — выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2011), учитель русского языка и литературы школы №878 г. Москвы, преподаватель курсов чешского языка при Посольстве Чехии в РФ *(Россия, г. Москва)*
22. **Жилина Наталья Павловна** — доктор филологических наук, доцент, профессор Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта *(Россия, г. Калининград)*
23. **Захарова Виктория Трофимовна** — доктор филологических наук, профессор, директор научно-образовательного центра «Аксиология славянской культуры» Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина *(Россия, г. Нижний Новгород)*
24. **Зыкова Галина Владимировна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
25. **Иванова Тамара Васильевна** — кандидат филологических наук, доцент Карельской государственной педагогической академии, Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации *(Россия, г. Петрозаводск)*
26. **Казарин Владимир Павлович** — доктор филологических наук, профессор, ректор Таврического национального университета имени В. И. Вернадского *(Украина, г. Киев)*
27. **Карташова Ирина Вячеславовна** — доктор филологических наук, Почетный профессор Тверского государственного университета, Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, руководитель Научно-образовательного центра комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета *(Россия, г. Тверь)*
28. **Кистанова Анастасия Валентиновна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры имени проф. О. Мишукова Херсонского государственного университета *(Украина, г. Херсон)*

29. **Клуге Рольф-Дитер** — профессор кафедры славянской филологии Эберхард-Карл-Университета в г. Тюбингене, профессор Варшавского университета, лауреат медали Пушкина, действительный член Сербской академии наук и художеств в г. Белграде, Почетный профессор Московского университета *(Германия, г. Тюбинген)*
30. **Ковач Арпад** — доктор филологических наук, профессор эмеритус Института литературоведения и культурологии Университета Паннонии *(Венгрия, г. Веспрем)*
31. **Колобаева Лидия Андреевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Заслуженный профессор Московского университета *(Россия, г. Москва)*
32. **Кузнецов Иван Сергеевич** — кандидат филологических наук, выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, художник-график *(Россия, г. Москва)*
33. **Курбакова Елена Викторовна** — доктор исторических наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры журналистики Московского института телевидения и радиовещания «Останкино», член Союза журналистов России *(Россия, г. Москва)*
34. **Лебедев Алексей Владимирович** — выпускник (2011), аспирант и специалист по учебно-методической работе (2011–2014) кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, младший научный сотрудник филиала Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина «Музей-усадьба А. Н. Островского в Замоскворечье» (2012–2014), заведующий экспозицией филиала Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства «Шереметевский дворец — Музей музыки» (с 2014), преподаватель русского языка и литературы *(Россия, г. Санкт-Петербург)*
35. **Логвинова Ирина Владимировна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке *(Россия, г. Москва)*
36. **Милюгина Елена Георгиевна** — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка с методикой начального обучения Института педагогического образования и социальных технологий Тверского государственного университета, выпускающий редактор сборников «Мир романтизма» и «Романтизм: грани и судьбы» (1998–2010) *(Россия, г. Тверь)*
37. **Михайлова Мария Викторовна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, академик РАЕН, член Союза писателей Москвы *(Россия, г. Москва)*
38. **Михайлова Наталья Ивановна** — доктор филологических наук, академик РАО, главный научный сотрудник Государственного музея А. С. Пушкина, председатель Пушкинской комиссии Научного совета РАН «История мировой культуры», Заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации *(Россия, г. Москва)*
39. **Михед Павел Владимирович** — доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором славянских литератур Института литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины, руководитель Гоголеведческого центра при Нежинском государственном университете имени Николая Гоголя *(Украина, г. Нежин)*
40. **Моисеев Олег Алексеевич** — кандидат культурологии, выпускник филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2008) *(Россия, г. Москва)*
41. **Молнар Ангелика** — габилитированный доктор филологии (PhD), доцент Института славистики Дебреценского университета *(Венгрия, г. Дебрецен)*
42. **Нижник Анна Валерьевна** — кандидат филологических наук, выпускница кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса

филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2011), сотрудница Издательства книжного магазина «Циолковский» *(Россия, г. Москва)*

43. **Новикова Марина Алексеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского *(Россия, Республика Крым, г. Симферополь)*
44. **Панасенков Сергей Сергеевич** — выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2010) *(Россия, г. Москва)*
45. **Панина Анна** — историк-музеевед, заместитель председателя Тургеневского общества Германии, выпускница кафедры музеологии РГГУ (1993), научный сотрудник Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» (до 2001) *(Германия, г. Баден-Баден)*
46. **Пауткин Алексей Аркадьевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
47. **Пахсарьян Наталья Тиграновна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
48. **Петров Алексей Владимирович** — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры языкознания и литературоведения института гуманитарного образования Магнитогорского государственного технического университета имени Г. И. Носова *(Россия, Челябинская обл., г. Магнитогорск)*
49. **Полосина Алла Николаевна** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела научно-исследовательской работы Музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» *(Россия, Тульская обл., Щекинский р-н, п/о Ясная Поляна)*
50. **Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой зарубежной литературы факультета иностранных языков Донецкого национального университета *(г. Донецк)*
51. **Прохорова Ирина Евгеньевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
52. **Рогожин Валерий Петрович** — студент филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (1972–1976) *(Россия, Москвовская обл., г. Балашиха)*
53. **Салова Светлана Алексеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и издательского дела филологического факультета Башкирского государственного университета, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации *(Россия, Республика Башкортостан, г. Уфа)*
54. **Самородов Максим Андреевич** — кандидат филологических наук, выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2010) *(Россия, г. Москва)*
55. **Стукалова Ольга Вадимовна** — доктор педагогических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии Российской академии образования *(Россия, г. Москва)*
56. **Сысоев Сергей Валерьевич** — кандидат филологических наук, выпускник (1996) и преподаватель (1999–2000) кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, г. Москва)*
57. **Темнова Елена Михайловна** — выпускница филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (1975), преподаватель кафедры русского языка для иностранных учащихся естественных факультетов МГУ имени М. В. Ломоносова (1975–2008) *(Россия, г. Москва)*

58. Цоффка Виктор Вячеславович — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А. С. Пушкина (Захарово-Вязёмы) *(Россия, Московская область, Одинцовский район, пос. Большие Вязёмы)*

59. Черкезова Ольга Владимировна — кандидат филологических наук, докторант Уральского федерального университета, член Международного Тургеневского общества в Германии *(Россия, г. Екатеринбург)*

60. Чернец Лилия Валентиновна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, Заслуженный профессор Московского университета *(Россия, г. Москва)*

61. Чернышева Елена Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской классической литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета, Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член «Общества русской словесности» *(Россия, г. Москва)*

62. Шарапова Дарима Данзановна — кандидат филологических наук, выпускница кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (2014) *(Россия, г. Москва)*

63. Широбокова (Мухина) Людмила Николаевна — выпускница филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (1979) *(Россия, г. Челябинск)*

64. Швецова Татьяна Васильевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова в г. Северодвинске, слушатель курсов повышения квалификации филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова *(Россия, Архангельская обл., г. Северодвинск)*

Научное издание

ПРОСВЕТИТЕЛЬ И РОМАНТИК
Памяти профессора Московского университета
А. А. Смирнова (1941—2014)

Сост. и отв. ред. *А. В. Лебедев*
Корректоры *А. В. Лебедев, А. М. Никитина, М. А. Иванова*
Оригинал-макет *Л.Е. Голод*. Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*
Концепция обложки *А. В. Лебедев*

Подписано в печать 13.10.2019. Формат 70×100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 49,7. Заказ № 1049. Тираж 500 экз.

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86