

Габриэлла Топор

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:
из практики сравнительно-типологического и
сравнительно-сопоставительного анализа**

Учебное пособие

Кишинэу – 2020

Одобрено и рекомендовано к печати
на заседании Сената КГПУ им. И. Крянгэ,
протокол №4 от 26.11.2020 г.

Автор:

Габриэлла ТОПОР, доктор филологии, конференциар кафедры «Язык и общение», КГПУ им. И. Крянгэ

Рецензенты:

Любовь КОЛЕСНИК, доктор педагогики, конференциар, КГПУ им. И. Крянгэ;
Любовь ПРОКОПИЙ, доктор филологии, конференциар, ТГУ.

Литературоведческая компаративистика – одно из ведущих направлений в современной филологии. В учебном пособии рассматриваются различные формы литературных связей: перевод, заимствования, прямые творческие контакты, типологически родственные процессы и др.

Содержание пособия представляет собой анализ конкретных художественных произведений русской и мировой литературы, а также творческих и литературных связей русских и зарубежных писателей: А.С. Пушкина и П. Мериме, А.С. Пушкина и О. де Бальзак, Ф.М. Достоевского и Ч. Диккенса и др.

Пособие предназначено для студентов-филологов, магистров специализации «Лингвистическое образование и межкультурная коммуникация», учителям-словесникам, а также всем любителям и ценителям русской и всемирной литературы.

Топор, Габриэлла.

Сравнительное литературоведение: из практики сравнительно-типологического и сравнительно-сопоставительного анализа : Учебное пособие / Габриэлла Топор. – Кишинэу : Б. и., 2020 (Tipogr. UPS "Ion Creangă"). – 223 p.

Bibliogr.: p. 291-223 (21 tit.). – Referințe bibliogr. la sfârșitul paragrafelor. – 100 ex.

ISBN 978-9975-46-471-0.

821.09(075.8)

T 584

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА	6
РАЗВИТИЕ МИРОВОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ	8
ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	
• Сопоставительный анализ «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде»	12
• «Повесть о Петре и Февронии» в контексте средневековой литературы	19
РУССКИЙ РОМАН XVIII ВЕКА И ЕГО СВЯЗЬ С ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ	24
ЖУКОВСКИЙ-ПЕРЕВОДЧИК	31
ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС	
• «Фауст» И.-В. Гёте и «Сцена из «Фауста»» А.С. Пушкина: сравнительно- типологический анализ	38
• А.С. Пушкин и П. Мериме: опыт сравнительно-типологического анализа	41
• «Дубровский» А.С. Пушкина и социальный роман Жорж Санд	48
• Типологические схождения: А.С. Пушкин и Оноре де Бальзак	55
• Сопоставительный анализ романов «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Кларисса Гарлоу» С. Ричардсона	60
• «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и французский роман конца XVIII – начала XIX вв.	66
РЕЦЕПЦИЯ МИРОВОГО РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ	
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА	
• М.Ю. Лермонтов и литература английского романтизма	72
• Произведения Ф. Купера в оценках и в творчестве М.Ю. Лермонтова	78
• Немецкий романтизм и литературное наследие М.Ю. Лермонтова	85
• Изображение «сына века» в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и во французском романе начала XIX в.	90
ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В «МЁРТВЫХ ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ И В ЕВРОПЕЙСКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА	
• Своеобразие решения проблемы характера в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя и в «Человеческой комедии» О. де Бальзака	98
• Особенности изображения характера в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя и в английском романе XIX в.	111
И.С. ТУРГЕНЕВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА	
• И.С. Тургенев и Г. Флобер: история одной дружбы	125
• И.С. Тургенев и Ги де Мопассан	131

- Рассказы «Муму» И.С. Тургенева и «Мадмуазель Кокотка» Ги де Мопассана в сравнительно-сопоставительном аспекте.....136

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в межкультурном диалоге.....143

ГЕРОИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

- Дон Кихот М. де Сервантеса и князь Мышкин Ф.М. Достоевского: сравнительно-сопоставительный анализ156
- Система образов в романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и А. Дюма «Дама с камелиями».....162
- Ф.М. Достоевский и творчество Ч. Диккенса.....169

Л.Н. ТОЛСТОЙ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

РОМАН «ВОЙНА И МИР» Л.Н.ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КОНЦА XIX – XX ВЕКОВ (К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ)

- Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого во Франции конца XIX – начала XX вв.176
- Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого и немецкая литература XX века.....182
- Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого в англоязычном литературном мире187

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РОМАНОВ Л.Н. ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

- Две героини – одна судьба: сопоставительный анализ образов Анны Карениной и Эммы Бовари.....193
- Образ «падшей» женщины и своеобразие его изображения в романах Л.Н. Толстого «Воскресение» и Т. Гарди «Тэсс из рода Д’Эрбервиллей».....197
- Наташа Ростова и Скарлетт О’Хара как выразители национального характера206

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА И ГИ ДЕ МОПАССАНА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ211

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....219

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие написано в соответствии с основными положениями программы курса «Сравнительное литературоведение». В его основу положен курс лекций, читаемый на филолого-историческом факультете КГПУ им. И. Крянгэ, а также материалы статей, написанных на протяжении научно-дидактической деятельности.

Пособие последовательно раскрывает историю русско-зарубежных литературных связей. Его построение определено хронологическим принципом. Литературный диапазон достаточно широк: от рассмотрения произведений древнерусской литературы в контексте всемирной до анализа произведений XIX в. в контексте межкультурного диалога. Особое внимание в пособии уделено литературному наследию XIX в. И это не случайно, поскольку именно в это время формируется само понятие всемирной литературы, когда литературы различных стран вступают между собой в активное творческое взаимодействие, которого не знали предыдущие периоды.

Содержание пособия представляет собой анализ конкретных художественных произведений русской и мировой литературы, а также творческих и литературных связей русских и зарубежных писателей: А.С. Пушкина и П. Мериме, А.С. Пушкина и О. де Бальзак, Ф.М. Достоевского и Ч. Диккенса и др.

При создании пособия учитывался тезаурусный подход к восприятию литературы, концепция диалектической взаимосвязи таких социокультурных тенденций в обществе, как унификация и диверсификация.

Цель курса – сформировать у магистров систему ориентирующих знаний о взаимодействии национальных литератур (прежде всего, русской, европейских и американской), раскрыть сложный и многообразный характер этого взаимодействия (прямые творческие контакты, влияния, заимствования, типологически родственные процессы). Также курс имеет целью углубление литературоведческой подготовки магистранта, овладение практическими навыками сравнительно-типологического и сравнительно-сопоставительного анализа художественных текстов. И не в последнюю очередь, расширение общегуманитарного кругозора.

Материал данного пособия поможет магистранту научиться осознанно воспринимать лекционный материал, углублять его на семинарских занятиях и в процессе самостоятельной работы с исследовательской литературой; формировать индивидуальное отношение к текстам; сопоставлять произведения русской и всемирной литературы в единстве формы и содержания, выявляя как признаки сходства, так и различия; понимать историко-литературное значение межнациональных литературных взаимодействий; знать, какие содержательные и идейные аспекты произведений актуализируются в ту или иную эпоху, чем обусловлено творческое переосмысление импортированного образца, его социальная переработка и проч.; творчески применять полученные знания в научной и профессиональной деятельности.

Пособие предназначено для студентов-филологов, магистров специализации «Лингвистическое образование и межкультурная коммуникация». Но не только. Её материал может быть использован учителем-словесником на уроках русской и всемирной литературы. А также всем тем, кто ценит и любит русскую и всемирную литературу.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА

Сравнительное литературоведение как историко-литературная дисциплина входит в состав более широкой науки – науки о литературе. Здесь оно соприкасается с историей литературы, критикой и теорией литературы, а также – прямо или косвенно – со всемирной литературой.

Литературные связи являются предметом изучения компаративистики. Все явления познаются через сравнение. И сравнительное изучение литератур продолжает оставаться объективной потребностью современной науки.

В наш век интенсивных международных общений с особой ясностью раскрывается истина: чем выше культура народа, тем интенсивнее становятся его контакты и взаимодействия с другими народами; общение способствует повышению уровня своей собственной национальной культуры. Но контакты, влияния, взаимодействия, схождения и расхождения – это не отвлечённые вопросы: они имеют исторически-конкретный характер. Всё это крайне усложняет проблему развития сравнительного литературоведения сегодня.

Следовательно, задача сравнительного литературоведения – изучать три рода явлений: прямые связи между литературами, т.е. переводы, влияния, подражания; типологические схождения, которые не предполагают генетического родства, но проявляются в разработке определённых тем, образов, жанров, наличие сходных литературных течений, и, наконец, специфические черты национальных литератур «осознаваемых как отношения независимости».

В сравнительном литературоведении выделяются следующие *типы литературных связей*:

- 1) *Переводы и подражания* (В.А. Жуковский как переводчик «Леноры» Г.-А. Бюргера; Ранняя драматургия М.Ю. Лермонтова и Ф. Шиллер; Подражания В. Скотту в повестях и романах А. Бестужева, И.И. Лажечникова, Н.М. Загоскина);
- 2) *Новаторство на основе традиции* («Южные» поэмы А.С. Пушкина и «восточные» поэмы Дж.-Г. Байрона; «Евгений Онегин» и традиция (Ж.-Ж. Руссо, С. Ричардсон, Дж.-Г. Байрон и др.); «Капитанская дочка» А.С.Пушкина и романы В. Скотта «Роб Рой» и «Уэверли»; Гротеск Н.В. Гоголя и фантазм Э.Т.А. Гофмана);
- 3) *Типологические схождения* (Писатели «натуральной школы» И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский и романы Ж. Санд, Ч. Диккенса, В. Теккерея; Поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и М. Эминеску „Luceafărul”).

Для чего необходимо изучать литературные связи? Это необходимо как для установления национального своеобразия какой-то конкретной литературы, так и для раскрытия специфических закономерностей мирового литературного процесса.

В литературоведении принято выделять две главные *формы литературных связей*:

- 1) *контактные* (перевод, подражание, влияние, заимствование);
- 2) *историко-типологические аналогии* или схождения, возникающие независимо от контактов.

Контактные связи и типологические аналогии могут быть творческими или чисто идеологическими (например, Вольтер в России).

Есть такие контакты, которые прошли как привлекательная журнальная тема, но художественного плода в данную эпоху не принесли. Такова, например, судьба О. де Бальзака. В России того времени ещё не созрели условия для творческого контакта с ним. Эти условия появились позднее. Величие французского романиста было понято лишь во II-ой половине XIX века.

В творческое сознание русских писателей, особенно I-ой половины XIX века, всегда были вплетены определённые «влияния», впечатления от чужих литератур. Если сельская барышня, пушкинская Татьяна, сочиняла своё письмо Онегину, «воображаясь героиней ... Клариссой, Юлией, Дельфиной» и для своей неподдельной страсти заимствовала «чужие» чувства, то неужели сам А.С. Пушкин в момент творчества из ложно понятой оригинальности должен был забыть всё, что читал, чем восхищался и чему поклонялся? В отличие от своих стыдливых исследователей и критиков, он заявлял, что, когда писал свои «южные» поэмы «с ума сходил» от Дж.-Г. Байрона, а в «Борисе Годунове» подражал «отцу нашему» В. Шекспиру.

Это не значит, что в XIX веке не было независимых типологических явлений. К примеру, Н. Кольцов. Напрашивается сопоставление его с Р. Бёрнсом, но контактов тут никаких не было. Или «Пиковая дама» А.С. Пушкина и «Шагреновая кожа» О. де Бальзак. В значительной мере без «влияний» сложилось творчество И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, А.Н. Островского. Но вне литературных связей нельзя понять творчества А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, раннего Ф.М. Достоевского. Или вот более сложный случай: «Сцены из рыцарских времён» А.С. Пушкина и «Жакерия» П. Мериме. Эти произведения соотносятся между собой чисто типологически. Однако необходимо отметить большой взаимный интерес русского и французского писателей. Перед этим А.С. Пушкин перевёл 11 песен из сборника «Гюзла» П. Мериме и включил их в свои «Песни западных славян», высоко отзывался о «Хронике времён Карла IX», «Двойной ошибке». В свою очередь П. Мериме перевёл «Пиковую даму», которую многие во Франции сочли за его оригинальное произведение – так органически она примкнула к его собственным новеллам «Игра в трик-трак», «Двойная ошибка».

Обе формы литературных связей ведут к одной цели – выяснению оригинальности национальной литературы, находим ли её в готовом типологическом виде или она сложилась в сложных контактных связях. И взаимодействия, и схождения всегда образуются на основе «встречных течений» в литературах, как отмечал А.Н. Веселовский. Эти течения либо реально сближают двух писателей в творческом контакте, либо осознаются исследователем, который сам их сближает и сопоставляет.

Необходимо понять, что литературные связи – одна из сторон национальной литературы. Они вкраплены в литературный процесс, их не выбросишь из следственно-причинного ряда. Русская литература переплеталась с немецкой, французской, английской, славянскими литературами и эти связи нельзя игнорировать. Русскую литературу, как и другую любую литературу, нельзя изучать в провинциальной замкнутости. Литература становится и великой, и национальной только в тесном взаимодействии, «обмене веществ» со всей мировой литературой.

Есть ещё один важный аспект изучения русской литературы и её связей: это изучение обратного воздействия русской литературы на западноевропейскую. Связи и схождения обязательно необходимо изучать двусторонне. Поэтому такие темы, как А. фон Шамиссо и К.Ф. Рылеев или А.С. Пушкин и П. Мериме интересны.

РАЗВИТИЕ МИРОВОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Развитие собственно сравнительного литературоведения как науки начинается со II-ой половины XIX века, а точнее с конца столетия, и продолжается в условиях непрерывного разветвления науки и уточнения её целей и по сей день.

Франция. С начала XX века сравнительное литературоведение развивается довольно быстро, уточняя цели своих исследований и постепенно осуществляя их. Этому содействует обновление методов историко-литературных исследований благодаря трудам видного учёного Гюстава Лансона, основателя французской филологической и исторической школы.

Другой ведущей фигурой французской школы компаративизма был Поль Азар, профессор кафедры сравнительного литературоведения Сорбонны и Колеж де Франс. П. Азар занимался преимущественно литературными, культурными и политическими связями Франции и Италии (от работы «Французская революция и итальянская литература», 1910 до диссертации «Французское влияние в Италии XVIII века», 1934).

В пределах той же школы рядом с П. Азаром следует назвать Паула ван Тигема, идейно сформировавшегося под влиянием Г. Лансона и ставшего после 1931 г. одним из виднейших профессоров Сорбонны. Его диссертация «Оссиан во Франции» посвящена влиянию зарубежных литератур на литературу его родины. На страницах различных журналов он опубликовал: «Понятия сравнительного литературоведения», 1906; «Сравнительное литературоведение и всеобщая литература», 1920 и др.

В это время он пишет «Историю литературы Европы и Америки от эпохи Возрождения до наших дней», 1940. Здесь даны горизонтальные срезы великих европейских течений, их одновременное развитие в нескольких европейских странах. Затем была издана книга «Романтизм в европейской литературе», 1948. Его маленький учебник по сравнительному литературоведению, опубликованный в 1931 г., выдержал к 1951 г. четыре издания, будучи переведённый на многие языки.

Италия. В Италии сравнительно-литературные исследования интенсивно развиваются после 1900 г. Самым значительным исследователем в этой области остаётся Артуро Фаринелли, опубликовавший среди прочих работ и труд «Романтизм в латинском мире», 1927, в котором показаны особенности этого течения и приведены литературные образцы, характерные для всех стран романского ареала. В книге поочерёдно рассматриваются эстетика, философия и религия эпохи романтизма, характерные для неё влечение к средневековью, экзотизм, и, наконец, искусство слово.

Германия. Значительную роль в развитии сравнительного литературоведения в Германии сыграл Курт Вайс, профессор Тюбингенского университета. Он опубликовал в 1939 г. коллективный сборник статей по современной европейской литературе, в котором применил метод сложения национальных литератур. В собственной книге о Малларме он рассматривает связи немецкого символизма с французским романтизмом. Воспитанник романтической филологической школы и французского компаративизма Курт Вайс неоднократно обращался к литературной проблематике западного средневековья, в частности к взаимоотношениям западноевропейского эпоса и «Песни о Нибелунгах». Также он исследовал французскую лирику от Маро до Валери, а также творчество латиноамериканских поэтов Ромуло Гальегоса и Габриэлы Мистраль.

Среди немецких работ по компаративистике, эстетике и истории, вышедших после II-ой мировой войны, особенно выделяются две книги, получившие всеевропейскую известность. Это исследование Курциуса, выдающегося специалиста по проблемам распространения и интерпретации французской культуры и литературы в Германии, о европейской литературе и латинском средневековье (1948), а также работа Ауэрбаха «Мимесис», 1946.

Россия. Главой русской сравнительно-исторической школы является акад. Александр Николаевич Веселовский (1838 – 1906), родоначальник исторической поэтики. Его исследования базировались на глубоком знании славянских, византийских и западноевропейских литератур и мирового фольклора.

В научном наследии А.Н. Веселовского можно выделить несколько основных тем:

- 1) Историческая поэтика.
- 2) Русский романтизм.
- 3) Возрождения (итальянская литература данной эпохи). Сюда относятся несколько статей о Данте, двухтомная монография о Боккаччо. В этих работах он рассматривает проблему, характерную для итальянской литературы эпохи Возрождения, а именно проблему освобождения личности, связанную с разрушением средневекового общественного строя.
- 4) Средневековая литература и фольклор. Этот цикл охватывает исследование былин, сказок, христианских легенд и апокрифов. Сюда относится его диссертация «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды»; статья «Южнорусские былины».

Также А.Н. Веселовскому принадлежит теория «бродячих сюжетов» или «миграция» сюжетов. *Бродячие сюжеты* – это сюжеты, выражающие наиболее социально-бытовые, психологические, философские и иные ситуации, находящие отклик у многих народов в различные эпохи и поэтому повторяющиеся в произведениях устной и книжной литературы различных наций и времён. Например, сюжет о девушке, живущей у злой мачехи (сюжет типа «Золушки»), встречается в 351 национальном варианте. Это фольклорный «бродячий» сюжет, но есть и книжный или литературный. Сюжет «Фауста» переходил от автора к автору, начиная с «Народной книги о докторе Фаусте», вышедшей в Германии в 1587 г.; через английского драматурга Кристофера Марло к немецким писателям (Лессингу, Мюллеру, Гёте), вплоть до наших дней. Столь же сложна и история сюжета о Дон Жуане.

Япония. Значительное развитие получило сравнительное литературоведение и в Японии, особенно вследствие расширения связей страны с европейским Западом ещё в период 1868 – 1912 гг. Наметившийся после II-ой мировой войны расширение международных связей, о чём свидетельствует внушительный рост числа переводов (наибольшее количество переводов осуществлялось и осуществляется именно в Японии), значительно укрепило позиции компаративизма и привело к образованию в 1948 г. Японского национального общества компаративистов. При нём издаётся ежеквартальный бюллетень и журнал. В 1953 г. при Токийском университете был открыт Институт сравнительно-исторических исследований литературы, который находится под заметным воздействием школ французского и американского компаративизма. Особое внимание японскими компаративистами уделяется изучению влияний английской, затем

итальянской и французской поэтик на японскую, а также выявлению связей японской литературы с китайской и литературами буддийского мира.

Румыния. В Румынии первые серьёзные компаративистские исследования появляются в конце XIX века, когда на Западе уже закладывались основы новой науки. Толчком к появлению этих работ послужили лекции прослушанные румынскими студентами в высших школах Франции – Сорбонне, Эколь Нормаль Суперьёр, Коллеж дё Франс.

Пути развития румынского компаративизма были разнообразны. Первые элементы историко-литературных сопоставлений, пусть случайные и косвенные, обнаруживаются в учебниках, трактатах и обобщающих работах, где речь велась о зарубежных влияниях или о параллелях румынских и зарубежных произведений, а также в общих обзорах развития зарубежных литератур, например, в курсе истории романских литератур Н. Йорги.

В основную проблематику румынского сравнительного литературоведения входили исследования международных культурных и литературных связей не протяжении веков. Иными словами, в центре внимания учёных находились влияния, которым подвергалась румынская литература в различные периоды, что, впрочем, было важнейшей темой и во всём мировом компаративизме.

Русское литературное влияние на румынскую литературу основательно изучалось целым рядом исследователей. Интересны работы П.П. Панаитеску «Славяно-румынская литература и её значение для истории славянских литератур» (1929), И. Богдана «Влад Цепеш (Дракула) и немецкие и русские повести о нём» (1896).

Обширным трудом, в котором рассматриваются различные аспекты этих связей, является исследование П.П. Константинеску-Яшь «Культурные русско-румынские связи прошлого» (1954), которому предшествовали в межвоенные годы некоторые специальные исследования Е.М. Двойченко-Марковой о влиянии В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова на творчество К. Стамати, М. Еминеску и др. румынских писателей. Также ей принадлежат монографии «Русско-румынские литературные связи XIX века (I-ая половина)» (1966) и «Русско-румынские литературные связи XIX века (II-ая половина)» (1967).

В 1959 г. вышла работа «Творчество Н.В. Гоголя в Румынии», а в 1963 г. – «Л.Н. Толстой в румынской литературе» Татьяны Николеску. Особенно серьёзной представляется вторая работа – и потому, что в ней почти исчерпан материал темы, и потому, что автор, изучая проникновение и распространение произведений Л.Н. Толстого в Румынии, одновременно исследует отзвуки его творчества в румынской литературе и изучает влияние Л.Н. Толстого на развитие романа в целом.

Библиография:

1. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение / отв. ред. академик Г.В. Степанов; Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. – 447 с.
2. Аминова В.Р. Типология контактов как способ систематизации межлитературного процесса // Русская и сопоставительная филология: Системно-функциональный аспект: материалы итоговой научной конференции (Казань, 2003 г.). Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2003. – С. 204-209.
3. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / пер. с рум. и коммент. М.В. Фридмана; предисл. В.И. Кулешова; ред. Г.И. Насекина. М.: Прогресс, 1977. – 229 с.

4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. со словац.; предисл. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
5. Жирмунский В.М. А.Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад: избранные труды / Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. – С. 84-136.

Интернет – ресурсы:

6. Теоретическое введение в сравнительное изучение литератур [Электронный ресурс] / сост. Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/sristteo.htm>
7. Чернец Л.В. Актуальные проблемы современного литературоведения: Основные тенденции и перспективы развития литератур [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://uzswlu.datasite.uz/data/Module/actual_problems_of_literature.pdf

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Сопоставительный анализ «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде»

Из всех памятников средневекового героического эпоса ближе всего к «Слову» находится «Песнь о Роланде».

Эпоха феодальной раздробленности была для русского народа особенно трагичной в связи с нависшей над Русью половецкой опасностью, что в этих условиях неудачный поход новгород-северского князя стал для автора «Слова» поводом к созданию поэтического шедевра, воплотившего заветные чаяния русского народа.

И основная мысль «Песни о Роланде», возникшей и оформившейся в течение IX – XII вв. в единое, целостное произведение, отражала заветные стремления лучших людей тогдашней Франции.

Обобщение важнейшей гражданской темы возникает в «Слове» на основе конкретного исторического факта – похода Игоря Святославича, начавшегося 23 апреля 1185 года и вскоре бесславно завершившегося поражением войска и пленением князей-военачальников.

Точно так же «Песнь о Роланде» поэтически воспроизводит подлинные события VIII века. Карл Великий в 778 году совершил поход на Испанию, захваченную маврами, но вынужден был вскоре возвратиться за Пиринеи. Баски и мавры напали в Ронсевальском ущелье на аррьергард его войска, перебили отступавших франков и в числе прочих предали смерти Хруотланда, маркграфа Бретани. Неприятная, но не особенно значительная неудача экспедиционного корпуса франков переосмысливается легендой в грандиозную битву христианского войска с неверными, в сражение, решившее судьбы всего христианского мира.

И в «Слове о полку Игореве» и в «Песне о Роланде» авторы произведения выступают современниками событий, они постоянно обращаются к своим читателям-слушателям, переживают вместе с героями, скорбят и радуются.

Призыв к единству также роднит оба произведения: в «Слове» это выражается через картины русской земли, полной городов и сёл, многолюдной и обширной, а в «Песни» герои постоянно обращаются мыслями к «милой Франции», общей для всех родине.

Тяжкие последствия отсутствия единства изображены в «Слове» и через трагический образ Игоря, действующего по феодальной формуле «мы себе, а ты себе».

В «Песни» источником трагедии становится неукротимый нрав, несдержанность и безрассудство гордого Роланда. Князь Игорь отправляется в поход, заранее обречённый на неудачу, ибо основное для него – достижение личной славы, хотя нельзя упускать из виду, что за честолюбием, жаждой славы Игоря стоит всё же намерение обезопасить степные границы Руси, коль скоро в эпоху феодальной раздробленности он нападает не на слабейших соседей (а из истории известно, что перед этим он принимал прямо-таки яростное участие в междоусобицах), но идёт походом на «поганных». Роланду гордыня не позволяет вовремя призвать на помощь Карла. Тысячи русских воинов навсегда остаются на поле битвы, двадцать тысяч франков гибнут в Ронсевальском ущелье. Тягостно сокращение пленного Игоря, горько и раскаяние Роланда под конец битвы.

Сочувствие и осуждение, порицание и восхищение, скорбь и гордость – сложное сочетание этих чувств испытывают авторы «Слова» и «Песни», когда ведут рассказ о главных героях своих творений.

И всё же любовь к родине, мысль о необходимости не «розно», а вместе с другими русскими князьями, всенародно отстоять целостность и независимость русских земель становятся итоговыми для Игоря – героя «Слова», как, впрочем, и для исторического князя-прототипа, осознавшего необходимость единства в борьбе с половцами. И Роланд полон патриотических чувств. Франция – его душевное моление, символ его веры. Её благо, её честь – превыше всего. Даже когда горячность отваги затемняет разум героя, его глубинным, скрытым мотивом действия остаётся служба родине.

Авторы «Слова» и «Песни» не ограничивают критику феодального своеволия, сосредоточивая внимание лишь на ошибках и личных недостатках Игоря и Роланда. Причина катастроф рассматривается ими более глубоко и обстоятельно, они подвергают анализу и беспощадно осуждают систему феодальных отношений, при которых родство, кровная обида, интересы клана могут стать выше интересов государственных, более того: могут поставить под угрозу существование единого государства. Вспомним, сколько негодования и боли вызывают у автора «Слова» воспоминания о злых деяниях родоначальников феодальной смуты на Руси – Олега Гориславича и Всеслава Полоцкого.

Злосчастная судьба князей этих должна, по мысли автора, показать их беспокойным потомкам необходимость согласованных действий против внешнего врага. Всеслав Полоцкий безусловно осуждается автором, но некоторые качества вызывают и авторское сочувствие, поскольку он «вещий», «неприкаянный» и не лишён воинской доблести.

В известном смысле аналогом этих персонажей оказывается в «Песне» Ганелон. Характерна художественная объективность в его изображении, а, следовательно, и идеи, за ним стоящей. Он не имеет изъянов ни физических, ни нравственных, держит себя с достоинством и удалью перед Марсилием и Карлом. Но обстоятельства ведут Ганелона к предательству, и вина его, прежде всего, в забвении долга вассала, не пожелавшего исходить в своих поступках из интересов сюзерена Карла, а стало быть, по автору, из общегосударственных интересов. Потому и суд над Ганелоном – это, прежде, всего суд над феодальным своеволием.

В обоих случаях позиции авторов очень близки. В изображении автора «Слова» князья-вотчинники предстают как бы перед судом истории и обвинительным приговором читателей караются.

Более расходятся по значимости религиозные мотивы в «Слове» и в «Песне». Разумеется, князья-феодалы нарушают божью волю – так полагает автор. И противниками храбрых русичей выступают «поганые». Но всё же сама по себе идея религиозной борьбы звучит в «Слове» куда более приглушённо, нежели в «Песне». Божья благодать, божья сила, божьи знамения – всё это как неперенный элемент религиозного сознания времени присутствует в «Слове», но борьба с половцами – это не столько битва христиан с язычниками, сколько борьба за освобождение.

В отличие от «Слова» в «Песне о Роланде» мечта об окончательном устранении угрозы со стороны арабского нашествия трансформировалась в великую битву со всемирным войском неверных, возглавляемым эмиром Балиганом, в военное столкновение двух религий, из которого христиане выходят полными победителями. Идея религиозной борьбы с маврами обуславливает введение в «Песнь» мотивов, знамений,

прямых призывов выступить именно против неверных. Душу храбрейшего из рыцарей принимают ангелы, архангел Гавриил, посредник между богом и людьми, берёт у Роланда перчатку как залог верности его новому сюзеру – богу. В известном смысле последним эпизодам соответствуют в «Слове» божьи знамения, указывающие Игорю путь из плена.

Сопоставление двух гениальных творений русского и французского героического эпоса можно продолжить, сравнивая образы Всеволода и Оливье, Ярославны и Альды, Карла и Святослава.

Всеволод – родной брат Игоря, Оливье – побратим Роланда и брат его невесты. Наделённые могучей силой, преданные, благородные, дышащие воинским пылом, эти характеры, безусловно, родственны друг другу. Особенно относится это к их поведению в грозных и несчастливых битвах: мужество, благородство, самоотверженность по-настоящему сближают Оливье и Всеволода. Правда, Оливье более благоразумен и способен не соглашаться со своим названным братом, ибо понятия рыцарской чести как вассальной верности ближе его сердцу.

Поэтический образ Ярославны, верной жены, олицетворяющей и скорбящую русскую землю, занимает очень большое эмоционально-смысловое место в художественной системе «Слова». Образ этот играет существенную роль и в движении событий «Слова» – недаром же после проникновенного плача Ярославны совершается бегство Игоря из плена. Любящая и страдающая женщина способна силой любви воскресить надежды пленённого супруга.

Единственный, но далеко не центральный образ женщины в «Песне» – Альда. По сути дела, любовная тема, получившая развитие в позднейших поэмах цикла шансон де жест (песни о деяниях), в поэме даже не намечена. Чувства героини прямолинейно обозначены добровольной смертью избранницы Роланда, не сумевшей и не пожелавшей пережить любимого хотя бы и для того, чтобы связать свою судьбу с судьбою другого отважного рыцаря, предложенного ей в мужья великим Карлом. Альда – героиня без слов, и о переживаниях её можно догадываться лишь по немногим авторским замечаниям.

Идея союза князей не переходит у автора «Слова» в идею единовластия: для этого не было ещё реальной исторической основы. Но, вспоминая пору недавнего могущества Киевской Руси, автор хочет видеть в хозяине киевского стола Святославе – могучего вождя, под чьим общим водительством сплотятся все другие властители русских земель. И этот образ великого князя, старого сокола, наделённого удалью и силой молодецкой, мудреца, чьё сердце обливается кровью и страдает за всех русичей, получился у автора выразительным, масштабным и трогательным.

Образ Карла в «Песни», выполняющий в сущности ту же функцию объединителя, верховного сюзерена всех франкских сеньоров, как бы затенен динамикой происходящих событий, он во многих отношениях скорее символ, вокруг которого идёт борьба идей, нежели полнокровное действующее лицо. (Правда, в последней части поэмы, вероятно, добавленной в позднейшие времена, роль Карла – противника Балигана, оказывается более значительной.)

Карл неровен в своём отношении к вассалам, известная неуверенность в своей власти очевидна, когда речь заходит о суде над Ганелоном; власть императора только укрепляется, от единоправия он ещё достаточно далёк.

Плач Карла над трупом Роланда, интонационно и по смыслу исполненный скорбных преувеличений и жалоб, напоминает нам «золотое слово, со слезами смешанное» князя Святослава.

Сопоставим выдержки из обоих произведений на уровне соответствий. Приведём несколько примеров. Вот Карл – непобедимый воитель:

Король наш Карл, великий император,
Провоевал семь лет в стране испанской.
Весь этот горный край до моря занял,
Взял приступом все города и замки,
Поверг их стены и разрушил башни.
Не сдали только Сарагосу мавры.
Марсилий-нехристь там царит всевластно,
Чтит Магомета, Аполлена славит
Но не уйдёт он от господней кары.

(Пер. Ю.Корнеева)

А вот Святослав – победитель язычников:

А давно ли мощною рукою
За обиды наши покарав,
Это зло великою грозой
Усыпил отец их Святослав!
Он был грозен в Киеве с врагами
И поганых ратей не щадил –
Устрашил их сильными полками,
Перебил булатными мечами
И на Степь ногою наступил.
Потоптал холмы он и яруги.
Возмутил течение быстрых рек,
Иссушил болотные округи,
Степь до лукоморья пересёк.
А того поганого Кобяка
Из железных вражеских рядов
Вихрем вырвал и упал – собака –
В Киеве, у княжьих теремов.

(Пер. Н.А.Заболоцкого)

В обоих произведениях авторы преувеличивают и воинскую доблесть, и успехи, и силу власти короля и князя. И в «Песни», и в «Слове» мощь, сила властителей составляют предмет гордости авторов, сторонников сильного, сплочённого государства, изжившего феодальные распри, единого перед лицом неверных, «поганых», перед угрозой посягательств на родную страну.

Описаниям сражений Роланда и битвы Игоря предшествуют грозные знамения природы, предвещающие поражение и гибель или пленение героев. Вот примеры из текста:

в «Песне о Роланде»:

Ужасен бой, и сеча жестока.
Разят Роланд и Оливье врага...

... Но тяжки и потери христиан.
Не видеть им ни брата, ни отца,
Ни короля, который ждёт в горах.
Над Францией меж тем гремит гроза,
Бушует буря, свищет ураган,
Льёт ливень, хлещет град крупней яйца.
И молнии сверкают в небесах.
И – то не ложь – колеблется земля.
От Ксантена и до нормандских скал,
От Безансона и по Уиссон
Нет города, где стены не трещат,
Где в полдень не царит полночный мрак.
Блестят одни зарницы в облаках.
Кто это видит, тех объемлет страх.
Все говорят: «Настал конец векам,
День страшного господнего суда».
Ошиблись люди, не дано им знать,
Что это по Роланду скорбь и плач.
(Пер. Ю.Корнеева)

В «Слове о полку Игореве»:

Игорь-князь во злат-стремень вступает,
В чистое он поле выезжает.
Солнце тьмою путь ему закрыло,
Ночь грозою птиц перебудила,
Свист зверей несётся, полон гнева,
Кличет Див над ним с вершины древа,
Кличет Див, как половец в дозоре,
За Сулу, на Сурож, на Приморье,
Корсуню на всей округе ханской,
И тебе, болван тмутороканский!
... Ночь пришла, и кровавые зори
Воздвигает бедствие с утра.
Туча надвигается от моря
На четыре княжеских шатра.
Чтоб четыре солнца не сверкали,
Освещая Игореву рать,
Быть сегодня грому на Каяле,
Лить дождю и стрелами хлестать!
Уж трепещут синие зарницы,
Вспыхивают молнии кругом.
Вот где копьям русским преломиться,
Вот где саблям острым притупиться,
Загремев о вражеский шелом!
О русская земля!

Ты уже за холмом.

(Пер. Н.А.Заболоцкого)

Скорбь, жалость и боль перед неминуемой, наступающей уже трагедией, живое сочувствие без надежды на спасение сближают позиции французского и русского песнопевцев.

Далее, за холмом и степями, русская земля, но и над ней слышится клик Дива, знамение гибели Игорева полка. Тёмные тучи заволокли солнце, синими зарницами и молниями полыхает небо – это знак, предвещающий начало трудной многодневной битвы, где затупятся русские сабли и преломятся копья.

Столь же ужасен и безнадежен бой, который ведут воины Роланда, тяжелы их потери, и сами бойцы не вернутся более в милую Францию. И вся природа будто бы бунтует, не в силах изменить горестный конец битвы. Буря и ливень, град и молнии, и те же зарницы, мрак воцаряется в полдень, и колеблется французская земля.

Можно заметить, что образная система, интонация и, главное, идейно-эмоциональная позиция авторов чрезвычайно близки.

Святослав видит вещий сон:

В Киеве далёком, на горах,
Смутный сон приснился Святославу,
И объял его великий страх,
И собрал бояр он по уставу.
– С вечера до нынешнего дня, –
Молвил князь, поникнув головою, –
На кровати тисовой меня
Покрыли чёрной пеленою
Черпали мне спелое вино,
Горькое отравленное зелье,
Сыпали жемчуг на полотно
Из колчанов вражьего изделия.
Златоверхий терем мой стоял
Без конька и, предвещая горе,
Серый ворон в сеноке кричал
И летел, шумя, на сине-море.
И бояре князю отвечали:
– Смутен ум твой, княже, от печали.
Не твои ли два любимых чада
Поднялись над полем незнакомым –
Поискать Тмуторокани-града
Либо Дону зачерпнуть шеломом?
Да напрасны были их усилья.
Посмеявшись на твои седины,
Подрубили половцы им крылья,
А самих опутали в путины.

(Пер. Н.А.Заболоцкого)

А вот что говорится в «Песне» о первом сне Карла:

День миновал, на землю ночь спустилась.

Могучий император сон увидел:
У входа он стоит в ущелье Сизы,
Зажал копьё из ясеня в деснице;
Но за копьё граф Ганелон схватился,
Потряс его и дёрнул что есть силы,
Взвились обломки древка к небу вихрем...
А Карл всё спит, не может пробудиться.
Потом ему привиделось во сне,
Что он в капелле ахенской своей.
Рвёт правое плечо ему медведь.
Вдруг мчится леопард с вершин Арденн.
На Карла прынул он, разинув зев,
Но из дворца проворный пёс приспел.
От короля он отогнал зверей...
...Старик Немон конь о конь с Карлом скачет.
Он молвит королю: «Что вы печальны?»
Король ему в ответ: «Вопрос ваш празден.
Я так скорблю, что не могу не плакать,
Граф Ганелон погубит войско наше.
Мне нынче в ночь явил виденье ангел:
Сломал копьё мне Ганелон-предатель,
Он в арьергард определил Роланда.
В чужой земле племянник мой оставлен.
Беда, коли умрёт: ему нет равных».

(Пер. Ю.Корнеева)

И Карлу, и Святославу во сне видится трагическая судьба племянника и любимых чад. В обоих случаях сон-известие облекается в аллегорические и символические картины, которые придают несчастью общегосударственный, общенародный смысл. Златоверхий терем Святослава без конька и сломанное предателем копьё Карла – свидетельства горестного поражения не только Игоря и Роланда, но всеобщей, всенародной утраты. Серые вороны, медведи и леопарды, предвестники и носители зла, в обоих случаях являют нам близость «Слова» и «Песни» к народной поэтической традиции.

Святослав – в страхе, Карл – в печали. Ближние бояре и пэры делят горе своих князей и сюзеренов, они, по автору, едины со своими властителями, ибо выражают подлинно государственный подход к судьбам страны.

Итак, «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде» принадлежат к памятникам средневековой культуры. Несмотря на то, что они принадлежат разным национальным культурам, – «Слово» – русский эпос, а «Песнь» – французский, – во многом они весьма близки.

Во-первых, это жанровое сходство: оба произведения являются героическими эпопеями.

Во-вторых, это сюжетно-тематическое сходство. Темы этих произведений – защита Родины, патриотизм, героизм во славу Родины, преодоление феодальной

раздробленности. Темы эти, как можно заметить, живейшее отражение самых важных вопросов средневековья.

Сходны образы Игоря и Роланда. Оба монументальны, смелы, иногда до безрассудства. Женские образы обоих произведений тоже во многом близки: Альда и Ярославна – два прекраснейших образца женской любви и верности.

Однако сопоставление помогает не только выявить сходство этих литературных памятников, но и определить их различия. Данные различия связаны в основном с национальными особенностями культуры франков и восточных славян. «Слово» более поэтично, более лирично, образы его красочны, в некоторой степени, психологичны, метафоры и эпитеты – основные поэтические средства. «Песнь о Роланде» в основном ограничивается эпитетами в описании военных, батальных сцен, которым вообще посвящена большая часть «Песни». Природа в древнерусском памятнике более активна и конкретна по сравнению с природой во французском произведении.

«Повесть о Петре и Февронии» в контексте средневековой литературы

Одним из самых популярных памятников древнерусской литературы является «Повесть о Петре и Февронии». Муромское сочинение о Петре и Февронии получило название «жития» и, как «житие», нередко вносилось в различного рода сборники житийного характера. Но житийного в нём, за исключением нескольких эпизодов, приведённых для характеристики Февронии и отчасти Петра, ничего нет. Это было очевидно и для древнерусского читателя. Культ Петра и Февронии как местных муромских святых вполне сложился уже к середине XV века, так как известно, что Пахомий Серб в это время составил им канон. В 1547 г. на московском церковном соборе Пётр и Феврония канонизируются, а несколько позже официально признаются общерусскими святыми. В 1552 г. во время похода на Казань Иван Грозный заезжает в Муром на поклонение «сродникам своим», Петру и Февронии. И несмотря на все эти факты, повесть о Петре и Февронии не попадает в Четьи – Минеи Макария. Её сказочный характер, тема любви и супружеской верности, очевидно, смущал составителя свода житийных произведений, в ряде случаев обнаруживавшего значительную терпимость к фантастическому.

Действительно, в сюжете сказания были объединены два широко распространённых в европейском и, в частности, русском эпосе мотива – мотив борьбы со змием и мотив вещи пряжи, мудрой крестьянской девушки, загадывающей (или отгадывающей) загадки и своей сказочно хитростью побеждающей князя. Ф.И. Буслаев сравнил сюжет сказания с песнями древней Эдды о битве Зигурда со змеем Фафниром и о союзе этого героя с вещью девой Валькириею. В содержании этих песен есть ряд общих черт со сказанием о Петре и Февронии. Зигурд напал на следы змия – Фафнира, выкопал на дороге, по которой змей ходил к воде, яму и засел в ней. Когда Фафнир переползал яму, Зигурд вонзил ему в сердце свой меч, найденный им по указанию одного великана на Змеевом Камне (соответствует «керемидам» сказания о Петре и Февронии). Змий Эдды, подобно змию-двойнику князя Павла, очеловечен. Пробуждённая Зигурдом от чудесного сна Валькирия приветствует его словами, смысл которых, как и смысл дальнейших вещей изречений и мудрых советов Валькирии, близок кругу понятий сказания о Петре и Февронии. Оканчивается эта песня Эдды следующим заключением: «Зигурд сказал: нет на свете

женщины разумнее тебя, и, клянусь, я хочу, чтоб ты была моею! Потому что ты пришлась мне по мыслям! Она отвечала: и я хочу, чтоб ты был моим, и никто другой, хотя бы мне пришлось выбирать между всеми людьми! И утвердили они это между собой клятвою».

Наличие в песнях Эдды двух мотивов – мотива змеборства и мотива союза с мудрой девой; прекрасные образы: героя – человека смелого, сильного, не уступающего в духовном отношении героине – натуре внутренне одарённой, хранительнице древней мудрости; самый характер чувства, связывающего героев, и, наконец, ряд совпадений в моральных сентенциях песней Эдды и сказания о Петре и Февронии, – всё это свидетельствует о сходстве этих произведений. Но Ф.И. Буслаев очень осторожен в своих выводах. «В общих чертах своих, – говорит он, – Муромская легенда содержит те же главнейшие мотивы, что и песни древней Эдды о битве Зигурда со змеем и о союзе этого героя с вещью девою. Без всякого сомнения, сходство это основывается на общих источниках, из которых, само собою разумеется, совершенно независимо друг от друга были почерпнуты древние предания и в песнях Эдды и в нашей легенде».

Не удовлетворяясь объяснением сходства между песнями Эдды и сказанием о Петре и Февронии «доисторическим сродством преданий», А.Н. Веселовский поставил своей целью «перенести вопрос на более реальную почву исторических отношений». По его мнению, повесть о Петре и Февронии близка и к другому памятнику средневековой литературы – к немецкому или скандинавскому сказанию, подобного и родственного саге о Рагнаре Лодброке, сюжет которой представляет собою объединение тех же двух мотивов – змеборства и союза с мудрой девой.

Юноша Рагнар убивает змея, охранявшего терем дочери ярла Торы, и в награду женится на ней. После её смерти Рагнар решил не брать другой жены, отказался от управления царством и сделался викингом. Однажды со своими кораблями он пристал к берегам Норвегии и послал своих людей на берег печь хлебы. В крестьянской избе его посланцы увидели девушку необыкновенной красоты, по имени Краку. Рагнар просит Краку прийти к нему, так как он хочет на ней жениться; но, испытывая её мудрость, предлагает ей явиться одетою и не одетою, не сытою и не голодною, не в одиночку и так, чтоб ни один человек её не сопровождал. Крака удачно разрешает эту задачу, и Рагнар на ней женится.

По мнению А.Н. Веселовского, сходство между сагой о Рагнаре Лодброке и сказанием о Петре и Февронии бросается в глаза «не только в общем мотиве, но и в эпизодах, в их последовательности... И сага, и легенда представляют соединение двух эпизодов, совершенно различных по содержанию и связанных лишь единством главного действующего лица...». Это соединение в обоих произведениях двух мотивов – змеборчества и союза с мудрой девой, стоящих в одной и той же последовательности при отсутствии логической связи, заставляет исследователя настаивать на тесной связи между данными памятниками. Её объяснение он находит в зависимости русского сказания от сказаний, родственных саге о Рагнаре.

Д.С. Лихачёв в «Великом наследии» проводит параллель между «Повестью о Петре и Февронии» и кельтским «Сказанием о Тристане и Изольде». Во французском памятнике рассказ также начинается с победы героя (Тристана) над драконом; излечивает его героиня (Изольда). Конец русской повести напоминает «Сказание о Тристане и Изольде» – любовь героев оказывается сильнее смерти (из могилы Тристана вырастает куст терновника, соединяющий её с могилой Изольды).

Однако, сюжетное совпадение «Повести о Петре и Февронии» со «Сказанием о Тристане и Изольде» ещё больше подчёркивает различия между ними в трактовке героев. Русский памятник, в отличие от французского – это не только рассказ о любви, о всепобеждающей страсти героев, а ещё о верной супружеской жизни, причём основным мотивом этой повести является ум героини, её умение перехитрить своих собеседников, – черта, сближающая Февронию с летописной Ольгой из «Повести временных лет».

В исследованиях Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского и Д.С. Лихачёва доказана и народно-поэтическая основа сказания о Петре и Февронии. Но их внимание было направлено, прежде всего, на установление связей сказания о Петре и Февронии с древнейшими европейскими произведениями на тот же сюжет. Поэтому и итоги их исследований обнаруживают родство русского сказания с западноевропейскими народно-поэтическими произведениями, главным образом, в его основных мотивах и сюжетной схеме. А, между тем, близость сказания к народной поэзии ощутима и во второстепенных его мотивах, загадках и изречениях. Так, в частности, интересные параллели к первой части сказания о Петре и Февронии даёт сопоставление его с известной на западе *сказкой о двух братьях*. В этой сказке также имеется мотив змееборчества, причём в его изложении есть некоторые подробности, встречающиеся и в русском сказании. Перед битвой со змеем один из героев сказки находит в церкви на горе меч настолько тяжёлый, что не может его поднять. Он видит на алтаре один или несколько кубков; здесь же лежит бумага, на которой написано: «Тот, кто выпьет кубок, станет сильнейшим человеком в мире и сможет владеть мечом». Герой выпивает кубок, берёт меч и этим мечом убивает змея. Этот эпизод явно напоминает нахождение Агрикова меча князем Петром. В некоторых вариантах сказки борьба со змеем, как и в сказании о Петре и Февронии, происходит в доме, и братья называются Петром и Павлом. Ещё больше совпадений с народными сказками имеет вторая часть сказания о Петре и Февронии, причём ближе всего к сказанию стоят русские сказки о мудрой девице. Мудрую деву русской сказки, дочь крестьянина, жених или сваты, внезапно вошедшие в избу, обычно находят за пряжей, моющей полы или пекущей блины «в одной рубашке», «неодетой», «голой». Она встречает их словами: «Плохо, когда у двора нет ушей, а у избы очей», или: «Не дай, господь, тупой глаз и безуху окно» и т. д. Объяснение даётся такое же, как и в сказании о Петре и Февронии: собака дому – уши, ребёнок на окне – глаза. На вопрос пришедших о родных девушка обычно отвечает: «мать ушла взаймы плакать», а отец и братья: «на поли, взад – пет ходят» (пашут) или: «ушли старым молодое обманывать (сеять: зерно старое, а молодое вырастет)». Она так же, как и Феврония, ловко отклоняет невыполнимые задания: «Несите девице, говорит царь, этот золотник шёлку, пусть она мне соткёт ширинку». «Дала им девица красного дерева с шитню иголку: Доспеет царь мне чивчу (шпульку для ниток) да бердо (часть станка), я ему сотку». Или: «Губернатор говорит: Когда твоя дочь мудра, на тебе ниточку шёлковую, чтобы она из неё соткала мне полотенце. Взяла девушка вичку из виника и даёт отцу: На, батюшка, отдай губернатору, чтобы он нашёл мастера, который бы соорудил всю снасть красенную, которою надобно полотенце ткать». Как и в сказании о Петре и Февронии, девушка уходит от царя, унося с собою «просимое», т. е. самого царя, предварительно напоив его. Известен русскому фольклору и мотив «соблазнения в лодке»; он, между прочим, связан с именем Ольги, княгини киевской, и вкратце вошёл в её житие, помещаемое в Степенной книге.

Наличие некоторых из этих мотивов, загадок и иносказаний в фольклоре славянских народов (главным образом – сербов) и Италии делает невозможным предположение о переходе их в русскую сказку из сказания: это – странствующие мотивы. Некоторые подробности сказания о Петре и Февронии могли сложиться только в связи с русским бытом и русским фольклором. Таково врачевное средство героини: «Она же, взяв сосудец мал, почерпе кисляжды своя, и дуну на ня, и рече: да учредят князю вашему баню, да помазует сим по телу своему, идеже суть струпы и язвы... и будет здрав». Точно так же только на русской почве и вернее всего – на территории Муромского или Рязанского княжеств, население которых издавна занималось бортничеством и вело торговлю мёдом и воском с болгарями и «Персидою», могло сложиться иносказание Февронии о её брате: «Брат же мои поиде чрез ноги в нави зрети» (брат ушёл сквозь ноги смерти в глаза смотреть).

Сказочные циклы о змеборце и мудрой деве своими корнями уходят в эпос древней Греции и в народную поэзию Ирана и Индии. Миф о Персее, а позже легенды о Георгии и Фёдоре Тироне – обработки мотива о змеборчестве. Об известности же в древней Греции сказания о мудрой деве свидетельствуют произведения Плутарха и Свида, которые хорошо знают поэтический приём, лежащий в основе этого сказания, – препирательство замысловатыми задачами и загадками.

Странствующие сказочные мотивы к началу XV в., очевидно, ещё в устной традиции объединились в законченное сказание и в народной памяти были приурочены к Мурому и его князьям Павлу и Петру и княгине Февронии. Некоторые исследователи приписывают литературную обработку этой повести в XVI в. монаху Еразму, именем которого надписан один из списков повести.

Автор повести пошёл ещё дальше, чем это сделала устная традиция, по пути национального приурочения странствующих мотивов. Он развил их применительно к специфическим условиям древней Руси и обставил подробностями древнерусского княжеского быта. Князь и княгиня, по повести, обедают за разными столами, они плывут на различных кораблях и каждый из них имеет своих бояр. Неравный в сословном отношении брак Петра и Февронии (старый сказочный мотив: царь – князь – пан и крестьянская девушка) изображён в повести на фоне социальной жизни города северо-восточной Руси с сильной боярской знатью. Бояре, недовольные крестьянским происхождением Февронии, сначала изгоняют княжескую семью, а затем, напуганные наступившими междоусобиями, вновь возвращают её. Но является ли это отражением характерной для раннего времени северо-восточной Руси борьбы князя с сильным местным боярством, или же это антибоярская тенденция современника Ивана Грозного, – трудно установить. За счёт авторства литературно образованного книжника следует отнести включение в повесть ряда житийных мотивов. Таково, прежде всего, чудо Февронии «о деревьях»: проходя по берегу Оки во время изгнания из Мурома, Феврония увидела два воткнутых поваром деревца, на которых висели котлы. Благословив деревца, она сказала: «Да будут сия деревца на утро велика древия, имуще ветвия и листия. Еже и бысть». Аналогичный этому мотив – мотив распускающегося или зацветающего сухого дерева известен в ряде житийных произведений, апокрифические евангелия передают историю лозы, которая расцвела в руках Иосифа и указала на него, как на мужа Марии. Возможно, что этот мотив идёт от рассказа о процветшем жезле Аарона в Библии. Но он известен и греческой мифологии: по свидетельству Павзания, в Греции любопытным

показывали оливу, которая выросла из дубинки Геркулеса. Ещё ближе к житийным мотивам стоят чудо Февронии «о хлебных крохах» и трогательно рассказанный рассказ о смерти Петра и Февронии.

В последующие столетия повесть о Петре и Февронии неоднократно перерабатывалась. Её поздние редакции (XVIII в.) характеризуются уже новыми особенностями повествовательного стиля, выработанными на протяжении XVII в. и в Петровскую эпоху.

Библиография:

1. Демкова Н.С. Средневековая русская литература: поэтика, интерпретация, источники. СПб, 1997.
2. Ерёмин И.П. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси // «Слово о полку Игореве». Исследования и статьи. М.-Л., 1950.
3. Лихачев В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.
4. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. 2-е изд., доп. Л., 1985.
5. Лихачев Д.С. Великое наследие // Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Л., 1987. – т. 2.
6. Милютенко Н.И. Эпос западноевропейский и «Слово» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 томах. СПб., 1995. – т. 5.
7. Толстых Н.А. «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде»: из опыта параллельного чтения на уроке литературы // Филологический класс, 2008. – № 20.

Интернет – ресурсы:

8. Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования. Статьи / Сост., вступ. статья, примеч. Э. Афанасьева. М., 1990. URL: <http://ns2.yurlib.ru>
9. Михайлов А.Д. Средневековые легенды и западноевропейские литературы. 2006. URL: <http://www.e-reading.me>

РУССКИЙ РОМАН XVIII ВЕКА И ЕГО СВЯЗЬ С ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Роман появляется в русской литературе в середине XVIII века. Его последующее сложное и противоречивое развитие может быть понято и правильно объяснено только в связи с общим движением русской повествовательной прозы.

Обширный и разнообразный поток повествовательных произведений иноземного и отечественного происхождения ещё с середины XVII века стал важной частью общелитературного развития на пути к созданию новой литературы – светской по духу и по содержанию, занимательной, свободно обращающейся и с вымыслом и с жизненным материалом.

Однако утверждение в 1730 – 1740-х годах в России классицизма задержало и осложнило ход развития русской бытовой повести, отодвинуло ее с магистрального пути литературы. Основоположники классицизма – В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков, как просветители и рационалисты, считали повествовательную рукописную литературу конца XVII – начала XVIII века порождением средневекового варварства и невежества, недостойной внимания просвещенного гражданина новой, созданной Петром I, России. И они частично были правы, т. к. авторы первых русских романов адаптировали иностранные книги, копировали их сюжеты и переделывали под российские реалии. При этом в их сочинениях, как правило, характеры героев были нечеткими, их чувства и переживания описывались слабо. Поэтому многие писатели считали, что русской литературе этот жанр не нужен.

Романы критиковали Михаил Ломоносов и Михаил Херасков, которые говорили об их *«вредных сюжетах»* и *«слабой морали»*. А Александр Сумароков писал: «Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света. Пользы от них мало, а вреда много. Говорят о них, что они умеряют скуку и сокращают время, то есть: век наш, который и без того краток. Чтение романов не может назваться препровождением времени; оно есть погубление времени».

Вслед за М.В. Ломоносовым, презрительно отзывавшемся о «Бове», иронические суждения о повествовательной литературе начала века стали повторяться в журнальных критических выступлениях вплоть до середины 1780-х годов. И у Г.Р. Державина в оде «Фелица» (1782) вельможный невежда так характеризует себя:

Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю...

В литературной теории и творческой практике русского классицизма прозе вообще отводилось очень незначительное место. К числу литературных прозаических жанров относилось только «слово» – речь, строившаяся по строгим законам риторического искусства. Сюжетная, повествовательная проза вообще для классицизма была за пределами собственно «литературы». Литературой была поэзия; поэтическое слово, в идеале доведенное до смысловой прозрачности, должно было выражать истину, т. е. рациональную схему мира и человека. Повествовательная русская проза, которую видели вокруг себя основоположники новой литературы XVIII века, вся ещё проникнута стихией чудесного и случайного, она в этом смысле ещё близка к фольклору, несмотря на своё иной раз несомненное нерусское происхождение. Её герой подчинен событиям, его приключения занимательны, а не назидательны; мораль этой прозы для рационалистов-

классиков сомнительна, а часто, что ещё хуже, отсутствует совсем. Герой живет не интересами гражданского общества; он индивидуалистичен. Поэтому читателям была ближе бездумная погоня за фортуной и амуром в «Истории о Александре, российском дворянине», чем суровый стоический идеал гражданственности и служения общему благу, к которому призывали оды М.В. Ломоносова и трагедии А.П. Сумарокова.

По мере того как повествовательная проза (переводная и оригинальная) получала всё большее развитие в русской литературе середины века, менялось и отношение к повествовательным прозаическим жанрам у представителей русского классицизма. Характерно в этом смысле, что при переиздании своей «Риторики» в 1759 году М.В. Ломоносов сильно смягчил свою отрицательную характеристику романа как литературного жанра, совсем опустив обвинения в «развращении нравов человеческих», в «закоснении», в «роскоши и плотских страстях». М.М. Херасков, разделявший в начале 1760-х годов сумароковское отношение к роману, сам выпускает в 1768 году философско-политический роман «Нума Помпилий». Не приравнивая роман к ведущим поэтическим жанрам (эпосе, оде, трагедии), русский классицизм в какой-то мере признал роман допустимым видом литературы.

Развитие русской повести в XVIII веке происходило под воздействием традиций русской литературы XVI – XVII веков, которая продолжала в рукописном виде бытовать и распространяться среди русских читателей до самого конца XVIII века, с одной стороны, и в ходе усвоения существенных свойств европейского романа, широко проникавшего в Россию и в оригиналах, и в переводе, с другой. Западноевропейский роман в XVIII веке прошёл сложный путь развития. От романов Лесажа и Мариво, представляющих собой высшую стадию развития романа плутовского, романа, погружённого в стихию частной жизни и наивно-эгоистических страстей, чуждого не только просветительскому идеалу человека, но и вообще исключившего разработку этической проблематики, английский роман (С. Ричардсон), а за ним и французский (Прево), берётся за освещение общественно-моральных проблем, до того составлявших сферу неограниченного владычества трагедии классицизма.

Основоположники европейского сентиментального романа (С. Ричардсон и Прево) показали, что и в частной жизни обыкновенных людей, а не только среди вершителей судеб государств, возникают сложнейшие нравственные конфликты, ставятся и практически решаются важнейшие проблемы морали и общественных отношений.

Роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) был важной вехой в истории романа. Писатель соединил социальную трактовку моральных проблем с глубоким лиризмом поэтического изображения страсти. Эмоциональность, почти утраченная во французской литературе после Ж. Расина, стала господствующим настроением романа Ж.-Ж. Руссо и определяющей чертой стиля его прозы.

Конечно, наряду с движением романа от С. Ричардсона к Ж.-Ж. Руссо и «Вертеру» И.-В. Гете в европейских литературах продолжалось развитие и других типов романа и повествовательной прозы. Романы Г. Филдинга и Т. Смолетта были значительным явлением в развитии реализма на Западе. Широко был распространён в литературе жанр философского романа или повести (Вольтер, Кр. Виланд), поэтика и стилистика которых была подчинена пропаганде просветительских идей. На протяжении XVIII века русская проза развивалась, усваивая опыт современного движения западноевропейской повествовательной прозы. Переводная, в основном повествовательная, литература первой

половины XVIII века позволяет судить о том, какие явления в зарубежном романе привлекали к себе внимание читателей и переводчиков, и, следовательно, о том, куда двигалась и к чему стремилась русская проза в первые десятилетия неограниченного, казалось бы, торжества классицизма в русской литературе.

В.К. Третьяковский, начинавший переводом прециозного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви», переводит (в 1751 году) «Аргениду» Джона Баркляя, политический трактат в условно-романической форме, «Аргениду», которую наравне с «Телемаком» признавали полезной и М.В. Ломоносов, и А.П. Сумароков. А для массовой, повседневной деятельности переводчика середины XVIII века характерен другой, антиклассицистический круг интересов. Почти одновременно русский читатель 1730 – 1760-х годов получает сначала рукописные, а с середины 1750-х годов и печатные переводы романов и повестей, взятых из совершенно различных эпох и направлений европейских литератур. Среди переводных романов этого времени мирно сосуществуют «Ариана» (1632) Ж. Демаре, «Клеопатра» (1647 – 1648) Ла Кальпренеда, «Азиатская Баниза» (1688) Циглера и Клипгаузена, «История Ипполита» (1690) графини Она, с одной стороны, и «Шутливая повесть» (1651) Скаррона, «История Жиль Блаза из Сантильяны» (1715 – 1735) Лесажа, «Памела» (1741) Ричардсона, «Приключения маркиза Г***, или Жизнь благородного человека, оставившего свет» (1728 – 1731) Прево, с другой.

В этой кажущейся пестроте переводческого выбора читательских вкусов есть один общий принцип: все эти романисты принадлежат к литературным направлениям, враждебным классицизму.

Уже в 1750 – 1760-х годах в России действуют переводчики-профессионалы. В их деятельности практически был осуществлен переход от анонимного рукописного перевода к печатному, с обозначением имени переводчика, а иногда с предисловием, нередко представляющим очень содержательное изложение его литературных позиций.

В 1750-х годах И.А. Акимов, В.Г. Теплов, И.П. Елагин, И. Шишкин, а с начала 1760-х годов целая группа литераторов-переводчиков, преподавателей Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, объединившихся вокруг первого русского частного литературного журнала «Праздное время, в пользу употребленное» (1759 – 1760), систематически переводит с французского и печатает романы. В переводческой продукции этих литераторов равномерно представлены и барочные, авантюрно-приключенческие романы, и ранние сентименталистские произведения. Литераторы-переводчики «Праздного времени, в пользу употребленного» не только завершили переход переводного романа из рукописной литературы в печать, они выступили с продуманной защитой романа, особенно – романа сентиментального (Прево), от его противников из лагеря классицистов. Именно с деятельностью этой объединенной и организованной группы литераторов, пропагандистов романической литературы, связан первый в русской литературе спор о романе, в котором, с одной стороны, как его противники выступали А.П. Сумароков и М.М. Херасков, а с другой – как защитник – С.А. Порошин. Программное предисловие С.А. Порошина к его переводу «Английского философа» Прево (1760) – одна из первых в русской критике серьезных статей о романе XVIII века.

К этой же группе переводчиков сразу по приезду в Россию присоединился и Ф.А. Эмин, первые переводы которого включились в продукцию литераторов Сухопутного шляхетного кадетского корпуса.

На почве, подготовленной переводами, появились и первые собственные, оригинальные романы Ф.А. Эмина, созданные по образцам наиболее читаемой и любимой переводной литературы. В этих романах произошло соединение, вернее, совпадение двух литературных традиций: русская авантюрно-волшебная повесть конца XVII – начала XVIII века и западноевропейский прециозно-барочный роман совместились в его творчестве.

Темпы его литературной деятельности были поистине необычайны: за девять лет он успел опубликовать свыше 25 книг. Правда, многое в его сочинениях является компиляцией. Он охотно пользовался доступными ему источниками, однако всегда подвергал заимствованное переработке.

Наибольшую ценность в литературном наследии писателя представляет его роман «Письма Эрнеста и Доравры» (4 части, 1766). Это одно из наиболее ранних проявлений сентиментализма на русской почве, задолго предупредившее его расцвет в 90-е годы.

Этот роман Ф.А. Эмина появляется через пять лет после выхода в свет «Юлии, или Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, за три года до появления первого русского перевода романа Руссо, появившегося в 1769 году.

На первый взгляд может показаться, что «Письма Эрнеста и Доравры» как бы выполняет функцию перевода на русский язык европейского романа в письмах, воспроизводя его жанровый канон. «Близкое подражание – Новой Элоизе Руссо, роман Эмина – пример внешнего, поверхностного усвоения новой формы романа, выработанной Ричардсоном и Руссо, формы романа эпистолярного, романа в письмах», – отмечает И.З. Серман. Но с этим нельзя согласиться.

Действительно, сюжет романа представляет собою традиционный сюжет европейского эпистолярного романа. «Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с соблазнителем, её – побег, преследование её героем – классическая схема чувствительного эпистолярного романа». Как нетрудно заметить, в романе Ф.А. Эмина сохраняются ещё нерусские имена главных героев, «действие в нём только начинается в России, а большую часть времени Эрнест проводит во Франции и Англии; русского быта в сущности у Эмина нет совсем». Эрнест прибывает в Россию из дальних стран (более точные указания отсутствуют), конкретных исторических реалий в романе практически нет. Действие (особенно в первых частях) разворачивается в закрытом «личном» (приватном) эпистолярном пространстве.

Сильное влияние Ж.-Ж. Руссо на Ф.А. Эмина очевидно. В предисловии к роману автор напрямую упоминает французский роман в качестве образца, на который он ориентируется. Количество стилистических и тематических совпадений с романом Ж.-Ж. Руссо также свидетельствует о том, что роман Эмина имеет ярко выраженный подражательный характер. Разумеется, в своём творчестве он был связан с западноевропейской литературой и учитывал её опыт. Поэтому было бы неверно требовать от него отказа от связей с мировой литературой, да и речь идёт не о простом подражании или заимствовании, а о творческом усвоении и переработке созвучных и близких Ф.А. Эмину мотивов. Не повторяя полностью и буквально сюжета романа Ж.-Ж. Руссо, русский романист сохраняет все универсальные его характеристики как особого жанра: наличие препятствия, мешающего счастью героев, – обязательный элемент сюжета; мотивировка же может быть различной: часто это сословные и светские предрассудки, часто – рок, судьба.

Роман «Письма Эрнеста и Доравры» – одно из наиболее ранних проявлений сентиментализма на русской почве, задолго предупредившее его расцвет в 90-е годы. Ф.А. Эмин первый в русской литературе вывел «чувствительных» героев, переживания которых отличаются типично сентиментальной экзальтацией. Эрнест и Доравра обильно проливают слезы, падают в обморок, угрожают друг другу самоубийством. Их настроение отличается резкими переходами от радости к отчаянию, от уныния к восторгу.

Автор романа не отошёл от традиционного для классицизма конфликта между любовью и долгом, построив по его оси отношения героев. Однако типическая классическая схема освежается допущением чувства, не изгоняемого теперь беспощадно и способного ужиться рядом с долгом. Идея эта непосредственно раскрыта Ф.А. Эминым в одном из писем Доравры к Эрнесту: «Когда судьба нас с тобою навеки разделила, то люби свою жену, – сие твоя тебе велит должность, но и меня не забудь, несчастную... Люби жену свою так, как тебе позволяет право закона; а меня люби так, как тебе повелевает добродетель и сердца своего склонность». В последней части этой формулы обозначено то новое отношение к чувству, которое прокламировалось сентиментализмом Ж.-Ж. Руссо; в первой содержится традиционное для классицизма утверждение примата разума, долга, закона. Ф.А. Эмин не решился в этом столкновении передать победу чувству; вот почему так велико значение Н.М. Карамзина, окончательно порвавшего нити связей с классицизмом и открывшего просторную дорогу свободному чувству.

Внимательное сопоставление романа Ф.А. Эмина с «Новой Элоизой» Ж.-Ж. Руссо доказывает и то, что русский романист далеко не во всём следует за Ж.-Ж. Руссо. Ему чужда новая мораль французского писателя, и он снимает сущность конфликта, намеченного в «Новой Элоизе». Мотив социального неравенства героя и героини, составляющий основу романа Ж.-Ж. Руссо и обусловивший его выдающееся прогрессивное значение, в «Письмах Эрнеста и Доравры» не играет роли.

Действительно, в романе Ж.-Ж. Руссо счастьем героев мешает их социальное неравенство, поскольку Юлия – аристократка, а её возлюбленный Сен-Прё – разночинец, плебей. Эрнест и Доравра принадлежат к дворянскому сословию. Ф.А. Эмин, наметив разницу в социальном положении своих героев в начале произведения, причину и разлуки переносит во – вне: соединению любящих мешает, скорее, вернувшаяся жена Эрнеста, а не сословные предрассудки и материальная необеспеченность, играющие решающую роль в сюжете романа Ж.-Ж. Руссо. Ф.А. Эмин отказался от социально острого решения темы, предложенного французским просветителем.

Эмин даёт жизненным неудачам своих героев иное объяснение, чем Ж.-Ж. Руссо. Общественные законы, социальные предрассудки он заменяет неумолимым «роком», преследующим Эрнеста. Это, как отмечает В.В. Сиповский, «не только литературный приём, а основа мировоззрения Эмина». Уже в предисловии к роману он пишет: «Поверь, благосклонный читатель, что не трудно бы мне было романическое постоянство ещё выше вознести и окончить книгу мою в удовольствие всех, соединя Эрнеста с Дораврою; но такой конец судьбе не понравился, и я принужден написать книгу по ея вкусу». Мысль о безжалостной судьбе, о «роке» проходит через всю книгу Ф.А. Эмина. Как отмечает В.А. Орлов, после каждой своей неудачи Эрнест не устает жаловаться на «плотость рока, на безжалостность своей – судьбины!».

И роман «Пригожая повариха» М.Д. Чулкова продолжал ту методику переработки заимствованного. Воспользовавшись известными мотивами, писатель перенёс их в русскую обстановку и орнаментировал сочными бытовыми деталями.

«Повариха» – книга редкая, зачитанная, дошедшая до нас в нескольких экземплярах.

Повествует она о судьбе одинокой молодой женщины, волей обстоятельств ставшей на скользкий путь авантюристки. Героиня романа Мартона, вдова убитого в Полтавской баталии сержанта, оставшись в нищете, вынуждена обратиться к своему единственному капиталу – красоте и молодости. Стремясь к успеху, к обогащению, она неразборчива в средствах: плутует, лжёт, обманывает и обкрадывает своих любовников, твёрдо помня, что покой и почёт обеспечивают только деньги.

Описанные М.Д. Чулковым приключения Мартоны представляют очень распространённый в жанре плутовского романа набор мотивов. Некоторые особенности текста заставляют думать, что автор использовал в своём романе какой-то французский источник, не имеющее соответствий в русских святцах имя Мартона часто встречается во французских комедиях; эпизод с любовником, притворившимся убитым на дуэли, чтобы заставить соперника бежать за границу, не соответствует практике дуэли в России, но известен по французским романам; шутка героини, что самым удачным днём для неё бывает среда – день, посвящённый богу плутовства Меркурию (французское *mercredi*), также намекает на французский оригинал.

Вместе с тем, перед нами далеко не перевод или подражание. Роман написан в форме исповеди. Этот композиционный приём также не был изобретением писателя: произведения, воспроизводившие форму мемуаров, дневников, были широко распространены в XVIII в. Задачей, которую удалось решить автору, было удачное соотнесение стиля сказа от первого лица с характером героини. Это тесно связано с попыткой М.Д. Чулкова, впервые в русской литературе, индивидуализировать характер героя. Этим героем в «Пригожей поварихе» была женщина; кроме того, используя интернациональную модель, М.Д. Чулков писал роман о русской женщине из простонародья и должен был искать средства подчеркнуть национальные особенности образа. Характер сказа, речь героини и стали средствами такой характеристики. Жизнь Мартоны проходила в борьбе за место под солнцем, а не в размышлениях о добродетели. Рассказывая о своей судьбе, она ведёт повествование просто и незамысловато, языком почти разговорным. В её речи звучит житейский опыт, и автор нашёл прекрасное средство придать её рассуждениям форму, соответствующую её национальности, сословному и культурному уровню. Это – пословица, за которой стоит авторитет векового опыта народа.

«Пригожая повариха» остаётся наиболее ярким образцом плутовской прозы в русской литературе XVIII в. До появления «Российского Жиль Блаза» В.Т. Нарезного после М.Д. Чулкова не было серьёзных попыток написать роман в этом жанре.

Таким образом, благодаря потоку переводов европейских романов русский читатель, независимо от знания иностранных языков, получил возможность ознакомиться буквально со всеми лучшими образцами западного романа, начиная от романов Лесажа, Л. Стерна, Прево и кончая романами Г. Филдинга, С. Ричардсона, О. Гольдсмита, Ж.-Ж. Руссо и И.-В. Гёте. Благодаря этим переводам третьестепенный в жанровой системе классицизма «романический род» получил в русской литературе права гражданства. Вместе с тем получает признание и право писателя на изображение частной, обыденной

жизни обыкновенных людей, что уже само по себе сближало литературу с жизнью, знаменовало известную демократизацию эстетических вкусов и интересов.

Утверждению и дальнейшему развитию тех же тенденций способствовали наряду с переводами и многочисленными переделками западных романов на русский лад. Несмотря на то, что они сводились в основном к руссификации заглавий, имён, географических названий и бытовых деталей, сама эта руссификация свидетельствовала об актуальности идейно-художественной проблематики западного романа для русского читателя. Наряду с переделками появляются во второй половине XVIII века и многочисленные подражания западным образцам, всякого рода «Российские Памелы», «Розаны и Любимы», «Несчастливые Никаноры», «Приключения русского Картуша, Ваньки Каина» и т. п. При всей наивности такого рода подражаний, осуществлявшихся путём перенесения сюжетных и образных калек с западных романов на русский бытовой фон, они явились первыми попытками осмысления отечественной действительности в её отношении к явлениям европейской действительности, а тем самым и шагом к осмыслению национального своеобразия русской жизни. Выражением в конечном счёте тех же тенденций явилось и обращение русских прозаиков второй половины XVIII века к мотивам и материалам национальной старины и русского фольклора. Они также не пошли дальше наивной стилизации «под старину», чисто воображаемую, и её идеализации, но тем не менее сыграли свою роль в становлении национального самосознания русской литературы.

Библиография:

1. Белунова Н.И. Искусство эпистолярия в художественном произведении // Русский язык в школе, 1995. – № 5. – С. 77-82.
2. Блюм А.В. Массовое чтение в русской провинции конца XVIII – первой четверти XIX в. // История русского читателя. Л., 1973. – Вып. 7. – С. 35-57.
3. Веселова А. Жанр романа в России в XVIII веке (проблема дефиниции) // Studia Slavica: Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн, 1999. – Вып. 1. – С. 17-26.
4. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.
5. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989.
6. Феррацци М. «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина и «Юлия или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо: подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. СПб., 1999. – т. 21. – С. 167-172.
7. Фраанье М.Г. Об одном французском источнике романа Ф.А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» // XVIII век. СПб., 1999. – Т. 21. – С. 191-196.

ЖУКОВСКИЙ-ПЕРЕВОДЧИК

В литературном наследии В.А. Жуковского особую роль играют переводы. Как переводчик он уникален, потому что пересоздаёт иноязычное произведение в оригинальное явление русской литературы. Это касается, прежде всего, лирики. Поэту свойственна спонтанность воображения в переводе чужого текста, подлинное вживание, вчувствование, перевоплощение. Один из ранних исследователей творчества В.А. Жуковского, В. Чехихин, подчеркивал, что его лучшие переводы отличает «дословность в передаче мысли автора, точное воспроизведение стихотворной формы подлинника и самоограничение в смысле безграничного уважения к подлиннику. Мастерское знание родного языка обусловило ещё одно, едва ли не самое ценное для всякого переводчика достоинство: лёгкость и изящество слога и стиха – виртуозность, производящую впечатление вполне самостоятельного, вдохновенного и непринужденного творчества, импровизации, без чего нет впечатления чуда».

Обладая выдающимся искусством перевода, В.А. Жуковский ввёл в культурный оборот России лучших поэтов Англии (Т. Грея, Дж. Томсона, О. Голдсмита, В. Скотта, Саути, Дж.-Г. Байрона, Т. Мура), Германии (Г. Бюргера, И.-В. Гёте, Ф. Шиллера, Н. Фуке, Л. Уланда), Франции (Лафонтена, Парни), Греции (Гомера), Персии (Фирдоуси), Рима (Вергилия) и других стран. Поэт исходил из убеждения, что «переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен необходимо иметь одинаковое с ним воображение, одинаковое искусство слога, одинаковую силу в уме и чувствах». И, верный себе, он избирал для переводов лишь тех поэтов и те их произведения, которые в той или иной мере были ему идейно-эстетически созвучны. В связи с этим, как правило, предпочтение отдавалось романтикам. Цenia идейно-художественную точность, В.А. Жуковский в то же время всегда оставался творческим переводчиком. Это ему принадлежит афоризм: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» («О басне и баснях Крылова»).

С 1807 по 1833 год Жуковский переводит наиболее созвучные ему произведения Ф. Шиллера (1759-1805): «Ахилл» (1812-1814), «Орлеанская дева» (1821), «Торжество победителей» (1828), «Жалоба Цереры» (1831), «Элевзинский праздник» (1833). В этих произведениях предстает не мятежник, отразивший идеи «Бури и натиска», а отвлечённый гуманист, покорный богу, проникнутый религиозными настроениями, предающийся печали и грусти. Но при всём том, по справедливому высказыванию Н.Г. Чернышевского, «благодаря переводам Жуковского он (Шиллер) стал наш поэт».

С 1816 года В.А. Жуковский обращается к немецкому религиозно-идиллическому поэту И. Гебелю: «Красный карбункул» (1816), «Утренняя звезда» (1818), «Неожиданное свидание» (1831), «Воскресное утро в деревне» (1836). Одновременно с И. Гебелем он начал переводить немецкого романтика Л. Уланда. В творчестве этого поэта ему оказались созвучными не идеи республиканских свобод, а воплощение стремлений к потустороннему миру («Сон», 1816), воспевание неизменного и вечного чувства любви («Утешение», 1818; «Алонзо», 1831; «Нормандский обычай», 1832), идиллическое изображение природы («Приход весны», 1831). В.А. Жуковского привлёк и могучий гений Дж.-Г. Байрона (1788 – 1824). В 1821 – 1822 годах им переведен «Шильонский узник». Избрав эту грустную повесть, поэт опустил в ней посвящение свободе («Сонет к Шильону») и пронизал её религиозным чувством.

Переводческая деятельность В.А. Жуковского усиливается после 1825 года. Исчерпав свои основные возможности как оригинального поэта-романтика, уже повторяясь, он проявляет себя по преимуществу в переводах.

При этом для переводов всё чаще им избираются монументальные произведения.

Повинуясь непреодолимому поэтическому обаянию Ундины, олицетворяющей водную стихию, В.А. Жуковский в 1831 году начал «рассказывать» стихами повесть Фуке и закончил её в 1836 году.

Прочтя повесть, Н.В. Гоголь писал своей знакомой В.О. Балабной: «Чудо что за прелесть!».

Творческое соперничество иногда принимало у В.А. Жуковского и форму «своевольства». По поводу «Рустема и Зораба» он писал К.К. Зейдлицу: «Мой перевод не только вольный, но своевольный, я многое выбросил и многое прибавил».

Оригинальность переводческой манеры Жуковского хорошо раскрыта им самим в письме к Н.В. Гоголю от 6 (18) февраля 1848 года: «У меня почти всё или чужое, или по поводу чужого – и всё, однако, моё». Поэтому и переводы В.А. Жуковского очень своеобразны – это и перевод, и вместе с тем оригинальное произведение. Основным мотивом его соперничества с переводимым автором всегда оставалось желание наиболее ярко выразить свойства данного произведения. Поэтому, соперничая, он в подавляющем большинстве создавал образцовые переводы, отвечающие стилевому своеобразию их оригиналов. В самом конце своей жизни В.А. Жуковский избрал для переводов «Одиссею» и «Илиаду». Обращаясь к этим произведениям, он противопоставлял современности (материализму, атеизму, революции) идеальную патриархальность древнего мира, усиливая наличие в нём любезной ему романтической меланхолии. Но объективное значение этих и других его переводов было более широкое – приобщение соотечественников, их литературы к мировой культуре.

При всём том либерально-гуманистические тенденции поэта сказались и в этих переводах, в особенности же в таких, как «Шильонский узник», «Ундина», «Сид», «Наль и Дамаянти» (1841, опубл. в 1844). Поэт прославлял в них моральную красоту героев, олицетворяющих мужественность, справедливость, душевное благородство, доброту, верность в дружбе и в любви.

А.С. Пушкин назвал В.А. Жуковского «гением перевода». Н.В. Гоголь, восхищаясь точностью его переводов, сказал: «И всё – вернейший сколок, слово в слово». И тут же отметил их творческую самобытность.

Сегодня трудно представить русскую и мировую литературу без поэтических творений В.А. Жуковского, в том числе и без его переводных произведений.

В.А. Жуковский и античная литература. В переводческой работе, так же как и в творчестве В.А. Жуковского, особое место принадлежит античной тематике. Переводы древних поэтов, таких как: Гомера, Сапфо, Софокла, Вергилия, Горация, Овидия, эпиграммы в духе греческой антологии, сюжеты античных баллад, развивающие темы из античной литературы и истории, имена и образы греческих и римских богов и героев наполняют произведения и переводы поэта.

В.А. Жуковский живо интересовался литературным наследием Греции. Сам поэт считал именно перевод «Одиссеи» – известной поэмы древнегреческого поэта Гомера – своим важнейшим трудом в жизни. Писатель-переводчик ставил себе целью сделать перевод таким, чтобы он понравился и детям, и взрослым из России, поведать русскому

народу об обычаях и традициях древних греков, об их понимании всего хорошего и злого, что случается в этом мире.

В творчестве В.А. Жуковского произведениям Гомера было отведено особое место. О его живом интересе к античности свидетельствует то, что в его библиотеке было большое количество литературы, посвященной эпохе Гомера, об античной эпохе в целом, книги, посвященные историям и мифам древнего мира. Первоначальное знакомство с античной литературой у В.А. Жуковского прошло посредством французской культуры.

Творчество греческой поэтессы Сапфо относится к первой половине VI века до н. э. Её стихотворения высоко ценились как в античном мире, так и в течение многих столетий. Во времена В.А. Жуковского наблюдался всплеск интереса к творчеству древнегреческой поэтессы. Направление творчества Сапфо ставило под сомнение её чистую нравственность. Русский переводчик посчитал нужным предпринять некоторые изменения в тексте стихотворения «Сафина ода» (1806), дабы сделать произведение греческой поэтессы более целомудренным. Однако некоторое время спустя он всё-таки, посчитал нужным сделать существенные в смысловом контексте изменения в своём переводе оды. Таким образом, внося изменения, В.А. Жуковский сделал перевод ближе к тексту оригинала. Французский перевод Н. Буало и Ж. Делиля были использованы им при выполнении перевода.

В.А. Жуковский также выполнил перевод оды римского поэта, а также философа Горация «К Делию». Он не совсем согласен с Горацией касательно вопросов человеческого существования, человеческого бытия, так же ценностей и смысла такой быстрой жизни, которая дана человеку свыше. Читая перевод оды «К Делию», внимательный читатель почувствует ту скрытую религиозность, которую переводчик вложил в свой перевод.

Однако вершиной в переводческом наследии В.А. Жуковского по праву считается перевод древнегреческой поэмы «Одиссея» Гомера. Над её переводом он трудился около семи лет. Над первой половиной «Одиссеи» русский поэт работал сравнительно долго, т. к. посчитал очень важным моментом необходимость сохранения лексической точности с оригиналом. При переводе второй половины «Одиссеи», ему удаётся более точно передать «гомеровский дух». Профессор Карл Грасгоф написал немецкий подстрочник для В.А. Жуковского, что позволило переводчику сделать перевод «Одиссею».

Черты высокого стиля проявили себя на разных языковых уровнях перевода «Одиссеи». В её переводе отчётливо наблюдаются черты высокого стиля на всех уровнях: морфологическом, грамматическом и фонетическом. Приведем несколько примеров: на уровне грамматики: падежные окончания: «вечерняя пища», «жизнию», «от далекия Трои»; усеченные формы прилагательных: «пурпурны», «отчужденны»; на уровне лексики: «верви», «выя».

В.А. Жуковский вводит слова, характерные конкретно для русского патриархального быта: «государыня», «князь», «тризна»; христианские понятия: «пастырь», «святотатство»; реалии и обычаи русского народа: «дворня», «круговые чаши»; так и просторечья: «деревенщина грубая», «нашел бы управу», «моих кулаков отведать», «не чета тебе», «ошалел».

Перевод «Одиссеи» принадлежит к категории вольного перевода. В сравнении с оригиналом, перевод оказался несколько эмоциональнее, чем оригинальное произведение за счёт использования большого количества лексических средств и стилистических

приёмов. В.А. Жуковский считал недостаточными свои знания древних языков (греческого и латыни). Однако это лишь усугубляло его желание и стремление к саморазвитию, чтобы довести до совершенства свои знания, свои умения, а также свой талант как писателя, так и переводчика.

В.А. Жуковский и немецкая литература. Значение «немецкого» эпизода в биографии В.А. Жуковского – подтверждение того известного тезиса, согласно которому, чтобы поднять поэта, надо побывать в стране поэта. Пребывание в Германии, где В.А. Жуковский лично встретился с И.-В. Гёте, во многом позволило ему понять дух и атмосферу немецкой поэзии, в переводе которой он достиг впечатляющих успехов.

С конца 1800-х гг. его творчество приобретает романтическое направление. В это время В.А. Жуковский сблизился с теми литературными кругами, в среде которых проявлялся особый интерес к литературе Германии, игравшей выдающуюся роль в европейском романтизме. В.А. Жуковский вскоре становится признанным главой «немецкой школы» в России. Этому способствовали прекрасные переводы Ф. Шиллера, не считая драмы «Орлеанская дева», сборника «Песни и романсы» («Тоска по милому», «Путешественник», «Желание», «Жалоба», «Пловец»), причём особенно удачными, хрестоматийными, оказываются интерпретации шиллеровских баллад («*Кассандра*», «*Ивиковы журавли*», «*Рыцарь Тогенбург*», «*Торжество победителей*», «*Кубок*», «*Поликратов перстень*» и др.). Переводы из Ф. Шиллера имели не только литературное, но и общественное значение, влияли на умонастроение широкой читающей публики. По словам В.Г. Белинского, благодаря В.А. Жуковскому в России научились «...понимать и любить Шиллера, как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русскою речью...». А.И. Герцен (1812 – 1870) в «Былом и думах» назвал свои студенческие года «шиллеровским периодом». Среди горячих поклонников Ф. Шиллера был Ф.М. Достоевский, в творчестве которого заметна своеобразная переключка с немецким поэтом.

При этом почти 20-летняя полоса работы над Ф. Шиллером была отмечена заметной эволюцией переводческого искусства В.А. Жуковского, ростом его мастерства, достигшего едва ли не своего пика в балладе «Элевсинский праздник». Переводы В.А. Жуковского из Ф. Шиллера в целом получали самую лестную оценку критики; их охотно цитировали в художественных произведениях А.И. Герцен, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский и др. В.А. Жуковский в своей методологии исходил из того, что если в прозе переводчику надлежит быть предельно аккуратным, точным, оставаясь «рабом» подлинника, то в поэзии ему дарована большая вольность, т. е. надлежит сделаться соперником переводимого поэта, передавать не букву, а дух, настроение, исходя при этом из собственной художественно-стилевой манеры. Переводческие принципы В.А. Жуковского выросли из художественной философии романтизма, его поэтики и стилистики. По словам А.Н. Веселовского, одного из лучших его знатоков, «Шиллер, как сентименталист и идеалист должен был прийти по сердцу Жуковскому... стихи Шиллера шли ему на встречу и он переживал их, передавал, переводы Жуковского были нередко переживанием в чужих образах и метрах его личных ощущений, отражали биографию его сердца».

Другой великий веймарец, И.-В. Гёте, также оказывался в сфере неутомимого художественного внимания В.А. Жуковского, который между 1809 и 1833 гг. перевел 13 его стихотворений. «Моя богиня» (1808): так называлось первое стихотворение В.А.

Жуковского, написанное в подражаниенемецкому поэту. Еще ранее совместно с А.И. Тургеневым и А.Ф. Мерзляковым он перевел «Вертера». В.А. Жуковский буквально благоговел перед И.-В. Гёте, который был для него в равной мере художником и мыслителем, философом. Он совершил паломничество к нему в Веймар, после его смерти посещал места, связанные с жизнью автора «Фауста», желая проникнуться духом его поэзии. Русский переводчик обращается к разным поэтическим жанрам И.-В. Гёте: это баллады, элегии, песни, удачно передавая особенности их художественного строя.

Подлинным вдохновением отмечен его «Лесной царь», явно выигрывающий на фоне других переводов (А. Григорьева, А. Фета и др.). Ему принадлежит один из лучших переводов «Песни Миньоны»; заметное место в его творческих исканиях заняло «Посвящение к "Фаусту"». Благодаря И.-В. Гёте В.А. Жуковский стал осваивать такую трудную стихотворную форму, как октава (переводы «Цвет завета», «На кончину ея величества королевы Вюртембергской»), Личные встречи русского поэта с немецким способствовали их взаимной симпатии, привели к обмену письмами. По словам В.А. Жуковского, И.-В. Гёте и Ф. Шиллер «образовали его», а после одного из посещений Веймара он сочинил стихи, обращенные к И.-В. Гёте как «животворителю жизни»:

Творец великих вдохновений!
Я сохраню в душе моей
Очарование мгновений,
Столь счастливых вблизи твоей.

В.А. Жуковский обращался и к другим немецким поэтам, Л. Уланду, Л. Тику, А. фон Шамиссо; особенно популярна его «Ленора» Г. Бюргера. При этом он не ограничивался переводами, а, что существенно, выказывал заинтересованность в немецкой эстетике, философии, в частности Фр. Шеллингу и И. Гердеру, а также в немецком фольклоре, народных песнях. В бытность свою одним из вдохновителей журнала «Вестник Европы» он щедро предоставлял его страницы немецким авторам.

Жуковский и поэзия Англии и Франции. Помимо Т. Грея, с перевода «Элегии» которого началась переводческая слава В.А. Жуковского, он переводил и многих других английских авторов: Дж. Драйдена, Фр. Томсона, О. Голдсмита, В. Скотта, Р. Саути, Т. Мура. Не прошёл он, конечно, и мимо «властителя дум» Дж.-Г. Байрона. Его перевод «Шильонского узника», вызвавший восторг В.Г. Белинского, считается классическим и воспроизводится во всех изданиях автора «Дон Жуана». Правда, общее направление поэзии Дж.-Г. Байрона, его скептицизм он не одобрял (статья «О меланхолии в жизни и поэзии», 1845).

В статье «Слово поэта и дело поэта» (1848), сочиненной на закате жизни, В.А. Жуковский пишет, что «рука судьбы опрокинула изделия благородные», что Дж.-Г. Байрон «прямодушен в своей всеобъемлющей ненависти». Для русского переводчика, умиротворенного, истинно верующего, взыскующего к жизненной гармонии, не был приемлем Дж.-Г. Байрон, этот Прометей, прикованный к скале (гордо клянуший Зевса). Заметим, что подобная метафора уместна: Эсхил был любим Дж.-Г. Байроном, а образ благодетеля человечества, непреклонного перед муками, он запечатлел в стихотворении «Прометей».

В.А. Жуковский переводил других английских романтиков, в частности Томаса Мура, фрагменты из его поэмы «Лалла Рук»; перевод этот сыграл свою роль в России и в концепции демонического героя. Среди «лэйкистов» его внимание привлёк Роберт Саути:

он перевёл ряд его баллад, в том числе знаменитую «Суд божий над епископом Гатгоном». Что касается Вальтера Скотта – поэта, то В.А. Жуковский дал русские варианты отрывков из поэмы «Мармион», «Суд в подземелье», также ранее упомянутой баллады «Замок Смальгольм, или Иванов вечер».

Французская литература, неизменно пользовавшаяся живым вниманием российской читающей публики, также находилась в сфере постоянных интересов В.А. Жуковского особенно в ранний период его творчества. Это относилось не только к переводческой работе, но и к внимательному чтению и изучению обширного круга французских авторов. Среди них были философы и моралисты, такие как Кондильяк, Лабрюйер, Ларошфуко; авторы эстетических трактатов, Лагарп, Мармонтель, Вольтер, наконец, натурфилософ Бюффон. Все они, в существенной степени, оказали определённое влияние на формирование художественно-эстетического мировидения молодого В.А. Жуковского. Переводил он и французских прозаиков XVIII в., среди них особое место принадлежало Ж.-Ж. Руссо. Автор «Новой Элоизы», как и сама идея руссоизма, находили отклик, в частности среди членов дружеского литературного общества.

В.А. Жуковский даже намеревался переводить Ж.-Ж. Руссо в значительном объёме, но не сумел осуществить своего замысла. Зато он перевел ряд статей Франсуа Рене Шатобриана, которые поместил на страницах «Вестника Европы». Что до французской поэзии, то это были басни Флориана и Лафонтена; он также сделал переложение образцов «лёгкой» поэзии, в частности Монкрифа и Парни; последний привлек внимание А.С. Пушкина. Эти работы стимулировали тематическое и стилевое обогащение русской романтической поэзии. Переводил он и стихи Ф. Шатобриана («Там небеса и вода ясны...») и Монкрифа («Прошли, прошли вы, дни очарования...»), а также «Узник» Андре Шенье, трагически погибшего поэта (судьба которого вызвала поэтический отклик А.С. Пушкина). Этот перевод словно бы предугадал тему узничества, одну из ключевых в романтизме. Достаточно вспомнить поэзию А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Разнообразие и, в сущности, универсальность художественных интересов В.А. Жуковского имели своим результатом переводы фрагментов из французской драматургии в пору её расцвета в XVII в. (Корнель, Лагарп, отрывки из «Мещанина во дворянстве» Мольера). Правда, примерно к середине 1810-х гг. его увлечение французской литературой иссякает и, на первый план, выдвигаются новые приоритеты, в частности Дж.-Г. Байрон, И.-В. Гёте.

Таим образом, становление новой русской литературы, в которой роль В.А. Жуковского была первостепенной, с особой чёткостью выявляло масштаб его поэзии. Своей переводческой деятельностью поэт охватил и запад, и восток, и античность. Его огромной заслугой являются переводы на русский язык Гомера, Фирдоуси, И.-В. Гёте, Ф. Шиллера, Дж.-Г. Байрона, В. Скотта, Р. Саути, братьев Гримм и многих других поэтов и писателей мира. При этом переводы Жуковского не только знакомили русского читателя с мировой литературой, но вращались в русскую действительность, включаясь в литературный процесс.

Библиография:

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика Древнегреческой литературы: Сб. ст. М.: Наука, 1981. – С. 3-14.
2. Савельева О.М. В.А. Жуковский – поэт и переводчик Гомера // Музы у зеркала. Античные мотивы в русской литературе. М., 2015. – С. 343-372.

Интернет – ресурсы:

3. Янушкевич А.С. Жуковский. Исследования и материалы: Сб. науч. тру-дов. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000458050>

ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

«Фауст» И.-В. Гёте и «Сцена из «Фауста»» А.С. Пушкина: сравнительно-типологический анализ

Фаустовская тема универсальна. Поэтому она нашла отражение и в русской литературе XIX века. На неё откликнулись А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский и др. писатели. Каков же он, этот «русский» Фауст?

Следует отметить, что русские писатели переводили фаустовскую проблематику в «подчеркнуто социальный план», и это, возможно, и есть особенность русского восприятия «Фауста» и всех вариантов образа в русской литературе. Однако социально-исторический подход к фигуре Фауста исторически менялся. Еще одна «фаустовская» проблема – проблема совести, ответственности человека за свои поступки перед собой и другими людьми, – позволяет судить о выдвигании на первый план в русском восприятии трагедии И.-В. Гёте социально-этического аспекта.

Таким образом, русские писатели обращались к фаустовской теме, при этом «растворяя» её полностью в национальной литературной традиции.

В этом отношении представляет особый интерес «Сцена из «Фауста»» А.С. Пушкина.

Когда русский поэт создавал свою «Сцену из «Фауста»», он уже имел перед собой «Фауста» И.-В. Гёте, и в своей трактовке отправлялся именно от этого шедевра. Но пушкинское сочинение – это не переделка какого-либо эпизода из трагедии И.-В. Гёте, а самостоятельное, законченное драматическое произведение, стоящее в ряду со многими европейскими произведениями об этом герое.

Как отмечает литературовед Г.Б. Макогоненко [1, с. 304 – 305], А.С. Пушкин верил в величие и могущество разума, в способность человека познать мир и овладеть его тайнами. Поэтому поэт ставит совершенно другую, крайне важную проблему – объяснить причину идейной и нравственной катастрофы Фауста, причину его разочарования в знаниях. Знание, по А.С. Пушкину, – могучая творческая сила, оно вдохновляет и подвигает человека на деятельность, нужную людям, но знание ложно, призрачно, когда оно подчинено целям эгоистического существования и погоне за наслаждениями. Но понимает ли это пушкинский Фауст?

А.С. Пушкин выводит Фауста на берег моря, лишённого какой бы то ни было жизненной энергии. Он смутно напоминает гётевского Фауста первых эпизодов трагедии, но определяющим для него становится понятие «скука». Это заставляет вспомнить особую жизненную позицию с названием «лишние люди» или «страдающие эгоисты». Именно здесь, как утверждает литературовед Н.Д. Старосельская [3, с. 93] и берёт начало тип русского Фауста, претерпевший к концу столетия существенные изменения. В этой же связи, в пушкинском эпизоде важно уже само предельное опустошение доктора, равнодушие к добру и злу, с одной стороны, и активная, деятельная позиция Мефистофеля – с другой.

Без дара, знаешь, от тебя

Не смею отлучиться я –

Я даром времени не трачу, –

говорит Мефистофель, мгновенно исполняющий приказания Фауста утопить «корабль испанский трехмачтовый, пристать в Голландию готовый» не столько, быть может,

потому что «на нем мерзавцев сотни три...», да модная болезнь», сколько потому, что этому Фаусту безразличны планы постройки города на берегу моря, безразлично всё.

Итак, основной мотив в «Сцене» А.С. Пушкина – скука, разочарование. Если Фауст И.-В. Гёте ждёт мига счастья, когда он воскликнет: «Мгновенье, прекрасно ты, продлись, стой», то Фауст русского поэта томится потому, что все его желания давно исполнены. Ему неведомо больше ни одно желание; ничто не может его увлечь и заставить хоть на миг забыть скуку жизни.

Хитрый всезнающий Мефистофель у И.-В. Гёте спокойно и уверенно говорит:

Ты в краткий час среди видений
Получишь больше наслаждений,
Чем в целый год обычных дней,
Ни песни духов бестелесных,
Ни дивных ряд картин чудесных
Не будет сном волшебных чар;
Ты будешь тешить обонянье,
И вкус, и даже осязанье, –
Всё, всё тебе доставлю в дар!

У А.С. Пушкина же Мефистофель на жалобу Фауста: «Мне скучно», – беспомощно отвечает:

Что делать Фауст?
Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная ступает...
.....
И всех вас гроб, зевая, ждёт.
Зевай и ты.

Всё обречено на тоску. Жизнь, как и Вселенная, лишены цели и смысла. Ни одно осуществлённое Мефистофелем желание не давало и никогда ни даст Фаусту счастье. Поэтому Мефистофель вынужден признать, что не в силах развлечь Фауста. Он жалуется:

Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам, и к духам,
И что же? Всё по пустякам.
Желал ты славы – и добился,
Хотел влюбиться – и влюбился.
Ты с жизни взял возможную дань,
А был ли счастлив?

Фауст скучает, потому что всегда во власти размышлений. Фауст «Сцены» А.С. Пушкина – вечно размышляющий, вечно рефлектирующий, вечно анализирующий все свои переживания, способный всегда наблюдать со стороны за самим собой. Это эгоист, не знающий раскаяния, угрызений совести и равнодушный к моральным оценкам.

Именно это, как отмечает литературовед И.М. Нусинов [2, с. 470], позволяет сделать вывод, что А.С. Пушкин дал в своём произведении не вариацию Фауста, а скорее вариацию Чайльд-Гарольда, его герой сродни Рене Шатобриана, Адольфу Бенжамена Констана или «сыну века» Альфреда де Мюссе.

Если Фауст И.-В. Гёте прославляет счастье борьбы и подвига, то у пушкинского Фауста мысль о борьбе никогда не возникает. Это черта «сына века», который, разочаровавшись в борьбе, всецело поглощён личными страстями. И если немецкий Фауст стремится к знаниям и ищет практическое применение им, то русский – свободен от мук незнания. Знания не дали ему ни радости, ни счастья, поэтому он ни придает им никакого значения. В этом смысле он напоминает Манфреда Дж.-Г. Байрона.

Однако, несмотря на вышесказанное, нельзя утверждать, что Фауст А.С. Пушкина – это вариация на тему «сын века». Скорее всего, «Сцена из «Фауста»» – это дальнейшее развитие опыта «Фауста» И.-В. Гёте.

Интересно отметить и тот факт, что, если создатели всех «сынов века» XIX столетия всю ответственность за опустошённость и эгоизм героев возлагали на эпоху, на мироздание, а сами герои выглядели не кем иными как только выразителями «мировой скорби», которым следовало сочувствовать и в то же время любоваться ими, то А.С. Пушкин вовсе не восхищается своим героем, а скорее осуждает его. Фауст русского поэта от скуки и досады на Мефистофеля приказывает потопить корабль и это, по утверждению И.М. Нусинова [2, с. 472], превращает его из скорбного судьи мира в участника мировой трагедии. Но опустошенность, разочарование пушкинского Фауста – это лишь одно из его состояний, а не сущность. Таким образом, А.С. Пушкин не противопоставляет своего героя Фаусту И.-В. Гёте, а как бы дополняет его, показывая одну из ступеней его развития. Помимо этого, пушкинскому Фаусту присущи черты Манфреда и Каина, «сынов века». Он, как дитя своего времени, познал все муки разочарования и опустошения современников А.С. Пушкина и Дж.-Г. Байрона.

В обоих произведениях нашла своё отражение эпоха, которая определяет судьбу героя. Если эпоха немецкого поэта характеризовалась больше стремлением к обновлению мира, то и его Фауст заканчивает свой жизненный путь торжеством веры в человеческое счастье и творчество. Пушкинский же «Фауст» складывался в период разочарования, пессимизма и неверия, и он нёс на себе печать своей эпохи. Но в то же время, как отмечает И.М. Нусинов [2, с. 476], А.С. Пушкин делает своего Фауста соучастником борьбы за преодоление общего кризиса. Действительно, он принадлежит к тем, кто в самом кризисе найдёт силы и источник для своего «возрождения».

Трагедия Фауста, по А.С. Пушкину, в сосредоточенности на себе, в презрении к людям, к их судьбам, к их жизни. Жизнь для себя рождает скуку и ожесточение. Фауст оказывается способным учеником Мефистофеля. Оттого-то, увидев в море белеющий парус приближающегося к берегам Голландии корабля, он требует от Мефистофеля: «Все утопить!». Этим приказом и заканчивается «Сцена из «Фауста»». Как отмечает литературовед Г.В. Макогоненко [1, с. 305], эволюция героя, прослеженная аналитически – от горькой жалобы «Мне скучно, бес» до зловещего и жестокого приказа «Всё утопить», – и объясняет неминуемую катастрофу человека, доверившегося философии индивидуализма, увидевшего в ней оружие и средство своего самоутверждения.

Таким образом, обращение А.С. Пушкина к вечному образу, образу Фауста, позволило ему дать ответы на общественные, философские и нравственные вопросы, стоящие перед человечеством нового времени.

Библиография:

1. Макогоненко Г. Избранные работы. Л., 1987.
2. Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958.
3. Старосельская Н.Д. Русский Фауст // Вопросы философии. 1983. – № 9.

(Материал статьи «Фауст» И.-В.Гёте и «Сцены из Фауста» А.С.Пушкина: сравнительно-типологический анализ // Probleme ale științelor socio-umane și modernizării învățământului (Conferința științifică anuală a UPS „Ion Creangă” (14-15 martie 2007)). Chișinău, 2007. – Vol. II. – С. 75-80).

А.С. Пушкин и П. Мериме: опыт сравнительно-типологического анализа

Проспер Мериме с 30-х годов стал поклонником творчества А.С. Пушкина, пропагандировал, переводил русского поэта. Что же побуждало его это делать?

Большую роль играла многолетняя дружба П. Мериме с приятелем А.С. Пушкина С.А. Соболевским. С середины 40-х гг. французский писатель стал заниматься русским языком. В специальной статье «Александр Пушкин» (1868) он ответил на вопрос, что притягивало его к русскому поэту. П. Мериме говорил о гениальном лаконизме А.С. Пушкина, который противопоставлял чрезмерно живописной манере французских писателей. И.С. Тургенев, неоднократно встречавшийся и беседовавший с П. Мериме, в своей речи об А.С. Пушкине (1880) передал ещё несколько его важных суждений о русском поэте: «Ваша поэзия, – сказал нам однажды Мериме, известный французский писатель и поклонник Пушкина, которого он называл величайшим поэтом своей эпохи, чуть ли не в присутствии самого Виктора Гюго, – ищет, прежде всего, правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой; они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске, и если ко всему этому им предстанет возможность не оскорблять правдоподобия, так они и это, пожалуй, возьмут в придачу». «У Пушкина, – прибавлял он, – поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы».

П. Мериме перевёл повести «Пиковая дама» и «Выстрел», поэму «Цыганы», балладу «Гусар». Исследователи считают, что новелла «Кармен» написана под влиянием «Цыган».

Сначала два раза А.С. Пушкин «встретился» с П. Мериме: его «Песни западных славян» (1833) являются отчасти переводов песен из «Гюзлы» французского писателя, а «Сцены из рыцарских времён» (1835) совпадают с некоторыми мотивами «Жакерии» (1827).

В первом случае перед нами прямой перевод с улучшением образца. Но перевод и подлинник соотносятся типологически. П. Мериме не был для А.С. Пушкина традицией. Русский поэт считал «Гюзлу» записью подлинно народных песен сербов и не подозревал мистификации. Следовательно, он обратился к сборнику П. Мериме как к первоисточнику, как к народным сказкам. Но это схождение поэтов имеет свои пределы. Что преследовал каждый из них, один подделывая песни, другой их переводя?

П. Мериме особый романтик, он склонялся к реализму. Он пародирует мистическую веру романтиков в неподдельность фольклора, но в то же время ищет нетронутый цивилизацией мир.

Мистификация французского писателя была очень искусной, на неё поддались многие. В отличие от Дж.-Г. Байрона в «восточных поэмах» П. Мериме не просто

сочинял, а подделывался под трудный народный колорит. Это ему в значительной мере удалось.

А Пушкин-реалист, в начале 30-х гг. создаёт сказки, «Песни западных славян», задумывает «Капитанскую дочку», воодушевлён стремлением уловить подлинный народный характер, его неподдельную героичность. Это не какой-то особенный мир, противопоставляемый тому, что есть, а лишь новые страницы реалистической энциклопедии жизни, так блестяще начатой ещё в «Евгении Онегине».

А.С. Пушкин стоит выше своего образца, он усовершенствовал материал П. Мериме и добился полной адекватности песен народному духу. Он сократил длинноты у французского писателя, исправил безвкусицы, придал песням законченную художественную форму. Русский поэт всё это делал по чутью, руководствуясь реалистическими представлениями о подлинной народности эпоса.

Ещё более последовательный характер имеет типологическое сходство «Сцены из рыцарских времён» с «Жакерией». Нет доказательств, что А.С. Пушкин читал драму П. Мериме. Но совпадение мотивов наблюдается.

По наблюдениям исследователей, в драме А.С. Пушкина изображаются четыре группы героев, представителей определённых социальных сил: рыцари (Альбер, Ротенфельд, Клотильда); буржуа (старый Мартын, подмастерье и наследник Карл); народ, простые крестьяне и, наконец, группа внеклассовая (Франц, мечтающий стать рыцарем, Бертольд, изобретатель пороха, принесшего победу вассалам). Замысел А.С. Пушкина вырисовывается из написанных сцен и оставшихся планов. Франц организует восстание крестьян, но его социальный протест ограничен: он лишь хочет доказать своё право быть достойно принятым в рыцарское общество. Франц терпит поражение. Попадает с ним в заключение и Бертольд. Там опыты алхимика увенчались успехом: порох взорвал башни. В заключительной сцене должен был появиться Фауст на хвосте Мефистофеля, символ ещё одной победы над старым миром. Между героем «Сцен» Францем и Пьером-лучником, затем конюхом из «Жакерии» есть сходство. Оба – молодые поэты, влюблённые в свою госпожу, у которой есть знатный жених. Оба получили гневный отказ и вынуждены покинуть замок. Франц становится вожаком крестьян, Пьер – участником восстания «Жаков-Простаков». Правда, Пьер примкнул к ним неохотно и гибнет от руки Оборотня-разбойника, играющего самую деятельную роль в восстании. Клотильда у А.С.Пушкина напоминает Изабеллу у П. Мериме. Разговор Клотильды со служанкой Бертой о том, чем бы поразвлечься, напоминает разговор Изабеллы с её служанкой в VIII сцене «Жакерии». Приглашают Франца, который поёт романс о бедном рыцаре, а Пьер импровизирует сказку о бедняке, который влюбился в свою госпожу. По плану у А.С. Пушкина должен быть в драме и отец героини, который соответствовал бы старому барону д'Апремону у П. Мериме. И всё же перед нами не подражание, а типологическое сходство.

А.С. Пушкин мог черпать из «Жакерии» (как до этого из «Гюзлы») отдельные мотивы рассматривая произведение П.Мериме не более как источник фактов, красок для своих картин средневековья. Работы с чужим текстом, как в случае с «Гюзлой», или драмой Вильсона «Чумный город», переделанной в сценку «Пир во время чумы», он не ведёт. В драматургическом отношении, по жанру и стилю, «Сцены» совсем другое произведение, чем «Жакерия». Трудно придумать более разные произведения. Драма П. Мериме историко-бытовая, она изображает восстание в XIV в.; по форме это хроника,

написанная прозой, с детализированными монологами и диалогами, несколько напоминающими «Разбойников» Ф. Шиллера. «Сцены» А.С. Пушкина, как все «Маленькие трагедии», предельно скупы; они разрозненны и представляют собой лишь жанровое целое. Русский поэт не переводит французского писателя и не подражает ему. Он творит от начала до конца самостоятельное произведение с элементами фантастики, символики, не приурочивая события ни к какому историческому факту.

Тогда о каком же сходстве между «Сценами» и «Жакерией» может идти речь? Сходство типологическое в общей концепции и отдельных мотивах. Писатели пытаются разобраться в движущих силах истории, соотношении личности и масс. А.С. Пушкин и П. Мериме стремятся воспроизвести сложную структуру феодального общества, взаимоотношения сословий, выбирая для этого «минуты роковые». Такой подход к истории – важный момент, как в становлении гения А.С. Пушкина, так и П. Мериме. Значительным рубежом он оказался в истории русской и французской литератур.

Но, перекрещиваясь, каждый шёл своей дорогой. «Жакерия» – одно из самых смелых, глубоких по концепции и самых ранних произведений П. Мериме. В дальнейшем тематика и концепция его произведений сужались. А.С. Пушкин к моменту создания «Жакерии» был реалистом, автором «Бориса Годунова». В «Сценах» он идёт по избранному пути, расширяя, несмотря на камерность жанра, историческую концепцию. А в это время П. Мериме отходил от демократизма «Гюзлы» и «Жакерии».

Русский поэт показывает противоречия и превратности прогресса, но он верит в прогресс. «Сцены из рыцарских времён» пронизаны оптимизмом, верой в союз бунтарских сил и дерзаний разума, науки. Французский писатель тщательнее изобразивший детали эпохи, движение крестьянского заговора, участие в нём различных слоёв (монашества, вольных английских стрелков, лесных разбойников, слуг барона), смотрит на ход истории как скептик. Он рисует восстание как бессознательную стихию, которая легко рассыпается под первыми же ударами рыцарей и от внутренних противоречий. Ограниченность крестьян доходит до того, что они обвиняют монаха Жана в измене, хотя он был вождём восстания. П. Мериме упростил идейные мотивы, вызвавшие бунт; у него всё держится на непосредственном возмущении жестокостью барона и других хозяев-крепостников. Пьеса А.С. Пушкина философичнее, глубже по мысли, чем «Жакерия».

Здесь А.С. Пушкин, как и в творческом взаимодействии с В. Скоттом, вносит ясность в основной вопрос, определяющий битвы всякой эпохи. Он предельно обнажает классовость конфликта, показывает, какие реальные силы за ними стоят. Схематизм его образов фантастика не снижает философского значения произведения. Важно, что главный стержень эпохи, движущие мотивы поступков героев понимались верно.

«Сцены из рыцарских времён» – одно из самых зрелых произведений поэта, чрезвычайно высоко оценённое Н.Г. Чернышевским. После «Маленьких трагедий», сказок («Русалка») А.С. Пушкин возвратился к историко-социальной драматургии. Его снова влекут исторические конфликты и катастрофы. В этот период он пишет «Капитанскую дочку», «Историю Пугачёва», «Езерского», «Медного всадника». Поэт выходит во всех родах поэзии за черту В. Скотта, В. Гюго, О. де Бальзака («Шуаны»). Его интересуют смены эпох, переходы человечества от одной формации к другой, противоречия прогресса, роль народа в истории, передовой мысли, науки, величайших открытий в этом поступательном движении.

«Сцены из рыцарских времён» остались незавершёнными. Но и в настоящем виде это произведение показывает глубину историзма Пушкина-реалиста.

Зрелость мысли русского поэта особенно рельефно выступает на фоне П. Мериме в оценке исторической роли буржуазии. Мериме изображает, как крестьянская голытьба громит город. Местные буржуа выведены такими же корыстолюбцами, как и феодалы, разницы нет никакой. Французский писатель не нашёл им особого места в событиях. А работники городских богатеев не несут в себе ничего специфического, что отличало бы их от сельских бунтарей. Понятно, конечно, какую эпоху изображает он. Буржуазия ещё только зарождалась. И всё же П. Мериме оказался в этом вопросе и плохим философом истории, и слишком опасливым современником эпохи Реставрации.

А.С. Пушкин зорче разглядел контрартерии средневековья, он читает страницы прошлого глазами вдумчивого историка, видящего в далёком прошлом корни современных противоречий. Он показывает двойственную роль молодой буржуазии, обнаружившей на заре новой цивилизации своё узкое корыстолюбие, заскорузлый меркантилизм. Изобретение пороха и книгопечатание подорвало могущество замков и феодальной системы. Именно плебейское движение объективно находит в науке своего союзника. Лавочник Мартын не может понять высоких помыслов учёного монаха Бертольда, который ищет способ изобрести «вечное движение». Если это удастся сделать, «то я не вижу границ творчеству человеческому», – говорит Бертольд. Мартын даёт деньги только на алхимические опыты, чтобы добыть золото. Бертольд говорит: «Золота мне не нужно, я ищу одной истины». Мартын цинично парирует: «А чорт ли в истине, мне нужно золото». Даже на заре своего возникновения буржуазия – плохой союзник благородных стремлений человеческого гения, она и великое совершала по пути к своей корыстолюбивой цели. Вечное движение Бертольд не открыл, он случайно изобрёл порох. Это, собственно, и оказалось реальным осуществлением его мечты, которое поистине «подвинуло» человечество далеко вперёд.

В 1849 г. П. Мериме перевёл «Пиковую даму». Перевод повести принципиально напоминает случай с А.С. Пушкиным, переводившим песни из «Гюзлы» только здесь не было подделки и П. Мериме не пошёл дальше А.С. Пушкина.

Французский писатель увидел в повести А.С. Пушкина что-то себе близкое и перевёл её, – типичный пример перевода родственного мотива. «Пиковая дама» встала рядом с повестями самого П. Мериме: «Игра в триктрак», «Двойная ошибка». Но можно ли говорить о полной идентичности, как перевода, так и повести А.С. Пушкина и повестей П. Мериме? Думается, нет. Русский поэт был выше образцов, или улучшал их, переводя из «Гюзлы». Французский писатель же, наоборот, уступает А.С. Пушкину, смягчает его краски, хотя и в пределах родственного типа творчества.

Качество перевода «Пиковой дамы» П. Мериме высокое, хотя в исследованиях отмечается ряд курьёзов, допущенных переводчиком из-за нетвёрдого знания тонкостей русского языка и в угоду определённой тенденции. Например, фразу у А.С. Пушкина: «Томский закурил трубку, *затянулся* и продолжал...» он перевёл: «Томский закурил, *затянул пояс* и продолжал...». Есть и другие ошибки. Но дело, видимо, не в них. Л. Коган проанализировал отступления П. Мериме от А.С. Пушкина в стиле, стараясь выявить здесь закономерность.

Отклонения французского писателя были часты и разжижали строгий стиль русского поэта. Он добавлял от себя лишнее, урезывал текст, утрачивалась классическая ясность оригинала.

Вот несколько примеров перевода: у А.С. Пушкина «бабушка, отлепливая мушки с лица и отвязывая фижмы, объявила о своём проигрыше», П. Мериме вносит излишнюю иронию: «в таком трагическом наряде, отвязывая...». А.С. Пушкин говорит: «Бабушка дала пощёчину», П. Мериме кажется этого мало, он добавляет: «Вы представляете себе ярость моей бабушки. Она дала ему пощёчину». У А.С. Пушкина: «Услышав о таком ужасном проигрыше, он вышел из себя», у П. Мериме: «Он подскочил до потолка». В русской повести: «Лизавета Ивановна, возвратясь домой, подбежала к окошку», во французском переводе П. Мериме добавляет – «с бьющимся сердцем». А.С. Пушкин указывает: «полдвенадцатого Герман вступил на графинино крыльцо, швейцара не было», П. Мериме вносит ненужную эмоцию: «О, счастье! Швейцара не было». Рассказ Томского получается слишком красивый. Как замечает Л. Коган, «драгоценный экстракт сжатой пушкинской прозы оказался разбавленным лишними словами. П. Мериме дал проникнуть в свой перевод «микробам романтизма», с которыми сам боролся во французской литературе».

В переводе оказались приглушёнными указания А.С. Пушкина на эгоизм, циничную расчётливость Германа, на его определённую социальную принадлежность. Герман готов был, говорит автор повести, «пожалуй сделаться её любовником» (старухи в 80 лет!). П. Мериме ограничивается нейтральной французской фразой: „lui faire la cour” (ухаживать за ней).

Эти отступления, однако, не увели Мериме-переводчика от А.С. Пушкина. Перед нами перевод, а не переделка, и перевод в целом мастерский, на уровне вдохновенного искусства, а не ремесленного копирования. Во французском переводе «Пиковой дамы» бьётся пульс подлинного вдохновения, есть внутренний пафос.

О. Тимофеева в статье «Мериме – переводчик Пушкина («Пиковая дама»)» оспорила некоторые заключения Л. Когана, указав, что отступления переводчика заложены в самом французском языке, – П. Мериме хотел избежать буквализма. Например, фраза А.С. Пушкина «черноволосая головка, склонённая, вероятно, над книгой или над работой», передана П. Мериме так: «юная головка, грациозно склонённая...» и т. д. Напрасно здесь Л. Коган упрекает переводчика в «украшениях»: французское слово «голова» (la tête) не имеет ласкательного уменьшительного оттенка. Или восклицание: «Старуха!» передано как «Проклятая старуха!» („Maudite vieille!”), так как слово *vieille* может быть и прилагательным «старая»; без эпитета оно звучит неопределённо. Таким образом, многие отклонения сделаны П. Мериме ради сохранения точности и ясности пушкинской мысли. Поэтому уточнения, сделанные исследовательницей О. Тимофеевой, очень ценны и свидетельствуют о том, что перевод пушкинской повести намного лучше, чем полагает Л. Коган.

П. Мериме 30-40-х годов в целом реалист, но реалист особого типа, отличного от О. де Бальзака. В то же время свойственные ему черты романтизма не делают его похожим на Ж. Санд или В. Гюго. О. де Бальзак рисовал безрадостные картины циничного общества эпохи Реставрации и Июльской монархии. Он не примирял противоречий общественной жизни в угоду моралистической схеме, он раскрывал их. В этом сила реализма «доктора социальных наук» О. де Бальзака. Ж. Санд и В. Гюго как романтики

протестовали против циничной буржуазной действительности и жадной аристократической реставрации, сочиняя идеальных, моральных людей, которые якобы способны обновить мир. В уходе в мир иллюзий и заключается их романтизм.

П. Мериме занимает срединное положение между обеими крайностями. Он трезво смотрит на действительность. Все его картины скупы и резко рисуют безрадостное существование человека в обществе. Общество мучителей губит лучшие порывы честных, искренних людей, превращая их в циников, карьеристов, равнодушных созерцателей: «Двойная ошибка», «Игра в триктрак», «Этрусская ваза» и др. Эти произведения наиболее бальзаковские у П. Мериме. Но, в отличие от О. де Бальзака, он остаётся в сфере чисто моральных отношений между людьми, не углубляясь в социально-денежные их первопричины, так подробно исследуемые О. де Бальзаком. И всё же цинизму жизни П. Мериме противопоставляет избранных, гордых людей, воспитанных не под небом новейшей цивилизации, а сохранивших добродетели естественного человека («Матео Фальконе», «Коломба»), или устоявших против искушений посреди разврата и продажи («Арсена Гийо»), или приспособившихся к условиям, изворачивающихся, нередко опускающихся до кражи, обмана, насилия, но никогда не делающихся прозаичными, мелкими. Пошлыми («Кармен»). Всё это – варианты одного и того же идеального человека. Но в чём тогда отличие П. Мериме от Ж. Санд и В. Гюго? Во многом: он берёт экзотических героев из жизни и их не конструирует, а отыскивает. П. Мериме хотя и противопоставляет этих героев серым существователям и стяжателям и эгоистам, но он знает и историческую обречённость. Вот почему французский писатель равно реалист и в описании пошлости и в описании идеального, и того, что есть, и того, что должно быть. Это удивительное равновесие прекрасно продемонстрировано в «Кармен» (1845). Героиня, гордо умирающая из-за любви, служит на обыкновенной табачной фабрике, участвует в перебранках и потасовках подружек, слышит воровкой, плутовкой. Но это не омрачает её светлого образа. Если правда, что Кармен родная сестра пушкинской Земфиры, то П. Мериме добавил много «земного» материала от себя.

Если проследить за развитием творчества П. Мериме, то заметим, как всё дальше уходил он в экзотику со своими добродетельными героями, в то время как мужали его реализм и мастерство.

Наиболее близки пушкинской «Пиковой даме» повести П. Мериме на сюжеты из современной жизни. Цветком чистой добродетели посреди зла выведена женщина из народа Арсена Гийо. Её антипод – светская лицемерка – мадам де Пьен. Такие же контрасты добра и зла показаны в новелле «Двойная ошибка» (Жюли де Шаверни – Дарси). Разговор между честью и бесчестьем в «Партии в триктрак» (образ лейтенанта Роже, героя в боях, но сплутовавшего в карточной игре, в обстановке светских отношений). С психологическим напряжением рисует П. Мериме эти контрасты. Добро дремлет в человеке от природы, оно спутник молодости, независимости. Как только человек попадает в лапы общества, он гибнет.

Бессильный разрешить противоречия, французский писатель не углубляется в первопричины, осуждая их по предчувствию, только как моралист. В его изображении общество выступает слишком отвлечённым: соблазны, любовницы, расчёт. Он на последующем этапе в «Коломбе», «Кармен» ещё резче подчёркивает несовместимость человеческого с общественным. Здесь всё меньше просвечивает исторический и социальный фон. Это уже совсем не то, что «Жакерия» и «Хроника времён Карла IX» или

новеллы из светской жизни. Герои в последних новеллах противостоят миру как целостные натуры. Хотя П. Мериме скупыми красками, сдержанным тоном, правдой деталей хочет уверить нас в их полной реальности. Они и есть реальность, но как экзотическая корсиканка или цыганка.

Тенденции у А.С. Пушкина этого периода совсем другие. Например, «Повести Белкина» внутренне пародийны по отношению к романтизму. Любой самый «закрученный» сюжет у него заканчивается весьма просто, обыденно. Сильвио с романтической чёрной повязкой на глазу, бреттёр, стрелявший без промаха, затаившийся и приберёгший свой выстрел для самого выгодного момента мести. Появляется перед графом тогда, когда тот переживает счастье в жизни – медовый месяц после свадьбы. И что же? Сильвио выстрелил не в графа, а в картину, вскочил на коня и был таков. Вот и всё. Кончилось очень просто, прозаично. Заново как бы «переписан» сюжет «Метели». Сначала всё идёт как в любой романтической повести. И побег влюблённых, и тайное венчание, и метель, и путаница с женихами и пр. А потом А.С. Пушкин заставляет Бурмина обыкновенным путём добиваться руки Марьи Гавриловны. Всё обошлось без метели и романтических туманов. Романтическое переодевание в «Барышне-крестьянке» всего лишь маскарад, а свадьба пошла своим чередом, как водится между соседями.

Таким образом, А.С. Пушкин никакого упора на своих романтических ситуациях и героях не делает. Он не противопоставляет их жизни, а, наоборот, подправляет ход событий по логике жизни. В этом отличие русского поэта от французского писателя.

Герман тоже поставлен в романтическую позу: у него профиль Наполеона, душа Мефистофеля. Своей исключительностью он напоминает героев П. Мериме. Но Герман дискредитируется изнутри. У него лишь одна сфера проявления – игра. Это хищник, как и преуспевающий Дарси из новеллы «Двойная ошибка». А.С. Пушкин объединил в своём герое обе линии П. Мериме: *исключительность* и *мерзость*. Он показал Германа расчётливого в духе бальзаковского Растиньяка. Герой – отрицательный тип. В «Пиковой даме» окончательно погашено старое, романтическое в своей основе, противопоставление добра и зла в пределах рассказа.

Отличаясь большой глубиной, «Пиковая дама» была во многом родственна П. Мериме, его светским новеллам, и поэтому он перевёл произведение А.С. Пушкина. Русская повесть, если её рассматривать в контексте французской литературы, – произведение переходное от П. Мериме к О. де Бальзаку. Недаром в переводе П. Мериме она была воспринята как его собственное произведение и в то же время сразу всем напомнила «Шагреновую кожу», с которой она до сих пор сравнивается.

Впадая во всё больший пессимизм относительно возможностей осуществления своих просветительских идеалов, П. Мериме в последний период творчества сознательно обратился к России, отыскивая в её истории героические фигуры, по-прежнему противопоставляя их героям порочных страстей, хотя и без прежней экзотичности и романтической приподнятости. Его привлекают история несчастной княжны Таракановой, сильных духом, как ему кажется, Лжедмитриев, о чём французский писатель пишет специальные трактаты, используя разнообразные русские источники.

В 1852 году П. Мериме написал историческую драму «Первые шаги авантюриста» („Débuts d'un aventurier”), в которой высказал оригинальное, хотя сомнительное и неправдоподобное суждение о разгадке личности первого Лжедмитрия: им оказывается не Григорий Отрепьев, а совсем другое лицо, некий Юрий, сирота без роду и племени,

имевший разительное сходство с убиенным царевичем Дмитрием. Запорожский казак, некогда по приказу Бориса Годунова совершивший убийство царевича, впоследствии раскаялся, и остаток жизни посвятил воспитанию Юрия. Затем Юрий попадает случайно в Углич, слышит много рассказов о происшедшей кровавой истории, и здесь впервые зарождается у него мысль объявиться царевичем. Дальнейшие его авантюристические похождения в Москве в качестве служки у патриарха, в Польше, Литве отчасти напоминают то, что изображено А.С. Пушкиным в «Борисе Годунове». Григорий Отрепьев оказывается лишь одним из его пособников, а не главным действующим лицом заговора. Заканчивается драма П. Мериме тем, что Юрий открывается полякам и встречает с их стороны поддержку. Похода на Москву в драме П. Мериме не показано, автор ограничился первыми шагами авантюриста.

Чем объясняется такая странная, идущая наперекор традиционному мнению, концепция П. Мериме? По-видимому, желанием ещё раз доказать, как и в «Хронике времён Карла IX», что фатального хода истории нет, что простой «анекдот» можно поставить выше официальной историографии, что рутина мешает разглядеть за схемами живые лица эпохи. Но надо признать эту попытку П. Мериме «освежить» традицию неудачной, хотя отдельные сцены и образы написаны живо и в них чувствуется автор «Жакерии». Самозванец у французского писателя – честолюбец, с большой внутренней силой, он в психологическом единоборстве способен повергнуть в смятение Бориса Годунова. Удачен образ Шуйского. Чувствуется некоторое влияние пушкинского «Бориса Годунова». Сам П. Мериме в письмах к друзьям признавался, что драма А.С. Пушкина произвела на него большое впечатление. В своей статье о русском поэте он поставил в заслугу автору «Годунова» хорошее развитие характера Самозванца. Сам П. Мериме по-своему продолжил работу над этим образом. Однако произошло обеднение образа Годунова, в душе царя нет внутренней борьбы, он только лишь деспот-самодержец.

Отдельные «влияния» А.С. Пушкина на французского писателя ничего не решают. Их драмы соотносятся чисто типологически и, как всегда в этих случаях, лишь «отсюда и досюда». Главное заключается в точном совпадении исторических тем, в общем духе народно-исторической драмы, центральности образа Самозванца (хотя у русского автора показано единоборство царя и Самозванца). Драма написана П. Мериме во время его особо пристального интереса к России, построена на тщательном изучении источников, как и у А.С. Пушкина. Хорошо воссозданы в обеих драмах народный фон, жанровые сцены эпохи. Но у французского писателя, в основном, узколичная драма Самозванца, делающего первые шаги, у русского – подлинно народная драма, в которой правит ходом «мнение народное». В этом огромная разница между П. Мериме и А.С. Пушкиным в пользу русского поэта.

Все эти сходства, рассматриваемые ли со стороны А.С. Пушкина или со стороны П. Мериме, практически ведут к установлению своеобразия русского писателя, который и при жизни, сходясь с французским, шёл дальше его, и после смерти, когда П. Мериме интересовался им, ещё ярче выступал во всём своём величии и своеобразии.

«Дубровский» А.С. Пушкина и социальный роман Жорж Санд

«Дубровский» был третьим романом, начатым А.С. Пушкиным. Жизненный материал определил тему романа. Центральным явился судебный документ, полученный

писателем в Москве. Документ этот пополнялся преданиями о дворянине-разбойнике Островском. Литературная традиция разбойничьего романа была использована В. Скоттом для некоторых романических ситуаций авантюрного характера (в частности в романе «Айвенго»). Однако эти элементы вальтер-скоттовской традиции, хорошо усвоенные А.С. Пушкиным, т. к. романы великого английского писателя были любимым его чтением, оставались высоко ценимыми им до конца жизни. Но общая система романа английского писателя уже устарела, и он, конечно после «Рославлева», старался преодолеть старую манеру исторического романа.

Развитие западной прозы в начале 30-х годов, великие дебюты крупных французских романистов, новые формы изображения социальной среды – всё это ставило перед А.С. Пушкиным задачи создания романа на уровне современности.

В этом отношении «Дубровский» явился для русского писателя экспериментальным романом.

Материалом для него послужили историко-социальные размышления А.С. Пушкина о судьбах русского дворянства, о падении старого помещичьего быта, об аристократии, обязанной своим происхождением дворцовым переворотам XVIII в., о крестьянских волнениях (особенно привлекавших внимание писателя после холерных бунтов 1830 – 1831 гг.). В этом был урок исторических судеб России. Наряду с Россией деревенской А.С. Пушкин хотел показать Россию городскую, где бы перед глазами читателей прошли различные слои московского общества. Написанной осталось только первая, деревенская часть романа.

Экспериментальность романа придавала некоторый схематизм дошедшей до нас черновой редакции. В некоторых частях он явно недоработан и, по-видимому, подлежал дальнейшему развитию, доработке стиля, уточнению характеров и ситуаций. Излишний мелодраматизм любовных сцен, несвойственный скупой и трезвой манере А.С. Пушкина, по-видимому, объясняется тем, что диалоги эти – только первоначальная заметка, где он легко поддавался общепринятому патетизму традиционного любовного романа. Это ещё только сигналы того, чем должен был стать роман после окончательной обработки. Это ещё очень сырое собрание материалов для романа, мобилизация средств. И если А.С. Пушкин проявил полную самостоятельность в основном замысле, в выборе материала, в изображении и подборе характеров, то в деталях и разработке отдельных сцен, в сцеплении событий он не избегал традиционных схем и общих романических положений. Действительно, в нём ещё много следов спешки (не сведена воедино хронология, не указаны эпизоды, например, рассказ Анны Саввишны необъясним и не согласован с данным романом). Поэтому в этом отношении автор стремился воспользоваться опытом предшественников и современников, стараясь овладеть техникой самого деления романа. Традиционные положения типичны для «Дубровского». Разбойничий сюжет обязательно ведёт к мотивам «двойной жизни»: таков был Сбогар, таков же был обошедший сцены всей Европы Абеллино, известный по мелодраме Пиксерекура «Человек с тремя лицами». В связях любовников фигурирует таинственное условное кольцо.

В этом отношении любопытны поиски А.С. Пушкина элементов для расцветки сюжета деталями. Любопытно именно это обращение к новейшим, самым свежим произведениям французской прозы. Русский писатель усваивал – пусть ещё робко – мотивы и приёмы современной ему передовой школы романа и тем самым приобретал опыт, ставивший его на уровень литературы дня. Он исчерпывал традицию до самого

последнего времени и тем, конечно, преодолевал её, переплавляя в своём произведении в новой комбинации, трактуя оригинальный замысел в свежих, новых формах.

В этом отношении любопытно отметить некоторые детали, совпадающие с соответствующими деталями современного французского романа, и, следовательно, функционировавшими как примета новой системы молодой прозы. Эти детали довольно общие, и поэтому А.С. Пушкин свободно мог их перенести из другого источника, т. е. прибегнуть к прямому заимствованию, но правильнее говорить о параллелизме.

Конечно, и прямое использование не было чуждо литературной технике того времени. Сколько отдельных словесных формул А.С. Пушкин перенёс в свои произведения, насколько не снижая их оригинальности! Усвоение не считалось запретным, если оно обогащало язык и если оно органически сливалось с оригинальным замыслом, срастаясь с организмом нового создания, и находило в нём новое место и полноценное художественное применение.

Новинкой дня в 1832 г. был второй роман Жорж Санд «Валентина». Вокруг него, как и вокруг «Индианы», разгорелась полемика, отразившаяся и на страницах русских журналов. А.С. Пушкин, внимательно следивший за новинками французской литературы, конечно, ознакомился и с этим произведением. В 1832 г. он собирался писать критический обзор новейших французских романов и не мог обойти «Валентины». Поэтому роман Ж. Санд представляет удобный объект для сравнения с «Дубровским». В октябре 1832 г., когда А.С. Пушкин начал роман, «Валентина» была свежей новинкой.

Романы эти сближает одна черта: «Валентина» – сельский роман, в отличие от обычного для нового типа городского романа. Действие происходит в обстановке беррийского поместья, в «Чёрной Долине», которую автор посетил перед написанием романа. Персонажи романа – крестьяне и помещики. В судьбе последних, в их типе и характерах отразились политические события Революции, Империи и Реставрации. Каждый персонаж – не только характер, но и продукт социально-политической среды, тип, сложившийся в конкретных исторических, близких современности условиях. Особенно это относится к окружению главных героев. «Валентина» Ж. Санд, как и первый её роман «Индиана», ещё очень неровен в своём построении. Оригинальное и трезвое развитие сюжета в первой половине, по мере приближения к катастрофе сменяется искусственными мелодраматическими эпизодами.

Основной конфликт – социальные преграды, разделяющие героев романа. Валентина – богатая помещица, наследница аристократического замка. Бенедикт – крестьянин, хотя и получивший в Париже всестороннее (правда, беспорядочное) образование и стоящий на одном с ней интеллектуальном уровне. Мысль о возможной любви не возникает сперва у Валентины, и она соглашается на брак с социально равным ей аристократом, делающим дипломатическую карьеру (он назначен в посольство в Россию). Но к моменту совершения брака всё уже определилось. Валентина с ужасом вступает в брак. Этот *marriage de convention*, выражаясь юридическими терминами, остаётся *non consommé*: Валентина верна Бенедикту.

Разоблачённая пустота мужа, мало беспокоящегося о душевном конфликте жены и её отношении к Бенедикту (лишь бы соблюдены были внешние формы приличия), разоряющего жену, приводит к катастрофе. Сюжет разрешается несколько искусственной, механически найденной развязкой (убийство Бенедикта введённым в заблуждение мужем

его прежней невесты, подозревающим жену в измене). Конец – явно надуманный, в котором трагические положения искусственно сгущены.

Материал «Дубровского» не обуславливал обязательной для жанра любовной интриги. Её пришлось выдумать. Ситуация двух враждующих семейств навела А.С. Пушкина на традиционную завязку «Ромео и Джульетты» (это была одна из любимых им шекспировских трагедий). Ситуация эта, конечно, не могла быть применена в чистой форме. Пародически к ней русский писатель обратился в «Барышне-крестьянке» и там подчеркнул литературную традиционность положения: «Ты к ним (Берестовым) питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня», – говорит Муромский дочери, подсказывая тем самым читателю не менее традиционно-романтическую любовь детей, принадлежащих враждующим семьям.

И даже в иронической повести Белкина ситуация осложнена тем, что в развитии интриги одна сторона не подозревает о том, кто является предметом его любви.

Это чисто сюжетное осложнение ситуации оставлено и в «Дубровском». Разница в том, что инкогнито выступает в «Барышне-крестьянке» девушка, а в «Дубровском» – любовник.

Но для романа 30-х годов простое усложнение интриги было недостаточно. Поэтому А.С. Пушкин пополняет сложность положения неравенством социальных положений богатой наследницы и изгоя – разорённого бедного помещика.

Вместе с сельской обстановкой действие – это второй пункт контакта «Валентины» и «Дубровского». Обе точки соприкосновения возникли, конечно, независимо друг от друга. Обстановка деревни диктовалась А.С. Пушкину исходным документом – тяжбой Муратова и Крюкова. Очевидно, что автор не думал ограничиться сельской обстановкой, намереваясь перенести в дальнейшем действие в Москву.

Точно так же социальное неравенство героя и героини логически вытекает из замысла. Но эти два сходных пункта дают возможность для дальнейших совпадений, уже не обусловленных самим замыслом.

Необходимо отметить и существенное различие в данном параллелизме.

Романы Ж. Санд рассматривались как имморальные, «бесстыдные». Её произведения порывали с условной моралью. Писательница бросала вызов условным нормам и общепринятому кодексу нравственности. Поэтому она вызывающе ставила своих героев в положения, противоречившие привычным требованиям читателей. Единственно, в чём Ж. Санд уступила вкусам публики, это в заботе о сохранении девственности героини ради чистоты её любви.

Но социальное неравенство доведено до предела. По литературной традиции, любовный роман между крестьянами и аристократией допускался, но с неременной развязкой, в которой положение героя-крестьянина резко изменялось. Например, обнаруживалось, что в действительности это был не крестьянин, а дворянин, воспитанный в неведении своего происхождения, или же его крестьянство оказывалось игрой и мистификацией (ср. «Барышня-крестьянка»). Ситуации эти обычны в драматическом сюжете.

У А.С. Пушкина было особое отношение к подобного рода условным нормам морали. Ему одинаково были чужды как морализующие тенденции старого дидактического романа, так, равно, и аморальные ситуации «ужасного» романа. Конечно, гуманные принципы были ему настолько дороги, что нарочитая жестокость ради

«потрясения» читателя была ему решительно чужда, но конвенциональные нормы он принимал так же, как нормы литературные, как «вериги стихосложения» и правила грамматические. Заботами о занимательности А.С. Пушкин не стремился оскорблять привычные предрассудки читателя. Так, переделывая «Мера за меру» в «Анджело», он изменил роль Марианны не из ложной стыдливости, а из уступчивости привычным требованиям читателя, чтобы не вызывать внутренней неудовлетворённости.

Русский писатель не нарушил привычных пределов социального неравенства героев, и его любовники не разделены бездной. Он не бросает вызова общественной морали.

Однако это не мешает общей близости ситуаций, дающих повод к дальнейшим сближениям.

Валентина не отдаёт себе отчёта в своём чувстве в период его возникновения. Гораздо сознательнее Бенедикт. Но для него ясна пропасть, разделяющая его и Валентину. Поэтому он ищет предлога для поддержания отношений с героиней.

Таким предлогом являются занятия музыкой. Бенедикт получил в Париже художественное образование, в том числе и музыкальное. «Фортепьяно было открыто. Валентина села за него, придвинув складной стул. Бенедикт, чтобы доказать ей, что он не обратил внимания на полученное им оскорбление, предпочёл петь стоя.

С первых же нот Валентина покраснела и побледнела, слёзы навернулись на концы её век; мало-помалу она успокоилась, её пальцы следовали за пением, её ухо его внимательно воспринимало».

Мотив музыки как сближающего начала не нов в литературе. Так, первая встреча Антонии и Лотарио в «Жане Сбогаре» Ш. Нодье построена на музыкальных мотивах (Антония играет на фортепьяно, Лотарио, аккомпанируя себе на арфе, поёт морлакскую песнь (см. гл. VII романа)). Необходимо отметить, что в 1832 г. вышло новое издание этого романа.

С этим традиционным мотивом гармонирует и сближение Дубровского с Машей, но оно выражено скупыми формулами, лишёнными эмоциональной патетики: «Между ними основались некоторые сношения. Маша имела прекрасный голос и большие музыкальные способности; Дубровский вызвался давать ей уроки. После того читателю уже нетрудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама ещё в том себе не признаваясь» (гл. VIII). (Ср. аналогичную формулу у Ш. Нодье: «Антония уже сильно любила его, но долго ещё в этом себе не признавалась...», «Жан Сбогар», гл. X).

Следует отметить, что Бенедикт встречается с Валентиной (во второй половине романа), становясь учителем её племянника – сына её сестры Луизы.

Действие разыгрывается в лесах, в парке. Привычный мотив незаметного наблюдения за возлюбленной присутствует в романе «Валентина».

В «Дубровском» этот мотив присутствует дважды: «Подъехав к господскому дому, он увидел белое платье, мелькающее между деревьями сада» (гл. III).

«Целые дни я бродил около садов Покровского в надежде увидеть глазами ваше белое платье» (гл. XII).

Эти лаконические фразы в двух разных местах романа взаимно подчёркивают лейтмотивность и неслучайность образа.

Формулировка А.С. Пушкина почти буквально воспроизводит аналогичное место из «Валентины»: «Через решётку Бенедикт видел несколько мгновений её белое платье, которое мелькало между деревьями» (гл. XIV).

Стилистически сродство трактовки образа мелькающего белого платья героини несомненно.

Конечно, и Дубровский и Бенедикт, тайно пробираясь меж кустами, сопровождают возлюбленных в их уединённых прогулках: «В другой раз, блуждая ночью по парку, она слышала какой-то шелест листьев, и когда она была уже далеко от места, где испытала этот страх, она заметила, как аллею пересёк какой-то человек, рост и платье которого напомнили Бенедикта» («Валентина», гл. XVIII).

Ср.: «В ваших неосторожных прогулках я следовал за вами, прокрадываясь от куста к кусту, счастливый мыслию, что вас охранял, что для вас нет опасности там, где я присутствую тайно» («Дубровский», гл. XII).

Эта тема защиты присутствует и в «Валентине». Любопытно её осложнение. Бенедикт отрекается от мысли овладеть Валентиной и сам охраняет её от падения: «Он был её стражем и защитником от самого себя» (гл. XXIII).

Ср.: «И когда открывается для меня возможность прижать вас к волнуемому сердцу и сказать: «Ангел, умрём!», бедный, я должен остерегаться от блаженства – я должен отдалять его всеми силами» («Дубровский», гл. XV).

Когда наступило время брака Валентины, ситуация определилась. Она вступает в брак с ужасом и отвращением. Обряду брака предшествует традиционное, но неуместное благословение. Жених, совершенно равнодушный к чувствам невесты, морально разоблачён в глазах Валентины. Бенедикт обдумывает избавление любимой и решает убить её мужа. Он отказывается от своего плана ради Валентины: «Живите, и пусть ваш муж тоже остаётся в живых!».

Ср.: «Вам обязан он жизнью. Никогда злодейство не будет совершено во имя ваше» («Дубровский», гл. XV).

Свидания в парковом павильоне, ночной пейзаж этих свиданий гармонирует в обоих романах: «Она быстро пересекла поле. Луна сияла вовсю; предметы были видны как днём. Бенедикт уже был там. Он стоял, скрестив на груди руки» («Валентина», гл. XX).

Ср.: «Луна сияла – июльская ночь была тиха; изредка поднимался ветерок, и лёгкий шорох пробегал по всему саду. Как лёгкая тень молодая красавица приблизилась к месту назначенного свидания. Ещё никого не было видно; вдруг, из-за беседки, очутился Дубровский перед нею» («Дубровский», гл. XV).

Конечно, лунный пейзаж – это рудимент оссианистической обстановки, задержавшийся в романтической прозе начале 30-х годов.

Вообще, эпитеты меланхолического и патетического стиля присутствуют в «Валентине», равно как и в первом романе Ж. Санд – в «Индиане». Присутствуют они главным образом в речах, в письмах героя. Они контрастируют с бытовым фоном, в котором даны второстепенные персонажи.

Речи Бенедикта – сплошные упрёки и жалобы. В «Дубровском» тот же стиль господствует в излияниях Владимира. Стиль его признаний производит впечатление мелодраматического. Бенедикт говорит восклицаниями: «Нет, нет! я не стою этих сожалений и этой любви; но пусть бог мне будет свидетелем, что я буду достоин этой любви! Ничего не говорите мне, не обещайте, только приказывайте, и я буду повиноваться...» (гл. XXVI).

Ему стилистически вторит Дубровский: «Я расстаюсь с вами сегодня... сей же час... Но прежде я должен был вам открыться, чтобы вы не проклинали меня, не презирали.

Думайте иногда о Дубровском, знайте, что он рождён был для иного назначения, что душа его умела вас любить, что никогда...» (гл. XII).

Наоборот, портреты других персонажей даны с ироническим оттенком в спокойном, описательном тоне. Вот портрет сутяжницы (матери Валентины): «Дело должно было слушаться в суде, и графине не терпелось быть там, подбадривать своего адвоката, нажимать на судей, грозить противникам...» (гл. XXIV).

Ср.: «Шабашкин за него хлопотал, действуя от его имени, страшая и подкупая судей и толкуя вкривь и впрямь всевозможные указы» (гл. I).

Стиль патетики и бытовой портретности присутствует в обоих романах, но в разных объёмах. В «Дубровском» мелодраматизма меньше, чем в «Валентине», где, впрочем, тоже преобладает бытовой тон, особенно в первой половине романа.

Итак, сопоставление этих двух романов, совершенно независимо от текстуальных совпадений и параллелизма отдельных мотивов, приводит к убеждению о единстве стиля романтической интриги. Это – романтический стиль, но романтизм здесь – на пороге нового стиля, присущего социальному роману, в котором доминирует «анализ нравов».

Ни «Валентина», ни «Дубровский» не являются чисто сентиментальными романами. В основе того и другого лежит социальный протест. «Валентина» – это протест против несправедливости современного брака, против социальных условий, создающих из брака орудие морального угнетения.

Протест А.С. Пушкина – иной природы. Он руководствуется историческим анализом, касающимся преимущественно отношений крепостного порядка. Перед ним – не статическая картина современного общества с отрицаемым принципом принуждения и ложной морали; перед нами картина исторического движения, в котором одни падают, другие возвышаются, в котором грозная опасность крестьянского движения является предупреждением о возможном будущем. Отрицание А.С. Пушкина – не в абстрактном идеале «новых отношений», а в картине несправедливости и разложения исторически подтачиваемого уклада.

Отсюда – совершенно различный материал. «Дубровский» – роман специфически русский.

У Ж. Санд любовь и проповедь её свободы – на первом месте. Поэтому романтическая интрига органически слита с темой протеста и Бенедикт в апогее любовных признаний произносит обвинения против общества.

У А.С. Пушкина любовь – неорганическая интрига. «Почти все романы были историями любви», – писала Ж. Санд, не связывая это с основной идеей романа, с основной страстью. У А.С. Пушкина тот же тезис мог определяться требованиями жанра, чисто литературными нормами: без любви не могло быть романа, как без свадьбы не было комедий в XVIII в.

Подводя итог сказанному, необходимо вернуться к тому, что было сказано в начале: «Дубровский» – роман экспериментальный, и проблема литературного построения живо привлекала внимание А.С. Пушкина. Эта раздвоенность интереса – с одной стороны, к идее и материалу, с другой – к литературному построению, организующим центром которого являлась любовная интрига, – привела и к раздвоенности интереса самого романа, и к психологической раздвоенности героя, совместившего в себе традиционного любовника с вождём разбойничьего крестьянства.

Поэтому, высказывает предположение Б.В. Томашевский, А.С. Пушкин бросил свой роман посередине, не доведя его до разрешения, и соблазнился более богатым сюжетом пугачёвщины (и почти одновременно сюжетом «Пиковой дамы»).

Этот экспериментализм романа и дал заметить близость в развитии любовной интриги в «Дубровском» и в современном ему французском романе.

Это – следы заботы о современности романа и его расцветка. Стилистические параллели есть свидетельство своего рода орнаментации романа, необходимой для того, чтобы поставить его на уровень современности.

Сохранилось мало отзывов А.С. Пушкина о Ж. Санд, и они не показательны. Позднейшее упоминание о ней – отрицательное по существу. И судить по нему о мнении русского писателя в 1832 г. невозможно.

Но вполне допустимо, что А.С. Пушкин вовсе не ставил произведений Ж. Санд высоко. Эти произведения не упомянуты им в списке французских романов, которые он собирался разбирать в 1832 г. Конечно, это умолчание могло быть случайным.

Умолчал А.С. Пушкин в этом списке о «*Mauvais garçons*» – романе, использованном в «Дубровском», несмотря на противоположность метода. Умолчал он и о романе Бюра де Гюржи, вполне оценённом в письме к Е. Хитрово. Умолчал и о Карре, которого в другом письме поставил выше О. де Бальзака.

Таким образом, нельзя ничего заключить о критической оценке Ж. Санд, какую давал ей А.С. Пушкин в эпоху создания «Дубровского». Но и это неважно. Ясно, что обращение к стилю «Валентины» не есть свидетельство близости индивидуальных устремлений русского писателя и Ж. Санд, близости их дарований или литературных задач.

Для А.С. Пушкина «Валентина» явилась лишь романом-типом, образцом современного романа, и сходство с этим романом касалось несущественных «общих» примет современного романа, а современный французский роман, конечно, в эти годы был в центре внимания А.С. Пушкина. За сдержанным отзывом о французской прозе в письме М. Погодину (в сентябре 1832 г.) в действительности скрывается подлинный и живой интерес.

Этот интерес неизбежно должен был отразиться в романе «Дубровский», начатом в октябре того же года. Сходство деталей с романом Ж. Санд иллюстрирует степень и характер этого внимания и его отражения на творческом процессе А.С. Пушкина.

Типологические схождения: А.С. Пушкин и Оноре де Бальзак

В наше время, когда процесс взаимодействия наций и национальных культур максимально активизировался как проявление всемирного культурного тяготения, задача научного осмысления данного процесса, его истоков, истории и основных закономерностей предстаёт как чрезвычайно актуальная. В этой связи проблема взаимодействия русской литературы с западноевропейскими литературами вызывает всё больший интерес и рассматривается в самых различных аспектах. Один из них – пожалуй, до сих пор наименее изученный, – представляется особенно важным: это вопрос о типологических схождениях в творчестве А.С. Пушкина и Оноре де Бальзак.

Действительно, в современном литературоведении изучались типологические связи А.С. Пушкина с Данте, В. Шекспиром, В. Скоттом, Дж.-Г. Байроном, И.-В. Гёте и др. Но

удивительно, что тема «А.С. Пушкин и О. де Бальзак», столь явно лежащая на поверхности, столь самоочевидная и вместе с тем столь, казалось бы, парадоксальная, не привлекла к себе должного внимания.

В статьях и работах различных исследователей можно встретить весьма противоречивые мнения и суждения. Так, авторы книги «Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина»» считают, что эти повести, являясь широкой картиной русских нравов, в некоторых отношениях представляют собой миниатюрное подобие бальзаковской «Человеческой комедии».

Однако в обширнейшей коллекции параллелей к «Скупому рыцарю», собранных в комментарии к нему в VII томе академического издания 1935 года, «Гобсек» – параллель, безусловно, самая значительная – отсутствует. Привлекается «Гобсек» к анализу «Скупого рыцаря», но только в плане резкого противопоставления, И.М. Нусиновым в его книге «Пушкин и мировая литература».

Исследователь Я.Е. Эльсберг считает неправомерным «отождествление» А.С. Пушкина с О. де Бальзаком, сделанное Г.А. Гуковским. Такая позиция кажется нам спорной и неверной.

Действительно, различия существуют. Но решающим является для нас тип творчества, метод обобщений, то, что отличает А.С. Пушкина от романтиков, от реалистов Просвещения и делают их родоначальниками реализма в Европе.

Общее заключается в критическом историзме их мышления, в умении раскрыть диалектику взаимосвязей личности и общества, показать специальные, саморазвивающиеся характеры, обусловленные также развивающимися объективными условиями. Это придаёт их реализму целостность, законченность, распространяющуюся на все образы произведения и авторскую интонацию. Оба писателя свободно владеют предметом, переходят от описаний личности героя к диалогам, картинам общества, природы, не нарушая единства стиля. Высокое и смешное, трагическое и комическое для них – не разные стихии, а стороны одной действительности. Отсюда сюжетная и композиционная завершенность больших и малых созданий. Они способны развёртывать свой замысел на целую серию произведений, не повторяясь, как это было блестяще доказано О. де Бальзаком. Французский романист отличается от А.С. Пушкина темами, почерпнутыми из жизни развитой буржуазной цивилизации, исследованием «страстей». Он изображает денежную цивилизацию. Но его сюжеты в основном строятся по тем же законам реалистического детерминизма, по которым построены произведения А.С. Пушкина.

Оба писателя, и русский, и французский, пытались «уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий». Они ставили вопросы, которые разгадывала потом русская и французская литературы. Ставить вопросы, которые решает логика жизни, может только реализм с его конкретным историзмом, вживанием в действительность, пытающийся познать властвующие законы общества. Поэтому их произведения являлись для общества «актами сознания».

Одним из всемирно признанных достижений реализма XIX века является исключительное умение многих его представителей проникать в потаённые глубины внутреннего мира человека, тонко улавливать и необычайно правдиво раскрывать перед читателем сложную и противоречивую «диалектику души», рассматривая её в тесной связи с социальной средой. Началом этого углублённого психологизма по праву можно

считать творчество А.С. Пушкина и О. де Бальзака. На страницах их произведений не только раскрываются образы Скупого, история молодого расчётливого человека, разорванные связи между отцами и детьми, но и исследуются философские и социальные причины, порождающие эти пороки. Оба писателя уловили веяние времени, новых отношений, устанавливающихся в обществе – это всё возрастающая власть денег в жизни человека. Деньги определяют и распоряжаются судьбами людей, одних поднимают, а других опускают на дно жизни. Они убивают понятие чести и благородства, сострадания и самопожертвования, убивают любовь и разрушают самое святое – семейные отношения. Деньги убивают в человеке человека. С болью осознают это А.С. Пушкин и О. де Бальзак и с особым трагизмом описали это в своих произведениях: русский писатель – в «Скупом рыцаре» и «Станционном смотрителе», а французский – в «Человеческой комедии» («Гобсек», «Евгения Гранде», «Отец Горио»).

В произведениях обоих писателей тесно переплетаются нравственное и социальное начала. Однако в сочинениях А.С. Пушкина превалирует нравственное, а у О. де Бальзака – социальное начало. Русский писатель пытается в большей степени постичь психологию своего героя, учитывая и среду, её определяющую. В «Скупом рыцаре» главное и основное – глубочайшее проникновение во внутренний мир рыцаря, ставшего скупцом, тончайшая психологическая разработка, как его характера, так и сущности природы страсти, его захватившей. А.С. Пушкиным исследуются страсть барона к золоту, к власти во всех психологических тонкостях.

О. де Бальзака не случайно называли «доктором социальных болезней». Он больше внимания уделял тем социальным явлениям, которые влекли за собой нравственные искажения в характере человека. Скупость Гобсека – проявление тех общественных процессов, которые протекали во Франции I-ой трети XIX века. У О. де Бальзака фетишизм золота, тема всемогущества денег в капиталистическом мире, их роковой и разрушительной силы исследуются глубже, чем у А.С. Пушкина.

Хотелось бы отметить и тот факт, что в создании своего образа Скупого А.С. Пушкин шёл след за В. Шекспиром, а О. де Бальзак – за Мольером.

Однако при всём этом, общность героев (барона Филиппа, Гобсека, Феликса Гранде), ощущение времени, исторически обусловленная и социально-осмысленная связь событий сближает этих писателей. Также следует отметить, что из огромного скопления характеров, страстей, интересов они создали в своих произведениях ещё один тип человека, который принадлежит обществу, где всё священное оскверняется, в том числе и отцовские чувства.

«Станционный смотритель» и «Отец Горио». Самсон Вырин и папаша Горио: два несчастных отца, лишившихся самого дорогого – своих дочерей.

Объединяет эти два произведения и мотив вдовства. Потеряв жену, оба героя переносят свою любовь на дочерей. Для отца Горио Дельфина и Анастаси – радость и отрада. Отсутствие матери и обожание их заставляет его исполнять все их капризы и желания. Балует дочерей, он делает то, что обернётся против него самого. Горио развил в них тщеславие и страсть к наслаждениям.

Для Самсона Вырина «разумная и проворная» красавица-дочка – и гордость, и помощница в нелегкой его службе, и живая память о покойнице-матери. Единственный пастырь своей «овечки», он перед собой и людьми облечён ответственностью за Дунину судьбу. Отсутствие матери у девочки, растущей среди соблазнов большой дороги,

оборачивается и ранним кокетством, и поцелуями в сених, и порывами неопытной души, определившими земной путь Дуни.

Однако акцент в обоих произведениях сделан не на дочерях главных героев. Ещё В.В. Гиппиус справедливо заметил, что «именно на Вырине, а не на Дуне, сосредоточено внимание автора «Станционного смотрителя»». То же самое можно сказать и об авторе романа «Отец Горио».

В центре обоих произведений, как было уже отмечено, трагическая судьба двух брошенных отцов.

Но если Дуня, «прекрасная барыня», разъезжающая в «карете в шесть лошадей», горько плачет на могиле отца, в преждевременной смерти которого в известной мере была повинна и сама, то старика Горио в последний путь провожают два бедных студента пансиона Воке и две пустые кареты графини де Ресто и баронессы де Нусенген.

Именно рассказ рыжего мальчика о том, как на могиле отца Дуня «легла ... и лежала долго» привнёс в финал повести ноту примирения. Финал свидетельствует, что в душе героини живо высшее, человеческое начало, что в своей новой, неизвестной повествователю жизни она сумела сохранить здоровое нравственное начало, возвыситься до сознательного чувства вины и долга перед ушедшим. Однако этого нельзя сказать о дочерях отца Горио. О. де Бальзак не дал им шанса осознать свою вину. Они так и не поняли, что потеряли самого близкого и дорого человека, того, который ради них был готов на всё: украсть деньги, если это понадобится для счастья его Нази и Фифины, убить графа де Ресто, пойти в рекруты, чтобы получить за это деньги.

В финале романа обычно кроткий и забитый, как и Самсон Вырин, Горио поднимает свой голос против общества с его жестокими законами. Ощувив перед смертью, что на глазах его силой денег рушится святая святых патриархального мира – любовь и почтение детей к отцам, их породившим, – Горио в ужасе пытается заявить свой протест: «Я протестую, – если отцов станут топтать ногами, отечество погибнет».

Вместе с тем в произведениях А.С. Пушкина и О. де Бальзака встречаем и другой тип отца, для которого любовь к деньгам, а это скорее не любовь, а страсть, превышает любви к своим детям и к их счастью. Это барон Филипп из «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина и папаша Гранде из романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака. И тот, и другой скряги, накопители. Но в то же время, они и сильные личности, однако все их своеобразные дарования – прозорливость, точность расчёта, умение примениться к обстоятельствам, изумительная выдержка, железная воля – направлены к достижению одной неизменной эгоистической цели – обогащению. Деньги для них становятся самоцелью, единственным наслаждением, началом и концом бытия. Видим, как разрастается эта гибельная страсть, превращаясь в манию, видим, как поглощает она все другие чувства и привязанности. Феликса Гранде с женой и дочерью не связывает ничего, кроме денежного интереса. Он морит их голодом, лишает радости жизни, экономит на всём ради семнадцати миллионов. После смерти жены он вырывает у Евгении наследство, оставленное ей матерью. И лишь тогда успокаивается, когда видит подписанный в его пользу документ. Ни о какой любви к дочери, ни о какой привязанности к ней не может быть и речи. И барону Филиппу нет дела до своего сына. Ничто не склонит его отказаться от горсти червонцев, чтобы обеспечить Альберу соответствующие его общественному положению условия существования.

И папашу Гранде, и старого барона волнует лишь одна мысль, что станет с накопленным состоянием после их смерти. Необычайно красноречиво последнее напутствие Гранде своей дочери: «Береги всё! Ты дашь мне ответ там!». В своём сыне старый барон видит угрозу своему богатству. После его ухода, Альбер станет его наследником и с беспечной лёгкостью уничтожит всё дело его жизни. Он собирал, сын развеет. Он «умерщвлял» золото в глубине своих подвалов – сын снова «воскресит» его. Перед нами два непримиримых врага – отец и сын. Если для сына отец – бессердечный скупец, для отца сын – кощунственный осквернитель его святыни.

И в последние мгновения жизни барон Филипп зовёт не сына, а ищет ключи от своих сокровищ. Да и Феликс Гранде, когда священник, приехавший причистать его, поднёс к его губам позолоченное распятие, «он сделал страшное движение головой, чтобы его схватить».

Слова герцога из пушкинской «Маленькой трагедии»: «Ужасный век! Ужасные сердца!» в равной степени относятся как к сочинению русского писателя, так и французского. Действительно, ужасный век, когда всё высокое в жизни становится жалким рабом жёлтого могущества, когда из-за денег порываются все близкие узы – самые святые узы.

Следовательно, в произведениях А.С. Пушкина и О. де Бальзака вырисовывается своеобразная типология отцов: одних, таких как Самсон Вырин и папаша Горио, приносящих себя в жертву ради счастья своих детей, и других, как барон Филипп и Гранде, которые ради денег приносят в жертву благополучие и счастье своих отпрысков. И А.С. Пушкин и О. де Бальзак, создавая эти образы, шли вслед В. Шекспиру («Король Лир») и Мольеру («Скупой»). Но в отличие от них наполнили их новым социальным звучанием. Деньги, богатство, личное благополучие возводят непреодолимые препятствия между детьми и их родителями. Новые капиталистические отношения, где всё становится предметом купли – продажи, сорвали с семейных уз их трогательно-сентиментальный покров и свели их к чисто денежным отношениям. К такому выводу приходят в своих произведениях А.С. Пушкин и О. де Бальзак.

Таким образом, А.С. Пушкин и О. де Бальзак были среди первых писателей, кто воспринимал мир как органическое целое, где всё исполнено противоречий, но вместе с тем и сложной гармонии, где высокое и низкое, трагическое и комическое, доброе и злое, духовное и физическое переплетено между собой и пронизано высшим смыслом.

Библиография:

1. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978; Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960; Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987; Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 253-272.
2. Хализов В.Е., Шишунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.
3. Нусимов И.М. Пушкин и мировая литература. М., 1941.
4. Эльсберг Я.Е. Пушкин и развитие мировой литературы. М., 1960.
5. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
6. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. Л., 1966.

(Материал статьи Типологические схождения: А.С.Пушкин и О. де Бальзак // *Francofonia ca vector al comunicării. Colocviu internațional. Chișinău, 2006. – P. 224-228*).

Сопоставительный анализ романов «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Кларисса Гарлоу» С. Ричардсона

С. Ричардсон вошёл в литературу как создатель нравоучительного психологического семейно-бытового романа. Он по нраву считается предтечей сентиментализма в жанре романа, оказав влияние не только на развитие английской, но и европейской просветительной литературы

Жизнь С. Ричардсона была небогата событиями: сын столяра из Дербишира, он по окончании школы приехал в Лондон, нанялся на работу в одну из типографий, где и трудился до конца своих дней, пройдя долгий и нелегкий путь от подмастерья до владельца предприятия и главы издательской гильдии. Свой первый роман начал писать, когда ему было уже пятьдесят лет.

«Кларисса Гарлоу» – его второе произведение, успех которого был больше, чем у романа «Памела, или Вознаграждённая добродетель». По глубине содержания, психологизму и драматической мощи это произведение превосходит всё написанное С. Ричардсоном. Усложняется структура романа, обогащается его эпистолярная техника: история героини рассказывается не только в её собственных письмах, как это было в «Памеле», но и в письмах её родных, друзей и знакомых, каждый из которых обладает своим характером, своей точкой зрения на события, своей глубоко индивидуальной, манерой письма.

Описывая трагическую историю Клариссы Гарлоу, С. Ричардсон даёт реалистическую, социальную типичную мотивировку драмы, разыгрывающейся в стенах мрачного Гарлоу-плейс. Дочь богатых родителей, Кларисса вопреки воле отца наотрез отказывается выйти замуж за ненавистного ей человека, скрягу Сомса. Наследство, полученное от деда и вызывающее тайную зависть её брата и сестры, лишь усугубляет семейные раздоры. Причиной раздоров становятся деньги. «Любовь к деньгам превыше всякого зла», – пишет Кларисса своей подруге. Доведённая до отчаяния тиранией семьи, Кларисса решает верить свою судьбу молодому блестящему дворянину Роберту Ловласу, который жестоко злоупотребляет доверием бежавшей с ним девушки и, опоив её снотворным зельем, совершает над ней насилие.

Мещанская мораль предписывает ей отныне один путь – законный брак, тем более, что на этом настаивают и его знатная родня, и её близкие. Однако Кларисса отвергает всякий компромисс с грехом и умирает, торжествуя нравственную победу. Ловлас, истерзанный угрызениями совести, покидает Англию и вскоре погибает на дуэли от руки двоюродного брата Клариссы.

Конфликт романа – это не только любовно-психологический и моральный поединок двух сильных и гордых натур – чистой и благородной Клариссы и демонического в своей коварной изобретательности Ловласа, но и – в более широком плане – столкновение личности, отстаивающей своё достоинство, с жестоким и равнодушным обществом. Чем решительнее борется Кларисса за право «быть хозяйкой собственных поступков», тем сильнее обостряется её одиночество. Ей противостоят и члены семейства Гарлоу, и светские повесы-друзья Ловласа, и обитательницы публичного дома миссис Синклер.

Рисуя картины мишурного блеска и моральной деградации знати, своекорыстие и бессердечие буржуа, разврат и коррупцию, царящие на лондонском «дне», автор

«Клариссы» вместе с тем не сомневается в разумности сложившихся в Англии общественных отношений и панацее от всех бед видит в моральном исправлении отдельных людей, составляющих общество. Свято веря в изначальную доброту и чистоту человеческой природы С. Ричардсон воплощает свои представления о героических возможностях, в ней заложенных, в светлом образе Клариссы Гарлоу. У её антагониста Ловласа эти возможности, как стремился показать автор, оказываются обращёнными во зло ложным воспитанием и влиянием дурной среды. Но и в нём порывы естественного великодушия постоянно вступают в спор с эгоизмом и развращённостью. Необычайная сложность характеров, созданных писателем, привела к неожиданным для него результатам: его герой – блестящий и порочный, жестокий и порывисто-нежный, циничный и восторженный – покорила сердца читателей, тогда как его Кларисса, олицетворение сияющей добродетели, показалась многим чопорной и высокомерной.

С. Ричардсон был предшественником сентиментализма, этого более позднего этапа просветительской литературы. Об этом говорят сосредоточенность на чувствах героев, эпистолярная форма, помогающая самораскрытию их характеров, интерес к переживаниям обычных, ничем не замечательных людей, а также тот оттенок чувствительности, который будет характерен для сентименталистской литературы. При этом любопытно, что С. Ричардсон сыграл большую роль в развитии французского, а не английского сентиментализма, для Ж.-Ж. Руссо, а не для Л. Стерна. Французский просветитель унаследовал от С. Ричардсона и эпистолярную форму его романов, и страстную добродетель его героев. Заслуги С. Ричардсона перед английским и мировым романом не исчерпываются тщательным изображением чувств. Он создал по существу новый роман, семейно-бытовой и любовно-психологический, на смену прежнему, приключенческому. Этот новый жанр станет ведущим в реалистической литературе XIX века.

Первые попытки создать любовно-психологический роман, сосредоточив основное внимание на подспудном развитии чувств, на жизни сердца, делали еще писатели Возрождения и XVII века. Здесь можно назвать «Фьяметту» Дж. Боккаччо и «Принцессу Клевскую» мадам де Лафайет.

Однако романы С. Ричардсона остаются ярким и новым явлением: он сумел представить чувство (прежде всего любовь) главным организующим центром своего романа, придать ему исключительную цельность, насытить его жизненным человеческим содержанием, совершенно не зависящим от обилия приключений. Обыденная повседневная жизнь семьи, одного дома, оказывалась в его романах чем-то в высшей степени значительным и интересным.

К концу XVIII века романы С. Ричардсона были переведены на большинство европейских языков, в том числе и на русский. Особенно высоко его творчество оценили французские просветители. Д. Дидро в восторженной «Похвале Ричардсону» (1762) прославлял его как непревзойденного мастера психологического анализа и предсказывал, что им будут восхищаться вечно. Пророчество Д. Дидро, однако, не оправдалось: традиции ричардсоновского психологизма были подхвачены и углублены писателями-сентименталистами, вошли в плоть и кровь европейской литературы и очень скоро перестали восприниматься как последнее слово естественности и жизненной достоверности. Уже к началу XIX в. слава С. Ричардсона заметно потускнела. Р. Бёрнсу, Дж.-Г. Байрону, А.С. Пушкину его произведения казались нравоучительными и скучными. В письме к брату в ноябре 1824 г. поэт помещает шутливые строки: «... читаю Клариссу,

мочи нет, какая скучная дура!». И всё же русский поэт недаром столь часто ссылается на «славные романы» С. Ричардсона в «Евгении Онегине»: вечно юный образ пушкинской Татьяны, для которой создатель «Клариссы» был одним из «возлюбленных творцов», служит живым памятником воздействия С. Ричардсона на культурную жизнь русского общества.

В 1834 г. в статье «О ничтожестве литературы русской» А.С. Пушкин напишет о британской словесности: «Ричардсон, Филдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа» (XI, с. 272), а в «Путешествиях из Москвы в Петербург» – признается: «... Книга скучная может быть очень хороша... Кларисса очень утомительна и скучна, но со всем тем Ричардсона имеет необыкновенное достоинство» (XI, 244). Об интересе А.С. Пушкина к произведениям английского автора свидетельствуют упоминания имен персонажей С. Ричардсона на страницах «Романа в письмах» (УШ, 47 – 49), «Барышни-крестьянки» (VIII, с. 111), а также в переписке поэта (XI, с. 33; с. 49 – 50).

Татьяна Ларина, вслед за своей матушкой воспитанная на литературе XVIII столетия, видит образы старинных книг в мире своих грез:

Она влюблялась в обманы
И Ричардсона и Руссо (2, XXIX).

Имя Клариссы появляется на страницах романа «Евгений Онегин» в X строфе 3-й главы в описании круга литературных интересов Татьяны, которая представляет себя героиней

Своих возлюбленных творцов,
Клариссой, Юлией, Дельфиной (3, X)

Кларисса оказывается в одном ряду с героинями Ж.-Ж. Руссо («Юлия, или Новая Элоиза», 1761) и Ж. де Сталь («Дельфина», 1802).

Чем образы романа «Кларисса» были близки Татьяне Лариной? Вообразить себя Клариссой Гарлоу героине А.С. Пушкина легко позволяло как известное родство их характеров, так и сходство отношений к ним в семье. Возвышенные натуры обеих героинь оказываются непонятыми их родным. Как доверчивость и искренность героини С. Ричардсона, в мыслях которой «единая доблесть величественна», противопоставлена душевной черствости всего клана Гарлоу, так и чувствительность «мечтательницы нежной» (3, IX), Татьяны, оказывается чуждой простой патриархальной семье Лариных:

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой. (2, XXV).

Говорить о близости героинь романов А.С. Пушкина и С. Ричардсона позволяет совпадения некоторых мотивов их поведения, а также сходство отдельных сюжетных ходов. Обе героини воспитаны на лоне природы, вдали от злонравия и суеты столичной светской жизни. И Клариссой Гарлоу, и Татьяной Лариной владеет любовь к людям необыкновенным, выделяющимся на фоне светской среды. Обе, скрывая свои чувства даже в кругу близких, испытывают одиночество. Кларисса, ставшая пленницей у семьи Гарлоу, обращается к своей подруге Анне Гоу: «Я не вижу никого из своей фамилии и не усматриваю ни от кого знаков дружбы или внимания». В письме к Онегину Татьяна почти в точности повторяет слова Клариссы:

Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает...

Однако принципы создания образов героинь С. Ричардсона и А.С. Пушкина

различны. Так, в соответствии с традицией просветительской и сентиментальной литературы XVIII столетия С. Ричардсон останавливается на бытовых деталях, подробно описывает круг хозяйственных обязанностей своей героини, избравшей основное жизненное правило: «лучше быть полезною, нежели блестящею». Кларисса пишет письма, музицирует на клавикордах, разливает чай, заботится об обитателях птичника – фазанах и павлинах, ежедневно посещает соседей-бедняков.

Образ Татьяны, во многом созданный в традициях современной А.С. Пушкину романтической литературы, освобожден от прозаических подробностей; поэт в строфах XXIV – XXIX 2-ой главы романа говорит о ее возвышенной натуре:

Задумчивость, её подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.

Принципиально отличается отношение героинь к любви. Татьяне присущи пылкость и прямота, с которыми она

Предаётся безусловно
Любви, как малое дитя.

Она совершает недопустимый по правилам этикета поступок – первой пишет любовное письмо Онегину. В переписке Клариссы не только не содержится любовных признаний, но в её посланиях старательно избегается само слово «любовь», а все письма героини С. Ричардсона к Ловласу даны ею в пересказе в адресованных Анне Гоу посланиях.

Сдержанность в проявлении чувств и церемонность поведения Клариссы обусловлены в значительной степени традициями пуританской морали, определявшими жизнь английского буржуазного общества XVIII века.

Можно говорить и о типологическом сходстве Ловласа и Онегина. И герой С. Ричардсона, и пушкинский Онегин в I главе романа представляют собой тип светского волокиты: «Главнейший мой порок происходит от сего проклятого пола, составляющего приятность и мучение всей моей жизни» (т. 4, с. 210); «Вероломство... хотел бы я показать во всех женщинах (т. 2, с. 34); «Побеждать гордых – был бы мой девиз, если б надлежало мне избрать оный» (т. 2, с. 99-100) – таковы признания Ловласа в письмах к своему другу Джону Белфорду.

А.С. Пушкин пишет о любовных увлечениях Онегина в строфах VIII – XII 1-ой главы романа:

Но в чем он истинный был гений,
Что знал он тверже всех наук,

...

Была наука страсти нежной,
Которую воспел Назон.

И далее:

Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,

...

Преследовать любовь. И вдруг
Добиться тайного свидания...

И после ей наедине
Давать уроки в тишине!

Оба героя являются убежденными противниками брака, о чём говорят в сходных выражениях: «... когда человек, препроводивший около трех недель в первых своих восхищениях... привыкнет к своему дому и жене своей; то думаешь ли ты, чтобы ему было сносно, дабы принимали его с хладнокровьем?», – пишет Ловлас Джону Белфорду.

Онегин исповедуется Татьяне в строфе XIV 4-й главы романа:

Супружество нам будет мукой.
Я, сколько не любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас.

Однако Ловлас и Онегин по-разному относятся к собственной жизненной философии. Ловлас испытывает всегда новое удовольствие от страстных порывов и пишет о себе: «Я ... ласкал себя тем мучительством, которое производим над их полом»; «Слова победы – вот чем мое сердце наслаждается». Онегин же пресыщен любовными увлечениями:

В красавиц он уж не влюбляется,
А волочится как-нибудь...

...

Он их искал без упоенья,
А оставлял без сожаления,
Чуть помня их любовь и злость.

Онегин разочарован жизнью вообще, и поэт говорит о своём герое и о себе в строфе XIV 1-й главы:

Томила жизнь обоих нас:
В обоих сердца жар угас...

Роман А.С. Пушкина не повторяет сюжетную схему романа С. Ричардсона: в сцене объяснения с Татьяной, после получения её любовного послания Онегин отрекается от роли Ловласа, предостерегая героиню от возможного повторения в будущем трагической судьбы Клариссы:

Учитесь властвовать содою;
Не всякий вас, как я, поймёт;
К беде неопытность ведёт.

В сюжетах романов «Кларисса Гарлоу» и «Евгений Онегин» присутствует и мистический элемент. Так, недоброй славой овеван уголок парка поместья Гарлоу, где у калитки в конце старой аллеи оставляют свои письма Кларисса и Ловлас, где происходят их тайные свидания и откуда Ловлас уводит героиню из родительского дома. Здесь когда-то нашли труп самоубийцы, а теперь появляются приведения, и об этом сообщает в письме Джону Белфорду Ловлас, обдумывая план похищения Клариссы и словно предчувствуя несчастья, которые повлечет за собой это событие.

В «Евгении Онегине» воссоздана атмосфера святочных гаданий, когда христианский мир общается с нечистой силой. Строфы VII-X 5-й главы изображают выполнение Татьяной традиционных святочных гадательных обрядов (гадание на растопленном воске, с подблюдными песнями, гадание, связанное с вызыванием суженного при помощи зеркал, а также загадывание сна). А в строфах X-XXI 5-й главы романа А.С. Пушкин описывает святочный «чудный сон» Татьяны.

Обеим героиням дарована возможность увидеть будущую судьбу в вещих снах.

Страшный сон Клариссы предсказывает те несчастья, которые последуют за бегством героини с Ловласом: его непримиримую вражду с семейством Гарлоу, жестокость и попрание девической чести Клариссы.

Пророческий сон Клариссы – ещё один интересный источник «чудного сна» Татьяны, предвещающего «печальных много приключений»; и ужасы её сна вскоре воплощаются в действительность (ссора Онегина и Ленского на именинах, трагическая гибель Ленского).

Обращает на себя внимание поэтика ужасного, присутствующая в обоих сновидениях, и сходство отдельных деталей: действие во сне Клариссы происходит в «погребе», «рве», среди «сгнивших костей» – Татьяна оказывается в «шалаше убогом», в окружении «адских привидений»; Ловлас закалывает героиню «кинжалом» – в сновидения Татьяна Онегин убивает Ленского «длинным ножом».

Примечательно, что во французском переводе (а, по мнению Ю.М. Лотмана, Татьяна, как и сам поэт, читала произведения С. Ричардсона по-французски) действие сна Клариссы разворачивается на кладбище, и Ловлас бросает героиню в могилу. Татьяна в «странном мечтанье» оказывается «как на больших похоронах» – пушкинская героиня видит во сне святочного суженного – «лесного жениха» – на дьявольской свадьбе; зеркально перевернутый свадебный обряд означает обряд похоронный.

Основная идея романа «Кларисса Гарлоу» С. Ричардсона – торжество добродетели и чистоты помыслов над корыстью и коварством, внутренней свободы личности над жестокостью светских условностей. Кларисса объясняет своё решение отказаться от брака с Ловласом так: «Могу ли я быть выше человека, ... кому я отдам свою руку и обеты верности?» – по-своему отражена финальная сцена в романе А.С. Пушкина, где представлено превосходство моральных принципов Татьяны над моралью героя. Законы нравственности Татьяны-княгини выше законов света, допускающих супружеские измены, льстящие самолюбию:

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

Гибель Ловласа на дуэли с кузеном Клариссы полковником Морденом осмысливается автором «Клариссы Гарлоу», произведения просветительского сентиментализма, как справедливое наказание зла. Не видя смысла в продолжении дальнейшего существования («Что теперь, когда моей Клариссы нет, есть ли... в мире что-либо... для чего стоит жить?»), истерзанный муками совести, Ловлас сам ищет смерти, первым посылая дуэльный вызов и принимая кончину как расплату за своё преступление: «Да, будет это искуплено!» – таковы его последние слова.

Традиция романтической литературы представляет убийство Ленского в 6-й главе романа «Евгений Онегин» как нелепую и бессмысленную случайность, которую Онегин мог и не захотел предотвратить:

Не разойтись ль полюбовно?..
Но дико светская вражда
Бойтесь ложного стыда.
.....
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,

.....
...Младой певец

Нашел безвременный конец!

Финал романа «Кларисса Гарлоу» строг и назидателен согласно традиции просветительской литературы: зло наказано, добро восторжествовало: «...сердце героини восхищается, приближаясь к вечной жизни».

А.С. Пушкин создал роман с открытым финалом. Справедливо замечание о его герое В.Г. Белинского: «... силы этой богатой природы остались без применения, жизнь без смысла, а роман без конца...».

Таким образом, можно утверждать, что, включившие в себя существенные черты Клариссы Гарлоу и Роберта Ловласа, образы Татьяны Лариной и Евгения Онегина значительно сложнее персонажей С. Ричардсона, т. к. сюжетное пространство пушкинского романа выходит в реальную действительность: текстом, по замечанию Ю.М. Лотмана, «оказывается Жизнь», которая всегда сложнее всякой литературной модели поведения или литературной маски.

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина и французский роман конца XVIII – начала XIX вв.

Одним из самых популярных жанров в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX вв. был французский роман. Владая прекрасно французским языком и имея богатейшую по тому времени библиотеку, А.С. Пушкин не мог пройти мимо этого литературного наследия. В его творчестве то там, то здесь ощутимы отголоски французского романа. Одним из излюбленных его романистов был философ и писатель Ж.-Ж. Руссо. Русский поэт испытал сильнейшее воздействие идей французского просветителя (в «Цыганах», «Евгении Онегине»).

Ряд данных свидетельствует, что в Кишинёве между 1821-1823 гг. в руках у А.С. Пушкина было какое-то французское издание. В примечаниях к I главе «Евгения Онегина» (писанной в 1823 г.) приведена большая выписка из «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо (ч. II, кн.9).

Есть упоминание о Ж.-Ж. Руссо и как об авторе романа «Новая Элоиза» в пушкинском сочинении (например, в III главе, строфы IX и X).

Именно главная героиня, Татьяна, влюблялась в обманы не только С. Ричардсона, но и Ж.Ж. Руссо, воображая себя то Юлией, то Клариссой, то Дельфиной. Но дело не только в том, что сама Татьяна воображала себя героинями прочитанных романов, а и в том, что в развитии этого сложного образа, действительно заложены пройденные человечеством этапы.

Конечно же, оригинальный, чисто русский характер пушкинской героини связан со своей литературной родословной, о которой напоминает А.С. Пушкин. Татьяна не просто собрание черт перечисленных героинь. Она – «русская душою».

Долго и мучительно вырабатывалась та культура чувства, которая характеризует Татьяну. Во многих ситуациях романа, психологических нюансах, искренних признаниях героини угадываются страницы классических чувствительных романов. Её письмо к Онегину с признанием в любви показывает, на какое смелое, с точки зрения ходячей морали, безрассудство она способна.

Как же было трудно выразить эту необычайную, опасную любовь к Онегину. Перед А.С. Пушкиным встала почти неразрешимая задача. Татьяна любит искренно, воображает себя героиней прочитанных романов, она в любовном бреду шепчет наизусть письмо Онегину, изливая свои неподдельные чувства, а слова берёт «выписанные» из романов. И А.С. Пушкин, не повторяя образцов, не впадая в пародию, не изменяя стиля своего романа, сумел слить воедино традицию и неподдельный лиризм своей героини.

В искреннем письме Татьяны к Онегину только дотошный литературовед может усмотреть искусные похищения из четвёртого письма Жюли д'Этанж к Сен-Пре. Сопоставив эти два письма, можно увидеть, как смело А.С. Пушкин «красками Ж.-Ж. Руссо» рисует свою Татьяну.

Татьяна:

Ты чуть вошёл, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!
.....
Кто ты, мой ангел ли хранитель
Или коварный искуситель?
.....
Я к вам пишу – чего же более!
Что я могу ещё сказать;
Теперь я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы к моей несчастной доле,
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
.....
Я жду тебя, единым взором
Надежду сердца оживи,
Иль сон тяжёлый перерви,
Увы, заслуженным укором!
.....
Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слёзы лью,
Твоей защиты умоляю...
.....
Но мне порукой ваша честь
И смело ей себя вверяю...

Жюли:

«С первого дня, как я, к несчастию тебя увидела, почувствовала тот яд, который отравляет мои чувства и рассудок»; «Всё умножает жар меня снедающий; всё оставляет самой себе или справедливее сказать, всё в тебе предаёт меня...»; «Увы, от сего первого шага я почувствовала, что влекусь в пропасть, и ты можешь сделать меня столько несчастною, как тебе угодно. Пусть уже так, я вижу ясно, я совершенно чувствую, куда ведёт меня первая моя погрешность... Однако же, если ты не последний из человекoв,

жели некоторая искра добродетели блистает в душе твоей, если ещё остаются в ней некоторые следы честных чувствований, какими ты казался мне наполнен, то могу ли вообразить тебя столь подлым, чтоб ты во зло употребил несчастное признание, которое беспамятство из меня исторгает. Нет, я знаю тебя довольно, ты подкрепишь мою слабость, ты станешь защищать меня, ты будешь моим покровителем против собственного моего сердца. Добродетели твои последнее прибежище моей невинности, я осмеливаюсь честь свою вверить своей честности...».

Эти отрывки свидетельствуют о том, что в романах Ж.-Ж. Руссо и А.С. Пушкина изображены незаурядные женщины. Татьяна, как и Жюли, пошла наперекор стихии и обычаям. Но помимо общего важны и оттенки разработки женского образа в каждом романе, и те конкретные связи, которые тянутся от А.С. Пушкина к ним.

Некоторые несовпадения наблюдаем в системе образов этих романов. А.С. Пушкин подчеркнул духовный характер взаимоотношений героев: Онегин и Татьяна – дворяне равные по положению в обществе и по состоянию, а Сен-Пре – учитель богатой Жюли, разночинец по происхождению.

Онегин не стал любовником Татьяны и связь их чисто духовная. Возникает вопрос, почему же такие равные во всём, понимающие друг друга люди, не могут соединиться? Они пишут друг другу искренние письма, дают друг другу уроки жизни, признаются ещё и ещё раз в любви и во взаимной симпатии. А.С. Пушкин нарочито упростил сюжет. Его интересует, как управляют людьми обстоятельства. Для него неожиданны «шутки», которые «выкидывают» герои. Он не навязывает им никаких педагогических и моральных экспериментов, т. к. экспериментирует сама жизнь.

У Ж.-Ж. Руссо муж Жюли, Вольмар, приглашает Сен-Пре после кругосветного путешествия жить у него в доме. Вольмару известно о прошлом «грехе» жены с Сен-Пре, и он хочет испытать её добродетель. Не зная как развязать такую ситуацию, французский романист заставляет героиню, полную раскаяния, искать успокоение в заботе о детях, в религии. Наконец, спасая сына, упавшего в воду, она простудилась и умерла. Ничего подобного А.С. Пушкину не нужно. Это слишком внешние поводы. Он берёт жизнь глубже. Отношения Евгения и Татьяны не судимы низменным миром. Суд над ними иной.

Ещё один французский писатель, имя и произведение которого упоминается в романе «Евгений Онегин» – Бенжамен Констан и его сочинение «Адольф».

Первое известное упоминание А.С.Пушкина об «Адольфе» Б. Констана находится в черновом тексте «Евгения Онегина». Именно с этим романом познакомилась Татьяна в доме Онегина и по отметкам на страницах угадала истинный характер героя. Сам А.С.Пушкин указал на Адольфа как на одного из прототипов Онегина.

П.А. Вяземский в посвящении А.С. Пушкину, сделанного им перевода «Адольфа», писал: «Прими перевод нашего любимого романа» и «Мы так часто говорим с тобою о превосходстве творения сего». Это свидетельствует о том, что произведение Б. Констана русский писатель выделял среди прочих.

Французский романист в своём романе показывает героя в схватке со своим сердцем, предрассудками, обстоятельствами. Увлекательна история любви молодого мыслящего, но противоречивого человека к женщине, связавшей себя с другим. В «Адольфе» превосходно передано психологическое настроение: оба героя друг друга любят, но постепенно осознают необходимость разрыва. В русском романе эта ситуация также присутствует: оба героя – Евгений и Татьяна – признаются во взаимной любви, но не могут быть вместе.

В VII главе «Евгения Онегина» А.С. Пушкин приводит характеристику героя Б. Констана:

И современный человек
Изображён довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом
Кипящим в действии пустом.

Создавая современного героя, «сына века сего» – светского человека, столь же тщеславного и эгоистического, как Адольф, А.С. Пушкин заимствовал готовый характер, по-своему снизив и разоблачив его согласно характеристики героя Б. Констана из указанной главы своего романа.

В литературе о А.С. Пушкине неоднократно указывалось на сходство Онегина с Адольфом, которое особо ощутимо в конце романа «Евгений Онегин» и особенно в VIII главе. Так, например, последний стих XII строфы имел первоначально такой вид: «Заняться чем-нибудь хотел». Адольф, так же как и Онегин, мечтает о деятельности. Барон Т. говорит ему: «Вам 26 лет, вы достигнете до половины жизни вашей ничего не начав, ничего не свершив». В VIII главе «Евгения Онегина» читаем:

Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга...

Далее Адольф говорит: «Я кинул долгий и грустный взгляд на время, протекшее без возврата. Я припомнил надежды молодости... моё бездействие томило меня...». В VIII главе «Евгения Онегина» встречаем строки:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана...

Есть сходство и в самой ситуации, которую представляет вся та же VIII глава, с началом романа Б. Констана. Родственник героя, граф П., в подругу которого влюблён Адольф, приглашает его на вечер. Князь Н., муж Татьяны, приглашает Онегина на вечер.

Адольф, желая увидеть Элеонору, поминутно смотрит на часы – «Онегин вновь часы считает, Вновь не дожидаться дню конца!». Наконец, пробил час, когда Адольфу нужно было ехать к графу – Но десять бьёт... и Онегин отправляется к Татьяне. Адольф чувствует трепет, приближаясь к Элеоноре – Он (Онегин) с трепетом к княгине входит. Но всего примечательнее то, что в VIII главе светский денди Онегин неожиданно становится таким же застенчивым и робким, как Адольф, когда он оставался наедине с Элеонорой.

Татьяну он одну находит
И вместе несколько минут
Они сидят. Слова нейдут
Из уст Онегина. Угрюмый,
Неловкий, он едва-едва
Ей отвечает.

Здесь А.С. Пушкин очень близко повторяет слова из романа Б. Констана: «Все мои речи замирали на моих устах».

Онегин, также как и Адольф, не решается на объяснение и посылает письмо. Для этого письма русский романист черпает из «Адольфа» целый ряд формул и, таким образом, прибегает к французскому роману для создания языка любовных переживаний:

Я не знаю: век уж мой измерен
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днём увижусь я...

Сравним с Б. Констаном: «Я уже не имею достаточной бодрости для перенесения столь продолжительного несчастья... но мне необходимо вас видеть, если я должен жить».

Адольф, пославший первое любовное письмо Элеоноре, боялся угадать в её улыбке след какого-то презрения к нему. Сравним с «Письмом Онегина»:

Какое гордое презренье
Ваш гордый взгляд изобразит.

В том же объяснении с Элеонорой Адольф говорит: «Напряжение, которым одолеваю себя, чтобы говорить с вами несколько спокойно, есть свидетельство чувства для вас оскорбительного» – и просит героиню не наказывать его за то, что она узнала тайну (т.е. о его любви). Это место отчёркнуто в пушкинском экземпляре «Адольфа». В «Евгении Онегине» читаем:

Предвижу всё: вас оскорбит
Печальной тайны объяснение.

Выражение «милая привычка», дважды употреблённая А.С. Пушкиным в любовных объяснениях и, между прочим, в «Письме Онегина» – «Привычке милой не дал ходу», находится всё в том же объяснении Адольфа с Элеонорой.

И, наконец, письмо Адольфа к Элеоноре, вторая половина которого в пушкинском экземпляре «Адольфа» перечёркнута карандашной линией, содержит одно место, очень близкое к «Письму Онегина», написанному 30 октября 1831 года.

Желаю обнять у вас колени
И, зарыдав, у ваших ног
Излить мольбы, признанья,
Всё, всё, что выразить бы мог,
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор.

В письме Адольфа читаем: «...Когда мне было бы так нужно отдохнуть от стольких потрясений, приложить голову мою на ваши колени, дать вольное течение слезам моим, должно мне ещё превозмогать себя насильственно...».

Все эти текстуальные совпадения убеждают ещё раз, что роман «Адольф» Б. Констаны был одной из ступеней длинной лестницы, по которой поднимался А.С. Пушкин, создавая своего Онегина.

Не можем обойти вниманием ещё одного автора, имя которого упоминается в «Евгении Онегине» – речь идёт о Шарле Нодье и его романе «Жан Сбогар».

Главный герой французского романа по духу близок Онегину. Сбогар забыл у возлюбленной записную книжку, и она прочла неожиданные для себя записи (как и Татьяна в кабинете Онегина познакомилась с его любимыми книгами, пометками на полях), выдававшие пылкие социальные, философские мечты благородного разбойника. Он мечтает учредить на земле социальное равенство.

Онегин менее «идеален», чем Сбогар. Он не имеет никакой теории социального переустройства, хотя читал Адама Смита и согласился барщину оброком лёгким заменить.

Большое сходство у Онегина со Сбогаром во внешнем портрете, в манере светского поведения. Сбогар – загадочная разочарованная в жизни личность, с модным «бледным лицом, отразившим игру страстей». Это лицо не поддается односложному определению. Его черты встречаем и у пушкинского Онегина, и у лермонтовского Печорина. Влюблённая в Жана Сбогара аристократка Антония пристально вглядывается в него: «Его большой рот, узкие бледные губы, за которыми виделись зубы ослепительной белизны, презрительное, в иной раз жёсткое выражение лица отталкивали с первого взгляда, но взор его, полный нежности и мощи, силы и доброты, внушал уважение и любовь, особенно когда светился каким-то мягким светом, украшавшем все его черты.

На его лбу, очень высоком и чистом, было что-то странное; волнистая складка, проведённая не годами, отмечала след какой-то озабоченности и неотступной мысли. В общем лицо его было серьёзно, мрачно».

Эти черты загадочности и сложности характера роднили героя романа Ш. Нодье с байроническими героями. Им близок Онегин с его «невольной преданностью мечтам» и «неподражательной странностью», угрюмостью, «с желчью пополам».

Таким образом, работая над «Евгением Онегиным», в творческой памяти А.С. Пушкина «жили» указанные произведения Ж.-Ж. Руссо, Б. Констана, Ш. Нодье. Они составляли как бы дальний, второй план его романа, который открывался за картинами прозаической действительности, поднимал героев над бытом и придавал им высокий «метафизический» смысл.

Библиография:

1. Аветисян В.А. Восприятие Байрона в европейских литературах начала XIX в. // Научные доклады. Высшая школа филологической науки. М., 1989. – №5.
2. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1984.
3. Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984.
4. Вейдле В. Пушкин и Европа // Русская речь, 1997. – №3.
5. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998.
6. Гаррард Д. Сравнительный анализ героинь «Дон Жуана» Байрона и «Евгения Онегина» Пушкина // Вопросы литературы, 1996. – №11-12.
7. Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958.
8. Нусинов И.М. Пушкин и мировая литература. М., 1941.
9. Супоницкая М.Л. «Евгений Онегин» А.С.Пушкина и «Кларисса Гарлоу» С.Ричардсона // Русская словесность, 1999. – №2.
10. Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960.
11. Эльсберг Я.Е. Пушкин и развитие мировой литературы. М., 1960.

РЕЦЕПЦИЯ МИРОВОГО РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

М.Ю. Лермонтов и литература английского романтизма

Английская литература получила известность в России в XVIII веке, но в меньшей степени, чем французская и немецкая литературы. Английский язык также был менее распространен в русском образованном обществе. Русские читатели и переводчики нередко знакомились с произведениями английской литературы через немецкие и особенно французские переводы. В конце XVIII – I-ой трети XIX вв. интерес к английской литературе возрос в связи с утверждением сентиментализма, а затем романтизма и усилением оппозиции французскому классицизму.

М.Ю. Лермонтов занялся английским языком в 1829 под руководством гувернера-англичанина Ф.Ф. Винсона. Как вспоминал А.П. Шан-Гирей, «Мишель начал учиться английскому языку по Байрону и через несколько месяцев стал свободно понимать его; читал Мура и поэтические произведения Вальтера Скотта ..., но свободно объясняться по-английски никогда не мог».

Русский поэт ознакомился с произведениями английской литературы в оригинале, в русском и французском переводах. К сожалению, лишь случайные сведения позволяют судить о его знакомстве в юности с английскими авторами XVIII века, преимущественно писателями, связанными с сентиментализмом. Изучая английский язык, М.Ю. Лермонтов переводил на французский язык «Письма Йорика к Элизе» Л. Стерна. Ему был известен и С. Ричардсон. Однако из английской литературы наибольшее значение для него имели романтики – Дж.-Г. Байрон, В. Скотт и Т. Мур.

В творчестве В. Скотта М.Ю. Лермонтов, в отличие от большинства его современников, интересовался преимущественно поэзией, которая предвосхитила многие его художественные достижения. Исторические романы В. Скотта он хорошо знал, высоко их ценил, однако считая его писательскую манеру немного устаревшей – в «Вадиме» отталкивался от нее.

Ранний интерес М.Ю. Лермонтова к В. Скотту поддерживался семейными преданиями о шотландском происхождении рода Лермонтовых. Связанному с ними стихотворение «Желание» («Зачем я не птица») придан условный шотландский колорит в духе баллад В. Скотта. Вероятно, М.Ю. Лермонтов знал и его балладу «Томас Рифмач» о полупоэтическом шотландском поэте-прорицателе XIII века Томасе Эрселдауне, прозванном Лермонт. Совокупное воздействие Дж.-Г. Байрона и Скотта-поэта сказалось в ранних поэмах М.Ю. Лермонтова, в том числе в «Исповеди» и особенно в «Измаил-Бее», где второй части предпослан эпиграф из поэмы В. Скотта «Мармион» (1808), развитый затем в 28 строфе. В известной мере параллельны взаимоотношения героев у В. Скотта и М.Ю. Лермонтова. Эпизод встречи врагов у костра («Измаил-Бей», ч. II, строфы 20 – 31) был ранее разработан в поэме В. Скотта «Дева озера» (1810, песнь 4, строфы 29 – 31; песнь 5, строфы 1 – 9). Мотив влюбленной девушки, которая под видом оруженосца не узнавшая следует за героем (у русского поэта – Зара, переодетая Селимом), Ю.М. Лермонтов мог встретить не только в поэме Дж.-Г. Байрона «Лара» (Калед), но и в «Мармионе» (Констанция) и в балладе В. Скотта «Властитель огня» (1801; Розалия). Как полагает В. Мануйлов, в «Поле Бородина» М.Ю. Лермонтов внутренне полемизировал с

поэмой В. Скотта «Поле Ватерлоо» (1815). Тема «Казачьей колыбельной песни», возможно подсказана «Колыбельной песней ребенка вождя» (1815), что отмечал еще С.П. Шевырев. Косвенно связано с поэзией В. Скотта стихотворение «Югельский барон», пародирующее «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (1822) – перевод В.А. Жуковского баллады В. Скотта «The eve of St. John» (1800).

Отношение юноши М.Ю. Лермонтова к романам В. Скотта отразилось в его драме «Menschen und Leidenschaften» (д. 1, явл. 6): Любовь Волина читает роман об английской революции XVII в. «Вудсток, или Всадник» (1826) – «прекрасную книгу» (V, 151), по её словам. В драме «Испанцы», создавая образы Моисея и Ноэми, М.Ю. Лермонтов, видимо, ориентировался на образы Исаака и Ребекки из романа В. Скотта «Айвенго» (1819). Опыт английского романиста М.Ю. Лермонтов учитывал и в «Вадиме». В гл. XIV говоря о толках толпы, автор замечает: «... если б рассказывать все их мнения, то мне был бы нужен талант Вальтер Скотта и терпение его читателей» (V, с. 51). Таким образом, передачу народных «мнений», побуждений, движущих массажи, М.Ю. Лермонтов считал существенной особенностью романов В. Скотта. В то же время обстоятельная манера изложения у английского романиста представлялась ему, как уже было отмечено, устаревшей. Попытки исследователей установить конкретные параллели между «Вадимом» и романами «Чёрный карлик» (1816) (С. Родзевич) и «Пуритане» (1816) (Б. Нейман) мало убедительны. Сомнительной представляется и указанная Д. Якубовичем зависимость поэмы «Беглец» от сходных эпизодов в романах «Роб Рой» (1818) и «Перстская красавица» (1828).

Однако в процессе работы над «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтов, несомненно, вспоминал В. Скотта. Обрамление новелл, образ фиктивного издателя в предисловии к «Журналу Печорина», передача рассказчику случайно уцелевших бумаг Печорина в «Максим Максимыче» – всё это представляет аналогию повествовательных приемам шотландского романиста, которые в России начал осваивать А.С. Пушкин. В «Княжне Мери» Печорин в ночь перед дуэлью читает роман В. Скотта «Шотландские пуритане» По мнению Б. Эйхенбаума, давая в руки Печорина политический роман о народном восстании против деспотической власти, М.Ю. Лермонтов намекал на «высокое назначение» его героя, оставшееся неосуществленным.

И Т. Мур интересовал М.Ю. Лермонтова, но не только как поэта, но и как друга и биографа Дж.-Г. Байрона. Характерно, что мотивы его поэзии русский поэт подвергал значительной переработке в собственном духе, близком Дж.-Г. Байрону.

Наряду с «Еврейскими мелодиями» Дж.-Г. Байрона, «Ирландские мелодии» Т. Мура служили для М.Ю. Лермонтова образцом жанра «мелодии» – небольшого лирического стихотворения романсного типа, иногда окрашенного национальным колоритом (ср. «Русская мелодия» у М.Ю. Лермонтова). Точки соприкосновения с «Ирландскими мелодиями» есть и в гражданских стихах русского поэта (ср. его «Песнь барда» и стихотворения Т. Мура «Молодой певец»).

Воздействие Т. Мура отмечалось в поэмах М.Ю. Лермонтова. Так, в «Демоне» разрабатывается сюжет («любовь падшего ангела к смертной деве»), представленный, в частности, поэмами английского поэта «Лалла-Рук» (1817; ч. 2, «Рай и Пери»), и особенно «Любовь ангелов» (1823), прямые реминисценции из которой обнаруживаются в «Демоне». М.Ю. Лермонтов отчасти воспринимает характерную для Т. Мура «мистериальную» трактовку темы с чертами ориентальной аллегии (поэмы «Азраил»,

«Ангел смерти»). Поэзия Т. Мура является и здесь одним из творческих импульсов, подсказывая жанровые формы, мотивы и отдельные поэтические формулы, включавшиеся М.Ю. Лермонтовым в собственный поэтический контекст.

Но только Дж.-Г. Байрон по своей роли в развитии М.Ю. Лермонтова сравним с А.С. Пушкиным. В нём он увидел поэта, столь же бескомпромиссного в своей отрицании, столь же воодушевленного трагическим пафосом. Знакомство с поэзией Дж.-Г. Байрона ускорило процесс идейного и художественного развития молодого М.Ю. Лермонтова. Для него английский поэт был важен всеми сторонами своего творчества и личности. Равняясь на него («... И Байрона достигнуть я б хотел»; I, с. 133), он в то же время сохранял духовную и поэтическую самостоятельность («Нет, я не Байрон, я другой»; II, с. 33).

Связи М.Ю. Лермонтова с Дж.-Г. Байроном многообразны: от переводов и подражаний, заимствования сюжетных мотивов, восприятия элементов поэтики, структурных особенностей до самостоятельного решения сходных идейно-художественных проблем.

Воздействие Дж.-Г. Байрона на произведения М.Ю. Лермонтова (повесть «Джулио», поэмы «Литвинка» и «Исповедь») становится прямым и более явным. Его восприятие стилистических, композиционных, метрических особенностей байроновской поэзии совпадает с глубоким интересом к общественно-философскому содержанию творчества английского поэта. Как и в поэмах Дж.-Г. Байрона, герой М.Ю. Лермонтова как бы заслоняет остальных персонажей: таковы Азраил («Азраил») и Ангел («Ангел смерти»), напоминающие в этом смысле байроновских героев «Каина» (1821) и «Неба и земли» (1822). Несмотря на отсутствие буквальных совпадений, поэтов также сближает и руссоистское противопоставление жестокости человека гармоничной щедрости природы. Байронические мотивы легко прослеживаются в поэмах М.Ю. Лермонтова о мстителе Аджи («Каллы»), о любви и смерти («Аул Бастунджи»), об участии героя в освободительной борьбе («Измаил-Бей»). Хотя образ Измаила во многом навеян Дж.-Г. Байроном (ср. «Измаил-Бей» и «Корсар»), поэма русского поэта представляет самостоятельный интерес, т. к. основан на оригинальном сюжете и отличается большей локальной и исторической точностью. М.Ю. Лермонтов вносит в описание кавказских горцев новые оттенки. Близость к Дж.-Г. Байрону проявляется и в поэмах «Хаджи Абрек», «Боярин Орша». Заимствуются не только отдельные ситуации из «Гяура» (1813), «Паризины» (1816), «Осады Коринфа» (1816), например, отступничество героя, его конфликт с обществом из-за преступной страсти, но и экзотическая обстановка, напряженность чувств. Как у Дж.-Г. Байрона и его подражателей, стиль М.Ю. Лермонтова отличается предельной экспрессивностью, эмоциональностью, ясно выражая авторское отношение к описываемому. В то же время в этих поэмах намечается преодоление байронизма, которое завершилось в «Мцыри», хотя и здесь повторяются характерные для поэм Дж.-Г. Байрона исповедь героя-пленника, его стремление к свободе. Уже в «Боярине Орше» намечена историческая обстановка с которой связаны судьбы персонажей. Вслед за ним М.Ю. Лермонтов соединяет образ разбойника-мстителя с темой национально-освободительной борьбы.

Присущие Дж.-Г. Байрону ненависть к любому гнету, прославление борьбы, противопоставление природы и естественных чувств обществу, разочарование в людях и сосредоточенность в себе отвечали потребностям внутреннего развития М.Ю. Лермонтова, стимулировали его. В лирике русского поэта байронические мотивы

приобрели самостоятельное звучание. Изображая страсть, раскрывающую личность лирического героя, он следует ораторскому декламационному стилю Дж.-Г. Байрона с его приверженностью к гиперболизации, антитезам, к афористичности и заострению мысли. Метрика стиха М.Ю. Лермонтова близка метрике Дж.-Г. Байрона, более свободного, чем русский. В соответствии с практикой английского стихосложения М.Ю. Лермонтов использует, например, пятистопные ямбы с одними мужскими рифмами и варианты трехдольных размеров, не свойственные русской поэзии. В четырехстопном ямбе он допускает некоторые отклонения от «правильности», например, два безударных слога между ударными.

После ученических прозаических переводов 1830-х гг. – отрывка из стихотворения «Тьма» (1816), начала «Гяура», первой строфы «Беппо» (1818) и «Прощанья Наполеона» (1815) – М.Ю. Лермонтов переводит стихотворение «Прости» (1808), сохраняя его английское название, а также начало баллады о черном монахе из «Дон Жуана» – «Баллада» («Берегись! Берегись! Над бургосским путём»), сокращая текст, но сохраняя его размер и стиль, и «Стихи, записанные в альбом на Мальте» (1809); вольный их перевод стал второй строфой стихотворения «В альбом» («Нет! – я не требую внимания»). Более точный и совершенный перевод сделан в 1836 г. («Как одинокая гробница»). В 1831 г. М.Ю. Лермонтов не переводит, а пишет самостоятельные стихи на темы Дж.-Г. Байрона. Стихотворения «К Л.» и «Подражание Байрону» сокращены по сравнению с соответствующими стихотворениями английского поэта в три раза и не заключают ни одной строки, которая бы точно воспроизводила английский текст. «Видение» М.Ю. Лермонтова вдохновлено байроновским «Сном» (1816); он включил его в драму «Станный человек» (сцена 4). «Ночь I», «Ночь II» и отрывок «Сон» («Я видел сон: прохладный гаснул день») напоминают «Сон» и «Тьму» Дж.-Г. Байрона. Влияние английского поэта ощущается также в стихотворении «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор») и «Когда к тебе молвы рассказ». Однако стихи русского поэта дают новые, своеобразные вариации на байроновские темы. Так, к Дж.-Г. Байрону восходят стихи М.Ю. Лермонтова, посвященные Наполеону, но он дает свою трактовку его личности с точки зрения национального самосознания. Строки в стихотворении «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья»): «Я молод, но кипят на сердце звуки, / И Байрона достигнуть я б хотел», а также стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой» говорят не только о том, как сам М.Ю. Лермонтов осознавал значение английского поэта для своего духовного развития, но и о его высоком сознании своей миссии как миссии национальной, обязывающей его искать собственный путь в литературе, отличный от пути Дж.-Г. Байрона. Хотя между их стихами мало полных соответствий, число отдельных словесных совпадений в них велико. Так, строки М.Ю. Лермонтова «Мой дом везде, где есть небесный свод» («Мой дом») и отрывок «Синие горы Кавказа» имеют параллели в «Чайлд Гарольде» (песнь III, строфы 13, 61). Крик, вырвавшийся из уст дочери боярина Орши (гл. I, стихи 239 – 245), вторит крику Паризины (строфа 18) и неизвестной в «Гяуре» (строфа 11). Богохульные речи Юрия Волина («Menschen und Leidenschaften») и Владимира Арбенина («Станный человек») сродни речам байроновского Каина. Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Кавказ» восходит к руссоистскому вступлению к «Гяуру» с сожалением о прежде свободном крае, ныне оскверненном кровопролитиями, и к стихотворению Дж.-Г. Байрона «Лох-на-Гар» (1807).

Многочисленные словесные заимствования молодого М.Ю. Лермонтова могут быть осмыслены только в контексте всей эволюции его творчества, его связи, как с русской литературной традицией, так и с европейским романтизмом вообще. Не всегда можно провести грань между воздействием на русского поэта самого Дж.-Г. Байрона и воздействием общеромантических тем и мотивов. Уже в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова прослеживается не просто влияние отдельных произведений английского поэта, но и отношение М.Ю. Лермонтова к его поэзии в целом.

В характере философской лирики М.Ю. Лермонтова особенно проявляется влияние Дж.-Г. Байрона и его «Каина» («Когда б в покорности незнания», «Три ночи я провел без сна – в тоске»). Разделяя религиозные и философские сомнения Дж.-Г. Байрона, он, однако, в большей степени и на иной лад стремится сформулировать определенный идеал высоконравственной личности и воспеваает порывы духа у того, «кто в грудь втеснить желал бы всю природу, / Кто силится купить страданием своим / И гордою победой над земным / Божественной души безбрежную свободу» («Унылый колокола звон»). М.Ю. Лермонтов нередко использует излюбленные формулы Дж.-Г. Байрона, например, контрастные сближения ада и рая, земли и неба, блаженства и муки. Но он стремится избавиться от многословия английского поэта, от характерных для него абстракций, ораторской пышности.

В период зрелости М.Ю. Лермонтов, сохраняя живые связи с Дж.-Г. Байроном, творчески совершенно самостоятелен. В его стихотворных повестях абстрактный байронический «антиевропеизм» соединяется с конкретным историко-этнографическим описанием Кавказа. Реальные бытовые подробности в «Мцыри» отличаются от вневременных описаний в «восточных» поэмах Дж.-Г. Байрона. Герой М.Ю. Лермонтова преодолевает эгоистический индивидуализм героев английского поэта и двусмысленность их нравственных позиций, но сохраняет смелость и жажду свободы. Прямое воздействие Дж.-Г. Байрона проявляется лишь в той мере, в какой повторяются в «Мцыри» вдохновленные им мотивы юношеской поэзии М.Ю. Лермонтова. Так, восьмая строфа напоминает рассказ Селима («Абидосская невеста»), а жалоба Мцыри «На мне печать свою тюрьма / Оставила» – признание Боннивары («Шильонский узник»). В более сложной форме, чем в ранний период, проявилось влияние Дж.-Г. Байрона в поздних редакциях поэмы «Демон», подсказанной также Дж.Мильтоном, А. де Виньи, Т. Муром. М.Ю. Лермонтов, однако, изображает существо не столько злое, сколько страдающее от неизбежности зла и невозможности вернуться к добру. Образ Демона мог быть отчасти навеян и образом самого Дж.-Г. Байрона в стихотворении Ламартина «Человек. Лорду Байрону. Поэтические размышления» (1820), в котором он уподобляется Сатане. Тем не менее оригинальное лермонтовское начало здесь гораздо существенней, чем круг ассоциаций, подсказанных английским поэтом.

Опыт Байрона-сатирика учтен М.Ю. Лермонтовым в поэмах «Сашка» и «Сказка для детей». Вступительные строфы к «Сашке», рассказ о воспитании героя, отступления, иронические замечания в скобках, пародии на романтические штампы, снижение образов и лексики, приближение их к разговорной речи, а стиха и ритма – к синтаксису прозы, комическое использование цитат имеют параллели в «Дон Жуане» и «Беппо». Как А.С. Пушкин и Дж.-Г. Байрон, М.Ю. Лермонтов сочетает гражданственные и лирические патетические и комические элементы.

«Герой нашего времени», открывший новый период в истории русского и мирового романа, сохраняет преемственную связь как с произведениями французских романистов, так и с письмами и дневниками Дж.-Г. Байрона, опубликованными Т. Муром в 1830 г. М.Ю. Лермонтов трижды ссылается на них в автобиографических заметках. Рядом с заглавием стихотворения «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья») он пометил: «Прочитав жизнь Байрона (<написанную> Муром)» (I, с. 407). По мнению А. Глассе, о внимательном чтении этой книги говорят и многие ранние стихи М.Ю. Лермонтова. Образ Дж.-Г. Байрона, отразившийся в прозе русского поэта, – образ сложный и противоречивый, в котором бурные страсти соединяются с рационалистическим анализом и самоанализом, активность с фатализмом, аристократизм с демократическими убеждениями. Этот образ близок Печорину, особенно как автору «Журнала». Стилистически прозу и Дж.-Г. Байрона, и М.Ю. Лермонтова отличают философичность, подчеркивание алогизма внутренней жизни, афористичность, прозаические детали, насмешки над поэтическими клише и чередование конкретных фактов с обобщающими сентенциями, а субъективно-лирические повествования с объективно-ироническим. Но различие между Дж.-Г. Байроном и М.Ю. Лермонтовым значительнее, чем черты сходства. В «Письмах и дневниках» Дж.-Г. Байрон как автор и герой совпадают; Печорин же, как автор «Журнала» – персонаж М.Ю. Лермонтова, созданный не только самонаблюдением, но и вымыслом. Дневники и письма английского поэта предельно субъективны и не выходят за рамки исповеди и автопортрета, русский же поэт создает и обобщающий образ целого поколения, и реалистический психологический роман, в котором лирическое начало подчинено объективному. К такому роману стремился и Дж.-Г. Байрон в «Дон Жуане», но внутреннее развитие Жуана скорее констатируется, чем раскрывается. Между тем М.Ю. Лермонтов, опираясь на А.С. Пушкина, рисует сложный образ, несущий в себе несовершенства и противоречия действительности.

Новаторство М.Ю. Лермонтова по сравнению с Дж.-Г. Байроном особенно ясно просматривается в лирике 1836 – 1841 гг., хотя он снова и более точно, чем в первый период, переводит стихотворения из «Еврейских мелодий» Дж.-Г. Байрона «Душа моя мрачна», пишет стихотворение «Умиравший гладиатор», развивая мотивы 140 – 141 строф IV песни «Чайлд Гарольда», хотя и в его оригинальных стихах можно уловить отзвуки стихов английского поэта. Эти переклички, по-видимому, бессознательные, говорят лишь об общем значении байронизма как явления русской культуры и о силе воздействия Дж.-Г. Байрона на М.Ю. Лермонтова даже в годы зрелости. Но его поэзия 1836 – 1841 больше соотнесена с конкретными психологическими ситуациями; большую роль играют в ней жанр сюжетного или символического пейзажа, образы природы. Лирика М.Ю. Лермонтова более точно индивидуализирована и психологически мотивирована; она яснее определена исторически и свободна от свойственных Дж.-Г. Байрону социальных и моральных предрассудков. В языке его лирики ощутимо влияние языка классицистической поэзии и философского рационализма XVIII века; для М.Ю. Лермонтова же классицизм – пройденный этап литературного развития, и язык его произведений отличается большей краткостью, простотой и близостью к повседневной речи. Через Любомудров он познакомился с учением Ф. Шеллинга, с послебайроновской и тем более с послепросветительской стадией философии и соответственно с иной стадией нравственной и художественной культуры. Чувства лирического героя Дж.-Г. Байрона

всегда окружены поэтическими и трагическими ассоциациями, которым соответствует возвышенность фразеологии, синтаксическая сложность, обилие персонификаций и уподоблений. У М.Ю. Лермонтова чувства и речь проще, будничнее, даже в трагических ситуациях. Спокойный рассказ о битве у Валерика – такое же новое слово о войне, каким до М.Ю. Лермонтова были патетические песни «Дон Жуана» (VII – VIII). Передавая слово простому солдату, армейскому офицеру, он достигает объективности и высшей простоты, до конца недоступной Дж.-Г. Байрону. Народность, психологическая и социальная конкретность зрелой лирики М.Ю. Лермонтова, свобода от классицистических штампов и поэтизмов говорят о преодолении байронизма.

Необходимо отметить и тот факт, что Дж.-Г. Байрон во многом определил и характер знакомства М.Ю. Лермонтова с творчеством других английских поэтов. Через него он воспринял поэзию Р. Бернса и С.Т. Кольриджа. Фрагменты их стихов, использованные Дж.-Г. Байроном в виде эпиграфов, попали в поле зрения русского поэта.

Трудно определить, в каком объеме знал М.Ю. Лермонтов английских романистов XIX в. Упомянул он лишь роман Ч. Мэтьюрина «Мельмот-скиталец», с которым исследователи предположительно связывают мотив оживающего портрета в «Штоссе».

Таким образом, в освоении английской литературы, как и других европейских литератур, проявился характерный для М.Ю. Лермонтова глубоко самобытный и самостоятельный подход. Отзвуки произведений английских романтиков, которые обнаруживаются в творчестве М.Ю. Лермонтова, тесно связаны с его собственной идейной и художественной эволюцией.

Произведения Ф. Купера в оценках и в творчестве М.Ю. Лермонтова

Этот известный американский писатель не упоминается ни в сочинениях великого поэта, ни в его дошедших до нас письмах и заметках, ни даже в воспоминаниях о нём. Имя Фенимора Купера впервые было названо в связи с отношением к нему М.Ю. Лермонтова едва ли не единственный раз – в письме В.Г. Белинского к В.П. Боткину от 16 – 21 апреля 1840 г., в котором критик сообщает, помимо всего прочего, и о своей встрече с поэтом, оказавшегося под арестом после дуэли с Барантом. Между ними завязался откровенный разговор на литературные темы, в том числе об американском романисте: «Я был без памяти рад, – писал Виссарион Григорьевич, – когда он сказал мне, что Купер выше Вальтера Скотта, что в его романах больше глубины и художественной целостности. Я давно так думал и еще первого человека встретил, думающего так же». Этот разговор так взволновал критика, что он, не удержавшись, чтобы не рассказать о нем в тот же день И.И. Панаеву, который в своих воспоминаниях воспроизводит его в части, касающейся Ф. Купера и Вальтера Скотта, даже несколько шире, чем сам критик в письме к В.П. Боткину.

Все сказанное М.Ю. Лермонтовым об этих писателях даже в том кратком изложении, каким располагаем, – факт огромной важности для понимания не только характера его литературных склонностей и вкусов, но также и ряда его произведений. Из разговора с В.Г. Белинским явствует, что поэт высказывал давно выношенные им соображения и взгляды. Последнее и позволяет предположить, что знакомство с романами Ф. Купера, утвердившееся расположение к нему как-то должно было отразиться в творчестве поэта, как отразилось в нем и знакомство с великими созданиями А.С. Пушкина и Дж.-Г. Байрона. И то, что М.Ю. Лермонтов в произведениях и письмах нигде

не выразил своего отношения к Ф. Куперу, не может поставить под сомнение это предположение. Многие из своих убеждений и взглядов, включая литературные, он предпочитал по обыкновению скрывать, что было подмечено тем же В.Г. Белинским и И.И. Панаевым. В.Г. Белинский был несказанно обрадован, услышав, наконец, «настоящего» М.Ю. Лермонтова.

Конечно же, взвешенные, аналитически выверенные суждения о Ф. Купере в его сопоставлении с Вальтером Скоттом в известной степени отражают определённую грань литературной позиции М.Ю. Лермонтова. Поэтому неизбежно встаёт вопрос, в какой мере знакомство с романами американского романтика повлияло на творческое развитие великого русского поэта, каким образом оно его обогатило? До сего времени эта проблема не привлекала внимания лермонтоведов, но это одна из тех проблем, с разрешением которой сможем в чём-то по-новому осмыслить некоторые из недостаточно прояснённых моментов его творческой биографии и увидеть поэта с ещё неизвестной читателю стороны. Главная трудность для каждого, кто обратится к данной теме, почти полное отсутствие документальных источников. Поэтому приходится едва ли не всецело полагаться на сравнительный анализ художественных текстов того и другого автора.

В первую очередь, следует установить, с какого времени Ф. Купер стал вызывать в М.Ю. Лермонтове повышенный интерес. Не думаем, что этот интерес зародился в поэте лишь незадолго до его откровенного разговора с В.Г. Белинским. Он зародился значительно раньше, ещё в студенческие годы, когда в России романы Ф. Купера переводились один за другим. Д.П. Якубович полагал, что М.Ю. Лермонтов знал Ф. Купера уже в годы создания романа «Вадим» (1832 – 1834), хотя доказательств тому не приводит. Какие из романов знаменитого американца могли оставить неизгладимый след в душе юного поэта? Полагаем, прежде всего, роман «Красный Корсар» (1827), переведённый и изданный на русском языке в 1832 году под названием «Красный морской разбойник». Можно даже сказать, что из всех романов Ф. Купера – это, если так можно выразиться, самый что ни на есть «лермонтовский» роман, поскольку в центр его поставлен импонирующий молодому романтику байронический герой.

«Красный Корсар» появляется в России во французском переводе ещё в 1828 г., однако М.Ю. Лермонтов впервые прочёл его, скорее всего, в русском переводе. Небезынтересно, что и с романами Вальтера Скотта он, по-видимому, знакомился в русских переводах. Недаром те из романов этого писателя, которые в «Герое нашего времени» должен был – согласно авторскому замыслу – прочесть в ночь перед дуэлью Печорин («Приключения Нигеля» или «Шотландские пуритане») (VI, с. 599), имели названия, под какими они появились в русских переводах того времени. Следы знакомства с куперовским морским романом, оставившим в поэте глубокое впечатление, просматриваются в его произведениях именно с 1832 г. В ряду этих произведений самые яркие и значительные – стихотворение «Парус» и поэма «Измаил-Бей».

Перечитывая раннюю лирику М.Ю. Лермонтова, нетрудно обнаружить, что в ней с этого года заметно изменяется подход к освещению морской темы. В 1829 – 1831 гг. поэт касается её только в отдельных стихотворениях, в которых море выступает в качестве условной, пейзажной декорации, назначение которой оттенить настроение лирического героя. Вот начало одного из них:

Ревёт гроза, дымятся тучи,
Над тёмной бездною морской,

И хлещут пеною кипучей,
Толпятся волны меж собой.
Вкруг скал огнистой лентой вьётся
Печальной молнии змея,
Стихий тревожный рой мятётся –
И здесь стою недвижим я.

(I, с. 97)

В течение же 1832 г. морская тема затрагивается уже в восьми стихотворениях, притом она обретает совсем иное звучание. Теперь морская тема обычно вводится с тем, чтобы выразить душевное состояние лирического субъекта, который, разуверясь в возможности счастья, бросает дерзкий вызов судьбе и в том находит для себя высшее наслаждение. В июле этого года М.Ю. Лермонтов напишет:

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию назло; <...>
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

(II, с. 44).

Лирический герой стихотворения «Желание», жаждущий освобождения узник, больше всего желает на воле быть обладателем досчатого челнока с «парусом серым и косматым, ознакомленный с грозой», чтобы он мог пуститься в море и потешиться в «буйном споре с дикой прихотью пучин» (II, 47). Наконец, в стихотворении «Парус» будет сказано о гордом свободолюбце и нечто, поражающее воображение:

Увы! он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(II, с. 62).

Этот образ беспокойной морской стихии, чарующей молодого поэта, появляется в его лирике не только потому, что он, попав в Петербург, впервые увидит море. Как явствует из его писем, оно не произвело на поэта сколько-нибудь сильного впечатления. Письмо к С.А. Бахметевой (начало августа 1832 г.) поэт открывает стихотворным посланием, в котором пишет о своём полном разочаровании Петербургом, а затем и о море, разочаровавшем его не менее:

И наконец я видел море,
Но кто поэта обманул?...
Я в роковом его, просторе
Великих дум не почерпнул.
Нет! как оно, я не был, волен;
Болезнью жизни, скукой болен,
(Назло былым и новым дням)
Я не завидовал, как прежде,
Его серебряной одежде,
Его бушующим волнам.

(II, с. 57)

Однако уже 2 сентября М.Ю. Лермонтов, хотя его настроение по-прежнему оставалось безрадостным, включает в своё письмо к М.А. Лопухиной стихи о море совсем иной эмоциональной окрашенности. Эти стихи – знаменитый «Парус». Они предварялись замечанием: «Вот ещё стихи, которые я написал на берегу моря» (VI, с. 417). Чем же объяснить столь крупные перепады в поэтической интерпретации образа моря в стихах, написанных в течение всего лишь трех месяцев?

Эти перепады были порождены не в последнюю очередь контрастом, который неизбежно возникает в сознании поэта между величественной картиной бушующего океана, очаровавшей его в куперовском «Красном Корсаре», и тем реальным морем, какое он наблюдал с берегов Финского залива. Это предположение отчасти подтверждается последними строками: из только что цитированного послания к М.А. Лопухиной. Когда же это прежде М.Ю. Лермонтов завидовал, «серебряной одежде» моря и его «бушующим волнам», если до приезда в северную столицу он у моря ещё не бывал? По всей вероятности, завидовал им, когда прочитывал захвативший его роман Ф. Купера. Скорее всего, и в «Парусе» он рисовал картину моря не с натуры, а воображая образ моря, который был навеян ему этим романом. Белеющий в тумане моря парус был едва ли увиден с берега: в противном случае, почему возникают вопросы:

Что ищет он в краю *далеком*?

Что кинул он в краю *родном*.

(II, с. 62)

Если парус покинул родной край и находился в краю далёком, то его можно там только вообразить. Его невозможно было наблюдать с берега, на котором находился поэт.

В принципе, так же, как и в лирике М.Ю. Лермонтова до 1831 г. и после, различается освещение им морской темы в набросках поэм «Корсар» (1828) и «Моряк» (1832). Если первая создавалась под воздействием южных поэм А.С. Пушкина, то вторая, несмотря на эпиграф из байроновского «Корсара», – под впечатлением от романа Ф. Купера. В лермонтовском «Корсаре» море рисуется только в самых общих чертах, в «Моряке» же – более широко и конкретно, как среда обитания героя, с какою он своей душою сроднился навек и где изведаль лучшие мгновения своей жизни:

Найдите счастье мне другое!

Родными был оставлен я;

Мой кров стал – небо голубое,

Корабль стал – родина моя:

Я с ним тогда не расставался,

Я, как цепей, земли боялся.

(III, с. 150).

В этих строках передаётся, как можно будет убедиться, умонастроение, характерное для героев не столько Дж.-Г. Байрона, сколько Ф. Купера. Именно в «Красном Корсаре» есть персонажи, которые если не родились, то выросли на корабле и предпочитают земле море. Притом не просто море, а океан. Лермонтовский моряк подчёркивает: «Я был подарен океану, как лишний в мире» (III, с. 149). В поэме Дж.-Г. Байрона действие происходит лишь в пределах восточной части Средиземного моря. Следует учитывать и следующее: рядовые моряки у английского поэта изображаются в их общей массе, без внимания к их индивидуальности. Напротив, у Ф. Купера они очерчиваются как

неповторимые и весьма колоритные запоминающиеся фигуры (Фид, Сципион). А герой М.Ю. Лермонтова – рядовой моряк, очерченный как конкретный индивид.

Не являясь первым из морских романов Ф. Купера, но первым из них ставший известным в России, «Красный Корсар» не мог не взволновать русского читателя глубоко поэтическим изображением океана, его бескрайних просторов и бушующих волн, особенно в часы разыгравшейся бури. Словно, отдавая дань этим впечатлениям, журнал «Телескоп» перепечатывает из американского журнала статью о Ф. Купере, в которой даётся яркая характеристика его дарования, в том числе в воспроизведении жизни моря. В статье, в частности, говорится: «Дайте ему пуститься в море, этот энтузиазм превратится в некоторый род страстного исступления, глубокого и благоговейного. Вы подумаете, что волны составляют его стихию. О! как прекрасны его морские картины в их ужасе, как возвышенны в их истине!».

Русские критики были не менее покорены искусством Ф. Купера изображать море. Так, П.А. Вяземский по прочтении «Красного Корсара» приходит в восторг от его искусства: «Но зато море, что за раздолье у Купера: так в нём и купаешься». В.Г. Белинский пишет в рецензии на роман Ф. Купера «Путеводитель в пустыне, или Озеро-море» («Следопыт»): «Море ещё едва ли не больше связывается с мыслию о романах Купера: море и корабль – это его родина, тут он у себя дома». Нетрудно представить, как сильно поразили морские романы Ф. Купера воображение М.Ю. Лермонтова, молодого романтика, если они привели в восхищение литературных критиков уже далеко не романтиков.

Мало того, в лермонтовском «Парусе» зазвучат поэтические мотивы, непосредственно восходящие к роману «Красный Корсар». И в первую очередь мотив, в основе которого лежит противопоставление безмятежного состояния природы («Под ним струя светлей лазури, // Над ним луч солнца золотой») и захватывающей отважного смельчака жажды бури и борьбы («А он, мятежный, просит бури»). Во второй половине романа сталкиваемся с антитезой такого рода неоднократно. К примеру, рассказ о сражении между кораблем Красного Корсара и английским военным судном тоже предваряется зарисовкой прекрасного солнечного дня: «До сих пор день был безоблачен, и никогда ещё лазурный свод, осенявший бескрайние равнины океана, не сиял такой яркой синевой, как небеса над головами наших храбрых моряков. Но вдруг природа словно возмутилась их кровавыми замыслами: зловещие чёрные тучи затянули горизонт». Жестокое морское сражение закончилось так же быстро, как и внезапный шквал, пронесшийся над фрегатом, но «покой после бури – улыбающиеся небеса и яркое солнце Карибского моря – являл собой разительный контраст с ужасающей картиной только что закончившейся битвы».

С отмеченным мотивом соотносится другой, тесно с ним связанный и акцентирующий несовместимость спокойной мирной жизни на земле и полного опасностей существования человека на море. Гувернантка Уиллис и её юная воспитанница Джертред, волей судеб попавшие на корабль Красного Корсара, недоумевают, убеждаясь снова и снова в неестественной, как им казалось, привязанности моряков к своей профессии. Уиллис говорит Уайльдеру: «Неужели радостная, благословенная американская земля настолько потеряла свою прелесть в ваших глазах, что вы приближаетесь к ней с таким унылым видом? Увлечённость людей вашей профессии коварной морской стихией всегда была для меня загадкой. <...> Они любят

море больше, чем покой и тишину родного дома». А Джертред, не продолжая этого разговора, «потупила взор, словно удивляясь, как может человек предпочесть опасности, <...> тихим радостям домашнего очага». Вот и признание самого Корсара: «Наша жизнь полна бурь, за это я и люблю её: для меня и мятеж имеет свою прелесть». Впервые у М.Ю. Лермонтова этот мотив прозвучит в его уже цитированной выше поэме «Моряк» («Я, как цепей, земли боялся»), но он в подтексте содержится и в «Парусе».

Сделанные наблюдения дают основание заключить, что лермонтовский «Парус» в значительной степени является словно бы квинтэссенцией тех поэтических мотивов, которые нашли впечатляющее и грандиозное развитие во втором маринистском романе Ф. Купера. Хотя это стихотворение небольшого объёма, но изобразительно-выразительная мощь его такова, что оно в данном отношении оказывается в чём-то адекватным куперовскому роману: в нём внутренняя настроенность мятежного свободолюбца и влекущий его к себе бурлящий морской простор воссоздаются во многом с не уступающей этому роману художественным изяществом, простотой и силой. М.Ю. Лермонтов создал настолько совершенное стихотворение, что ни у кого не может возникнуть и мысли о его подражательности.

Общий эмоциональный настрой и некоторые из сюжетных ходов и ситуаций, задействованных в «Красном Корсаре», по всей видимости, в той или иной мере повлияли на М.Ю. Лермонтова и в процессе создания им поэмы «Измаил-Бей». Д.П. Якубович полагал, что «Измаил-Бей» был в основном соткан из мотивов, навеянных поэмами Дж.-Г. Байрона, но имеются в ней и места, перекликающиеся с поэмами В. Скотта «Дева Озера» и особенно «Мармион», из которой взят эпиграф ко второй части «восточной повести». Вероятно, то и другое в самом деле имело место. Тем не менее, есть основания считать, что влияние последнего было сильно преувеличено, что в ряду импонирующих поэту авторов надлежит вслед за Дж.-Г. Байроном поставить не его, а Ф. Купера как творца романа «Красный Корсар».

Напомним, что заглавный герой романа – один из зачинателей освободительной борьбы американцев против владычества Великобритании, а у М.Ю. Лермонтова – один из организаторов борьбы кавказских горцев против проводившей захватническую политику царской России. Арена борьбы у куперовского героя – океан, у лермонтовского – горы Кавказа.

Во вступительной части поэмы молодой поэт писал:

Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов воинственные нравы,
Твоих небес прозрачную лазурь
И чудный вой мгновенных, громких бурь.
(III, с. 154)

Опоэтизированные обоими писателями центральные персонажи – «идейные разбойники» с чертами демонической природы, но возглавляют они шайки отчаянных, готовых на всё головорезов, однако же покорных их воле. Как тот, так и другой не созданы для мирной жизни и личного счастья. Измаил уверяет полюбившую его Зару:

Утешься! нет, не мирной доле
Но битвам, родине и воле
Обречена судьба моя.

(III, с. 173)

Прощаясь, он добавляет: «Я в жертву счастье должен принести» (III, с. 177). Словом, и он «счастья не ищет и не от счастья бежит».

Весьма примечательно, что герои поэм Дж.-Г. Байрона, мятежные индивидуалисты, равно как и лермонтовские свободолюбцы-протестанты, из поэм и драм, написанных до 1832 г., не мыслили своего земного существования без любви и личного счастья. Любовь имела для них некий высший нравственно-философский смысл. К примеру, таким был в ряду байроновских героев этого типа наиболее известный и яркий из них главный герой поэмы «Корсар». Конрад отважно боролся, пока он любил и был любим. Когда же его любимой не стало, он, вырвавшийся из турецкого плена, уже не в состоянии продолжить борьбу и тайно покидает остров пиратов. Вот и для вольнолюбивых героев М.Ю. Лермонтова любовь – превыше, всего, как и свобода. Правда, в отличие от байроновского корсара, они, потеряв возлюбленную, остаются верными себе и не утрачивают мятежного духа. Такими очерчены герой поэмы «Исповедь» (1830), Вадим из «Последнего, сына вольности» (1831), центральные лица лермонтовских драм «Испанцы» (1830), «Люди и страсти» (1830), «Странный человек» (1831) – Фернандо, Юрий Волин, Владимир Арбенин.

Измаил-Бей – первый у поэта герой, который, будучи захваченным духом борьбы, не ищет любви и счастья. Его ожесточённой душе отрадны «одна война, одни тревоги боевые». В этом отношении он принципиально отличается от героев Дж.-Г. Байрона, да и от героев лермонтовских произведений предыдущих лет. Тем же отличается он от вальтер-скоттовского лорда Мармиона, тоже не мыслившего своей жизни без любви. Измаил – натура, в общем, такого же склада, как и Красный Корсар, образ которого, конечно же, не мог не очаровать молодого романтика. Под впечатлением этого образа Измаил, надо думать, и был обрисован, что подтверждается и конкретными наблюдениями сравнительного характера. В поэме Дж.-Г. Байрона «Лара», романе «Красный Корсар» и «Измаил-Бее» встречаются сходные положения и эпизоды, которые появятся в двух последних в результате заимствования.

Байроновский Лара возвращается в свой родовой замок после многолетнего отсутствия в сопровождении лишь одного пажа, который, как выясняется позднее, был облаченный в юношеский военный костюм девушкой. При Красном Корсаре на его корабле также находится в качестве не то пажа, не то юнги молодой человек Родерик: и здесь перед нами в мужской одежде беззаветно любившая отважного моряка девушка. В поэме М.Ю. Лермонтова влюбленная Зара в одежде юного воина тоже присоединяется к отряду Измаила и, будучи неузнанной, сопровождает его повсюду. Сопоставительный анализ обнаруживает, что М.Ю. Лермонтов в разработке этой сюжетной ситуации следует не столько за Дж.-Г. Байроном, сколько за Ф. Купером, так как в его поэме появляются эпизоды, которым есть соответствие в «Красном Корсаре», но нет в поэме Дж.-Г. Байрона.

Однажды в каюту, в какой располагались Уиллис и Джертред, входит командир судна и, находясь в хорошем расположении духа, вступает с ними в разговор. Когда речь зашла о музыке, он попросил Родерика спеть что-нибудь. Тот поёт песню о прекрасной стране за западным морем, где «правит тишина» и где в предзакатный час «девушек весёлый рой ведёт свой хоровод». Неудовлетворенный услышанным, Корсар сам запекает песню, прославляющую боевую жизнь пиратов.

В лермонтовской поэме перед боем Селим (под этим именем скрывалась Зара) поёт песню о том, что верный любви воин может в сражении смелее вверяться року: кто любит,

будет награждён при любом исходе боя, а любви изменивший, «Врага не сразивши, // Погибнет без славы». Прослушав песню, Измаил возмущен:

Прочь эту песню! – как безумный
Воскликнул князь, – зачем упрёк?..
Тебя ль послушает пророк?..
Там облит кровью, в битве шумной
Твои слова я заглушу,
И разорву её оковы..
И память в сердце удушю!..

(III, с. 210)

Совершенно очевидно, что в разработке данного эпизода М.Ю. Лермонтов следует за Ф. Купером, а не за Вальтером Скоттом, как полагал Д.П. Якубович. Дело в том, что лорд Мармион сам влюбляется в монахиню Констанцию, бежавшую за ним из монастыря и затем находившуюся при нём в качестве пажа. Спустя три года он изменяет ей, прельстившись более красивой и богатой Кларой. Как видим, в поэме «Мармион» воспроизводится во многом иная сюжетная ситуация, нежели у Ф. Купера и М.Ю. Лермонтова.

Все это означает, что М.Ю. Лермонтов уже в свои юношеские годы, мысленно сопоставляя В. Скотта и Ф. Купера, отдаёт предпочтение дарованию последнего. Однако и в зрелый период творчества (1837 – 1841), когда у М.Ю. Лермонтова состоялся разговор с В.Г. Белинским, Ф. Купер ещё по-прежнему продолжает волновать воображение поэта. В «Герое нашего времени» есть немало мест, которые явственно обнаруживают его знакомство с романом «Красный Корсар». В частности, не принимая перспективы мирной семейной жизни, Печорин, только что отвергнувший любовь Мери, размышляет в духе главных героев этого романа: «<...> отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное... Нет! я бы не ужился с этой долею! Я как матрос, рождённый и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце» (VI, с. 338).

Этот русский сухопутный офицер, не умеющий даже плавать, вдруг выказывает здесь образ мыслей, довольно близкий к строю дум и чувств, характерный для таких персонажей Ф. Купера, как Уайльдер и Красный Корсар. Они-то и в самом деле родились и выросли на боевых кораблях, отчего души их с детства действительно сжились с бурями и битвами. Иного же образа существования они для себя не представляют. В.А. Мануйлов, комментируя приведённый выше лирический пассаж, замечает, что М.Ю. Лермонтов с детских лет имел достаточное представление о пиратских кораблях и жизни самих пиратов по романтическому разбойничьему роману. К этому следует добавить: первым писателем-маринистом, истинным певцом моря и отважных моряков, включая и «благородных» пиратов, был в мировой художественной литературе не кто иной, как Фенимор Купер, автор романа «Красный Корсар».

Немецкий романтизм и литературное наследие М.Ю. Лермонтова

Знакомство в России с немецкой литературы началось в XVIII в., но большую известность она получила в первой трети XIX в. в эпоху романтизма (особенно поэзия).

На русский язык переводились произведения всех жанров. По распространенности в русском образованном обществе немецкий занимал второе место, уступая только французскому языку.

М.Ю. Лермонтов владел немецким языком с детства: в числе его воспитателей была немка Х.О. Ремер; немецкий язык преподавался в Пансионе. По свидетельству М.А. Шан-Гирея, М.Ю. Лермонтов «... немецким языком владел как собственным». Очевидно, он был хорошо знаком и с немецкой литературой, однако нельзя точно установить, в каких пределах. Прямые данные (переводы, эпиграммы, упоминания, реминисценции) говорят о его знакомстве с произведениями И.-В. Гёте, Ф. Шиллера, Г. Гейне, Й. Цедлица (автора баллады «Корабль призраков», послужившей сюжетным источником для стихотворения «Воздушный корабль»), поэтами конца XVIII – начала XIX вв. К.Ф. Концом, И. Хермесом, с анонимной народной балладой. Косвенные данные (т. е. более далекие реминисценции, наличие параллелей в сюжетах, в образных деталях) дополняют этот перечень именами Г.Э. Лессинга (сюжетные параллели к «Испанцам» обнаруживаются в его драме «Натан Мудрый»), Г.А. Бюргера (с его балладой «Ленора» перекликается ранняя баллада М.Ю. Лермонтова «Гость»), А. Платена, возможно, подсказавшего тему юношеского стихотворения М.Ю. Лермонтова «Незабудка», Э.Т.А. Гофмана, чья новелла «Счастье игрока» могла послужить источником сюжетных ходов «Тамбовской казначейши» и «Штосса», а также Ф.М. Клингера и И.А. Лейзевица (драматурги движения «Буря и натиск»), с пьесами которых обычно сближают драмы М.Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» и «Два брата». В этих случаях речь идет либо о совпадении признаков, распространенных в романтической и предромантической литературе, либо о пародийном, даже гротескном переосмыслении сюжета (напр., в «Тамбовской казначейше»). Отдельные черты сходства с драматургией «Бури и натиска» перешли к М.Ю. Лермонтову через Ф. Шиллера как её продолжателя и преемника. Развитие М.Ю. Лермонтова как писателя происходило в русле, параллельном развитию западноевропейской позднеромантической литературы, и на фоне тех же идейных эстетических течений, чем и обусловлено совпадение некоторых типологически важных черт, не требующее догадок о прямых влияниях.

В формировании Лермонтова-драматурга заметную роль сыграл Ф. Шиллер, известный в России с конца XVIII в. В начале XIX в. приобрёл популярность благодаря многочисленным переводам (в частности – В.А. Жуковского) и постановкам на сцене его трагедий «Разбойники» (1781) и «Коварство и любовь» (1784). Передовая часть русского общества воспринимала Ф. Шиллера как выразителя идей свободы, страстного борца за права и достоинства личности. Он был первым иностранным автором, к которому М.Ю. Лермонтов обратился ещё в 1828 году в поисках родственных мыслей и сюжетов. Его поэтические переделки охватывают разные жанры творчества Ф. Шиллера: лирику («К Нине» – «An Emma», 1796; «Встреча» – «Die Begegnung», 1797), эпиграмму («К *» («Делись со мною тем, что знаешь») – «An*» («Teile mit mir was du weisst»), 1796), философский дистих («Дитя в люльке» – «Das Kind in der Wiege», 1796; М.Ю. Лермонтов изменил форму оригинала), балладу («Перчатка» – «Der Handschuh», 1797; «Баллада» («Над морем красавица-дева сидит») – «Der Taucher», 1797). Все эти произведения лишь условно можно назвать переводами, хотя отдельные их части близки к оригиналу. Иногда М.Ю. Лермонтов стремится передать необычные для своего времени особенности стиха Ф. Шиллера («Перчатка»). Баллады немецкого автора дали ему основу для первых

сюжетных стихотворений вне жанра поэмы, а показанная в них ситуация (жестокость возлюбленной) будет разрабатываться и в собственной лирике русского поэта («Видение» и др.). Обращение М.Ю. Лермонтова к балладам Ф. Шиллера произошло, видимо, не без воздействия В.А. Жуковского, соответствующие переводы которого («Перчатка», «Водолаз», 1831) появились, однако, позднее. Эмоциональный тон его обработок ближе к подлиннику, чем у В.А. Жуковского. Для вольных переводов и переделок М.Ю. Лермонтова из Ф. Шиллера характерна тенденция к сохранению, а подчас и усилению пафоса и трагизма оригинала, что сопровождается изменением и расширением словарно-образного диапазона.

Тогда же М.Ю. Лермонтов знакомится и с драматургией Ф. Шиллера. Весной 1828 года он писал М.А. Шан-Гирей об исполнении «Разбойников» в московском театре с П.С. Мочаловым в главной роли (VI, 406). Московские постановки «Разбойников» и «Коварства и любви» упоминаются в драме «Странный человек» (V, 225, 233). Между ранними пьесами М.Ю. Лермонтова, а отчасти и более поздней драмой «Два брата» и драматургией молодого Ф. Шиллера обнаруживается преемственная связь, которая выражается в общности пафоса социального протеста, жанрово-композиционных и стилистических принципов. Правда, идейная основа драматургии М.Ю. Лермонтова 1830 – 1831 гг. не является результатом влияния Ф. Шиллера – она сложилась на русской почве как реакция на социально-политические условия окружавшей русского поэта действительности и под воздействием декабристских идей. Пример Ф. Шиллера мог, однако, служить М.Ю. Лермонтову опорой в идейном отношении и имел значение для творческого метода Лермонтова-драматурга, во многом определив существенные черты образного воплощения замысла. Шиллеровское начало, в частности, проявляется в общей эмоциональной напряжённости, взволнованности речи положительных персонажей, резко противопоставленных старшему поколению и «свету», в их манере думать, вести себя, бурно реагируя на события, в характере философских и моральных сентенций, высказываемых ими.

В первой, написанной белым стихом драме М.Ю. Лермонтова «Испанцы», где действие происходит в Испании во времена инквизиции, М. Яковлев усматривал сходство со стихотворной исторической драмой Ф. Шиллера «Дон Карлос» (1787). Однако сходство это ограничивается общностью исторического фона и местного колорита, общей идейной направленностью и особенностями ритмики стиха – совпадений в фабуле или текстуальных совпадений нет. Более определённые фабульные параллели (мотив измены любимой девушки, антагонизм между сыном и отцом) и конкретные черты сходства можно обнаружить между драмами М.Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», с одной стороны, и «мещанской трагедией» Ф. Шиллера «Коварство и любовь» – с другой. Однако и здесь проявились важные черты своеобразия М.Ю. Лермонтова. В отличие от раннего Ф. Шиллера, вводящего в свои трагедии фигуру злодея, который готовит гибель героя, русский драматург первые свои прозаические драмы строит так, что герой погибает главным образом как жертва собственных душевных переживаний и порождающих их жизненных условий. Роль злодея (Дарья в «Menschen und Leidenschaften», Арбенин-отец в «Странном человеке») не упразднена, но значительно осложнена рядом новых моментов, изменяющих её смысл, или отодвинута на задний план.

В «Маскараде», в сущности, уже отсутствуют отголоски драматургической практики Ф. Шиллера, но драма М.Ю. Лермонтова, как показал Б. Эйхенбаум, связана с теоретическими взглядами немецкого драматурга, развитыми им в статьях «О трагическом искусстве» (1792), «О патетическом» (1793), «О возвышенном» (1801). М.Ю. Лермонтов осуществляет здесь принцип двойного сострадания, вызываемого и жертвой (Нина) и виновником её гибели (Арбенин). Его драма «Два брата» расстановкой главных персонажей (два брата-антагониста и их старый отец) и соотношением их характеров отчасти перекликается с «Разбойниками», но одновременно и резко отличается от них. Ничего героического в драме нет, действие происходит в современной М.Ю. Лермонтову будничной обстановке. Александр Радин – это как бы Франц Моор из «Разбойников», переставший быть злодеем, превратившийся в носителя идеи нравственного протеста, в мстителя обществу за свою неудавшуюся судьбу и духовное одиночество. Юрий Радин – как бы Карл Моор, утративший активность и ореол героя-жертвы, научившийся скептицизму, хотя и сохранивший долю сентиментальности. В драме нет персонажа, против которого автор старался бы возбудить негодование читателя и зрителя. Виновником интриги, приведшей к катастрофе, выступает Александр, но он же – одна из жертв катастрофы. Это свидетельствует об усложненности и обогащении принципов драматургии М.Ю. Лермонтова по сравнению с ранними драмами Ф. Шиллера.

Для М.Ю. Лермонтова, таким образом, имел значение в основе «бунтарский» период в творчестве Ф. Шиллера, те его драмы, в которых выразились тираноборческие тенденции, горячий протест молодого поколения против социальной несправедливости, устаревших общественных норм. Носителями этого протеста немецкого драматург делает героев из феодально-аристократической среды (Карл Моор, Фердинанд, маркиз Поза), у М.Ю. Лермонтова аналогичную роль играют молодые дворяне-интеллигенты (Юрий Волин, Владимир Арбенин, Юрий Радин).

Не мог пройти русский поэт и мимо литературного наследия другого выдающего представителя немецкой литературы И.-В. Гёте, хотя для поэтического развития М.Ю. Лермонтова творчество И.-В. Гёте не имело решающего значения. Вместе с тем, к раннему периоду относится его набросок «Забывши волнения жизни мятежной» – вольной перевод четырёх начальных стихов баллады немецкого поэта «Рыбак» (1779). Зачин песни Миньоны «Ты знаешь край» использован в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Жалобы турка». В другой юношеской сатире «Пир Асмодея» выведены заимствованные у И.-В. Гёте образы Фауста и Мефистофеля. Стихотворение «Завещание» («Есть место близ тропы глухой») носит подзаголовок «Из Гете» и является, по-видимому, обработкой прозаического текста – отрывка из «Страданий молодого Вертера» (1774). Этот роман М.Ю. Лермонтов ставил выше «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо. Вертеровская тема присутствует в драме «Станный человек» (взаимоотношения Владимира и Натальи).

Стихотворение «Из Гёте» («Горные вершины») представляет собой переложение второй «Ночной песни путника». В одних работах стихотворение И.-В. Гёте рассматривается только как повод для возникновения вполне самостоятельного сочинения М.Ю. Лермонтова (В. Жирмунский, А. Фёдоров), в других – оно признано переводом стихотворения И.-В. Гёте (Б. Эйхенбаум). В. Брюсов считал стихотворение М.Ю. Лермонтова недостижимо прекрасным переводом.

«Ночная песня странника» могла привлечь русского поэта мыслью о природе как прибежище человека утомленного жизненной борьбой (к этой мысли оба поэта

возвращаются неоднократно – ср. «Зимнюю поездку на Гарц» И.-В. Гёте и стихотворение М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»). В стихотворении И.-В. Гёте он нашёл также близкое себе (в поздней лирике) решение проблемы смерти и бессмертия, как слияния с вечно живой природой. Пантеистическая идея духовного единства человека и природы, очень распространенная в немецкой философии и романтизме, получает у М.Ю. Лермонтова глубоко личный, трагический смысл. В его стихотворениях иносказательность последних двух строк («Подожди немного, / Отдохнёшь и ты») подчёркнута значительно сильнее, чем у немецкого поэта. Главная мысль связана не с самой идеей смерти и помысла о ней как «разрешеньи всех цепей» и «загадок», но с символическим выражением освобождённости от земных страстей, когда все надежды, желания и тревоги трагически угасают («Не пылит дорога, не дрожат листья») и вместе с тем очищают и просветляют душу.

Содержание стихотворения М.Ю. Лермонтова, вся система мотивов и образов не вполне совпадают с оригиналом. По существу, точно им переведены первая и две последние строки, остальное – свободные вариации М.Ю. Лермонтова на тему И.-В. Гёте. Стихотворный размер немецкого оригинала (дольник) русский поэт заменяет плавным 3-стопным хореем, до М.Ю. Лермонтова мало разработанным в русской (преимущественно песенной) лирике, а после него прочно связавшимся с мотивами пути, природы и смерти.

В поэме «Мцыри» образ «И миллионом чёрных глаз / Смотрела ночи темнота / Сквозь ветви каждого куста» восходит, к соответствующей метафоре из стихотворения И.-В. Гёте «Свидание и разлука» (1770); песня рыбака в той же поэме обнаруживает общее сходство с балладами немецкого поэта «Рыбак» и «Лесной царь». К литературным прообразами Демона относится и Мефистофель.

У другого немецкого поэта – Г. Гейне – М.Ю. Лермонтов нашёл не только близкую себе тему разочарования в окружающем обществе, но ощутил также его иронию, не воспринятую первыми русскими переводчиками (Ф.И. Тютчев, Н.П. Огарёв). Возможно, не без влияния поэзии Г. Гейне возникли элементы сатиры в поэмах М.Ю. Лермонтова «Сказка для детей» и «Сашка». Исследователи (С. Шувалов, Л. Гинзбург) высказывали предположение, что в стихотворении М.Ю. Лермонтова балладного характера («Любовь мертвеца», «Сон», «Тамара», «Утёс», «Листок»), а также в лирическом стихотворении «Выхожу один я на дорогу») отразились впечатления от сборника Г. Гейне «Книга песен» (1827).

Лирику М.Ю. Лермонтова связывала с Г. Гейне напряжённая эмоциональность, обусловленная сходством литературных позиций обоих поэтов, в творчестве которых совершалось сложное преобразование романтического мировосприятия, вырабатывались принципы реалистического изображения. О своеобразии восприятия лирики Г. Гейне свидетельствуют вольные переводы М.Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко» и «Они любили друг друга так долго и нежно», тесно связанные с собственной поэзией М.Ю. Лермонтова, с русской литературой.

И Й. Цедлиц привлёк внимание М.Ю. Лермонтова. Среди его известных произведений – романтические баллады, посвящённые распространённой в европейской литературе 1820 – 1830 гг. теме Наполеона: «Ночной смотр» (1827), «Корабль призраков» (1832). Сюжет второй баллады с привлечением деталей из баллады «Ночной смотр» использован в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Воздушный корабль». Судьба Наполеона, осмысленная как трагическая участь одинокого гения, привлекала внимание

русского поэта ещё до знакомства с балладами Й. Цедлица (ср. «Наполеон», 1829 и 1830; «Святая Елена», 1831, и др.).

Таким образом, обращение М.Ю. Лермонтова как переводчика в период зрелости к лирике И.-В. Гёте, Г. Гейне, Й. Цедлица обогатило его поэтическое творчество стихами, где самостоятельно развиваются или переосмысливаются мотивы оригиналов.

Находясь под арестом за дуэль с Э. Барантом, М.Ю. Лермонтов читал произведения выдающегося немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана. В литературе были попытки установить связь этого писателя с фантастичностью эпизодов в неоконченной повести «Штосс», герой которой, художник Лугин, имеет отдалённое сходство с «артистическими натурами» у Э.Т.А. Гофмана. Встречается у немецкого писателя и мотив оживающего портрета. Указывалось также, что таинственная карточная игра в «Штоссе», а также проигрыш жены в «Тамбовской казначейше», возможно, связаны с новеллой Э.Т.А. Гофмана «Счастье игрока» (1819), которая ввела в литературу XIX века тему одержимости карточным азартом, сбросив с неё мистический ореол и обнажив своекорыстные источники страсти. Однако мотив роковой роли карт, как и сочетание обыденности и «чертовщины» появился в русской литературе до М.Ю. Лермонтова (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, писатели-романтики). Развивая эти мотивы, а подчас и пародируя их (в «Тамбовской казначейше»), он мог перенять и тот гофмановский элемент, который участвовал в их формировании.

Изображение «сына века» в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и во французском романе начала XIX в.

Творчество М.Ю. Лермонтова и его роман «Герой нашего времени» нельзя рассматривать в отрыве от тех процессов, которые происходили в русской и мировой литературе в конце 30-х – начале 40-х годов XIX в.

Одним из важнейших событий в европейской литературе конца XVIII – первой трети XIX в. было зарождение реалистического метода. В отличие от А.С. Пушкина он создаёт первый русский реалистический роман в прозе.

Если в «Евгении Онегине» последовательно раскрыта драма всей жизни героя, то в «Герое нашего времени» – драма его жизненного финала. Онегин – отражение начального периода формирования «лишнего человека», а Печорин – сформировавшийся «лишний человек».

«Герой нашего времени» впитал в себя многообразные творчески трансформированные на новой исторической и национальной основе традиции предшествующей мировой литературы в изображении «героя века».

Эти традиции восходят к таким произведениям, как «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Рене» Ф. Шатобриана, «Адольф» Б. Констана, «Исповедь сына века» А. Мюссе и др.

М.Ю. Лермонтов в своём романе создал правдивый, типичный образ, в котором отразились существенные черты целого поколения. В предисловии к «Герою нашего времени» автор пишет, что Печорин – «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

М.Ю. Лермонтов глубоко и всесторонне открыл внутренний мир своего героя, его психологию, обусловленную временем и средой, рассказал историю души человеческой. «Герой нашего времени» – это социально-психологический и философский роман.

Вслед за А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтов в своём романе отказывается от «несвязного и оглушающего» языка писателей-романтиков, влияние которых заметно в его ранней прозе. Язык романа прост, точен и выразителен, почти свободен от эмоциональных эпитетов и метафор.

Новаторство М.Ю. Лермонтова было замечено многими писателями и критиками. Простота и удивительная ёмкость слова в романе восхитила В.Г. Белинского: «Какая точность и определённость в каждом слове, как на месте и как не заменимо другим каждое слово!».

Автор «Героя нашего времени» пошёл по пути, проложенному его предшественником – А.С. Пушкиным. Рисуя образ Печорина, он берёт «в рассмотрении обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». Цитируя А.С. Пушкина, В.Г. Белинский пишет о герое лермонтовского романа: «Это один из тех романов, «в которых отразился век, и современный человек изображён довольно верно...».

Однако М.Ю. Лермонтов – самобытный писатель, живущий в иное время, нежели А.С. Пушкин. Его Печорин, говорит В.Г. Белинский, – «это герой нашего времени».

Онегину «всё пригляделось, всё приелось», «он равно зевал среди модных и старинных зал». «Не таков Печорин. Этот человек не равнодушно, не апатически несёт своё страдание: бешено гонится он за жизнью, ища её повсюду ...». Лермонтовский герой не может жить как люди его круга. «Дух его созрел для новых чувств и новых дум». Но он не находит разумного применения своим недюжинным силам. Для него «всё старое разрушено, а нового ещё нет». Отсюда раздвоенность Печорина, «противоречие между глубиной натуры и жалкостью действий одного и того же человека». Роман М.Ю. Лермонтова, по выражению В.Г. Белинского, – «это грустная дума о нашем времени».

Великий критик в своей статье отметил редкое мастерство автора. Роман состоит из отдельных повестей, относительно самостоятельных; персонажи и события сгруппированы вокруг одного лица (Печорина). Этим объясняется «гармоническая ответственность частей с целым», «оконченность, полнота замкнутость целого».

Художественное мастерство М.Ю. Лермонтова проявилось и в умении создавать типические характеры.

Подчёркивая важность романа в литературе, нельзя не обратить внимание на тот фон, на котором создавался «Герой нашего времени». Мемуарист эпохи П.В. Анненков замечает: «Нельзя сказать, чтобы В.Г. Белинский не распознавал в Лермонтове отголоска французского байронизма». Сообщается это мимоходом и отнюдь не в категорической форме: речь не о влиянии, а именно об «отголоске байронизма», только в его французском ответвлении.

Французский романтизм хоть и представил собой новое, яркое явление и, провозглашая разрыв с традицией, стоял всё же в общем ряду со всей французской литературой, соотносится – хотя бы в порядке отталкивания – с нею. Именно по соотношению с нею воспринимался он и в России внимательным читателем, хорошо знакомым с тем литературным фоном, на котором возник.

Французская литература была, конечно, хорошо знакома и М.Ю. Лермонтову. Утверждать это позволяет общий характер литературной культуры того периода, к которому принадлежат первые годы его творчества.

В тетради записей М.Ю. Лермонтова 1830 года есть запись, отражающая замысел трагедии на сюжет из романа французского «Аттала», которая свидетельствует о том, что и к произведению Ф. Шатобриана молодой М.Ю. Лермонтов обращается, прежде всего, как к материалу, подходящему для переработки в сценарий.

Ф. Шатобриан, правда, не мог восприниматься русским романистом иначе, чем французами XIX века, будучи одним из деятелей раннего романтизма, написав «Аттала» и «Рене».

Французский романтик считал своего героя Рене предшественником героев Дж.-Г. Байрона. Действительно Рене – первый в мировой литературе тип «лишнего человека». В этом значении от его образа тянутся нити к ряду разочарованных романтических героев, поражённых той же болезнью: Дон Жуан, Чайльд Гарольд, Адольф и др. Это болезнь века, вызванная грандиозной ломкой общественных отношений в начале нового столетия.

Главный герой романа, Рене, молодой аристократ, рассказывает историю своей жизни индейцу Шактасу и католическому миссионеру Суэмо. Это история его дружбы и любви к своей сестре Амелии. Только эта единственная любовь привязывала его к жизни, в которой он не видел ни цели, ни смысла. Но полюбив брата недозволенной любовью, Амели уходит в монастырь, где она очистилась от кровосмесительной страсти, и обрела душевный покой. Потеряв сестру и друга, Рене не может обрести этот покой. Он одинок и не способен преодолеть скуку, безверие и скептицизм.

В отчуждении Рене от людей Ф. Шатобриан видит его превосходство над окружающим миром. В культе одиночества, созданном Рене, автор воплотил отвращение героя к действительности.

В романе «Аттала» много превосходных картин экзотической природы, написанных музыкальным языком.

Картины экзотической природы встречаются и у М.Ю. Лермонтова, когда он рисует Кавказ и горцев.

Сопоставив в общих чертах произведения Ф. Шатобриана и «Герой нашего времени», можно утверждать, что оба писателя, хотя различными методами и приёмами, сосредоточились на душевной жизни героев.

Недаром Н.Г. Чернышевский обратил внимание на то, что из других замечательнейших наших поэтов более развита сторона психического анализа у М.Ю. Лермонтова. В своём романе он использовал приёмы раскрытия «диалектики души» героя.

То немногое и крайне отрывочное, что сохранилось в истории русской литературы об отношении М.Ю. Лермонтова к французской литературе зафиксировано его собственными высказываниями (в заметках 1830 г.), заглавиями собственных стихотворений, эпитафиями и, бесспорно, текстуальными совпадениями.

«Герой нашего времени» – произведение зрелого реалистического мастерства, соотносящегося, прежде всего, с прозой А.С. Пушкина. Но несмотря на это, в нём ощущаются отзвуки творчества французских писателей-романтиков: Альфреда де Виньи и его новеллы «Лоретта, или Красная печать», а также А. Мюссе и его романа «Исповедь сына века».

Э. Дюшен с полной категоричностью утверждал, что безымянный капитан, ведущий рассказ в новелле А. де Виньи, послужил прототипом Максима Максимыча. Умозаключения, которые приводят исследователя к этому выводу, отмечаются

необыкновенной простотой: «Там (в новелле А. де Виньи) рассказывается, как автор встречает на большой Фландрской дороге старого командира батальона, и как он узнаёт от него печальную историю Лоретты. Точно также начинается в повести «Бэла», рассказ, который знакомит нас с грустной смертью Бэлы и с недолгой дружбой Печорина со старым капитаном. Рассказчик (или автор) встречает Максима Максимыча на военно-грузинской дороге и выслушивает весь его рассказ.

План этот представляется заимствованным из «Лоретты». Дальше можно предположить, что и старый командир батальона в лёгкой, короткой поношенной шинели синего цвета находится в близком родстве с Максимом Максимычем. Они одних лет, одного и того же характера. Лицо у него (у капитана А. де Виньи) было закалённое, доброе, каких много встречаются в армии. Не подходит ли точь-в-точь под это описание и добрый Макс Максимыч?». Вместе с тем, ситуация, при которой происходит встреча автора и рассказчика, и само содержание рассказа – всё это непохоже у обоих авторов. Но как бы то ни было, старый офицер из книги А. де Виньи и Максим Максимыч не составляют контраста.

Герой «Исповеди сына века» А. Мюссе Октав и лермонтовский Печорин – фигуры явно контрастирующие. Оба романиста говорят о «недуге века». Как у А. Мюссе, так и в журнале Печорина – повествование ведётся от лица героя и между героями: есть некоторая аналогия и в воспитании, полученном Октавом и Печориным.

Октав – неврастенический и безвольный персонаж, не совершающий на всём протяжении романа почти никаких поступков, занятый только самоанализом и своей любовью к Бригитте, которую он же и мучает; ни с какими житейскими трудностями или жизненными испытаниями кроме тех, какие он создаёт себе сам, Октав не сталкивается. В этом – основная и определяющая разница между ним и Печориным, персонажем волевым, всё время находящемся в действии. Если он – «герой нашего времени», то Октав – «сын» или ещё точнее «дитя» века. Роман А. Мюссе заканчивается благородным и добродетельным поступком Октава – он отказывается от своей возлюбленной в пользу соперника, любящего её более искренне, чем он сам; так произведение получает нравственно-благополучный характер и даже в своём роде счастливый конец, поскольку и герой испытывает удовлетворение от своего великодушного поступка. «Герой нашего времени» по всему своему сюжету, идейному и эмоциональному содержанию – полная противоположность всему этому: его центральная фигура по своей цельности не допускает никакого благополучия и никакого примирения с жизнью, потому что он в реальной борьбе с нею.

Важно отметить скепсис и иронию, присущие герою лермонтовского романа. Ироническое мироощущение и скепсис Печорина явились итогом пережитого, результатом каких-то сдвигов в его сознании, загадочных обстоятельств, так и не прояснённых в романе и окружённых атмосферой романтической тайны и недоговорённости.

Именно в романтической иронии лежит та грань, которая отделяет Печорина от его старших современников, разочарованных героев А. Мюссе, Ф. Шатобриана, Ш. Нодье.

Язвительные сентенции и афоризмы дневника Жана Сбогара, монотонные медитации Оберманна, родственные или меланхолические излияния Рене уступят место в дневниках Печорина иронической интонации.

Ироничность склада мышления лермонтовского героя во многом определяет собой и всю систему стиля его дневников, включая и их особые интонационно-речевые оттенки.

Роман в форме исповеди, писем, лирического дневника, записных книжек занял большое место в западноевропейской литературе начала XIX века. Характерная для писателей-романтиков (А. Мюссе, Ф. Шатобриана, Ш. Нодье) форма исповеди от лица главного героя романа, не только позволяла сосредоточиться на его внутреннем мире, но и объясняла ту полную свободу от строгой хронологии, эпизодичность, фрагментарность в показе его судьбы, дело необязательной «математической» последовательности и спаянности всех сюжетных звеньев.

Исповедь Печорина – это не история всей его жизни, и даже не та история «трёх лет», которую пишет герой А. Мюссе. Как и у героя романтической поэмы, у Печорина в сущности нет предыстории, социальные истоки формирования его характера только намечены и слегка обозначены в романе. Приём исповеди героя со временем теряет у М.Ю. Лермонтова значение универсального приёма в отличие от романа А. Мюссе, который (за исключением седьмой, последней главки) представляет собой только исповедь сына века без участия других, более объективных форм повествования от лица автора или других рассказчиков.

Б.В. Томашевский устанавливает типологическую параллель «Героя нашего времени» с романом «Жерфо» Шарля де Бернара, которого французские критики причисляли к реалистической школе О. де Бальзака. Исследователь специально оговаривает свой подход к решению вопроса: «Сопоставление «Жерфо» и «Героя нашего времени» не приводит нас к выводу о каком-нибудь заимствовании или влиянии (в узком смысле); оно говорит о литературном фоне. Образ, давно задуманный, получил у М.Ю. Лермонтова полное выражение в результате знакомства с аналитическим романом школы О. де Бальзака».

Типологическое сходство находит, однако, выражение в реминисценциях у М.Ю. Лермонтова из романа Ш. де Бернара. Рассмотрению этих реминисценций предпосылается весьма принципиальная оговорка Б.В. Томашевского, заранее ограничивающая те выводы, которые могли быть сделаны из приводимого материала: «Я приведу несколько примеров не в качестве литературных параллелей, но для доказательства гипотезы о знакомстве М.Ю. Лермонтова с данным романом».

Далее следуют сами примеры – сопоставления отдельных моментов в обоих романах. Ни в одном из примеров нет той исключительности соответствия, специфичности ситуаций (если не считать жестоких условий дуэли), которая неизбежно заставляла бы предполагать прямую связь и исключала бы возможность самостоятельного изображения в более позднем произведении. Кроме того, в типе самого героя – «хищника» – существенное расхождение: в Жерфо – черты общей неудовлетворённости жизнью мотивированы автором лишь в самой общей форме и восходящие к романтической традиции, в Печорине – полнейшая мотивированность русскими историческими условиями.

В образе лермонтовского героя даже самый придирчивый читатель не сможет усмотреть ничего комического. Печорину противопоставлена гротескная фигура Грушницкого, в мелодраматических речах и сентенциях которого есть известная аналогия речам Жерфо, окрашенных в повышенно-романтические тона. Роман Ш. де Бернара заканчивается трагически эффектно: после того как Жерфо убивает на дуэли Беренгейма,

вдова последнего, героиня романа, занимающая в его фабуле место аналогичное Вере в «Герое нашего времени», бросается из окна замка в горный поток, а сам Жерфо, потрясённый пережитым, возвращается в Париж, пишет драму, плод всего испытанного. Насколько это непохоже на приглушённую тональность, которой у М.Ю. Лермонтова сообщается – почти мимоходом – о смерти Грушницкого.

Таким образом, сопоставление «Героя нашего времени» с типологическими явлениями реалистической литературы и с более далёкими фактами творчества романтиков помогает выявить новаторство М.Ю. Лермонтова как прозаика-реалиста, мастера объективной психологической и социальной характеристики, предвосхитившего и Г. Флобера, и Г. де Мопассана.

Однако вернёмся к французскому романтическому роману и к «Герою нашего времени». Одной из самых интересных параллелей к лермонтовскому произведению является сочинение Б. Констан «Адольф». Как уже было отмечено в I главе, «Адольф» принадлежит к числу двух или трёх романов в западноевропейской литературе, в которых отразился век

И современный человек
Изображён довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданный безмерно...

Он является вариантом исповедального романа. Рассудочность и холодность, отсутствие цельности и неспособности к действию – вот главные качества Адольфа. Эту рассудочность и холодность можно встретить и у Онегина, но нельзя сказать о неспособности к решительным действиям, но эти действия бесцельны, когда цель достигнута.

Примером этого могут послужить безрассудные поступки, которые совершает Печорин в повести «Бэла». Ему кажется, что любовь Бэлы возродит его интерес к жизни. Правда он «ошибся»: любовь дикарки не многим лучше, чем любовь знатной дамы. Опасная игра с контрабандистами не давала никаких надежд на возрождение. Но таинственность их поведения обещало увлекательное приключение. И Печорин пустился в опасную авантюру. Проснулись воля, отвага, решимость. Но когда тайна была раскрыта, обнажилась бесцельность действий лермонтовского героя.

И снова скука, полное безразличие к окружающим людям. «Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да ещё с подорожной по казённой надобности!..» – с горькой иронией думает Печорин.

С тонким психологическим мастерством Б. Констан изображает разрушительное действие эгоизма на личность в своём романе. Глубочайшим психологизмом характеризуется и произведение русского автора. Н.Г. Чернышевский отмечал: «Из других замечательных наших поэтов более развита сторона психологического анализа у М.Ю. Лермонтова».

Совпадения «Героя нашего времени» с «Адольфом» Б. Констан выражается в общем духе разочарования, отсутствия цельности (как таковых текстуальных совпадений нет).

Печорин руководствуется лишь личными желаниями и стремлениями, нимало не считаясь с интересами окружающих его людей. «Первое моё удовольствие – подчинять

своей воле всё, что меня окружает», – говорит он. Адольф, добившись любви Элеоноры, как и Печорин, потерял к ней всякий интерес.

Адольф – аристократ, пресыщенный жизнью, скучающий, любящий одиночество. В обществе приобрёл репутацию «насмешливого и злого человека», причём его «горькие слова» принимались как доказательство души, пропитанной ненавистью; шутки – как посягательство на всё наиболее священное. В свете его не понимали, называли «странным и диким» и даже объявили «безнравственным и вероломным человеком». Сердце Адольфа, чуждое интересам общества было среди людей и в то же время страдало от одиночества, на которое оно было обречено. «Общество надоело ему, а одиночество удручало его». Эта авторская характеристика героя очень напоминает нам печоринскую. Но и это не главное.

Печорин – герой переходного времени, признаки которого было отсутствие высоких общественных идеалов. Система его взглядов – безверие, индивидуализм, сомнение. Вот некоторые нравственные принципы, выведенные им: «Из двух друзей всегда один раб, другой – господин» (свидетельствует о неспособности Печорина к дружбе); «Счастье – насыщенная гордость» и отсюда убеждение: «Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости»; «Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу поддерживающую мои душевные силы» (это породило эгоизм и равнодушие героя).

Печорин, как и Адольф, скучает в обществе. Вспоминая светское общество Петербурга и находясь в кругу «водяного общества», он говорит Вернеру: «Мой друг, мне всё ужасно надоело». Герой сомневается во всём, разочарован: «Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом, – говорит он, – лучшие мои чувства, боясь насмешки я хоронил в глубине сердца, они там и умерли». «В первой моей молодости...», – рассказывает Печорин Максиму Максимычу, – я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели». Он влюблялся в красавиц, но сердце его оставалось пусто; занялся науками, но скоро понял, что «ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди невежды, и чтобы добиться удачи, надо только быть ловким». «Тогда мне стало скучно», – признаётся Печорин и приходит к выводу: «...во мне душа испорчена светом».

Перед нами возникает портрет «лишнего человека» такой, каким создали его русская и французская литература XIX в. Точную характеристику этому герою дал А.С. Пушкин:

Глядишь на жизнь как на обряд
И вслед за чиною толпою
Идти не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

Таким образом, и М.Ю. Лермонтов и французские романтики создали в своих произведениях образ «лишнего» человека, показали духовную опустошённость героя, порождённая эпохой безвременья и выражающая трагическую судьбу поколения, лишённого возможности исторической деятельности. Но в то же время сопоставление «Героя нашего времени» с типологическими явлениями романтической литературы помогает выявить новаторство М.Ю. Лермонтова как прозаика-реалиста, мастера

объективной психологической и социальной характеристики не только в русской, но и в западноевропейской литературе XIX века.

(Материал статьи «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова и французский роман начала XIX века // Probleme ale științelor socioumane ale modernizării învățământului. Chișinău, 2004. – vol. II – P. 50-54).

Библиография:

1. Аветисян В.А. Восприятие Байрона в европейских литературах начала XIX в. // Научные доклады. Высшая школа филологической науки. М., 1989. – №5.
2. Вацуро В.Э. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература, 1965, №3. – С. 184-192.
3. Гаспаров М.Л. Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования. М., 1974.
4. Докусов А.М. Лермонтов и Гюго // Пути русской прозы XIX в. Л., 1976. – С. 3-15.
5. Жижина А.Д. Лермонтов и Лессинг // Очерки по истории русской литературы. М., 1967. – ч. 1. – С. 92-107.
6. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1982.
7. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6-ти томах. М. – Л., 1954. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.
8. Нольман М. Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941.
9. Подгаецкая И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974.
10. Табарев В.З. О некоторых точках сближения поэзии Гейне, Лермонтова и Маяковского. – В кн.: Русская литература. Алма-Ата, 1973. – вып. 4. – С. 46-51.
11. Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
12. Шейнкер В.Н. Байронический герой в творчестве Купера // Байрон и мировая литература. М., 1991.

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В «МЁРТВЫХ ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ И В ЕВРОПЕЙСКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА

Своеобразие решения проблемы характера в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя и в «Человеческой комедии» О. де Бальзака

Сопоставление гоголевских характеров с характерами в творчестве тех его европейских современников – романистов критико-реалистического направления, которые кажутся наиболее типологически близкими ему, то есть О. де Бальзака, Ч. Диккенса, В. Теккерея, необходимо начать с некоторых существенных уточнений.

Довольно многочисленные характеры этих западноевропейских писателей, типологически сопоставимые и, в той или иной мере, схожие с гоголевскими, входят, однако, составною частью в целую систему образов и во взаимоотношении с другими получают полное освещение и раскрытие. Эти системы различны у О. де Бальзака, В. Теккерея и Ч. Диккенса. Но при всем том они в совокупности ещё более разительно отличаются от системы образов «Мёртвых душ».

И.М. Катарский правильно подметил принципиальное отличие «Мёртвых душ» от подавляющего большинства западноевропейских и американских романов времен Н.В. Гоголя. За сравнительно редкими исключениями (например, «Посмертные записки Пиквикского клуба») эти романы строились как «история молодого человека» (по определению А.М. Горького). Молодой человек, вступающий в жизнь, отвоёвывающий себе место в обществе, теряя многие из своих иллюзий и узнавая на собственном опыте тёмные стороны действительности, был центральной, хотя зачастую, – как, например, во многих романах Ч. Диккенса, – далеко не самой яркой фигурой этих романов; соответственно и любовная интрига играла в них немалую роль.

В «Мёртвых душах» нарушены, опрокинуты эти привычные соотношения и традиции. Это не только «роман без любви». Более того, изображая «вихорь» сплетен и кривотолков, вызванный аферой Чичикова, Н.В. Гоголь прямо пародирует любовную интригу тех мелодраматических романов, которым он противопоставляет своё реалистическое повествование, заставляя энских дам приписывать Чичикову не только намерение похитить губернаторскую дочку, но и покуситься на честь Коробочки: «Каков же после этого прелестник?» – «Да что Коробочка? разве молода и хороша собою?» – «Ничуть, старуха» – «Ах, прелести! Так он за старуху принялся». И даже когда эта версия отвергается, за Чичиковым все-таки сохраняется романтическая роль «Ринальда Ринальдина» (Г., VI, с. 183).

Вообразим, как выглядел бы роман Ч. Диккенса «Приключения Мартина Чезлуита», если бы всё его содержание было подчинено Пекснифу, возведённому в ранг главного, ведущего персонажа. Представим «Давида Копперфильда», где центральным персонажем стал бы Урия Гип. А ведь именно эти и им подобные характеры у Ч. Диккенса наиболее типологически родственны гоголевскому Чичикову. Но их удельный вес в произведениях, где они фигурируют, несравнимо меньше, чем вес Чичикова в «Мёртвых душах».

Такие произведения О. де Бальзака, как «Банкирский дом Нусинген» или «Гобсек», в этом смысле ближе к поэме Н.В. Гоголя, так как выдвигают на авансцену характеры, непосредственно сопоставимые с гоголевскими «хозяевами» и «приобретателями».

Интересно сопоставить, например, и изображение чиновничества в прозе Н.В. Гоголя и у О. де Бальзака.

Оба писателя пишут об отупляющей, обесчеловечивающей бюрократической рутине, превращающей живых людей в автоматы. Бальзаковское уподобление секретарей министров «дрессированным конституционным пуделькам» («они такие кроткие, такие кудрявые, такие ласковые и послушные; они так безупречно выдрессированы, так бдительны и... верны!» (Б., VII, с. 424) вполне соответствует духу гоголевской сатиры. «Пудельки», в частности, заставляют вспомнить о благовоспитанных собачках из «Записок сумасшедшего» и тех собачьих мерках, какие применяют они в своих суждениях о человеческих заслугах, не исключая даже и камер-юнкерской талии. Атмосфера «Шинели» явственно ощущается в бегло набросанных О. де Бальзаком образах мелких чиновников – «пешек на шахматном поле бюрократии», «лысых, зябких субъектов, обмотанных фланелью, ютившихся на шестых этажах..., ходивших в потертом, заношенном платье» и дошедших до такой степени духовного омертвения, что «при виде их странных физиономий трудно решить – чиновничье ли ремесло превращает этих млекопитающих переносцев в кретин, или же они занимаются таким ремеслом потому, что родились кретинами» (Б., VII, с. 459).

«Убогий мирок канцелярии», рисуемый О. де Бальзаком, во многом схож с гоголевским. Французский писатель пишет о губительном воздействии окружающих условий «на духовную сущность людей, запертых в этих сараях, называемых канцеляриями, куда почти не проникает солнце, где мысль тупеет от занятий, напоминающих хождение рабочей лошади по кругу, где люди предаются мучительной зевоте и рано умирают» (Б., VII, с. 459). Он показывает, как и Н.В. Гоголь, чудовищное обеднение и извращение жизни чиновника: «природа – его канцелярия; его горизонт со всех сторон ограничен зелеными папками; атмосфера – это для него воздух в коридорах, людские испарения, скопляющиеся в комнатах без вентиляции, запах перьев и бумаги; его почва – плиточный пол или паркет, усеянный своеобразными отбросами и политый лейкой канцелярского служителя; его небо – потолок, к которому он возводит взоры, когда зевает; его родная стихия – пыль» (Б., VII, с. 459).

Но сходность экспозиции и обстановки действия не простирается и на обрисовку характеров. О. де Бальзак со свойственной ему страстью к аналитической дифференциации представляет читателям целую галерею ничтожеств и посредственностей, интриганов и карьеристов. Начиная со швейцара и его помощников и кончая докладчиком государственного совета де Люпо (в гербе которого весьма кстати изображен волк, уносящий в зубах ягненка), на подмостках романа появляется не менее полутора десятка должностных лиц, из которых каждое охарактеризовано во всех подробностях, касающихся его частной жизни, дополнительных статей бюджета, привычек, политических симпатий, чудачеств, способностей, связей и видов на будущее. Это, по словам самого романиста, лишь «главные и характернейшие фигуры» (Б., VII, с. 458) изображаемого им бюрократического мирка. Все они участвуют в действии романа, которое нередко естественно приобретает под пером О. де Бальзака драматическую форму. Авторское повествование зачастую уступает место многим страницам диалога, сопровождаемого лишь самыми необходимыми ремарками. В канцелярии сталкиваются различные интересы, предубеждения, тайные и явные недоброжелательства. Фигуры, составляющие как бы фон, на котором разыгрывается история неудачника Рабурдена с его

утопическим проектом перестройки всего административного аппарата Франции, теснятся на авансцену, вмешиваются в ход событий, оспаривают, высмеивают, чернят или мистифицируют друг друга и прямо или косвенно оказывают влияние на ход действия. Там, где Н.В. Гоголь предпочитает, сохраняя всю красочность бытовых деталей, восходить от частных к обобщениям, выделяя крупным планом лишь главное, О. де Бальзак, подобно коллекционеру-энтомологу, хочет продемонстрировать все свои двуногие экспонаты, уверенный в том, что каждая особь обладает своими примечательными, достойными внимания признаками.

Он сам подводит теоретическое социально-историческое обоснование под это стремление к максимальной дифференциации, отличающей изображение характеров в «Человеческой комедии».

«Устройство современного общества, гораздо более сложного по своей организации, нежели древнее общество, привело к тому, что человеческие способности подразделились, – пишет он в «Утраченных иллюзиях». – Некогда люди выдающиеся должны были быть всесторонне образованными, но такие люди встречались редко... Позже, если способности и специализировались, всё же отдельные, отличающие их качества относились ко всей совокупности поступков... Ныне самое качество способностей подразделилось. Можно сказать: сколько профессий, столько и видов хитрости» (Б., VI, с. 562).

Эта «специализация» способностей воплощена в многообразнейших характерах «Человеческой комедии». В «Мёртвых душах» есть один Плюшкин, один Чичиков и т. д., – Н.В. Гоголь подсказывает читателю, что тот может сам обнаружить представителей этих типов и в других сферах жизни. У О. де Бальзака рядом с Гобсеком стоят Жигонне, Саманон и пр., рядом со стариком Гранде – Сешар-старший, брат и сестра Рогроны; рядом с Нусингеном – Тайфер, дю Тийе, братья Келлеры... Все они в целом типичны для своей эпохи, но в социальном и психологическом облике каждого из этих людей, скупаемых собственническими страстями, выделяются черты индивидуальной «специализации».

Подобно Н.В. Гоголю, О. де Бальзак ищет в каждом из своих персонажей его господствующую страсть. Причём страсти эти проявляются в «Человеческой комедии» во всей своей раскованности, зачастую гиперболической. Однако в отличие от русского писателя, французский мало заботится о мере правдоподобия. Он предоставляет своим читателям самим сводить, по их усмотрению, концы с концами в тех случаях, где романтическая исключительность чувств и поступков его героев вступает в кажущееся или действительное противоречие с заурядностью и пошлостью заданной им обстановки. Автор «Мёртвых душ» иронизирует над манерой гиперболического и цветистого изображения «характеров большого размера»: «бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо чёрный и алый, как огонь, плащ, – и портрет готов» (Г., VI, с. 24).

Между тем О. де Бальзак отнюдь не гнушается и подобными гиперболами. Вотрен – Обмани-Смерть в иных из своих перевоплощений (как, например, в конце «Утраченных иллюзий» и в начале «Блеска и нищеты куртизанок») в своей демонической исключительности кажется персонажем не только иного мира, но и другого художественного измерения, по сравнению с тем, в каком существовали до встречи с ним тщеславный провинциал Люсьен Шардон со всеми его слабостями и подлостями, увлечениями и предательствами или парижская проститутка Эстер Гобсек, которую этот загадочный незнакомец застает при попытке самоубийства в её жалкой комнате в грязном

невзрачном «доходном» доме. Демонические отсветы озаряют облик бывшего каторжника даже и после того, как тайна его становится известной читателям. Он подобен Мефистофелю; его отношения к Люсьену и Эстер – это «сатанинский договор». Он одарён дьявольским «талантом растления» (Б., IX, с. 177), который даёт ему фантастическую власть над людьми.

Под стать ему и его тётка, Жаклина Коллен, воплощение физического и морального уродства. «Плоское, как доска, лицо медного цвета... с вдавленным носом», с обезьяньей челюстью и глазами тигра, синеватые губы, – таковы приметы этой женщины, напоминающей «причудливые существа, изображаемые китайцами на своих ширмах, или точнее, индусских идолов» (Б., IX, с. 61). Читатель должен поверить, что это – уроженка Явы, бывшая любовница Марата, искуснейшая отравительница своего времени. Появляясь в «Человеческой комедии» то под прозвищем Азии, то под именем г-жи Сент-Эстев или г-жи Нуррисон, она всюду несет с собой неотвратимую и загадочную смерть. «Страшная ведьма, предугаданная Шекспиром и, по-видимому, знакомая с Шекспиром» (Б., X, с. 387), – так аттестует ее О. де Бальзак в «Кухине Бетти».

Но дело не только в этих отдельных примерах романтической исключительности. Всё действие «Человеческой комедии» происходит в атмосфере, насыщенной электричеством. Н.В. Гоголь постепенно подводит читателей к ощущению ужасающих глубин, скрывающихся под тиной мелочей застойной повседневной жизни. За юмористической тональностью неспешного обстоятельного сказа не сразу обнаруживаются незримые миру слёзы. Патетические отступления и раскрывающийся в них полный высокого драматизма образ автора резко контрастируют с пошлостью его «странных героев». И надо глубоко вчитаться в поэму, чтобы понять обобщающий, «преобразующий» смысл этих характеров.

У О. де Бальзака все персонажи пребывают вместе с автором в состоянии эмоционального напряжения. Грозовые разряды, предвещающие бури страстей, отдаются глухими раскатами уже начиная с первых вводных сцен «Отца Горио», «Евгении Гранде», «Утраченных иллюзий», «Блеска и нищеты куртизанок». В этой атмосфере даже у посредственностей возникают моменты озарения: у них вырываются жесты, полные достоинства, слова веские и чеканные, как афоризмы.

Автор «Человеческой комедии» изображает мир отчаянной борьбы и стремительных превращений. Сегодняшний приказник может завтра стать членом правительства, как Ансельм Попино, смиренный служащий парфюмерной лавки Цезаря Биротто, или пэром Франции, как Максимилиан Лонгвиль, стоявший за конторкой модного магазина. Наследница знатного рода де Рюбампре делается повивальной бабкой, а её дочь – гладильщицей в прачечной. Неимуший студент Растиньяк становится министром. Изнеженный, непрактичный парижский дэнди Шарль Гранде делается работником и ростовщиком. Беглый каторжник Жак Коллен изображает собою то заурядного рантье средней руки, то важную духовную особу, посланца короля Испании к французскому королю, а напоследок занимает должность заместителя начальника полиции.

Миллионные состояния приобретаются и растрачиваются с невероятной быстротой, дворянские титулы и гербы достаются предприимчивым выскочкам, репутации гибнут или упрочиваются в результате тайных махинаций или роковых совпадений. Поле действия «Человеческой комедии» предстает у О. де Бальзака как колоссальное поле

битвы, где ежечасно и ежеминутно, – и в политической, и в частной жизни, – выигрываются или проигрываются сражения.

В четвертой главе «Мёртвых душ» Н.В. Гоголь, изображая баталию Ноздрёва с Чичиковым, уподобляет первого – отчаянному поручику, у которого «все пошло кругом в голове» и «он лезет на великое дело», «не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, ...и что уже свищет роковая пуля, готовясь захлопнуть его крикливую глотку» (Г., VI, с. 86 – 87). Но всё это развёрнутое сравнение выдержано в юмористических тонах, а соответственно юмористически звучит и уподобление другого антагониста – Чичикова осаждаемой крепости. «Но если Ноздрёв выразил собою подступившего под крепость отчаянного, потерявшегося поручика, то крепость, на которую он шёл, никак не была похожа на неприступную. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа её спряталась в самые пятки» (Г., VI, с. 87).

У О. де Бальзака столкновение Жака Коллена с его преследователями-сыщиками именуется сражением в самом прямом и серьезном смысле этого слова: «То было одно из неизвестных, но грозных сражений, требующих столько искусства, ненависти, гнева, увертливости, коварства, такого напряжения всех сил, что их хватило бы на то, чтобы составить себе огромное состояние». Ниже оно сопоставляется со «многими революциями», об истинных причинах которых также «умалчивает история» (Б., IX, с. 127).

В «Человеческой комедии», как и в «Мёртвых душах», изображение себялюбивых, хищнических и растлевающих душу страстей проникнуто глубокой иронией.

Оба художника сопоставляют видимое благоприличие с действительной мерзостью изображаемых ими характеров и нравов. И смех, возникающий из вопиющего несоответствия между плоским представлением о жизни и тем, «что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи», как писал Н.В. Гоголь (Г., VI, с. 134), полон горечи и тревоги. Ирония и у О. де Бальзака, как и у Н.В. Гоголя, преследует сатирические цели. Недаром в посвящении Виктору Гюго в «Утраченных иллюзий» он определял себя как писателя, который «смехом исправляет нравы». Но у О. де Бальзака к этой иронии нередко примешивается и невольное восхищение его собственными персонажами, безотносительно к тому, приносят ли они себя в жертву долгу или, что в «Человеческой комедии» бывает гораздо чаще, переступают через все преграды и законы ради удовлетворения своей всепоглощающей страсти.

О. де Бальзак двойственно относится к тем из характеров «Человеческой комедии», которые снедаемы чудовищной жаждой наживы или обуреваемы непомерным властолюбием. Он с беспощадной точностью анатомирует эти изуродованные, изъеденные страстями души. Но он по-своему и любит самую чрезмерность этих желаний.

Особый интерес у обоих писателей вызывает фигура Наполеона. Недаром и сам О. де Бальзак с Наполеоном сравнивал и банкира Нусингена, и коммивояжёра Годиссара. Даже тупой обыватель, папаша Гильом, мирно торгующий сукнами под вывеской «Кошки, играющей в мяч», пережил когда-то момент победоносного «наполеоновского» озарения: на склоне лет он с гордостью вспоминает свою «битву при Маренго» (Б., I, с. 60) – банкротство Лекока, чью несостоятельность он сумел использовать к выгоде собственной фирмы.

Наполеоновские ассоциации особенно часто возникают у О. де Бальзака, когда ему надо дать представление о масштабности изображаемых им характеров. Развратная и хищная Валери Марнеф ведёт свои интриги с хладнокровием великого полководца: «В окружении этих трёх полновластных любовников... г-жа Марнеф сохраняла спокойствие и присутствие духа, подобно Генералу Бонапарту, когда при осаде Мантуи он, под натиском двух вражеских армий, всё же продолжал штурмовать крепость» (Б., X, с. 181).

Наполеону уподоблен Даниель д'Артез – любимый писателем и во многом автобиографический образ мужественного и мудрого писателя-стойка, чей литературный труд предстаёт в «Человеческой комедии» как истинно героический подвиг. Представляя его читателям «Утраченных иллюзий», О. де Бальзак начинает с указания на сходство д'Артеза с Бонапартом на гравюре по рисунку Лефевра и поясняет смысл этого сравнения развернутым комментарием, в котором физиогномические наблюдения перерастают в нравственную характеристику. «Эта гравюра – целая поэма пламенной меланхолии, тайного властолюбия, скрытой жажды действия. Внимательно взгляните в лицо: вы увидите в нём гениальность и замкнутость, хитрость и величие. Взгляд одухотворён, как взгляд женщины. Взор ищет широкого простора, горит желаньем побеждать препятствия» (Б., VI, с. 200 – 201). Этим портретным сопоставлением д'Артеза с Наполеоном времён его героической молодости О. де Бальзак подготавливает читателя к выводу, что «молодой человек, живое воплощение гравюры», отмечен «печатью, которую гений налагает на чело своих рабов» (Б., VI, с. 201).

Воспоминания о Наполеоне играют важную роль и в сложных перипетиях истории Люсьена Шардона и его «покровителя», беглого каторжника Жака Коллена, скрывающегося под именем аббата Карлоса Эрреры. В начале «Утраченных иллюзий» О. де Бальзак как бы даёт читателям ключ к истолкованию судьбы Люсьена Шардона, молодого тщеславного красавца, жаждущего славы и наслаждений и готового ради них поступиться и честью, и совестью. «Пример Наполеона, столь роковой для XIX века, внушающий надежды стольким посредственностям, встал перед Люсьеном» (Б., VI, с. 35), – пишет автор. Аналогия с Наполеоном подчеркнута и в драматическом эпизоде, завершающем в «Блеске и нищете куртизанок» великосветскую карьеру Люсьена. На рассвете, незадолго до своего ареста, он поджидает в окрестностях Фонтенебло, близ Бурана, экипаж Клотильды де Гранлье в надежде овладеть её рукой вопреки воле родителей, расторгших их помолвку. Это – последняя ставка игрока. В ожидании развязки Люсьен снова вспоминает о Наполеоне, но о Наполеоне, потерпевшем поражение: «Вот то роковое место, – сказал он про себя, сидя на одном из утесов, откуда открывался живописный вид на Бурой, – где Наполеон сделал титаническое усилие над собой накануне своего отречения» (Б., IX, с. 280). И, наконец, уже в тюрьме в прощальном письме мнимому аббату Карлосу Эррера его злополучный питомец, перед тем как наложить на себя руки, провозглашает своего покровителя потомком кайнова племени, одним из тех демонических существ, которые становятся по божьему произволу то «Моисеем, Атиллою, Карлом Великим, Магометом или Наполеоном» (Б., IX, с. 377), то Пугачёвым, Робеспьером или Лувелем.

Так мир тёмных уголовных интриг обретает значительность истории, возвышается до уровня высокой политики.

У Н.В. Гоголя, примечательным образом, «наполеоновский мотив» также появляется в «Мёртвых душах» применительно к аферам Чичикова, – но уже никак не в героическом, а в иронически-пародийном плане.

В десятой главе первого тома поэмы, где озадаченные чиновники города N. ломают голову над тем, кто бы мог быть Чичиков, «из числа многих, в своем роде, сметливых предположений наконец одно было, странно даже и сказать, что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон», выпущенный англичанами с острова Св. Елены и пробирающийся теперь в Россию, – «будто бы Чичиков, а на самом деле вовсе не Чичиков» (Г., VI, с. 206).

Даже благонамеренная внешность Чичикова, ранее столь располагавшая к доверию, начинает внушать подозрения: «...нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдаёт на портрет Наполеона». Почтмейстер (лично видевший Наполеона в кампанию 1812 года) «не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок» (Г., VI, с. 206). Н.В. Гоголь высмеивает явную нелепость предположения, будто бы Чичиков – не кто иной, как узник с острова Св. Елены. Но вместе с тем, как уже указывалось в русском литературоведении, «наполеоновские» ассоциации по-своему дополняют и поясняют образ Чичикова, а вместе с тем проясняют и позицию самого художника в отношении важных общественных тенденций его времени, обобщающим алгебраическим знаком которых становилось имя Наполеона.

Мы все глядим в Наполеоны:

Двуногих тварей миллионы

Для нас орудие одно..., –

писал А.С. Пушкин в «Евгении Онегине». В этом социально-этическом смысле и Чичиков «глядит в Наполеоны». И для него, как для подобных ему «хозяев», «предпринимателей», героев чистогана, люди – и живые, и мертвые – лишь орудие для достижения своекорыстных хищнических целей. Но эти «наполеоновские» аллюзии, присутствующие в первом томе поэмы, имеют всецело иронический характер. Примечательно, что, не раз говоря о деятельной и упорной натуре Чичикова, наделяя его редкой выдержкой, многоопытностью и знанием жизни, Н.В. Гоголь заставляет его раз за разом терпеть неудачи. При этом провалы столь тонко задуманных и выверенных махинаций героя и в комиссии построения, и на таможене, и, наконец, в городе N., где совершил он купчую на «несуществующих» крепостных, объясняются отнюдь не бдительностью закона или твердостью нравственных правил лиц, его окружающих. Чичиков «срывается» на вздоре, на мелких просчетах и досадных случайностях. В первом случае «лицо его вдруг не понравилось начальнику, почему именно, бог ведает» (Г., VI, с. 232); и хотя многие сослуживцы Павла Ивановича, сперва тоже «распушенные в пух» ретивым генералом, сумели снова войти к нему в милость, «Чичиков уже никак не мог втереться» (Г., VI, с. 233). Контрабандное предприятие, сулившее миллионные доходы, сорвалось из-за вздорной ссоры с сообщником: «какой-то нелегкий зверь перебежал поперек всему» (Г., VI, с. 236).

И, наконец, фиаско, какое терпит новоявленный «миллионщик», «херсонский помещик» в городе N., является также отнюдь не результатом обдуманного и рассчитанного действия его явных или тайных противников (как чаще всего бывает у О. де Бальзака), а следствие по видимости вздорных и ничтожных случайностей. Провравшийся

спьяну на балу у губернатора Ноздрёв; тупоумная Коробочка, притащившаяся из своего захолустья в губернский город, чтобы удостовериться, почём ходят мёртвые души; и сам Чичиков, так некстати заглядевшийся на губернаторскую дочку, нанеся этим кровную обиду всем энским дамам, и не помышляли о том, какая буря разразится из-за всего этого в городе N. В то время, как герои О. де Бальзака действуют в атмосфере всеобщей бешеной активности, где каждый напрягает все силы воли, чтобы достичь заветной цели наперекор столь же целеустремленным антагонистам, в поэме Н.В. Гоголя преобладает идея суетности и пустоты существования, поглощённого мелочными и эгоистическими интересами, и он отказывает своему «маленькому Наполеону» – Чичикову даже в чести быть побеждённым сильнейшим противником. В ироническом отступлении, завершающем рассказ о нелепых догадках и домыслах энских чиновников насчёт того, кем бы мог быть Чичиков, автор вообще весьма скептически оценивает претензии этих государственных мужей на твёрдость характера и ясность мысли. «И оказалось ясно, какого рода создание человек: мудр, умён и толков он бывает во всём, что касается других, а не себя. Какими осмотрительными, твердыми советами снабдит он в трудных случаях жизни! «Экая расторопная голова!» кричит толпа: «Какой неколебимый характер!». А нанесись на эту расторопную голову какая-нибудь беда, и доведись ему самому быть поставлену в трудные случаи жизни, куды делся характер, весь растерялся неколебимый муж, и вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребёнок, или, просто, фетюк, как называет Ноздрёв» (Г., VI, с. 209).

Обратимся к роману О. де Бальзака «Чиновники». В первоначальном газетном варианте роман заключал в себе следующие опорные главы: «Жучки-древоточцы», «Жучки-древоточцы за работой», «Вперед, жучки-древоточцы!». Речь шла о ничтожных, но пронырливых и коварных чиновниках – Сайяре, Бодуайе, их родных и приспешниках, сумевших тайными интригами, подкупом, клеветой и шантажом «прогрызть» себе дорогу к власти и свалить опасного конкурента. Собирательный образ «этих жучков-древоточцев, имевших, как-никак, великую силу в тридцатом году нашего века» (Б., VII, с. 419), сохраняет всё своё значение и в последнем варианте бальзаковского романа. Коррупция, разъедающая российские «присутственные места», тревожит и Н.В. Гоголя и не раз сатирически затрагивается в «Мёртвых душах». Но он предпочитает сравнить своих чиновников с мухами, которые «докучными эскадронами», «как полные хозяева», «обсыпают лакомые куски»: сравнение, убийственно характеризующее их паразитизм и ничтожество, но не ту планомерную хищную напористость, которую выделяет в изображении своих бюрократов-интриганов О. де Бальзак.

На страницах «Человеческой комедии» появляется целый ряд персонажей – беспутных и шальных молодцов, которые кое в чём могут показаться собратьями гоголевского Ноздрёва. Но даже и они, эти отчаянные прожигатели жизни, бездельники, драчуны и бретёры, действуют в своей сфере «по плану». Максим де Трай, промотавшийся и состарившийся «принц богемы», ввязывается за достойное вознаграждение в тёмную интригу, рассчитанную на то, чтобы заставить Калиста дю Геника порвать связь с любовницей и вернуться к жене. Максанс Жиле (персонаж из «Жизни холостяка»), живущий на содержании у Баламутки и возглавляющий тайное общество Рыцарей безделья, терроризирует потехи ради городских обывателей, как заправский боевой командир. Недаром, характеризуя этого сутенёра и забияку, О. де Бальзак замечает, что при других условиях «он был бы превосходным дивизионным

генералом; его плечи могли бы выдержать на себе судьбы маршала Франции, а на широкой груди хватило бы места для всех орденов Европы» (Б., V, с. 465). Его удачливый соперник, Филипп Бридо, принадлежит к охвостью наполеоновской армии. Вконец опустившись, «он стал сквернословом, пьяницей, курильщиком, эгоистом, невежей» (Б., V, с. 383), ограбил брата, тётку и мать, растратил вверенные ему деньги, не погнушался донести на своих соратников, заговорщиков-бонапартистов. Но этот грязный, потерявший человеческий облик проходимец, силы которого подточены развратом и нищетой, внезапно пробуждается к деятельности, едва дело заходит о фамильном состоянии, которое надо оттягать у Баламутки и Жиле. Недавний бродяга-пропойца преобразается и является в провинциальный Иссуден, где предстоит ему схватка с противниками, в виде весьма почтенного отставного офицера. «Филипп действовал весьма обдуманно» (Б., V, с. 567), – замечает О. де Бальзак. После того, как Максанс Жиле убит на дуэли, «извращенный ум» Филиппа создаёт дьявольский план расправы с Баламуткой. Как говорит он сам, он «знает целых три верных способа убить женщину» (Б., V, с. 625); и тот способ, который он избирает, женившись на своей жертве и бросив её в пучину разврата, действует безотказно; несчастная умирает, изглоданная дурной болезнью, в чудовищной нищете, в то время как завладевший её миллионами муж входит в милость Бурбонов и получает графский титул. По сравнению с этими обдуманными комбинациями бальзаковских шалопаев вдохновенное враньё Ноздрёва поражает, напротив, своею бессмысленностью. Его заносит невесть куда всё тот же «вихорь недоразумений», который играет столь важную роль в поэме Н.В. Гоголя.

У О. де Бальзака даже самые недоразумения, жертвой которых становятся иногда его герои, оказываются сознательно и планомерно подготовленными другими людьми, то ли по расчету, то ли ради забавы. Типичным примером может служить рассказ «Прославленный Годиссар». Король парижских коммивояжеров, не уступающий Чичикову в обходительности, неотразимом красноречии и упорстве, неожиданно попадает впросак в маленьком провинциальном туренском городке. Зайдя в дом отъявленного маньяка Маргаритиса, он упоённо расписывает ему преимущества страхования жизни и достоинства распространяемых им журналов; а его собеседник, вставляя невпопад свои горделивые реплики, помышляет только о том, как бы осуществить свою навязчивую идею: продать заезжему гостю две бочки вина, которых у него нет и в помине. Анекдотический диалог, развертывающийся между Годиссаром и Маргаритисом, мог бы по своей смехотворной абсурдности сравниться с беседами Чичикова с Коробочкой или сумасшедшим Кошкарёвым. Но у Н.В. Гоголя абсурд порождается самой жизнью. У О. де Бальзака Годиссар с заранее обдуманным намерением одурачен местным шутником, г-ном Вернье, который отрекомендовал ему Маргаритиса как почтенного банкира, одного из столпов города, и, спрятавшись в соседней комнате вместе с несколькими кумушками, наслаждается комедией, которую, сами того не подозревая, разыгрывают ему на потеху два невольных актёра.

Н.В. Гоголь не фетишизирует случайность, как это могли бы сделать романтики, видевшие в ней нередко проявление рока. Но неожиданные сцепления обстоятельств, нарушающие планы действующих лиц (и прежде всего Чичикова), выглядят у него, как проявления широкого и свободного объективного течения жизни, в глубины которой ещё только погружается пылливый взор писателя.

Планы Чичикова то и дело дают осечку, не только в прошлом, но и в настоящем. Кажется, что сами русские просторы обращаются против него. Дороги расплзаются во все стороны, как раки, вытряхнутые из мешка. «Сумятица и вьюга» сбивают с пути. Чичиков едет к Собакевичу – и попадает нежданно-негаданно к Коробочке, потом к Ноздрёву (два визита, которые оказываются для него роковыми); направляется к Кошкарёву и оказывается у Петуха. Невзначай, словно в шутку, приведены в начале первой главы рассуждения двух мужиков, осматривающих бричку Павла Ивановича: «Доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой (Г., VI, с. 7). О возможном символическом значении этого эпизода, как бы предвещающего крушение замыслов Чичикова, писалось не раз. Но ещё важнее то, что сам Н.В. Гоголь в авторских отступлениях, с разных сторон подходя к своему главному персонажу, то недвусмысленно говорит о нём, как о характере совершенно законченном и ясном («Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть» – Г., VI, с. 241), то намекает на многие неожиданности, которые ждут ещё не только самого Павла Ивановича, но и читателя, следящего за его похождениями. «Ещё много пути предстоит совершить всему дорожному экипажу, состоящему из господина средних лет, брички, в которой ездят холостяки, лакея Петрушки, кучера Селифана и тройки коней, уже известных поимённо, от Заседателя до подлеца чубарого» (Г., VI, с. 241). А страницей ниже это вполне конкретное, обставленное повседневными бытовыми деталями обещание задуманного продолжения рассказа о Чичикове и «мёртвых душах» переключается в иную, патетическую тональность, и характер, казалось, уже вполне изученный и объяснённый, оказывается проблематичным, полным загадочных возможностей, ещё неясных читателю, а может быть, и самому автору: «И может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него... И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (Г., VI, с. 242).

Сешар-старший, Феликс Гранде, Гобсек, как и многие другие, менее памятные персонажи О. де Бальзака, представляют собой воплощение доведённых до крайности «приобретательских» вождлений, которые, говоря словами Н.В. Гоголя, «становятся страшными властелинами» (Г., VI, с. 242) их характеров и поступков. У двух первых жажда наживы проявляется по видимости еще в патриархальных формах. Это добрые буржуа, недавние ремесленники, чья прижимистость не слишком удивляет их земляков, хотя и делает их неумолимыми деспотами и в торговых делах, и в семейной жизни. В их изображении, как и во многих случаях у Н.В. Гоголя, комические черты на первых порах заслоняют собой трагическое искажение человеческой натуры. Старый типографщик Жером-Никола Сешар (за которым его первоначальное ремесло печатника закрепило выразительную кличку Медведя) обладает гротескной внешностью, которую О. де Бальзак описывает с таким же вкусом к выразительным подробностям, какой присущ и Н.В. Гоголю. «Страсть к виноградному соку... оставила на его медвежьей физиономии следы, придававшие ей своеобразие. Нос его принял размеры и форму прописного А – кегля тройного канона. Щеки с прожилками стали похожи на виноградные листья, усеянные бородавками, лиловатыми, багровыми и часто всех цветов радуги. Точь-в-точь чудовищный трюфель среди осенней виноградной листвы! Укрытые лохматыми бровями, похожими на запорошенные снегом кусты, маленькие серые глаза его хитро поблескивали от алчности, убивавшей в нём все чувства, даже чувство отцовства, и сохраняли

проницательность даже тогда, когда он был пьян» (Г., VI, с. 13). Обыгрывая профессиональное прозвище старика, О. де Бальзак повествует о том, как, стараясь, вопреки очевидности, доказать сыну преимущества своего обветшалого типографского оборудования, «старый Медведь» орудует у станка «с проворством молодого Медведя» (Г., VI, с. 17). Юмористические подробности этой сценки, касающиеся не только ухваток старика Сешара, но и его торгашеского упорства, перекликаются с памятными деталями визита Чичикова к Собакевичу. О. де Бальзак, однако, усиливает драматизм этого начального эпизода, составляющего экспозицию первой части «Утраченных иллюзий», заставляя Сешара-старшего мошеннически обмануть родного сына, талантливого изобретателя Давида Сешара, в судьбе которого ему предстоит сыграть в дальнейшем роковую роль. Передавая сыну типографию, он видит в нём уже только «противника, которого надо было победить, – пишет О. де Бальзак. – Это перерождение чувства в личный интерес, протекающее обычно медленно, сложно и лицемерно у людей благовоспитанных, совершилось стремительно и непосредственно у старого Медведя» (Г., VI, с. 14). В облике этого старого «хозяина, приобретателя» преобладает, как и в характере Собакевича, консервативная косность. Он тоже яростный враг новшеств. К его хитрости примешано немало «крестьянской мелочности» (Г., VI, с. 21).

В облике Феликса Гранде, бывшего бочара, позднее – землевладельца-винодела, который морит голодом жену и дочь, экономит на угле и свечах и умирает владельцем семнадцатимиллионного состояния, обездушивающая, мертвящая сила жадности и скупости выступает в ещё более зловещем виде. Животные, зоологические метафоры, к которым О. де Бальзак прибегает в своих портретных характеристиках так же охотно, как и Н.В. Гоголь, здесь лишены того юмористического оттенка, какой они имели в изображениях «старого Медведя» Сешара. У старика Гранде «стальные когти». В своих коммерческих делах он напоминает и тигра, и удава: «он умел лечь, свернуться в клубок, долго вглядываться в свою добычу и ринуться на неё; потом он разевал пасть своего кошелька, проглатывал очередную порцию экю и спокойно укладывался, как змея, переваривающая пищу» (Б., IV, с. 11). Само «косноязычие, несвязность речи, поток слов, в котором он топил свою мысль» (Б., IV, с. 13), являются рассчитанным приёмом, которым Гранде пользуется, чтобы обезоружить собеседника. Так и Чичиков иной раз изъясняется нарочито витиевато, намеками и обиняками. Подобно Н.В. Гоголю, О. де Бальзак отдаёт должное уму и воле этого скряги, так умело разыгрывающему роль простака. Если бы у него «было побольше честолюбия, если бы удачно сложившиеся обстоятельства вознесли его в высшие общественной сферы и направили на конгрессы, где обсуждались дела народов, и если бы там он воспользовался даром дипломата, каким наделило его личное корыстолюбие, – без всякого сомнения, он бы прославился и был бы полезен Франции» (Б., IV, с. 92). Это допущение также характерно, как свидетельство того, что и О. де Бальзак, как и Н.В. Гоголь, задумывается над чудовищной растратой человеческих духовных возможностей, задавленных или извращённых собственническим своекорыстием. И Сешар-старший, и Феликс Гранде являются чрезвычайно содержательными социальными обобщениями. Но пагубность владеющей ими алчности раскрывается О. де Бальзаком в «Утраченных иллюзиях» и в «Евгении Гранде» главным образом сквозь призму частных, семейных отношений. Собственнический эгоизм старика Сешара не только приносит его сыну бесконечные унижения и страдания, но во многом способствует тому, что Давиду так и не удаётся должным образом реализовать своё

техническое открытие. Маниакальная, всепоглощающая жадность Гранде приводит к тому, что в его семье, по знаменитому определению романиста, разыгрывается «буржуазная трагедия без яда, без кинжала, без пролития крови, но для действующих лиц более жестокая, чем все драмы, происходившие в знаменитом роде Атридов» (Б., IV, с. 131). Ужасны не только муки, какие приходится выдержать Евгении и её матери, когда отец узнаёт о золоте, доверчиво отданном ею кузену; ещё страшнее то, что, выдержав свой нравственный поединок с деспотом-отцом, Евгения, пережив его, в конце концов, сама исподволь, незаметно усваивает его образ жизни и повадки. Созданная для счастья, любви, материнства, она цепенеет в одиночестве. Она, как говорит О. де Бальзак, не запятнала себя «соприкосновением с житейской грязью»; но в ней сказывается «и сухость старой девы, и мелочные привычки, создаваемые узким провинциальным существованием» (Б., IV, с. 182).

Н.В. Гоголя гораздо менее занимает эта сторона существования его «странных героев». Он в двух-трёх фразах говорит об отвергнутом, проклятом Плюшкиным сыне-офицере, о ранней смерти младшей его дочери. Судьба старшей, злополучной Александры Степановны, бежавшей из родительского дома с заезжим штаб-ротмистром, а после навещавшей отца сперва с одним, а потом и с двумя ребятами, в тщетной надежде на то, чтобы выпросить у него хоть что-нибудь, затронута чуть подробнее, но всё же лишь мимоходом. Под пером О. де Бальзака всё это могло бы составить содержание целого романа. В поэме Н.В. Гоголя семейное, частное начало мало занимает автора. Перерождение Плюшкина из «умнейшего, богатейшего человека» (Г., VI, с. 145) в жалкого, потерявшего человеческий образ скрягу с точки зрения писателя тоже трагично, но трагедия эта, как можно судить по всему контексту шестой главы «Мёртвых душ», заключается для автора прежде всего в судьбе народной (недаром даже разорённые мужицкие избы напоминают скелеты – на иных торчат только конёк да «жерди по сторонам в виде рёбер» – Г., VI, с. 111), в чудовищной бессмысленности крепостного труда, который из года в год приумножает богатства, обречённые тлению, а люди мрут с голоду рядом с подвалами, полными окаменелой муки, кладями и стогами сгнившего зерна и сена... Нравственное падение самого Плюшкина, который «и сам обратился, наконец, в какую-то прореху на человечестве» (Г., VI, с. 119), представленное в том обобщающем, «преобразующем» плане, какой вообще характерен для реализма «Мёртвых душ», выглядит грозным предупреждением о неестественности, вопиющем несоответствии природе и достоинству человека той жизни, которая изображается в поэме. Примечательно, что, прибегая, как и О. де Бальзак, к «зоологическим» метафорам, Н.В. Гоголь строит портрет своего героя не столько на устрашающих, сколько на унижительных уподоблениях. «Маленькие глазки» Плюшкина «бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши...» (Г., VI, с. 116). Деятельность его в былые времена, когда она ещё не вовсе была лишена смысла, приравнивается к суетливой беготне паука, бегающего «по всем концам своей хозяйственной паутины» (Г., VI, с. 118).

Плюшкин и Гобсек – сопоставление этих двух колоссальных созданий европейского реализма I-ой половины XIX в. особенно наглядно показывает и то, в чём Н.В. Гоголь сходится с О. де Бальзаком, и то, в чём он расходится с ним. В финале бальзаковской повести возникает вполне совпадающая с основной темой «плюшкинского» эпизода «Мёртвых душ» тема враждебности собственнического своекорыстия производительным силам человечества. После смерти Гобсека его душеприказчик Дервиль обнаруживает в

его доме среди прочих товаров и золота неисчислимые залежи припасов, покрытых плесенью, издающих зловоние. «Я чуть не задохся от смрада..., – вспоминает рассказчик. – Всё кишело червями и насекомыми» (Г., III, с. 312). Конец Гобсека, бессмысленно и жадно копившего даже то, что уже не могло пойти на потребу ни ему самому, ни другим, показывает Дервилю «до чего может дойти скупость, превратившаяся в безотчётную, лишённую всякой логики страсть» (Б., III, с. 312). Как и Н.В. Гоголь, О. де Бальзак находит для этого маньяка, «человека-автомата», как он его называет, сопоставления, показывающие, как унижена в нём человеческая природа. Глаза его похожи на глаза хорька. Движения напоминают мокрицу. Как и Плюшкин, которого Чичиков готов был принять то за ключника, то за ключницу, Гобсек заставляет Дервилю иной раз задаваться вопросом: какого он пола? Но в отличие от мертвенного отупения Плюшкина, та же маниакальная скупость, владеющая Гобсеком, пылает огнём сладострастия. В его образе есть немало романтического. Человек-мокрица, человек-устрица, «человек-вексель» горделиво провозглашает себя поэтом, ибо золото даёт ему сознание своей власти над миром, а в этом заключены все виды наслаждения. Он вместе с тем и неведомый философ, мудрец, постигший и нераздельность (Б., III, с. 272) и «везде идёт борьба между бедными и богатыми, везде» (Г., III, с. 263). Его прошлое, в отличие от вполне прозаического добропорядочного прошлого Плюшкина, овеяно романтикой: «Морщины его желтоватого лба хранили тайну страшных испытаний, внезапных ужасных событий, неожиданных удач, романтических превратностей, безмерных радостей, голодных дней, попорченной любви, богатства, разорения и вновь нажитого богатства, смертельных опасностей, когда жизнь, висевшую на волоске, спасали мгновенные и, быть может, жестокие действия, оправданные необходимостью» (Б., III, с. 261). В его памяти живут воспоминания о пиратских рейсах, о двадцати годах, проведенных в Индии, о войне за независимость США, к перипетиям которой он имел отношение. Это уже – не Плюшкин, а герой иных, внечеловеческих масштабов, напоминающий скорее мэтьюринова Мельмота-Скитальца или иной образ, созданный воображением романтического художника.

Часто изображая, как и Н.В. Гоголь, людей, уже давно и необратимо искалеченных всепоглощающей страстью, О. де Бальзак, однако, в соответствии со своим преимущественно аналитическим подходом к действительности, нередко позволяет читателю присутствовать при всех перипетиях выбора, делаемого героем, чему в сущности нет места в «Мёртвых душах», если не говорить о некоторых слабо намеченных ситуациях во фрагментах второго тома поэмы. Чичиков, Плюшкин, Манилов, Собакевич, Ноздрёв давно покрылись «корою земности», да Н.В. Гоголь и не даёт возможности подозревать в их самом отдалённом прошлом какой-то нравственной борьбы с соблазнами себялюбия, приобретательства, скупости, мечтательной праздности и т. д. У О. де Бальзака Растиньяк и Шардон поначалу находятся ещё на распутье, им, казалось бы, не заказаны пути к честному труду (сопряжённому, однако, с суровым аскетическим самоотречением); они ещё не сразу подчиняются соблазнам роскоши, честолюбия, наслаждения. Их друзья (в «Утраченных иллюзиях» это кружок д'Артеза, благородных мыслителей, поэтов и учёных с улицы Четырёх ветров и труженик изобретатель Давид Сешар) пытаются отстоять их душу от растлевающего влияния общества. Содержание романа образует раскрытый во всём его драматизме процесс духовной деградации героя. Отсюда и переливы тональностей в изображении таких характеров, как Растиньяк, Шардон, Стейнбок и т. п. Они привлекательны своей несомненной одарённостью,

пылкостью, ещё не утраченным жаром души. А вместе с тем «кора земности» уже сковывает и их порывы; у О. де Бальзака возникают прямые эквиваленты этого гоголевского образа: он пишет о «бронне эгоизма», в которую заковал себя Растиньяк, о «бронне омара». Иронические детали падения героя иногда прямо совпадают с гоголевскими. Шардон накануне своего позора хлопчет о модном тёмно-зелёном сюртуке с бронзовой искрой, совсем как Чичиков.

Особенности изображения характера в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя и в английском романе XIX в.

В романах В. Теккерея нет места тем патетически преувеличенным, романтическим страстям, которые воплощены в иных героях О. де Бальзака. Суетность и себялюбие – два господствующих начала, которые, в разных своих проявлениях, определяют характеры и поступки персонажей, в частности, в его «Ярмарке тщеславия». От этих пороков не свободны, как настаивает автор, даже наивная Амелия и честный Доббин – ведь и они поклоняются ложным идолам и упорствуют в своём добровольном ослеплении. В. Теккерей – мастер сатирической иронии, и контраст между тем, что думают о себе самих и друг о друге его «герои», и тем, что знает о них всеведущий автор, позволяет ему, так же как и Н.В. Гоголю в «Мёртвых душах», показать коррупцию, разъедающую человеческие отношения и характеры, тем более страшной, что она выдает себя за норму.

В этом смысле есть немало общего в том, как задуманы и истолкованы их создателями теккереевская великосветская авантюристка Ребекка Шарп и гоголевский «приобретатель» Чичиков. Генетически оба персонажа находятся в не столь уж отдаленном сродстве с героями и героинями плутовского романа. В девичьей фамилии Ребекки эта преемственная связь выражена наглядно: она действительно «востра» (sharp), она – из породы «ловкачей», «мошенников» (sharpers). Но и для В. Теккерея, и для Н.В. Гоголя схемы и традиции плутовского романа не представляют уже самоценного значения. В соответствии с духом критического реализма XIX в. их занимают не столько происхождения отдельного «правонарушителя», сколько их социальная типичность. «Приобретение – вина всего: из-за него произвелись дела, которым свет даёт название не очень чистых» (Г., VI, с. 242), – пишет Н.В. Гоголь в одиннадцатой главе первого тома поэмы, поясняя характер своего героя.

Но «не очень чистые» дела Чичикова могут вершиться лишь в «не очень чистой» социальной среде. Как ни исключительна по своей затейливости афера с покупкой, мертвых душ, она в принципе служит показателем общей нравственной испорченности большого мира, которому принадлежит Чичиков. Уже на первых страницах поэмы, в эпизоде вечеринки у губернатора, ироническая характеристика «толстых и тонких» провозглашает «приобретение» вполне общепризнанной основой жизненного благополучия, процветания и даже доброго имени. У «толстых» «в шкатулках благодать божия»; «у толстого спокойно, глядь, и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец, толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским барином, хлебосолом, и живёт, и хорошо живёт» (Г., VI, с. 15). Но разве не к этому сводятся и все вожеления Чичикова? А ведь к столь иронически описанному

автором разряду «толстых» принадлежали «почётные чиновники в городе». Неудивительно, что предприимчивый Павел Иванович чувствует себя среди них, как дома: он – той же породы и руководствуется теми же правилами. Манилов, Коробочка, Собакевич, Плюшкин – люди разного нрава и склада характера – преспокойно продают этому скупщику мёртвых душ его странный товар. Единственное, что заботит трёх последних, – это как бы не продешевить, получить настоящую цену. Что до прекрасногодушного Манилова, то, уступая своему просвещённому гостю мёртвые души «безынтересно», он не забывает даже украсить фальшивый список несуществующих «мужичков» каёмочкой и розовой ленточкой.

Сатирическая символика всеобщей купли-продажи в «Ярмарке тщеславия» В. Теккерея имеет не меньшее значение, чем в поэме Н.В. Гоголя. Характеризуя свою героиню, В. Теккерей, как и Н.В. Гоголь в отношении Чичикова, даёт понять читателю, что она, в сущности, действует по законам того общества, к которому принадлежит. Чичиков скупает мёртвые души. Ребекка Шарп торгует живым товаром – самой собой, ибо на Ярмарке тщеславия выгодный брак или связь с богатым и знатным «покровителем» – это наилучший возможный способ помещения её «капитала». Она делает то же, что и другие. Вся её беда лишь в том, что «бедненькой Ребекке приходилось проделывать самой всю чёрную работу» (Т., I, 48), которую за других проделали бы маменьки, охотящиеся на богатых женихов для своих дочек. В. Теккерей не раз пользуется языком коммерции, говоря о том, как продаются и покупаются живые души в Англии. «Её сердце, – пишет он о второй жене старого сэра Питта Кроули, – умерло гораздо раньше тела. Она продала его, чтобы стать женой сэра Питта Кроули. Матери и дочери повседневно совершают такие сделки на Ярмарке Тщеславия» (Т., I, с. 197). Старый развратник маркиз Стайн убеждён, что полковник Родон Краули, муж Ребекки, намеренно, по расчёту, потворствует его интриге со своею женой. Он ошибается, но, как иронически замечает автор, «милорд купил на своем веку столько мужей, что, право, его нельзя винить, если он предположил, что узнал цену и этому» (Т., II, с. 228).

Очаровательная зелёноглазая «сирена» В. Теккерея с её блистательным остроумием и светским изяществом по видимости совсем непохожа на почтенного Павла Ивановича с его радужной шерстяной косынкой, громким сморканьем и тяжеловесными, хотя и благоприличнейшими ухватками. Но в них воплощён один и тот же дух буржуазного предпринимательства, дух чистогана, лишь принимающий разные облики в зависимости от обстоятельств места и образа действия. Каждый из них, пользуясь выражением В. Теккерея, «проделывает свою чёрную работу», применяясь к этим обстоятельствам. Ребекка потакает аристократическим претензиям английских снобов, уверяя их, что она происходит из знатного рода Монморанси. Чичиков создаёт себе другую, но столь же фиктивную биографию, уверяя, что «пострадал по службе за правду».

Общий принцип реалистической типизации характеров, сближающий Н.В. Гоголя и В. Теккерея, проявляется и в том, как эти писатели относятся к «безнравственности» своих персонажей. Ничуть не прикрашивая и не идеализируя их, и В. Теккерей и Н.В. Гоголь, каждый по-своему, внушают читателю, что, в сущности, их бессердечие, бесчувственность, лицемерное и всепоглощающее служение наживе являются следствием не их личной нравственной испорченности, а неблагоприятных типических обстоятельств – ложного воспитания, нужды и соблазнов, каждодневно порождаемых общественным неравенством. И Бекки Шарп, и Чичиков, как подчеркивают их создатели, вовсе не злы от

природы. Рассказав о неблагодарности Чичикова, отказавшегося помочь старому учителю, которому был стольким обязан, Н.В. Гоголь добавляет: «Нельзя, однако же, сказать, чтобы природа героя нашего была так сурова и черства, и чувства его были до того притуплены, чтобы он не знал ни жалости, ни сострадания. Он чувствовал и то, и другое, он бы даже хотел помочь, но только, чтобы не заключалось это в значительной сумме, чтобы не трогать уже тех денег, которых положено было не трогать, словом, отцовское наставление: «береги и копи копейку» пошло впрок» (Г., VI, с. 228).

Сходным образом и В. Теккерей не раз считает нужным оговорить, что «в сущности Ребекка была женщина не злая» (Г., I, с. 418). «Злые насмешки вырывались у неё лишь в тех случаях, когда живость и чувство юмора брали верх в этой богатой натуре (что, впрочем, бывало довольно часто), но она умела быстро придать своему лицу выражение святой невинности» (Г., I, с. 396).

Но В. Теккерей зачастую любит находчивостью, пронизательностью и остроумием своей героини, которая, действуя на подмостках ярмарки тщеславия, в сущности в большинстве случаев обращает против своих антагонистов их же оружие. Чем она хуже трусливого, самовлюбленного и жадного Джоза Седли, этого «набоба», разжиревшего в своей прибыльной и необременительной должности по сбору налогов с индийских туземцев? Чем она хуже достопочтенного семейства Кроули, все члены которого, от выпивохи-пастора до его святоши-племянника, помышляют только о том, как бы прибрать к рукам наследство мисс Кроули? Чем она хуже всех этих знатных особ из «высшего света», которых В. Теккерей с обдуманым сарказмом наделяет непочтительными фамилиями, свидетельствующими об их прямом родстве с лошадьми или баранами или вызывающими иные, не менее выразительные сатирические ассоциации? И уж конечно высокородный «покровитель» Ребекки, жестокий и распутный старый циник, маркиз Стайн, как бы ни хитрила с ним эта очаровательная авантюристка, слишком закоренел в грехах, чтобы иметь право считать себя её жертвой.

Всею характеристикой своих ведущих персонажей и В. Теккерей, и Н.В. Гоголь подводят читателя к важному выводу: в тех общественных условиях, в которые они поставлены, их неблагоприятные поступки по-своему вполне «нормальны» – это естественное средство самозащиты и самоутверждения. В разговоре с читателем в одиннадцатой главе первого тома поэмы Н.В. Гоголь иронически отказывается попросту назвать Чичикова «подлецом» – «справедливее всего назвать его «хозяин, приобретатель» (Г., VI, с. 241), – замечает он. Такой же «приобретательницей» является и Бекки Шарп, действующая, как и Чичиков, по неписаным законам общества. У обоих есть заветная шкатулка, а в ней, конечно, особое потайное отделение. И главная катастрофа наступает тогда, когда дело доходит до этого средоточия всех их усилий, помыслов и надежд. Чичиков, ввергнутый в узилище, всего более потрясён тем, что разлучен с драгоценной шкатулкой. «Шкатулка, Афанасий Васильевич, шкатулка, ведь там всё имущество. Потом приобрёл, кровью, летами трудов, лишений... Шкатулка, Афанасий Васильевич» (Г., VII, с. 110). Лишённый шкатулки, он теряет почву под ногами, готов даже раскаться в прошедшем; но едва шкатулка возвращена ему: «бумаги, деньги – всё в наилучшем порядке», как прежние «приманки» начали вновь «грезиться ему» (Г., VII, с. 116 – 117).

Бекки, уличённая мужем, ещё пытается изворачиваться и лгать: но, когда найдена и вскрыта её шкатулка и обнаружены кредитные билеты – одни новёхонькие, другие – десятилетней давности, всему приходит конец. «Ребекка сидела как на пожарище, стиснув

руки, с сухими глазами». «Все ящики были открыты, и содержимое их разбросано по полу: платья и перья, шарфы и драгоценности – обломки крушения тщеславных надежд!» (Т., II, с. 244).

И Н.В. Гоголь, и В. Теккерей озабочены, даже встревожены мыслью о том, как относительно грань, отделяющая нарушителей порядка от его блюстителей. «Не то тяжело, что будут недовольны героем, – пишет Н.В. Гоголь, – тяжело то, что живёт в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне её того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, – и все были бы радёшеньки и приняли бы его за интересного человека» (Т., VI, с. 242 – 243).

В. Теккерей выражает сходную мысль несколько по-иному. Он заставляет самое Ребекку размышлять о том, как легко могла бы она следовать по стезе добродетели (в общепринятом смысле этого слова!), будь у неё «пять тысяч фунтов в год». «И я могла бы возиться в детской и считать абрикосы на шпалерах. И я могла бы поливать растения в оранжереях и обрывать сухие листья на герани. Я расспрашивала бы старух об их ревматизмах и заказывала бы на полкроны супу для бедных. Подумаешь, какая потеря при пяти-то тысячах в год! Я даже могла бы ездить за десять миль обедать к соседям и одеваться по моде позапрошлого года. Могла бы ходить в церковь и не засыпать во время службы или, наоборот, дремала бы под защитой занавесей, сидя на фамильной скамье и опустив вуаль, – стоило бы только попрактиковаться. Я могла бы со всеми расплачиваться чистоганом – для этого нужно лишь иметь деньги» (Т., II, с. 98).

Прочитав эти размышления своей героини, писатель с горечью добавляет: «Кто знает, быть может, Ребекка и была права в своих рассуждениях, и только деньгами и случаем определяется разница между нею и честной женщиной?» (Т., II, с. 98).

А разве Чичиков, доведись ему стать владельцем «благоприобретённой» деревеньки и сотен трёх живых, а не мёртвых, крепостных душ да схоронить концы в воду, – разве он хозяйничал бы хуже, чем Собакевич или Коробочка, и не пользовался бы расположением окрестных помещиков? Разве и теперь он не поражает всех встречных обывателей своим изумительным «благоприличием» и не входит в доверие не только тупоумных чиновников города N. в первом томе поэмы, но и людей иного пошиба – генерала Бетрищева, Тентетникова, братьев Платоновых, даже многоопытного Костанжогло, умело подделавшись под вкусы и замашки каждого? Чичиков умеет вникнуть в интересы собеседников; он, как помним, может достойно поддержать разговор о любом предмете, начиная от лошадиного завода и кончая добродетелью... Так и Ребекка находит общий язык и со старой вольнодумкой мисс Кроули, и с ханжою леди Саутдаун, помешанной на религиозно-филантропических «миссиях» и молитвенных собраниях. Сумев разбогатеть тёмными средствами, на которые лишь намекает автор, «она погрузилась в дела милосердия. Она посещает церковь, всегда в сопровождении слуги. Её имя значится на всех подписных листах. «Нищая торговка апельсинами», «Покинутая прачка», «Бедствующий продавец пышек» нашли в её лице отзывчивого и щедрого друга. Она всегда торгует на благотворительных базарах в пользу этих обездоленных созданий». Позднее, в романе «Ньюкомы», читатель узнает даже, что она стала сочинять душеспасительные гимны.

Вполне сопоставимы с гоголевскими персонажами и другие характеры В. Теккерея. Так, Д.С. Яхонтова приводит интересное сопоставление образов сэра Питта Кроули у В. Теккерея и гоголевского Плюшкина. Причина их близости и в том, что оба художника изображали в данном случае один и тот же «тип самодура-помещика, скарёдного и невежественного, распространённый не только в Англии, но и в других странах Западной Европы и в России», – а также и в том, что сходным был сам метод изображения, так как оба писателя одинаково стремились к большим сатирическим обобщениям.

«Сэр Питт Кроули, – пишет Д.С. Яхонтова, – сродни гоголевскому Плюшкину. Ни в переписке Теккерея, ни в его статьях не встречается намёка на то, чтобы он был знаком с гениальной поэмой Гоголя, а между тем сходных черт в этих двух образах много. Совпадают даже некоторые детали. Как Чичиков принимает оборванного, грязного и опустившегося Плюшкина за ключницу, так и Бекки Шарп, увидев сэра Питта Кроули, считает, что перед ней нечистоплотный, обтрепанный грум хозяина. Сходно даже описание их внешности и одежды».

Сопоставив два параллельных отрывка – портрет Плюшкина и портрет сэра Питта Кроули, Д.С. Яхонтова продолжает: «У Плюшкина на столе – высохший лимон и рюмка с тремя мухами, а у сэра Питта кусочек сыра, ломоть хлеба и кружка с остатками чёрного портера.

Плюшкин выражает радость по поводу того, что его гость уже покушал, и прячет обратно в шкаф ликёрчик с козявками, а сэр Питт, услышав, что его гостя пообедала, сам лакомится требухой с луком. Плюшкин упрекает свою экономку Мавру в том, что она украла у него четвертку чистой бумаги, а сэр Питт грызет старуху-горничную за нехватку одного фартинга.

О заимствовании здесь не может быть и речи, но сходство этих образов велико и не случайно...».

«Образы Гоголя, – продолжает Д.С. Яхонтова, – отличаются большей филигранностью и яркостью отделки, чем образы Теккерея, что делает их совершенно незабываемыми. Творческая манера Гоголя роднит его скорее с Диккенсом. Он так же, как и Диккенс, умеет доводить характеры до пределов, придавать их доминирующей черте необычайную выпуклость.

Теккерей, в противоположность Гоголю и Диккенсу, не подчеркивает в своих персонажах какой-то одной особенности, заслоняющей все другие, он избегает эффектов, стремится показать обыденных людей, но от этого его сэр Питт не теряет своей выразительности. И если о глубоко типичном образе сэра Питта Теккерей замечает, что это почти точный портрет, то это лишь свидетельствует о большом мастерстве писателя».

Эти наблюдения проникательны и справедливы. Но в своем разграничении Н.В. Гоголя от В. Теккерея Д.С. Яхонтова упустила из виду ещё некоторые существенные особенности изображения характеров в «Мёртвых душах». Дело не только в «большей филигранности... отделки» образов Н.В. Гоголя и не только в том, что он, в отличие от В. Теккерея, более смело пользуется гиперболой, преувеличением, сатирическим гротеском. Важно отметить ещё и другую сторону дела. У В. Теккерея сэр Питт Кроули и ему подобные вызывают лишь презрительную, гадливую усмешку. Он видит их насквозь и знает им цену, но они для него как бы постоянная человеческая величина. Н.В. Гоголь также показывает Плюшкина и отвратительным и смешным. Но этот персонаж предстаёт у него в развитии, хотя и бегло намеченном. Автор вспоминает о прошлом Плюшкина,

когда его скупость не выходила ещё из разумных пределов. А вместе с тем в подтексте всего эпизода нельзя не почувствовать и глубокого ужаса и содрогания, с какими Н.В. Гоголь смотрит на этого бывшего человека, потерявшего человеческий облик. В этом смысле можно положительно утверждать, что при всей общности изображаемых характеров, при множестве подмеченных Д.С. Яхонтовой поразительно сходных черт в портретах «героев», в деталях быта, обстановке, в диалогах и пр., визит Чичикова к Плюшкину написан Н.В. Гоголем в совершенно ином эмоциональном ключе, чем сцена с сэром Питтом Кроули у В. Теккерея.

У Н.В. Гоголя, В. Теккерея и Ч. Диккенса появляются новые средства раскрытия характеров, которых не было в реалистическом романе эпохи Просвещения. Своё прежнее значение сохраняет портрет, хотя и с существенными инновациями, вносимыми более тонкой нюансировкой, оттенками, какие редко встречались в романе XVIII в., а иногда (что чаще всего встречается у Ч. Диккенса) благодаря контрастному различию между грубой или даже смешной внешностью и глубоко человеческим содержанием.

Но наряду с портретом, дополняя его, в характеристике персонажа принимают важное участие и детали его окружения: архитектура жилища, интерьер, включая мелочи внутренней обстановки.

Действительно, деталь в самых различных формах и сочетаниях приобретает огромное, несвойственное ей ранее значение. Так, например, образ улитки и раковины почти буквально повторяется у Н.В. Гоголя и О. де Бальзака, когда речь идёт о том, как проявляется характер человека в его обиталище и как – в обратной связи – действует сама обстановка на тех, кого она окружает. У О. де Бальзака действием, как правило, предшествует подробнейшее аналитическое описание, вернее, исследование не только внутреннего, но и внешнего вида дома, в котором живут его герои, города или квартала, где стоит этот дом. Кто не помнит классического изображения пансиона г-жи Воке в «Отце Горио», типографии Сешаров в Ангулеме, угрюмого дома Феликса Гранде в Сомюре? О. де Бальзак зачастую сопровождает эти описания подробнейшими экскурсами в экономику и технологию затрагиваемых им производств или видов торговли. Чтобы понять драму, разыгравшуюся в семействе Сешаров, надо знать и технические усовершенствования, произошедшие к началу романа в типографском деле, и возросшую в связи с увеличением читающей публики потребность в дешевой бумаге. История Цезаря Биротто требует, чтобы читатель был досконально осведомлён о том, как производятся, рекламируются и продаются парфюмерные изделия. А журналистика и литература! А театр! С какими точнейшими подробностями показана О. де Бальзаком закусная механика этого «производства» идей, с какою точностью описаны все те редакции газет, конторы книгоиздателей, закусные переходы, театральные подмостки и злачные места, где «делается» общественное мнение и где продают свою душу его герои и героини.

У Ч. Диккенса и В. Теккерея подобные детальные экономические и технологические «экскурсы» редки. Даже в «Тяжёлых временах» знаем, что индустриальный Коктаун нравственно и телесно калечит людей, но не знаем, что собственно он производит, кроме прибыли для мистера Баундерби. Да это и не важно для Ч. Диккенса.

Автор «Мёртвых душ» пытливо всматривается не только в быт и нравы, но и в хозяйственное положение своей страны. Вместе с Чичиковым, но иными глазами подмечает он тревожные признаки оскудения и разорения земли: убогие избы мужиков Плюшкина, запущенная усадьба и дом Хлобуева красноречиво говорят о многом.

Сатирическая интонация проявляется уже и в изображении города N., его присутственных мест, гостиницы, где остановился Чичиков. Здесь писатель не столько индивидуализирует, сколько обобщает: «покой был известного рода; ибо гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах...» (Г., VI, с. 8). И это уже внушает читателю ощущение печального засилья на Руси той грязи, пошлости и убожества, в атмосфере которых начинается действие. Зато в дальнейшем вид жилища, внутренняя его обстановка, вплоть до последних мелочей, так же как и одежда, внешность, повадка и речь хозяев, изображаются им с величайшим вниманием, как средство раскрытия их характеров.

В этом смысле Ч. Диккенс, В. Теккерей и Н.В. Гоголь, при всех индивидуальных различиях их художественной манеры, следуют по одному пути.

Как Манилов, Ноздрёв, Собакевич, Коробочка, Плюшкин неотъемлемы от своих «раковин» и характеры их раскрываются во всей полноте только в свете окружающей их обстановки, так и у Ч. Диккенса душевный холод надменного коммерсанта Домби поясняется изображением его столь же холодного, чопорного, угрюмого дома – поистине «дома, где разбиваются сердца». Так и характер скряги Скруджа не может быть понят, если читатель не побывал в его нетопленной, мрачной конторе и в его запущенном жилище, настолько неприспособленном для жизни, что даже лестница почему-то наводит на мысль о погребальном катафалке, который свободно мог бы въехать по ней в комнаты.

Подробности интерьера у рассматриваемых писателей нередко играют и ироническую роль. Наивная и дорогостоящая затея Биротто, задумавшего заново перестроить и отделать свой особняк, служит одной из важных причин его разорения. Но и сама претенциозность этой крикливой купеческой роскоши характеризует пошлость и ограниченность этого доброго буржуа.

Иногда ирония раскрывается по контрасту: деталь обстановки как бы молчаливо вмещивается в действие, поясняя или оценивая происходящее. Так, например, в эпизоде визита к Собакевичу, в то время как Чичиков торгуется с хозяином из-за «настоящей цены» на мёртвые души. «Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку» (Г., VI, с. 105). Эта деталь великолепно выражает иронический контраст между недавним героическим прошлым России, с которым неразрывно связана память о Багратионе, и мошеннической аферой, которая развертывается, так сказать, у него под носом.

В числе полных особо драматического, «преобразующего» смысла иронических деталей интерьера запоминаются в «Ярмарке тщеславия» стоящие в гостиной деспотического богача Осборна часы, украшенные скульптурой, изображающей жертвоприношение Ифигении. Это, конечно, не просто сатирически подмеченная мелочь, призванная показать безвкусицу пышной и тяжеловесной обстановки этого угрюмого богатого дома, но и выразительный намёк на действительные, уже не мифологические, а вполне современные жертвоприношения, которым суждено совершиться в этих стенах. Ведь здесь будет разбито счастье старшей дочери чванного Осборна, Марии, здесь разорвёт он помолвку Амелии Седли со своим сыном Джорджем после банкротства её отца; здесь, наконец, отречётся он и от сына, когда этот непокорный повеса женится всё-таки, вопреки отцовскому запрету, на своей невесте.

В сатирической тональности выдержаны все перипетии, связанные с портретом старшего брата Амелии Джозефа Седли, самовлюбленного и тупого чиновника ост-

индской компании. Портрет этот, где неповоротливый и трусливый Джоз изображен важно восседающим на слоне посреди тропических джунглей, украшает гостиную его родителей, а после банкротства старика Седли продаётся со всем имуществом с аукциона. Аукционист не жалеет красноречия, расхваливая это произведение искусства. Однако, «шедевр» продаётся за бесценок, и покупает его, курьеза ради, не кто иной, как Ребекка Шарп, ныне уже г-жа Кроули, когда-то под сенью этого портрета пытавшаяся завлечь в свои матримониальные сети толстяка Джоза. А много лет спустя, отвергнутая мужем и светом, опустившаяся «на дно» Ребекка ловко пользуется этим портретом, чтобы снова повести атаку на слабо сопротивляющегося Джоза Седли и завладеть его особой и кошельком. «Охотник» сам оказывается добычей.

У Н.В. Гоголя, как и у В. Теккерея и Ч. Диккенса, люди зачастую уподобляются неодушевлённым предметам, что подчёркивает обездушенность их нравственного облика. В «Мёртвых душах» лица Собакевича и его супруги напоминают Чичикову молдаванскую тыкву и длинный огурец. У В. Теккерея в «Ярмарке тщеславия» сестринский поцелуй холоден как устрица; пальцы, протянутые для рукопожатия, напоминают сосиски.

Вещи у этих писателей не только характеризуют людей косвенным образом. Они и порабащают их. И Чичиков, и Ребекка Кроули держатся каждый за свою шкатулку, как за самую жизнь.

Иногда этот фетишизм вещей воплощается в предметно-символическом, фантастическом образе. Так, у Ч. Диккенса в «Рождественской песне в прозе» дух Марлея, являющийся своему компаньону Скруджу, опутан тяжкой цепью, состоящей из денежных сейфов, стальных кошельков, гроссбухов, ключей, замков и т. д. В сказке В. Теккерея «Кольцо и роза» злой привратник на много лет превращается сам в уродливый дверной молоток.

Особенно щедр на многозначительные выразительные «вещественные» подробности Ч. Диккенс. Относясь как будто бы только к внешней обстановке действия или к костюму и облику действующих лиц, эти подробности полны у него, как и у Н.В. Гоголя, психологического и социального смысла. Подобно автору «Мёртвых душ», Ч. Диккенс также умеет увидеть характерное в «прозаическом существенном дрязге жизни».

Иной раз поражает буквальное совпадение юмористических «жанровых» картинок у Н.В. Гоголя и Ч. Диккенса. Так, например, в «Мёртвых душах» упоминается «сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с чёрною, как смоль, бороною» (Г., VI, с. 8). Ч. Диккенс в «Приключениях Мартина Чезлуита» описывает номер гостиницы, где «живописное изображение жирного быка над камином и портрет бывшего хозяина гостиницы над кроватью (он мог бы быть родным братом быку, так велико было сходство) пристально глядели друг на друга» (Д., XI, с. 103).

Сродни Н.В. Гоголю и другие случаи, где Ч. Диккенс пользуется деталью интерьера (в частности, картиной), чтобы передать обезчеловеченность, обездушенность своих персонажей. Характерна сцена из «Крошки Доррит», где три столпа общества – банкир Мердл, чиновный Тит Полип и министр лорд Децимус, глубокомысленно беседующие у камина, непочтительно сравниваются с группой жующих жвачку коров, изображённых на висящей над ними картине Кейпа. В особенностях костюма, в чертах лица, в обстановке у Ч. Диккенса, как и у Н.В. Гоголя, угадывается характер.

Чрезвычайно многообразны у Ч. Диккенса внешние детали, служащие до поры до времени благовидной маской лицемерия и подлости. В рассказе «Уличён» г-н Джулиус Слинктон предстаёт первоначально как весьма уважаемый джентльмен; он прилично одет, его манеры не оставляют желать лучшего. Но рассказчика (директора Общества по страхованию жизни) с первой же встречи всего более поражает прямой и ровный пробор, разделяющий посередине его тщательно приглаженные и напомаженные волосы. Кажется, будто Слинктон подставляет свой пробор собеседнику, словно говоря: «Берите меня, друг мой, таким, каким я желаю казаться. Идите прямо, держитесь дорожки, не ходите по траве, посторонним вход воспрещен». Этот мотив снова и снова повторяется в повествовании – и неспроста. Рассказчик, сразу почувствовавший отвращение к незнакомцу, выясняет, что Слинктон – мошенник и убийца; он отравил одну из своих племянниц и готовил убийство другой. Пойманный с поличным он с проклятием рвёт на себе волосы: «это был конец ровной дорожки; он её уничтожил, да, как мы скоро увидим, она уже больше и не могла ему пригодиться», – отравитель покончил с собой. Ещё до этой завершающей катастрофы рассказчик подмечает, что, убедившись в своём разоблачении, Слинктон как будто бы съёжился, сжался в своей одежде, словно та внезапно стала для него велика и мешковата.

У Н.В. Гоголя внезапная утрата внешнего благообразия героя также сопровождает его разоблачение: автор недаром ведёт действие в заключительной главе второго тома «Мёртвых душ» так, чтобы Чичиков был схвачен и приведён к генерал-губернатору во всём великолепии своего нового фрака и панталон цвета наваринского дыма с пламенем, бархатного жилета, синего атласного галстука и прически, «изливавшей ток сладкого дыхания первейшего одеколона» (Г., VII, с. 108). Именно в этом щегольском облачении ползает он по полу, униженно лобызая княжеский сапог, а потом, в тюремной камере, рвёт на себе и модный фрак, и «волоса, об укрепленьи которых прежде старался».

Близость всего художественного строя сатирически изображаемых Ч. Диккенсом характеров и характеров «Мёртвых душ» может быть, пожалуй, прослежена наиболее последовательно при сопоставлении Пекснифа с Чичиковым. И тот, и другой – мастера по части дел, «которым свет даёт название не очень чистых» (Г., VI, с. 242), оба искушены в «науке жизни» настолько, что умеют внушить окружающим доверие к своей благонамеренности.

«Даже его шея выглядела добродетельной, – пишет Ч. Диккенс, представляя читателям Пекснифа. – Эта шея была у всех на виду. Заглядывая за низкую ограду белого галстука... вы видели светлую долину, незатенённую бакенами и простиравшуюся между двумя высокими выступами воротничка. Эта шея как будто говорила за мистера Пекснифа: «Никакого обмана тут нет, леди и джентльмены, здесь всё исполнено мира и священного спокойствия». То же говорили и волосы, слегка седеющие, со стальным отливом, зачёсанные со лба назад и торчащие либо прямо кверху, либо слегка нависающие над глазами, так же как и тяжёлые веки мистера Пекснифа. То же говорили и его манеры, мягкие и вкрадчивые. Словом, даже его строгий чёрный костюм, даже его вдовство, даже болтающийся на ленте двойной лорнет – всё устремлялось к одной и той же цели и громко вопияло: «Воззрите на добродетельного мистера Пекснифа!»» (Д., X, с. 25).

Н.В. Гоголь с такой же иронической добросовестностью изображает благообразие внешности, манер и костюма Чичикова, отзывается с похвалой о его опрятности и других

достоинствах. Как и Пексниф, Чичиков умеет снискать расположение окружающих. Как Пексниф поражает своим добродетельным видом, так и Чичиков кажется воплощённой благонамеренностью. Василий Платонов усомнился было в дорожном спутнике своего брата: «И оглянул он Чичикова, насколько позволяло приличие, и увидел, что это был человек, по виду, очень благонамеренный» (Г., VII, с. 90); снова заговорили в нём сомнения: «полный недоверия, он оглянул искоса Чичикова и увидел благоприличие изумительное» (Г., VII, с. 91). После этого для сомнений уже не остаётся места.

И Пексниф, и Чичиков умеют подладиться к собеседникам. Пексниф слывёт во всей округе почтеннейшим человеком; на него взирают с умилением и просят его совета в затруднительных случаях. И Ч. Диккенс, и Н.В. Гоголь саркастически, между строк, дают понять, как мало логики в этой репутации. Эта ироническая мысль сквозит в подтексте приведённого выше портрета Пекснифа. Н.В. Гоголь особо упоминает о том, что «в приёмах своих» Чичиков «имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги...» (Г., VI, с. 10).

Оба персонажа одинаково обходительны и отличаются неистощимым красноречием. Чичиков «во всём как-то умел найтись и показал в себе опытного светского человека. О чём бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его» (Г., VI, с. 17). В следующем далее достопамятном перечне разнообразных предметов, в которых Чичиков выказывал себя знатоком, следует особо выделить один: «говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах» (Г., VI, с. 17). А это любимейший конёк и его английского собрата, Пекснифа, который рассуждает о добродетели тем возвышеннее и умиленнее, чем гаже и подлее его образ действий.

Речь Пекснифа и Чичикова во многом схожа по самому своему строю. Обоим свойственна витиеватость, выпренность, сложность метафор, которые иной раз не вяжутся друг с другом. Говоря о себе самих, они склонны к смиренному самоуничижению. Чичиков говорил о себе «с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначащий червь мира сего и не достоин того, чтобы о нём много заботились...» (Г., VI, с. 13).

Точно, так же, именно «червем» готов аттестовать себя и Пексниф: «Даже вот такая штука, – разглагольствует он, приставив палец к залепленному пластырем ушибу на макушке, – хотя это только небольшая плешь случайного происхождения, – напоминает нам, что мы всего-навсего... – он хотел было сказать «черви», но, вспомнив, что черви не отличаются густотой волос, закончил: – ... брэнная плоть» (Д., X, с. 27).

В елейном красноречии Пекснифа, при всей его неподражаемо-индивидуальной манере смешивать несовместимые метафоры и заноситься в эмпирии, откуда нелегко спуститься наземь, улавливается пародия на риторический пафос парламентских и церковных «златоустов» викторианской Англии. «Мистер Пексниф, – пишет Ч. Диккенс, – имел привычку ввёртывать в разговор любое слово, какое только попадалось на язык, не особенно заботясь о его значении, лишь бы оно было звучно и хорошо закругляло фразу. И делал он это так уверенно и с таким внушительным видом, что своим красноречием нередко ставил в тупик первейших умников, так что те только глазами хлопали» (Д., X, с. 27 – 28).

Что касается Чичикова, то Н.В. Гоголь не останавливается даже перед тем, чтобы предоставить для его пошло-самодовольного витийства свои самые заветные темы. Великая смелость и мудрая житейская наблюдательность художника проявляются в том, что он позволяет своему мелкотравчатому «герою» выстилать путь к его сомнительным сделкам рассуждениями о том, о чём сам решается говорить, только когда его увлекает полёт высокого вдохновения. Вслушаемся в рассказ о том, как приступил Чичиков к доверительной деловой беседе с Собакевичем: «Чичиков начал как-то очень отдалённо, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, и иностранцы справедливо удивляются...» (Г., VI, с. 100). Не улавливаются ли здесь пародийные отголоски торжественно-патетических авторских отступлений, где сам Н.В. Гоголь – но в совершенно ином, пророческом, ключе – вспоминает и о «могучем пространстве» (Г., VI, с. 221) России, и о том, как «косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (Г., VI, с. 247).

Так и Ч. Диккенс показывает, до какого вопиющего опошления могут быть низведены дорогие ему как писателю идеи братской любви и справедливости в лицемерных речах Пекснифа.

Но, в отличие от характера Чичикова, о формировании которого читатель узнаёт в одиннадцатой главе первого тома поэмы, характер Пекснифа предстаёт в «Приключениях Мартина Чезлута» совершенно готовым и неизменным. Читатель ничего не знает о его детстве и юности – зато может вполне уяснить себе его пагубное влияние на близких ему людей. Дочери Пекснифа, которым он с присущим ему ханжеством дал эмблематические имена «Чарити» и «Мерси» («сострадание» и «милосердие»), так же далеки, как и он сам, от этих христианских добродетелей и не хуже отца умеют разыгрывать каждая свою роль ради пошлых своекорыстных целей. Младшая, Мерси, жертва несчастного замужества, смягчается душой под влиянием жестоких ударов судьбы. Чарити, как и отец её, остаётся нераскаянной даже и тогда, когда её интриги терпят полный крах.

Предыстория Чичикова до некоторой степени сопоставима с предысторией другого сходного диккенсовского «героя» – карьериста и мошенника Урии Типа («Жизнь Давида Копперфильда»). Начав свою жизнь скромным клерком, в конторе почтенного юриста Уикфильда, этот хитрый, завистливый и наблюдательный лицемер ловко пользуется привычками и слабостями своего патрона, злоупотребляет его доверием, подделывает документы и уже готовится стать хозяином фирмы, когда его постигает заслуженное возмездие. Защитной маской Типа смолоду служит хорошо наигранное смирение. «Я человек слишком маленький... Я человек слишком ничтожный и смиренный» (Д., XV, с. 304), – твердит он на каждом шагу. За этим смирением (которое усердно вдалбливали Урии, а до него – его родителям их наставники и хозяева в приютах, воскресных школах и богоугодных заведениях) скрывается хищная злоба, жадное стремление урвать свой кусок добычи. Это, как и Пексниф, подлец, incapable к раскаянию и исправлению; он остается лицемером и по-своему преуспевает, снискав своими елейными речами расположение начальства, даже и в тюрьме.

При несомненном родстве этих диккенсовских образов с гоголевским, и Пексниф, и Гип все-таки явно мельче Чичикова – и не только по масштабу своих афер, но и по своей общественной значительности. Чичиков – «хозяин, приобретатель», как иронически именуется его Н.В. Гоголь, для самого художника представляет собой тревожное знамение

времени. К тому же Чичиков, каким хочет показать его автор «Мёртвых душ», при всей пошлости его интересов и узости кругозора, отнюдь не ничтожество; он обладает редкостным терпением, железным упорством, неутомимостью и умением действовать. Уже в первом томе поэмы Н.В. Гоголь намекает на тайный смысл этого характера, который должен будет раскрыться в дальнейшем; а во втором томе Муразов горестно сетует на то, как виноват он, Чичиков, «перед богатыми силами и дарами, которые достались в удел» ему (Г., VII, с. 112).

Однако, в большей степени сопоставимы с характерами «Мёртвых душ» некоторые характеры людей-собственников или себялюбцев, предстающие в зрелом творчестве Ч. Диккенса – в «Приключениях Мартина Чезлуита», «Домби и сыне», «Давиде Копперфильде», «Крошке Доррит», «Больших ожиданиях», «Нашем общем друге».

Иной раз Ч. Диккенс, в отличие от Н.В. Гоголя, прибегает к «ложным ходам», чтобы напоследок неожиданным поворотом действия смягчить слишком мрачное впечатление о роковой всеобщей власти «чистогана», какое могло бы в противном случае возникнуть у читателей. Так, первоначальная экспозиция «Приключений Мартина Чезлуита» основывается на том, что все члены разветвлённого семейства Чезлуитов (в родстве с которыми состоит и Пексниф) отличаются непомерно развитым себялюбием. Весь роман начат как своего рода исследование этой губительной страсти, которая владеет всеми Чезлуитами. Читатель готов уже к самым страшным разоблачениям. Он видит, как над головой Джонаса Чезлуита сгущаются подозрения в том, что он – убийца собственного отца; а брат умершего, дряхлый Мартин Чезлуит, ослепленный собственной эгоистической подозрительностью, отрёкся от родного внука и стал покорным орудием гнусного Пекснифа. Но туман недоразумений рассеивается, и читатель узнаёт, что, хотя Джонас и помышлял отравить отца, старик умер «своею» смертью, вовремя разгадав злодейский замысел сына. Что же касается Мартина Чезлуита-старшего, то автор подготавливает к концу романа самую удивительную метаморфозу; оказывается, что герой этот, давно одумавшись, лишь разыгрывал принятую на себя роль, чтобы выяснить до конца все плутни Пекснифа и дать ему урок. Былой себялюбец сбрасывает с себя вместе с напускной дряхлостью и прежние предубеждения и широко раскрывает объятия как щедрый и добрый покровитель всем достойным героям и героиням романа.

К такому же «ложному ходу» прибегает Ч. Диккенс и в «Нашем общем друге», где на протяжении ряда глав читатель вместе с юной героиней Беллой Уилфер склонен думать, что «Золотой мусорщик» Боффин поддался развращающему влиянию чистогана. Его природная доброта и простодушие, кажется, подавлены стремительно растущей в нём маниакальной скупостью, жадностью, презрением к беднякам. Но и это оказывается не более, как хитроумной уловкой, рассчитанной на то, чтобы излечить Беллу от её суетности и проверить глубину её чувства к влюблённому в неё секретарю Боффина Роксмицу (который в свою очередь тоже играет роль бедняка, будучи в действительности наследником богача Гармона).

Таких ложных ходов нет и не может быть в поэме Н.В. Гоголя. Понимая свой труд как художественный подвиг, он не может лукавить с читателем, хотя бы это и могло способствовать занимательности повествования. Если же он упоминает о «тайнах», которым ещё надлежит раскрыться в дальнейшем, то можно почти безошибочно предположить, что это не выдуманные тайны умелого сюжетослагателя, а тайны самой жизни, подозреваемые, но ещё не раскрытые мыслью и воображением художника.

Но Диккенс-реалист не ограничивался, конечно, такой «облегчённой», условной трактовкой «омертвления» и «воскрешения» человеческой души в собственническом мире, как в случаях с Мартином Чезлуитом-старшим или Боффином. Среди его персонажей запоминается немало таких, которые вполне сопоставимы со «странными героями» «Мёртвых душ» (как называл их Н.В. Гоголь), поскольку и в них омертвела или задавлена «корой земности» живая человеческая душа. Поль Домби-старший, м-сс Кленнэм в «Крошке Доррит», мисс Хэвишем в «Больших ожиданиях» принадлежат к числу такого рода фигур, в изображении которых диккенсовский гротеск граничит с трагизмом.

В несколько ином, всецело комедийно-сатирическом ключе выдержано изображение Подснепа и «подснепства» (производное от фамилии этого персонажа, вошедшее в английский язык так же, как вошли в русский язык «маниловщина» или «ноздревщина»). Подснеп не играет активной роли в развитии сюжета «Нашего общего друга». Но он необходим Ч. Диккенсу как важная часть того социального «фона», на котором разворачивается действие: этот фон оттеняет по контрасту ту сферу подлинно человеческих, не стандартных помыслов, чувств и отношений, к которой принадлежат любимые герои писателя. Подснепы и «подснепство» как бы символизируют собой косную, викторианскую Англию, «законсервированную в соку собственности» (если воспользоваться этим образным выражением Дж. Голсуорси). Ч. Диккенс намеренно отвлекается от всего личного, что могло бы юмористически смягчить образ Подснепа. В его характеристике выделен, как главное и неизменное начало, автоматизм привычек и мышления, основанных всецело на «деловых» принципах, ибо Подснеп – делец из Сити и остаётся таковым во всех сферах своего существования.

Домби-старший, м-сс Кленнэм, мисс Хэвишем сродни гоголевским персонажам (особенно Плюшкину) по той ужасающей власти, какую приобрела над каждым из них односторонне развившаяся, всепоглощающая себялюбивая страсть. Как и у Н.В. Гоголя, их бытовое окружение и отражает, и усиливает маниакальную односторонность этих характеров. В богатом доме надменного Домби всё дышит мертвенным холодом – всё проникнуто такой же отталкивающей чопорностью, как и манеры хозяина, как самый его костюм, в котором доминирующей деталью оказывается туго накрахмаленный галстук, сдавливающий нестигаемую шею мистера Домби. Зловещее прошлое и безрадостное настоящее м-сс Кленнэм угадываются не только по отдельным намёкам, разбросанным в романе «Крошка Доррит», но и по самому виду той «раковины», в которой живёт эта «улитка». Угрюмый вдовий наряд, инвалидное кресло, к которому прикована эта женщина, до сих пор снедаемая ревностью, мстительностью и злобой к тем, кого уже нет на свете, – жизнь, навсегда втиснутая в тесные, чуть ли не тюремные рамки сурового кальвинистского благочестия, которое допускает, однако, и поблажки греховной плоти. Застывшая в своей аскетической набожности м-сс Кленнэм, у которой на совести три загубленные жизни, не забывает, однако, в строго положенные часы ни о своих устрицах с белым вином, ни о жареной дичи. Мисс Хэвишем, поглощённая «тщеславием скорби, которое овладело ею как мания», замыкается в фантастическом микромире, отрешённом от жизни. Часы в её доме остановлены на той минуте, когда она получила от жениха роковое письмо с отказом от женитьбы. Седая, измождённая старуха, она по-прежнему одета в свой истлевший свадебный наряд. А на парадно накрытом столе, заросшие плесенью и паутиной, возвышаются неузнаваемые останки свадебных яств – прибежище тараканов и пауков.

У Ч. Диккенса для всех этих «мёртвых душ» наступает минута пробуждения: но она связана с полным трагическим крахом того фантастического себялюбивого «мифа», который они создавали для себя на протяжении целой жизни. И это крушение мнимых нравственных устоев (гордыни Домби, мстительной «добродетели» м-сс Кленнэм, себялюбия мисс Хэвишем, которая погубила свою воспитанницу Эстеллу, привив ей с детства яд бессердечия и эгоизма) символически сопровождается разрушением всего внешнего уклада их жизни. Разорена фирма «Домби и сын», опозорен его дом, имущество продаётся с молотка. Рушится подточенный временем дом м-сс Кленнэм, обветшалые стропила и стены которого уже давно зловеще скрипели и потрескивали... Неумолимое пламя пожирает истлевшее свадебное одеяние мисс Хэвишем, и потревоженная пожаром нечисть убегает из-под остатков несостоявшегося брачного пира...

Нравственное просветление приобретается дорогой ценой, в муках, и прошлое уже невозвратно. Старику Домби ещё суждено порадоваться ласкам внучат, м-сс Кленнэм доживает последние годы в вечной немоте и неподвижности, а мисс Хэвишем умирает, терзаемая угрызениями совести.

Нравственная задача, которую решал Ч. Диккенс, изображая развитие этих характеров, во многом была близка той, какая занимала и Н.В. Гоголя. Но автор «Мёртвых душ» чуждался тех романтически-исключительных обстоятельств, которыми обусловлены у Ч. Диккенса душевные «катастрофы» героев, и хотел в самой типической повседневной действительности найти средства восстановления человека в человеке.

Библиография:

1. Алексеев М.П. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. Сб. статей. М., 1959.
2. Бальзак Оноре. Собрание сочинений в пятнадцати томах. М., 1955 (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте – указываются инициал «Б», том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой)).
3. Вахрушев В.С. Творчество Теккерея. Саратов, 1984.
4. Гербстман А.О. Оноре Бальзак. Л., 1972.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в четырнадцати томах. М., 1952 (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте – указываются инициал «Г», том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой)).
6. Диккенс Ч. Собрание сочинений в тридцати томах. М., 1968 (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте – указываются инициал «Д», том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой)).
7. Ионкис Г.Э. Оноре Бальзак. М., 1988.
8. Катарский И.М. Диккенс в России. М., 1966.
9. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (Первая половина). М., 1965.
10. Михальская Н.П. Чарлз Диккенс. М., 1987.
11. Теккерей У. Ярмарка тщеславия. М., 1960. – т. II (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте – указываются инициал «Т», том (римской цифрой) и страница (арабской цифрой)).
12. Чудаков Г.И. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. М., 1978.
13. Яхонтова Д.С. Новаторство творческого метода Теккерея в романе «Ярмарка тщеславия». Львов, 1965.

И.С. ТУРГЕНЕВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

И.С. Тургенев и Г. Флобер: история одной дружбы

Братья Гонкур, запечатлевшие внешний и внутренний облик Гюстава Флобера с «его натурой искренней, прямой, открытой», отказывали своему «метру» в способности к большой дружбе, к сильной привязанности к кому-либо: «ему не хватает – утверждали они – тех ценных атомов, которые превращают знакомство в дружбу» [2, с. 237].

Почти двадцатилетняя дружба Г. Флобера с И.С. Тургеневым опровергала это мнения Гонкуров.

Знакомство писателей произошло в феврале 1863 года на одном из знаменитых обедов у Маньи. Вскоре после этого, в марте, Г. Флобер, получив от И.С. Тургенева сборник его произведений, переведенных на французский язык, послал И.С. Тургеневу письмо, где с искренним восхищением он говорит о высоком мастерстве русского писателя (особенно отмечает рассказы «Три встречи», «Яков Пасынков», «Дневник лишнего человека»).

Так началась дружба этих двух великих писателей. Было в них нечто такое, что делало их дружбу понятной [7, с. 11]. Помимо общих творческих интересов, их сближала необыкновенная щедрость души, отвращение к пошлости во всех её проявлениях, неприятие деспотии и насилия, ненависть ко всему, что уродует человеческую личность, прямота и честность в отношениях с окружающими.

Переписка И.С. Тургенева и Г. Флобера вобрала в себя все оттенки их личных и творческих взаимоотношений, всю гамму их мыслей и переживаний. Читая письма этих двух писателей-гигантов, поражаешься их деликатности, душевному такту, неиссякаемой изобретательности их слова. Собранные воедино, в один том, эти письма лучше всяких комментариев явились бы памятником удивительной дружбы двух замечательных писателей.

В пору первого дружеского сближения И.С. Тургеневу было 45 лет, Г. Флоберу – 42 года. Каждый из них, уже зрелый мастер, стремился к дальнейшему совершенствованию своего творчества. Поясняя свое дружеское расположение к Г. Флоберу, И.С. Тургенев подчеркивал, что они, «подобно кротам», роют «землю в одном направлении», в направлении реалистического осмысления жизни. И тот, и другой пришли к реализму, преодолевая романтически-отвлеченные представления о жизни, оба были убеждены, что главный объект творчества – жизнь во всех ее проявлениях [6, с. 267].

Французских современников не удивляла привязанность Г. Флобера к И.С. Тургеневу. Как вспоминал Ги де Мопассан: «...схожие во вкусах, образе жизни и мечтаниях, равно как и в своих литературных стремлениях, оба широкообразованные и восторженные поклонники искусства... они находили... много точек соприкосновения между собой» [8, с. 38].

Французский писатель Батист Фора объяснял дружбу русского и французского реалиста «присущим им обоим отвращением к мещанству» и «общим культом поэзии» [17, с. 493]. Действительно, как И.С. Тургенев, так и Г. Флобер, придавали чрезвычайно большое значение художественной форме, изяществу стиля, композиции. Оба считали себя подвластными силе Прекрасного (это слово Г. Флобер писал всегда с большой

буквы), но именно здесь, пожалуй, особенно четко обнаружилось их эстетические разногласия, обусловленные спецификой развития русского и французского реализма.

По мнению, Г. Флобера, французская буржуазная действительность исключала всё прекрасное, всякую красоту. «Красота не совместима с современной жизнью», – с горечью писал он в 60-х годах. Вот почему он и не пытался даже искать её в своих современниках и постоянно испытывал потребность уйти от действительности, погрузиться, как он говорил, в «роскошные сюжеты» «Саламбо», «Иродиады», «Искушения святого Антония», «Легенды о святом Юлиане Милостивом», уйти в «башню из слоновой кости» [13, с. 96].

Тонкий художник и стилист И.С. Тургенев, следуя природе русского реализма, высшим критерием искусства считал не столько «изысканность» стиля, сколько умение правдиво, искренно писать о жизни. Вот почему у И.С. Тургенева понятие прекрасного охватывает гораздо более широкие сферы художественного познания, чем у Г. Флобера. В одном из писем к Полине Виардо он отмечал: «Прекрасное разлито повсюду... Но нигде оно не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности» [27, с. 500].

Поиски Прекрасного в человеке – вот в чём заключается пафос не только тургеневского творчества, но и всей русской литературы XIX века. Эта поиски не оставляли русского писателя на протяжении всей его творческой деятельности, начиная с «Записок охотника» и заканчивая стихотворением в прозе «Порог», где самоотверженность русской девушки овевана ореолом героизма и святости [4, с. 48].

Оба писателя по-разному понимали и призыв к совершенству художественной формы. У Г. Флобера это стремление определялось желанием обнажить серость, никчемность настоящей жизни, у И.С. Тургенева, напротив, – стремлением подчеркнуть прекрасное, высокое в ней.

В тургеневской манере письма французских писателей всегда поражала поэтичность и сдержанная сила мысли, мастерство построения сюжетов, простых и вместе с тем раскрывающих сложность общественно-политических отношений. И если у Г. Флобера простота и естественность сюжета достигалась обращением к обыденным, заурядным героям (мадам Бовари, Фредерик Моро), то у И.С. Тургенева простота и незначительность сюжетов компенсировалась, по верному замечанию Л.В. Пумпянского [12, с. 163], значительностью героев (Елена Стахова, Инсаров, Базаров, Марианна).

Для выяснения творческих взаимосвязей И.С. Тургенева и Г. Флобера очень важно понять, что особенно ценил французский писатель в творчестве своего русского друга, как реагировал И.С. Тургенев на отдельные произведения Г. Флобера, каковы моменты их творческого соприкосновения.

Интерес писателя к чужому творчеству, как правило, объясняется его желанием разобраться в самом себе, уяснить лучше природу своего таланта. Вот почему наибольшее тяготение друг к другу испытывают писатели разных творческих темпераментов. Неспособный воспламеняться лирическим чувством, Г. Флобер очень ценил в И.С.Тургеневе именно это качество. Не случайно его глубоко трогают такие произведения И.С. Тургенева, как «Первая любовь», «Вешние воды», «Несчастливая», «Накануне» [1, с. 319].

Ценя в И.С. Тургеневе лирический талант изящного художника, Г. Флобер отмечал особое его достоинство – превосходное знание жизни: «Вы хорошо знаете жизнь, мой друг, и умеете рассказывать то, что знаете, а это... редкий случай» (V, с. 407).

Чувство неподдельного восторга вызывала у Г. Флобера тургеневская повесть «Первая любовь». «Все старые романтики... – писал он И.С. Тургеневу, – должны быть благодарны Вам за эту маленькую повесть, которая так много говорит о собственной их юности!» (V, с. 300). С большим удовлетворением отзывался Г. Флобер о романах И.С. Тургенева «Накануне» и «Дым».

Истинным «шедевром» представляется Г. Флоберу повесть «Несчастливая». В других вещах, по его мнению, И.С. Тургенев не являлся в равной степени поэтом и психологом.

Также в И.С. Тургеневе поражает Г. Флобера страстность и вместе с тем сдержанность его манеры письма, сочность реалистических зарисовок. Его покоряет тонкая грусть, которая пронизывает большинство произведений И.С. Тургенева, гармоническая согласованность «умиления, иронии, наблюдательности и красок» (V, с. 233).

Понятен и близок Г. Флоберу психологический рисунок тургеневских образов, суть которого – в фиксации наиболее характерных черт в их действиях, в портрете, а не только в анализе психологического процесса. Так, в повести «Несчастливая» Г. Флобера восхищает передача внешних движений, свидетельствующих о переживаниях героев (описание игры Сусанны на фортепиано, её наблюдения из окна за ночной суматохой в доме, вызванной приездом сына Колтовского).

В «Вешних водах» Г. Флобера поражает умение И.С. Тургенева в сжатой и вместе с тем поэтической манере нарисовать внутреннее состояние героев повести, Джеммы и Санина, через внешнее его проявление (например, «Утренняя прогулка вдвоём, когда они разговаривают на скамье», конец повести, «нежный» и «жалкий»).

Г. Флобер очень ценил литературно-критические суждения И.С. Тургенева, тонко чувствующего красоту стиля. Вот почему он неизменно знакомил И.С. Тургенева со своими творческими замыслами, внимательно вдумывался в его критические замечания, подчас испытывая на себе творческое и идейное влияние русского романиста.

Так, внимательного, вдумчивого слушателя и критика обрёл Г. Флобер в лице И.С. Тургенева, которому читал свою философскую легенду «Искушение святого Антония». Подобный творческий замысел возник у русского писателя раньше, чем у французского, в 1842 году, под непосредственным влиянием «Театра Клары Газюль».

Переводя тему «Искушение святого Антония» в иной, чем у П. Мериме, драматически-философский ключ, И.С. Тургенев как бы предвосхитил замысел Г. Флобера. Легенда таила в себе огромные возможности для выражения в символически условной форме философских, общественно-политических и нравственно-этических суждений [5, с. 97]. Но И.С. Тургенев не обнаружил ни той настойчивости, ни той способности уходить всем существом в предмет научного исследования, что отличало Г. Флобера. Претила И.С. Тургеневу и религиозная тематика.

Пьесу русский автор не завершил. Но, тем не менее, этот сюжетный замысел тревожил творческую мысль И.С. Тургенева [3, с. 73]. Своеобразным отголоском увлечения этой темой явились у него «Призраки» и «Рассказ отца Алексея». В «Призраках» (1863) мистическая фантастика использована автором для воспроизведения истории в её пессимистическом философском толковании [10, с. 155]. Обратив внимание на свободную композицию и глубоко философское содержание этого произведения И.С. Тургенева, критик Г. Брандес считал, что русский писатель разработал сходный с Г. Флобером сюжет, «только в гораздо более узких рамках». У Г. Флобера отшельник

Антоний уносится в своём воображении вглубь времен, встречаясь с представителями самых разнообразных религиозно-философских систем. Герой «Призраков» в объятиях вампира-женщины, несясь над различными странами, историческими эпохами, получает чудесную способность воспринимать явления и людей, давно уже несуществующих (Юлия Цезаря, Степана Разина и других).

Тема искушения нашла свой отголосок у И.С. Тургенева и в другом произведении – «Рассказ отца Алексея» (1877). Там, по его словам, даётся «рассказ одного сельского попа о том, как сын его подвергся наущению дьявола (галлюцинации) и погиб» [11, с. 127].

Вот почему, когда аналогичная тема получила свое художественно-философское воплощение у Г. Флобера, И.С. Тургенев был глубоко взволнован. Его незавершённый замысел оживал, воплощался у Г.Флобера в художественную плоть и краски. Наблюдать за всем этим было чрезвычайно увлекательно. Именно этой живой заинтересованностью И.С. Тургенева можно объяснить усилившийся творческий контакт между французским и русским писателями в начале 70-х годов [6, с. 269].

В декабре 1871 года Г. Флобер писал о И.С. Тургеневе, которому читал свою легенду: «Какой критик! Он ослепил меня глубиной и ясностью своих суждений... Он дал мне для «Святого Антония» два или три чудесных совета...» (V, с. 365).

В свою очередь, И.С. Тургенев восторженно отзывался о легенде Г.Флобера, как о «самой поразительной вещи из всех», какие он когда-либо читал» [9, с. 141 – 149].

О большой заинтересованности этим произведением говорит то упорство, с которым И.С. Тургенев стремился опубликовать его в России со своим (так и недописанным) предисловием. И.С. Тургенев пропагандировал легенду Г. Флобера и в других странах.

Дружеские отношения писателей не ограничивались эмоциональными излияниями: они носили порой строго-деловой характер. Г. Флобер содействовал переводам тургеневских произведений на французский язык, нередко принимая непосредственное участие в этих переводах. И наоборот. Пораженный яркой и «гармонически стройной поэзией» «Иродиады» и «Легенды о святом Юлиане Милостивом» Г. Флобера, И.С. Тургенев берётся в 1877 году за переводы этих произведений. «Трудом любви» называл И.С. Тургенев свои усилия довести до русского читателя всю поэтическую прелесть флоберовских легенд.

Однако не всегда усилия русского писателя оправдывали себя. Восхищаясь романом «Госпожа Бовари», русский читатель довольно холодно воспринял флоберовские легенды. В своем недописанном предисловии к русскому переводу легенды «Искушение святого Антония» он склонен был видеть причину такого равнодушия русского читателя в его недостаточной зрелости «умственной, житейской и эстетической». Не желая огорчать Г. Флобера, И.С. Тургенев деликатно заверял его: «Антоний – это такая книга, которая не забудется» [11, 164].

И Г. Флобер в полной мере ценил такт русского романиста. Он уверял, что мнение его, И.С. Тургенева, «стоит мнений всех других».

В отношениях писателей, пожалуй, самое незначительное место занимают факты непосредственного творческого влияния друг на друга. У И.С. Тургенева только «Песня торжествующей любви» писалась под явным влиянием легенд Г. Флобера. Именно поэтому И.С. Тургенев и посвящает повесть памяти своего французского друга. В свою очередь Г. Флобер, по словам Ги де Мопассана, замышлял роман «нечто вроде

современной Матроны Эффеской, прельстившись одним сюжетом, который рассказал ему Тургенев» [8, с. 27].

С тургеневским влиянием связан и замысел повести Г. Флобера «Простое сердце». Ещё в начале знакомства он писал И.С. Тургеневу: «Меня восхищает симпатия, с какой вы относитесь к маленьким людям...» (V, с. 233). Это восхищение со временем перешло у Г. Флобера в настойчивое желание попробовать свои силы в незнакомой для него теме. Так была создана повесть «Простое сердце», написанная в 1877 году (через три года после опубликования на французский язык «Живых мощей» И.С. Тургенева).

Изощённость «роскошных сюжетов» легенд и романа «Саламбо», душный мир ничтожных интересов мелкобуржуазного общества, в котором погибает г-жа Бовари, духовные метания Фредерика Моро в «Воспитании чувств», отступают перед ясным, предельно простым душевным миром героини повести «Простое сердце» – крестьянки Фелисите [13, с. 174].

В небольшом по объёму произведении Г. Флобер воссоздаёт жизнь Фелисите с её неутолимой жадой любить и жертвовать собой. Героиня не утрачивает иллюзии подобно Фредерику Моро. Она теряет тех, кого любит, и ей не на кого обратить свою любовь. Именно в этом обстоятельстве таится трагическая сторона её жизни. Оставшись одна, старая и больная, она находит единственное утешение в попугае (а затем в его чучеле), который представляется ей святым духом.

С удивительной психологической тонкостью автор показал здесь трагедию женщины, под влиянием целого ряда обстоятельств, теряющей всё, что было ей дорого [4, с. 118].

Близость повести Г. Флобера к рассказу И.С. Тургенева «Живые мощи» обнаруживается не столько в обращении к одной теме, даже не столько в художественной структуре произведений, сколько в авторском стремлении понять душу простой крестьянки, проникнуть в её духовный мир.

Сопоставляя эти два произведения, нельзя не отметить несходство их в стиле и в трактовке образов, и даже в самом характере гуманизма авторов, отражающих специфику русского и французского реализма.

У И.С. Тургенева рассказ «Живые мощи» глубоко лиричен: автор не только заставляет исповедоваться свою героиню, но и сам открыто выражает ей своё сочувствие [10, с. 157].

Повесть Г. Флобера выдержана в тоне бесстрастной (внешне) объективности: автор ничему не удивляется, не обнаруживает своего сочувствия [13, с. 98]. Однако это бесстрастное перечисление горестей Фелисите производит удивительное действие: оно вызывает у читателя именно ту энергию сочувствия, которую сознательно хочет скрыть автор.

Не похожи героини друг на друга и по своему мироощущению. Лукерья, парализованная, прикованная к постели, не утрачивает высоких человеческих качеств, способности любоваться природой, жизнью птиц и животных, сострадать людям в их беде [10, с. 159]. Мир души Фелисите под действием обрушивающихся на неё несчастий суживается до предела, теряя связи с любимыми ею людьми, она утрачивает всякий интерес к жизни. И думается, что здесь дело отнюдь не только в возрасте героинь (Лукерье нет и тридцати лет, Фелисите умирает пожилой женщиной), а в том, что, отражая оптимистическую природу русского реализма, И.С. Тургенев сумел показать

устойчивость духовных ценностей в человеке из народа, тогда как Г. Флобер, при всём его сочувствии к своей героине, не мог скрыть скептицизма, свойственного французскому реализму второй половины XIX века. И всё же, при всех этих различиях, совершенно ясна близость эстетических позиций авторов, обратившихся к повествованию о судьбе женщины из народа. Это хорошо, по-видимому, понимал Г. Флобер, заявивший, что «Простое сердце» он пишет для России.

«Обыкновенный рассказ об одной незаметной жизни» (Г. Флобер) говорит о новых тенденциях, которые намечаются у Г. Флобера в самом конце его творчества. Они приближают французского писателя к русской реалистической школе [6, с. 270].

Рассказ И.С. Тургенева «Живые мощи» неожиданно для самого писателя произвёл на французских читателей сильное впечатление именно своей гуманистической устремлённостью, вниманием к простому, маленькому человеку. «Оказывается, что «Живые мощи» получили большой преферанс – и в России, и здесь, – писал из Франции И.С. Тургенев П. Анненкову, – я от разных лиц получил хвалебные заявления, а от Ж. Санд даже нечто такое, что и повторить страшно: «Учитель! Все мы должны пройти Вашу школу...» [11, с. 225].

«Простое сердце» и представляется именно такой тургеневской школой для Г. Флобера.

Французский романист, познакомившийся с русской реалистической литературой благодаря И.С. Тургеневу, высоко оценил творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого. Он понимал, что сила русских писателей-реалистов в том, что они «хорошо знают жизнь». Вот эта широта мысли, способность стать порой выше своих собственных убеждений, признать правоту противника – качества Г. Флобера, особенно дорогие И.С. Тургеневу. Для И.С. Тургенева же Г. Флобер был не только превосходным художником слова, великим писателем, но человеком близким по душевным качествам, всегда, в любую минуту готовым дружески поддержать, разъяснить, одобрить.

Теперь, когда думаешь о взаимоотношениях этих двух писателей, давно завершивших свой жизненный путь (И.С. Тургенев лишь на три года пережил Г. Флобера), не можешь допустить мысли, что они могли не встретиться в литературе и не стать друзьями в жизни.

Библиография:

1. Взаимосвязи русской и французской литератур. М., 1985.
2. Гонкур Эдмон и Жюль. Дневник. М., 1964. – т. 1.
3. Гроссман Л.П. Драматургические замыслы Тургенева // Известия отделения литературы и языка АН СССР, 1955. – вып. 6.
4. Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер. М., 1955.
5. Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967.
6. Макашин С.Л. Литературные взаимосвязи России и Франции XVIII – XIX вв. // Русская культура и Франция. М., 1957.
7. Мопассан Ги. Полное собрание сочинений. М., 1950. – т. 13.
8. Мопассан Ги. Статьи о писателях. М., 1957.
9. Мостовская Н.Н. И.С. Тургенев об «Искушении святого Антония» Г.Флобера // Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева. Л., 1967. – т. 3.
10. Петров С.М. И.С. Тургенев. М., 1961.
11. Письма И.С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям. М., 1976.
12. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С.Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1960.
13. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., 1955.

14. Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. М., 1977.
15. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. М., 1968. Все дальнейшие ссылки на сочинения И.С. Тургенева будут отнесены к данному изданию с указанием тома и страницы.
16. Флобер Г. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1956. Все дальнейшие ссылки на сочинения Г. Флобера будут отнесены к данному изданию с указанием тома и страницы.
17. Фора Батист. Воспоминание о Тургеневе // Литературное наследство, М., 1967. – т. 76.

(Материал статьи И.С. Тургенев и Гюстав Флобер: история одной дружбы // Probleme ale științelor socioumanistice: Materialele Conferinței științifică a studenților și masteranzilor. – Chișinău: S. n., 2019 (Tipogr. UPS "Ion Creangă") – 267 p. – P. 185-197 (в соавторстве – В. Костенко).

И.С. Тургенев и Ги де Мопассан

Покидая Францию весной 1881 года, И.С. Тургенев взял с собой в Россию первый сборник новелл тогда почти неизвестного молодого писателя Ги де Мопассана «Заведенье Телье» с явной целью познакомить с ним русских литературных друзей. И его старания популяризировать имя французского писателя на своей родине не пропали даром.

В творческой манере молодого Ги де Мопассана И.С. Тургенев уловил достоинства, близкие к флюберовским: соединение изящества художественной формы и значительности содержания [1, с. 324]. Если учесть, что флюберовский талант, для И.С.Тургенева – эталон художественного совершенства, станет понятным, как высоко ценил русский романист творчество Ги де Мопассана. В свою очередь французский новеллист не переставал восхищаться «гениальным романистом», как он называл И.С. Тургенева, т. к. он воплощал в себе достоинства двух его кумиров – Г. Флюбера и Э. Золя. Он был одновременно превосходным художником-стилистом и человеком, страстно отстаивающим общественные идеалы справедливости и добра [5, с. 274].

Не раз упоминалось в литературной критике, что эти писатели обнаруживают родственность талантов, близость эстетических воззрений. Хотя И.С. Тургенев для Ги де Мопассана в какой-то мере является учителем, «метром» (как сам называл его французский писатель) [7, с. 238].

Действительно, на первый взгляд может показаться, что общего может быть между ними? С одной стороны, И.С. Тургенев, самый поэтичный, самый лиричный из всех русских прозаиков, а с другой, Ги де Мопассан, рисующий картины французского буржуазного общества, «ужасные по своей уродливости и безнравственности» (Л.Н.Толстой)... А между тем, пожалуй, никто из французских писателей-реалистов второй половины XIX века не стоит так близко к И.С. Тургеневу, как Ги де Мопассан.

В тургеневском творчестве его привлекала особая нравственно-психологическая атмосфера, его мироощущение, лишённое какого-либо оттенка мещанско-буржуазных взглядов, столь характерных для французской литературы того периода.

Свой первый сборник рассказов под названием «Заведение Телье» (1881) Ги де Мопассан посвятил русскому писателю с трогательной надписью: «Ивану Тургеневу – дань глубокой привязанности и восхищения». То, что именно этот сборник новелл был посвящён И.С. Тургеневу, не случайно: подбор новелл в нём обнаруживает несомненную эстетическую близость Ги де Мопассана к своему русскому «метру». Среди новелл этого сборника нет ни одной из тех, которые И.С. Тургенев с неодобрением назвал бы

«скабрёжными». Они удивительно мягки, лиричны по исполнению, насыщены той суровой грустью, которая так пленяла в рассказах И.С. Тургенева Ги де Мопассана.

Именно это позволило Л.Н. Толстому сказать о новелле «Заведение Телье»: «... весь тон, несмотря на грязь самого предмета, благородный» [10, с. 247].

Подсознательное стремление человека к счастью, к идеальной любви, заглушаемой грязью буржуазной действительности, с особенной силой передана Ги де Мопассаном в новелле «Подруга Поля». Страстно стремящийся к большой и чистой любви, Поль, герой новеллы, по странному парадоксу, влюбляется в отвратительную, развратную женщину.

Лунный свет, струящийся по серебряной коре тополей, трепещущие вершины высоких деревьев, красота, царящая в природе – и картины жизни буржуазного общества, полной грязи, похоти, грубости... Таким видел мир Ги де Мопассан, таким отразился он в его творчестве. Отсюда его скептицизм, его желание бичевать, срывать маски с внешнего лоска и благообразия буржуазной личности. Отсюда и горькая ирония Ги де Мопассана, неверие его в торжество справедливости не только для отдельной личности, но и для всего общества.

Однако этот скептицизм не проявляет себя с такой силой в его новеллах, как «Папа Симона», «История одной батрачки», «Кропильщик», «Счастье», «Плетельщица стульев», «Лунный свет», «Первый снег». В них ясно видна вера автора в добрую природу человека. Особенно в этом отношении интересен рассказ «Папа Симона», воспроизводящий трогательную сферу взаимоотношений простых людей. Автор рисует здесь молодых людей – кузнеца Филиппа и работницу Бланшету, соединённых ребячьим стремлением мальчика Симона обрести настоящего отца [13, с. 225]. Здесь всё удивительно целомудренно: и «воздух», которым дышишь, читая эту новеллу, почти что тургеневский.

Щемящая грусть охватывает при чтении новеллы Ги де Мопассана «Первый снег» (1883). Созданная в форме воспоминания, эта новелла рассказывает о физическом угасании молодой женщины, непонятой мужем, людьми, одинокой, глубоко несчастной. Всё здесь – голубые и белые краски, снежные пейзажи, сверкающие солнцем, шум беспокойного моря и в то же время постоянный мотив холода – обостряют у героини чувство жизни и вместе с тем сознание своей обреченности.

«Мисс Гарриэт», «Королева Гортензия», «Крестины» – повествуют о неутолённом чувстве любви, о тоске по семье. Умиравшая («Королева Гортензия»), никогда не имевшая семьи, в бреду зовет несуществующих мужа и детей; в новелле «Крестины» аббат, склонившись над люлькой ребенка, которого только что окрестил, не может скрыть рыданий – так ужасно однообразно, бесполезно прошла его собственная жизнь.

Стремление к счастью не покидает человека никогда, даже в старости. Пожилая женщина мисс Гарриэт (новелла «Мисс Гарриэт»), так и не испытавшая в молодости чувства любви, обманута внешней любезностью молодого художника. Она кончает жизнь самоубийством.

Подобных образов у Ги де Мопассана много. Но дело не в этом. Важно подчеркнуть то, что ему в высшей степени было присуще чувство сострадания к человеку униженному, обманутому, потерявшему надежды на счастье.

Действительно, в каждом рассказе Ги де Мопассана сквозит скорбная нота. Именно это обстоятельство дало повод современным литературоведам исходить в своей оценке лиризма, поэтической взволнованности Ги де Мопассана из влияния на него И.С. Тургенева.

Однако лиризм Ги де Мопассана значительно отличается по своему качеству от лиризма И.С. Тургенева. И причину различия надо искать не только в индивидуальной неповторимости стилей писателей, но и в тех сложных социально-исторических обстоятельствах, которые определили их эстетическое осмысление жизни.

Как справедливо отмечает критик Р.Резник: «...между Мопассаном и современными русскими реалистами существовали глубокие различия, связанные с различием исторических условий, в которых развивалась русская и французская литература. Мопассану недоступна была та твёрдость нравственных критериев, то гармоническое сочетание критического и утверждающего начал, та неизменяющая вера в человека и лучшее будущее, которые были присущи русским реалистам» [9, с. 210]. Именно поэтому, тургеневскому лиризму свойственна большая устойчивость, нежели лиризму Ги де Мопассана.

Лиризм И.С. Тургенева проникает все компоненты произведения – язык, сюжет, композицию, интонацию, проявляется во взволнованности рассказчика в «Бежине луге», в переживаниях героев повестей «Ася», «Первая любовь», «Фауст», «Несчастливая», романа «Дворянское гнездо».

Авторская взволнованность обнаруживается у И.С. Тургенева как в форме философско-лирических обобщений, так и скрытого лирического подтекста [4, с. 101].

Так, например, лирический подтекст окрашивает в особые поэтические взволнованные тона сцену посещения Еленой Стаховой Инсарова («...тонкий запах резеды, оставленный Еленой в его бедной, тёмной комнатке, напоминал её посещение. Вместе с ним, казалось, ещё оставались в воздухе и звуки молодого голоса, и шум лёгких молодых шагов, и теплота, и свежесть молодого девственного тела») (VIII, с. 114) или состояние Натальи Ласунской, восторженно внимающей речам Рудина («Наталья приподняла голову. Прекрасно было её бледное лицо, благородное, молодое и взволнованное – в таинственной тени беседки, при слабом свете, падавшем с ночного, неба») (VI, с. 312). Лирический подтекст явно ощущается и в рассказах «Свидание», «Бежин луг», «Три встречи» и «Первая любовь».

У Ги де Мопассана лиризм выполняет иную композиционно-стилистическую функцию: переживания героев у него большей частью как бы прорываются сквозь толщу буржуазно-мещанских представлений то яркой вспышкой освещая их безрадостное, убогое существование («Господин Паран», «Первый снег»), нередко убивая их при этом («Прогулка», «Эвелина Самарис», «Мисс Гарриет», «Солдатик», «Самоубийцы»), то погружая в ещё большее отчаяние («В весенний вечер», «Заведение Телье»), то изменяют все старые представления о жизни («Лунный свет», «Крестины», «Госпожа Перль»).

Дядюшка Лера, пожилой чиновник, герой новеллы «Прогулка», под действием красоты вечера внезапно прозревает. «И вдруг словно плотная завеса разорвалась перед ним: он увидел все убожество, все беспросветное убожество своей жизни...». Он убивает себя.

Девушка, чистая и искренняя, дочь дамы полусвета, вдруг узнает о той нравственной грязи, которой она окружена в доме матери, и кончает жизнь самоубийством («Эвелина Самарис»).

Чудесная картина ночной природы, залитая лунным светом, вид влюбленных вдруг обнажает в героях новеллы «Лунный свет» и «Весенний вечер» неведомую им доселе

стихию чувств, горестных для тетушки Лизон («В весенний вечер») и радостных, умиротворяющих для аббата («Лунный свет»).

Этим же качеством лиризма Ги де Мопассана, как бы воссоздающим аморфность или неустойчивость чувств и переживаний в современном ему мире, объясняется и то обстоятельство, что нередко его сюжеты, композиция его новелл несут в себе как бы независимую от лиризма нагрузку [3, с. 85]. Так, в новелле «Белое и синее» философские рассуждения автора о ничтожности и бренности человеческой жизни резко сменяются бытовым, почти анекдотическим рассказом о молодом франте, красавце Жюле, оттирающим при лунном свете снегом ноги, дабы не предстать перед дамой сердца в неприглядном виде. В новелле «Воспоминание» фривольному рассказу о любовной интрижке героя с заблудившейся в лесу молодой дамой предшествуют лирические воспоминания рассказчика о детстве, полные нежности, грусти и меланхолии.

Те же контрасты поэтического и низкого, грубого в человеке можно увидеть в новелле «В лоне семьи». Рассказы эти состоят как бы из двух стилизованных пластов, лирического и сатирического, которые сосуществуют рядом, не сливаясь, и вместе с тем не только не мешая, но дополняя и оживляя друг друга (лиризм воспоминания и восприятие природы у Ги де Мопассана оттеняется сатирическим характером сюжета) [2, с. 69].

Подобная манера повествования удивительно хорошо подчёркивает особенность художественного видения французского новеллиста, всегда воспринимающего жизнь в единстве прекрасного и безобразного, возвышенного и низкого, но всегда тяготеющего, несмотря на грязь и цинизм окружающей жизни, к лирическому самовыражению, к поэзии, к нравственной чистоте [13, с. 221]. Словом, к тому, что особенно сближало его с И.С. Тургеневым.

И лирический подтекст, более часто встречающийся в новеллах Ги де Мопассана, несёт в себе то же авторское сострадание, сочувствие, ту же обеспокоенность грубостью, жестокостью, равнодушием человека к человеку [2, с. 70]. Именно здесь, в этой лирической сфере особенно ощутима творческая родственность Ги де Мопассана и И.С. Тургенева.

В новелле «Прогулка» нет прямых авторских комментариев, но в самом подборе художественных красок, в ритме, интонации явно обнаруживается скрытый лиризм, взволнованность повествования. Подчеркивая одиночество, тоску дядюшки Лера путем нагнетания во фразе однотипных интонаций («...и понял, что ничего нет впереди, ничего позади, ничего вокруг, ничего в сердце, ничего, нигде»), Ги де Мопассан достигает удивительной эмоциональной выразительности.

Лирический подтекст, выдающий авторское осуждение человеческой грубости и жестокости, звучит в новелле «Эта свинья Морен». Господин Морен некогда поддался интимному чувству к молоденькой девушке-соседке по купе и поплатился за это своей жизнью. «Во всей округе его называли теперь не иначе как «эта свинья Морен», и прозвище вонзалось в него, словно острие шпаги, всякий раз, когда он слышал его. Когда на улице мальчишки кричали «свинья», Морен инстинктивно оборачивался. Друзья изводили его жестокими насмешками... Он умер два года спустя» (III, с. 408).

Казалось бы объективный тон повествования здесь ничем не нарушен, и вместе с тем, характером художественных красок (сравнением «... прозвище вонзалось в него, словно острие шпаги», эпитетом «затравленный... жестокими насмешками») Ги де

Мопассан обнаруживает своё отношение к рассказу, придаёт речи необходимую эмоциональную окраску [3, с. 87].

Но, пожалуй, нигде так близко не соприкасается лирическая интонация И.С. Тургенева и Ги де Мопассана, как в тех произведениях, где одиночество, смутное предчувствие смерти окутано дымкой меланхолического настроения. Имеется в виду цикл тургеневских стихотворений в прозе и ряд рассказов Ги де Мопассана, приближающихся к ним по своей стилевой природе и музыкально-речевой структуре [1, с. 338]. В качестве примера можно привести стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Старуха» и рассказ Ги де Мопассана «Ночь» («Кошмар»), которые созвучны не только по теме, но и по форме прерывистого изложения, по ритму, как бы передающему тревожное чувство ожидания чего-то страшного, непостижимого.

Сопоставляя творчество И.С.Тургенева и Ги де Мопассана, необходимо отметить, что особое место в произведениях обоих писателей занимает пейзаж, который является неотъемлемой частью лирического освоения жизни. И у И.С.Тургенева и у Ги де Мопассана он несёт в себе специфические особенности.

Природа у русского писателя органически вплетается в стихию чувств, переживаний героев; она проникается их тоской, тревогой, радостью, отчаянием и гармонической полнотой мироощущения. Именно такие функции выполняет пейзаж в произведениях И.С.Тургенева «Бежин луг», «Свидание», «Ася», «Первая любовь», «Фауст», «Дворянское гнездо», «Накануне» и др. [8, с. 178].

Особенно часто он обращается к образу природы, когда живописует состояние души, предчувствующей близкое счастье, её томление и ликование. В этом случае, всё в природе – движение, краски, звуки, запахи – подчинено мироощущению героя, всё сливается в чудесную симфонию чувств [12, с. 105].

Так, Лаврецкий возвращается домой после прогулки с Лизой Калитиной. Душа его ликует, весь мир преобразается под магической силой его чувств: он находит «что-то таинственно-приятное» в топоте копыт своей лошади, «что-то веёлое и чудное в гремящем крике перепелов». «Ночь; безмолвная, ласковая ночь, лежала на холмах и на долинах; издали, из её благовонной глубины, бог знает откуда, – с неба ли, с земли, тянуло тихим «мягким теплом» (VII, с. 213).

У Ги де Мопассана только в романе «Жизнь» во всей полноте обнаруживается принцип проникновения пейзажа в мироощущение героини (духовная жизнь Жанны постепенно раскрывается через соотнесенность её с картиной природы) [13, с. 226].

Убежденный, как и И.С.Тургенев, что «нужно описывать, а не анализировать», чтобы «писать хорошо, художественно, колоритно, эмоционально» (XII, с. 324), Ги де Мопассан как бы вписывает чувства своей героини в пейзаж. В движении воздуха, в жужжании невидимых насекомых, в ощущении жизни, трепещущей вокруг нее, Жанна улавливает как бы созвучное ее душе состояние природы. И нет ничего удивительного, что героиня Ги де Мопассана ведет себя почти так же, как героиня тургеневского романа «Накануне» Елена Стахова. Преисполненная красотой ночи и ранней зари Жанна роняет голову на руки и плачет сладостными слезами. Сходство эстетического понимания психологизма приводит к почти аналогичному изображению состояния героинь как у И.С.Тургенева, так и у Ги де Мопассана.

Утратившая иллюзии в счастье Жанна удивляется, куда девалась солнечная радость листьев, изумрудная поэзия лужайки: «...и не было уже пьянящего воздуха, насыщенного жизнью, ароматами плодоносной пыльцы» (XI, с. 186).

В других же романах и особенно в новеллах Ги де Мопассана пейзаж, воспринимается или как поэтическая рама, оттеняющая безобразные, грязные стороны буржуазной действительности («Подруга Поля»), обеднённая, пошлость сюжета («Белое и синее», «Воспоминание»), или как психологический толчок, пробуждающий в душе героев дремлющую стихию лирических чувств («Лунный свет», «Снег идёт», «В весенний вечер») [3, с. 88].

Таким образом, проведённый сопоставительный анализ произведений И.С. Тургенева и Ги де Мопассана убеждает, что эти писатели, несмотря на близость их эстетических воззрений, психологической тональности отдельных произведений, сходство тем и образов, в высшей степени оригинальные писатели, в своих творческих и национальных традициях шли своим неповторимым путем.

Но именно потому, что они не ограничивали себя рамками своей национальной литературы, а стремились вобрать в себя всё то лучшее, что создала мировая культура, они достигли полноты выражения своих творческих возможностей.

Библиография:

1. Взаимосвязи русской и французской литератур. М., 1985.
2. Вульфович Т.Л. Творчество Мопассана. М., 1962.
3. Данилин Ю.А. Мопассан. М., 1951.
4. Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967.
5. Макашин С.Л. Литературные взаимосвязи России и Франции XVIII – XIX вв. // Русская культура и Франция. М., 1957.
6. Мопассан Ги. Полное собрание сочинений. М., 1950. Все дальнейшие ссылки на сочинения Ги де Мопассана будут отнесены к данному изданию с указанием тома и страницы.
7. Мопассан Ги. Статьи о писателях. М., 1957.
8. Петров С.М. И.С.Тургенев. М., 1961.
9. Резник Р.А. Борьба за наследие Мопассана // Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н.Чернышевского, 1954. – т. 10.
10. Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955.
11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. М., 1968. Все дальнейшие ссылки на сочинения И.С.Тургенева будут отнесены к данному изданию с указанием тома и страницы.
12. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958.
13. Черневич М.Н., Штейн А.Л., Яхонтова М.А. История французской литературы. М., 1965.

(Материал статьи И.С.Тургенев и Ги де Мопассан // Diversitatea lingvistică și dialogul intercultural în procesul de comunicare: Conf. șt. naț. cu participare intern., Chișinău, 29 martie 2013 / col. red. Alexandra Barbăneagră [et. al.]; coord.: Liuba Petrenco, Ludmila Braniște. Chișinău: S. n, 2013 (Tipogr. „Garomont-Studio”), P. 141-150).

Рассказы «Муму» И.С. Тургенева и «Мадмуазель Кокотка» Ги де Мопассана в сравнительно-сопоставительном аспекте

Обращаясь к рассказам «Муму» И.С. Тургенева и «Мадмуазель Кокотка» Ги де Мопассана, сразу же поражают два факта. С одной стороны, в обоих произведениях внешне совпадают главные события: герой находит собаку (завязка), приводит её в дом, привязывается к найденному им животному (развитие событий), по требованию хозяев

вынужден её утопить (кульминация), его судьба резко изменяется после гибели собаки (развязка). Во-вторых, чем больше вглядываешься в это сходство, чем пристальнее проводишь сравнение, тем ярче проступают различия.

Первый вопрос, который возникает, – это вопрос о том, как эти произведения соотносятся. Может быть это заимствование, использование чужого сюжета? Или же это просто типология, т. е. объективно существующее сходство некоторых произведений мировой литературы, обусловленное общими закономерностями развития искусства и общими истоками культуры разных народов?

С уверенностью можно сказать, что если заимствование проявляется не всегда, то законы типологии работают в искусстве постоянно.

Биографические и литературные связи Ги де Мопассана позволяют сказать, что заимствование тургеневского сюжета вполне возможно. Творчество и личность И.С. Тургенева повлияли на знаменитого французского писателя, а конкретный рассказ стал результатом заимствования тургеневского сюжета.

В центре обоих произведений – древнейшая пара героев, характерных для мифа, фольклора, литературы, – человек и собака, которые отражают прошедшую через всю культуру человечества с древних времен оппозицию: человек и животное, разум и инстинкт, культура и природа. Сравнение человека с животным всегда очень хорошо помогало выявить особенности человеческого характера и даже особенности общества, в котором живёт человек. То же самое происходит и в сопоставляемых произведениях.

Идя следом за И.С. Тургеневым, Ги де Мопассан выбирает своего героя – это простой человек, человек из народа, деревенский житель, в силу особенностей своей судьбы вынужденный оставить традиционные занятия крестьянина и жить в господской усадьбе, ведя пусть более лёгкую и сытую, но специфическую жизнь рядом с господами.

Однако если у И.С. Тургенева Герасим – крепостной и судьбой его самовластно распоряжается самовольная, но истеричная помещица, то Франсуа (герой Ги де Мопассана) – человек вольный, нанялся на службу к богатому и либеральному буржуа. Если Герасим с трудом привыкает к жизни в барской усадьбе, всё время страдает от непривычности обстановки, от отвратительного для него, полного безделья, обмана и раболепия жителя дворовых, то Франсуа от жизни крестьянина-труженика давно отвык и жизнью своей вполне доволен.

Оба героя в какой-то мере ущербны, однако и здесь можно заметить значительное отличие. Герасим – глухонемой, и это ограничивает его общение с окружающими. Но тургеневский Герасим не воспринимается как ограниченная личность, так как в ходе развития сюжета выявляется эмоциональное богатство его натуры, его внутренняя мощь. Франсуа вполне здоров, но сам автор замечает, что интеллект его развит слабо. Он «слегка туповатый, простак, которого ничего не стоило обмануть» (II, с. 159). Он достаточно эгоистичен и не способен на тесные связи с людьми.

Образ простого человека, мужика, для русской литературы середины XIX века – явление относительно новое. В XVIII веке такой герой русских писателей практически не интересовал. Французская литература к моменту написания рассказа Г. де Мопассана имела огромный опыт изображения не столько мужика, деревенского жителя и т. д., сколько так называемого природного, «естественного» человека. Образ такого героя, порожденный философией Просвещения (Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер и др.) прошёл через всю французскую литературу XVIII века. Эту традицию впитал и Г. де Мопассан.

Его Франсуа напоминает «естественного человека»: он прост, доволен жизнью, которую ведёт на лоне природы, и, как кажется, внутренне гармоничен. Однако опыт изображения «естественного человека» претерпел большие изменения ещё в конце XVIII и особенно в XIX веке.

Наступило разочарование, утратилась вера, появилась горькая ирония по отношению к идеалу «естественного человека». В реальной жизни восторжествовал не «естественный человек» просветителей, а преуспевающий буржуа.

Это явно отразилось и в образе Франсуа: он буржуазен, эгоистичен, в нём способность любить и жертвовать чем-то во имя другого (хотя бы животного) сочетается со своекорыстием и эгоизмом. В отличие от настоящего «естественного» человека, он лишён внутренней гармонии и высоких устремлений.

Если ранние сюжеты о «естественных» людях изображали их в столкновении с чуждой им цивилизацией, её искусственностью, злом и бесчеловечностью, то Франсуа в момент выбора между чувством и выгодой недолго колеблется и в конфликт со ставшей ему близкой цивилизацией не вступает. Да и чувства его силой и постоянством не обладают.

Используя в своём произведении тургеневский сюжет, Ги де Мопассан значительно меняет композицию. В частности, он берёт только один эпизод, эпизод, связанный с взаимоотношениями человека и собаки, с конфликтом, вызванным этими взаимоотношениями, и разрешением этого конфликта.

У И.С. Тургенева же Герасим, попав в имение, до встречи с Муму и развернувшихся вокруг этого событий, переживает ещё два весьма важных эпизода: первый эпизод связан с протестом героя против насильственного внедрения его в чуждый и враждебный мир усадьбы; второй эпизод ещё более значителен, он связан с любовью героя к Татьяне. Любовь Герасима к Татьяне, при всей кажущейся примитивности внутреннего мира героя, оказывается любовью прекрасной, чистой, и именно это чувство во многом раскрывает читателю характер Герасима, гораздо более сложный, чем он первоначально кажется. В его любви соединяется и жалость к забитой и одинокой женщине, и, как не удивительно, понимание её индивидуальности, желание сделать её жизнь легче и достойнее, и стремление к созданию семьи.

В отличие от Герасима жизнь Франсуа лишена конфликтов, сильных чувств, настоящей любви.

У И.С. Тургенева поступок Герасима глубоко социально-психологически мотивирован: оторванный от деревни, он тоскует по всему живому. Его любовь разрушена барыней-самодуркой, вообразившей себя великим воспитателем и чуть ли не доброй покровительницей для своих крепостных. Смирившись со своим горем, Герасим отчаялся в попытке найти жену, но потребность в любви живёт в душе одинокого, доброго человека. Поэтому он приводит в свою каморку Муму.

У Ги де Мопассана нет такой сильной социально-психологической мотивировки поступка главного героя. Франсуа берёт к себе собаку случайно, мотивом к этому служит обыкновенная жалость к несчастному животному.

Если Герасим вступает из-за Муму в конфликт с барыней и с миром усадьбы и этот конфликт оказывается неразрешимым в силу подневольного положения крепостного человека и полного отсутствия у него прав, в том числе и права на какой-либо выбор, то конфликт Франсуа и хозяев разрешается трагически из-за неспособности самого героя

сделать этот выбор. Франсуа фактически является свободным человеком: он может жить, где хочет, может попытаться устроиться на работу к кому захочет, может стать бродягой-клошаром, может наняться в солдаты и т. д., но у него отсутствует та внутренняя свобода, та жажда воли, которая присуща крепостному Герасиму. Он человек глубоко внутренне несвободный, почти раб собственного стремления к довольству и комфорту. Вот как Ги де Мопассан описывает некое подобие бунта Франсуа против приказа, а скорее настоятельной просьбы хозяев: «... он сообразил, что ведь всё равно его никуда не примут, если он будет таскать за собой эту беспокойную тварь; подумал о том, что служит в порядочном доме, получает хорошее жалование и харчи, и решил, что, по правде сказать, собака не стоит всех этих благ. В конце концов, собственные интересы взяли верх, и Франсуа решил покончить с Кокоткой на рассвете» (II, с. 162). Сравним этот фрагмент из рассказа французского писателя с поразительной сценой из повести И.С. Тургенева, где фактически изображено начало бунта Герасима против барыни и её мира. «Герасим неподвижно стоял на пороге. Толпа собралась у подножия лестницы. Герасим глядел на всех этих людишек в немецких кафтанах сверху, слегка оперши руки в бока; в своей красной крестьянской рубашке он казался каким-то великаном перед ними... Герасим опустил глаза, потом вдруг встряхнулся, опять указал на Муму, которая всё время стояла возле него, невинно помахивая хвостом и с любопытством поводя ушами, повторил знак удушения над своей шеей и значительно ударил себя в грудь, как бы объявляя, что он сам берёт на себя уничтожить Муму.

– Да ты обманешь, – замахал ему в ответ Гаврила.

Герасим поглядел на него, презрительно усмехнулся, опять ударил себя в грудь и захлопнул дверь» (V, с. 286).

Если свои жизненные проблемы Франсуа решает во внутреннем диалоге с самим собой, в котором в конечном итоге побеждает своекорыстие, то Герасим выступает как богатырь, великан, возвышающийся над трусливой и подлой толпой дворовых.

Франсуа прощается с Кокоткой с мелодраматической аффектацией: «Схватив Кокотку, он стал тискать её в объятиях, нежно целуя, словно расставаясь с дорогим существом. Он прижимал её к груди, баюкал, называл: «Красавица моя Кокоточка, милая моя Кокоточка!», а она только повизгивала от удовольствия» (II, с. 162).

И.С. Тургенев даёт возможность читателю вместе с Герасимом отвернуться и, зажмурив глаза, погрузиться в мрак и беззвучие для того, чтобы лучше осознать ужас происходящего. Г. де Мопассан же заставляет читателя вместе с Франсуа следить за всеми жуткими и отвратительными перипетиями гибели Кокотки: «Раз десять он собирался бросить её в реку, и всякий раз у него недоставало мужества. Но вот он решился и изо всех сил швырнул её в воду, как можно дальше от берега. Она попыталась было плыть, как во время купания, но камень тянул её голову ко дну, и она мало-помалу стала погружаться в реку; собака бросала на своего хозяина умоляющие, прямо человеческие взгляды, барахталась, как тонущий человек. Затем вся передняя часть её туловища погрузилась в воду, а задними лапами она отчаянно махала над водой; потом скрылись и они.

Ещё добрых пять минут пузыри поднимались и лопались на поверхности реки, словно вода в ней кипела, а Франсуа стоял как потерянный, вне себя от ужаса, с бурно бьющимся сердцем; ему казалось, что он видит, как его Кокотка корчится в предсмертных судорогах на тинистом дне, и в крестьянской своей простоте спрашивал себя: «Что думает

обо мне сейчас эта животи́на?» (II, с. 162 – 163). Для Франсуа смерть Кокотки – это ужасающее зрелище. И даже в этот момент он беспокоится о себе, его не оставляют мысли о собственной персоне. Видим перед собой человека сентиментального, впечатлительного, нерешительного, но эгоистичного и малодушного. И понимаем, что в данном случае описано убийство собаки человеком.

Совершенно по-другому это происходит в повести И.С. Тургенева «Муму». Если внимательно приглядеться к тому, как Герасим убивает Муму, то начинаешь понимать, что это не просто страшная и даже трагическая бытовая сцена, вызывающая жалость и сопереживание, тем более не зрелище. Герасим суров, как неотвратимость судьбы; он кажется даже жестоким; поражает его простота и спокойствие. «Герасим шел не торопясь и не спускал Муму с веревочки. Дойдя до угла улицы, он остановился, как бы в раздумье, и вдруг быстрыми шагами отправился прямо к Крымскому Броду. На дороге он зашёл на двор дома, к которому пристраивался флигель, и вынес оттуда два кирпича под мышкой. От Крымского Брода он повернул по берегу, дошёл до одного места, где стояли две лодочки с веслами, привязанными к кольшкам (он уже заметил их прежде), и вскочил в одну из них вместе с Муму. <...> Герасим всё греб да греб. Вот уже Москва осталась позади. Вот уже потянулись по берегам луга, огороды, поля, рощи, показались избы. Повеяло деревней. Он бросил вёсла, приник головой к Муму, которая сидела перед ним на сухой перекладке – дно было залито водой, – и остался неподвижным, скрестив могучие руки у ней на спине, между тем как лодку волной помаленьку относило назад к городу. Наконец Герасим выпрямился, поспешно, с каким-то болезненным озлоблением на лице, окутал веревкой взятые им кирпичи, приделал петлю, надел её на шею Муму, поднял её над рекой, в последний раз посмотрел на неё... Она доверчиво и без страха поглядывала на него и слегка махала хвостиком. Он отвернулся, зажмурился и разжал руки... Герасим ничего не слышал, ни быстрого визга падающей Муму, ни тяжкого всплеска воды; для него самый шумный день был безмолвен и беззвучен, как ни одна самая тихая ночь не беззвучна для нас, и когда он снова раскрыл глаза, по-прежнему спешили по реке, как бы гонясь друг за дружкой, маленькие волны, по-прежнему поплескивали они о бока лодки, и только далеко назад к берегу разбежались какие-то широкие круги» (V, с. 288).

Перед нами что-то большее, чем жестокая сцена убийства живого существа. Герасим совершает символическое самоубийство (ведь он, решив уйти в деревню, мог взять Муму с собой, но он этого не делает). Если Франсуа избавляется от собаки, мешающей ему жить, то Герасим осознанно совершает акт бунта против того мира, в который его насильно ввергли и который он не приемлет.

Убив свою собаку, Франсуа сначала сильно переживает, его впечатлительная натура страдает, он морально мучается, но он постепенно успокаивается и погружается в привычную, не лишённую приятностей жизнь и забывает свою горе. Только через полгода, купаясь с другом в тёплой воде летней Сены, Франсуа замечает страшно раздутый труп собаки, плывущий по течению. Они начинают смеяться и глумиться над телом погибшего животного, предлагая его друг другу в качестве котлеты. Этот примитивный, пошлый юмор неожиданно обрывается. Веселящийся Франсуа по знакомому ошейнику узнаёт свою собаку. Его больная фантазия осмысливает плывущую по реке падаль как некоего мстителя за свою прошлую жестокость, настигшего его за 60 лье от дома. Психика Франсуа не выдерживает. «У Франсуа вырвался нечеловеческий вопль, и он в ужасе

поплыл к берегу, не переставая кричать. Выбравшись на берег, он, голый, пустился бежать сломя голову, куда глаза глядят. Он сошёл с ума!» (II, с. 163). Этим рассказ Ги де Мопассана и заканчивается. Практически на этом же и обрывается жизнь Франсуа, потому что из пролога узнаём, что он стал вечным пациентом психиатрической больницы.

Обратимся к финальной сцене рассказа И.С. Тургенева «Муму»: «В ту самую пору по Т...у шоссе усердно и безостановочно шагал какой-то великан, с мешком за плечами и с длинной палкой в руках. Это был Герасим. Он спешил без оглядки, спешил домой, к себе в деревню, на родину. <...> Он шёл по нему с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе радостной решимостью. Он шёл; широко распахнулась его грудь; глаза жадно и прямо устремились вперед. Он торопился, как будто мать-старушка ждала его на родине, как будто она звала его к себе после долгого странствования на чужой стороне, в чужих людях... Только что наступившая летняя ночь была тиха и тепла; с одной стороны, там, где солнце закатилось, край неба ещё белел и слабо румянился последним отблеском исчезавшего дня, – с другой стороны уже вздымался синий, седой сумрак. Ночь шла оттуда. <...> Он чувствовал знакомый запах поспевающей ржи, которым так и веяло с тёмных полей, чувствовал, как ветер, летевший к нему навстречу – ветер с родины, – ласково ударял в его лицо, играл в его волосах и бороде; видел перед собой белеющую дорогу – дорогу домой, прямую как стрела; видел в небе несчетные звезды, светившие его путь, и как лев выступал сильно и бодро» (V, с. 289 – 290).

По дороге в «простор полей» идёт мужик. Картина абсолютно привычная и весьма характерная для творчества И.С. Тургенева (например, в «Записках охотника»). Последняя сцена – это не просто пейзаж, она имеет глубоко символический смысл; в своём традиционно-фольклорном и символическом выражении она представляет собой изображение идущего по земле былинного богатыря. Могучий, непобедимый, объединяющий в себе одним силу всего народа, свободный человек, похожий на Илью Муромца или Микулу Селяниновича, идёт в простор, и огромная широкая земля, которой нет границы, которую не окинешь взглядом, расстилается перед ним.

Таким образом, две внешне очень похожие истории сюжетно почти совпадают, но рассказаны они удивительно по-разному. Прочитав несколько раз оба эти произведения, невольно чувствуешь поразительную силу слова, которым (при владении им) можно выразить абсолютно всё.

В каждом рассказе отображена определенная эпоха, и приметы этой эпохи нарисованы очень ярко. «Муму» – это рассказ о крепостной России, о положении крепостного человека в мире бесправия и унижения. Но крепостное право было отменено в середине XIX века. Казалось бы, произведение должно было в наше время полностью утратить свою актуальность и интересовать читателя только с точки зрения изучения прошлого.

Рассказ Ги де Мопассана «Мадмуазель Кокотка» полон ярких примет Франции первых лет после франко-прусской войны и Парижской Коммуны, когда французы переживали страшное унижение и оскорбление национальной гордости и достоинства. Это время тоже давно прошло, и мироощущение французов не раз уже менялось. Почему же рассказ до сих пор волнует читателей? С другой стороны, почему на русского читателя события рассказа воздействуют так сильно и эмоционально?

Это связано с тем, что проблемы, поставленные И.С. Тургеневым и Г. де Мопассаном, близки в первую очередь не в силу сходства сюжетов, а в силу их

общечеловеческой значимости. Проблема человеческого достоинства, свободы, права на выбор своей судьбы, проблема того, в какой мере человек подчиняется силе обстоятельств и в какой мере он может противостоять им. Но в зависимости от национальных традиций, культуры, исторической эпохи, индивидуальности писателей эти общечеловеческие вопросы решены по-разному. Объединяет эти произведения одна главная черта: И.С. Тургенев и Г. де Мопассан – писатели-гуманисты.

Два небольших произведения, рассмотренные параллельно и в сравнении, позволяют ощутить своеобразие отношения писателей к миру и человеку. Сравнительный анализ позволяет осмыслить в этом отношении общую мировую литературную традицию, особенности различных культурных традиций и своеобразие индивидуального мастерства художника, в какой-то мере хотя бы приблизиться к решению этой сложнейшей проблемы.

Библиография:

1. Взаимосвязи русской и французской литератур. М., 1985.
2. Макашин С.Л. Литературные взаимосвязи России и Франции XVIII – XIX вв. // Русская культура и Франция. М., 1957.
3. Мостовская Н.Н. И.С. Тургенев об «Искушении святого Антония» Г.Флобера // Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева. Л., 1967. – т. 3.
4. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С.Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1960.

Интернет – ресурсы:

5. И.С. Тургенев и мировая литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oreluniver.ru/public/file/contest.pdf>
6. И.С. Тургенев и мировая литература [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://imli.ru/images/Turgenev_materila.pdf

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в межкультурном диалоге

Русская литература II-ой половины XIX века только потому и стала ведущей в развитии мировой литературы, что в короткий срок усвоила, переработала и переосмыслила богатейшее наследие других народов Европы и смогла достичь уровня их литератур по глубине и мастерству. По словам Ф.М. Достоевского, образы и идеи мировой литературы «мы не скопировали только, а привили к нашему организму, в нашу плоть и кровь; иное пережили и выстрадали самостоятельно, точь-в-точь как те, там – на Западе, для которых это было своё родное».

При этом творчество самого Ф.М. Достоевского отличалось особым универсализмом, и перекличек с гениями других литератур у него значительно больше, чем у Л.Н. Толстого или А.П. Чехова. По словам Жака Катто – одного из ведущих современных исследователей Ф.М. Достоевского, «романы Достоевского изобилуют литературными аллюзиями и реминисценциями. Всякое его произведение есть скрытая, чаще всего не прямая, но страстная экзегеза литературы, философии и истории... Каждая книга, прочитанная героем, обрисовывает его психологически; объект дискуссии, она отражает его социальное состояние и недовольство им; процитированная... – она позволяет автору определиться в мировом литературном процессе... Полный религиозного благоговения перед литературным фактом и в то же время жаждущий завоевать себе место в когорте великих, он ввязывается в вечный духовный "спор", который разворачивался в литературе и журналах его эпохи».

Прослеживая художественные традиции, унаследованные Ф.М. Достоевским, интересно определить круг произведений, явлений мировой литературы, учтённых и осмысленных русским романистом.

Первый роман из знаменитого «Пятикнижия» Ф.М. Достоевского – «Преступление и наказание» – оказался тем центром, от которого расходятся лучи к самым разнообразным явлениям русской и мировой культуры прошлого и настоящего.

На первый взгляд может показаться странным, что может быть общего между романом «Преступление и наказание» и великой шекспировской трагедией «Гамлет». Оказывается, есть, т. к. Ф.М. Достоевский сознательно ориентируется на В. Шекспира, выстраивая концепцию своего романа. Произведение русского писателя, как и «Гамлет», начинается с тайны вокруг убийства. В романе воскрешается гамлетовская коллизия, тема познания и возмездия за бесчисленные преступления, творимые вокруг.

Желание исправить вывихнутость окружающей жизни у потрясённых Гамлета и Раскольникова связано с осознанием своего бессилия перед морем зла. Оба героя устраивают предварительную «пробу», своеобразный эксперимент. В душах обоих живут сомнения, задерживающие принятие решения. После встречи принца с Офелией и после получения Раскольниковым письма от матери перед героями возникает сложная дилемма. Герой романа говорит буквально гамлетовскими словами: или «надо решиться», или «принять судьбу» и «отказаться от жизни совсем». Аналогичный выбор стоит и перед Гамлетом: «Смириться под ударами судьбы, / Иль надо оказать сопротивление... Умереть. Забыться».

Ф.М. Достоевский, подобно В. Шекспиру, раскрывает многоликость безумия в мире: от полубезумия Раскольникова до истинного, катастрофического сумасшествия Катерины Ивановны (в «Гамлете» вариация темы включает поведение Клавдия и Гертруды, мнимое безумие принца и подлинное безумие Офелии). Когда жена Мармеладова, потеряв рассудок от несчастий, поёт на улицах романс, это чем-то напоминает сцену, в которой показана поющая песенки Офелия. Трагические испытания, выпавшие на долю центральных героев, отодвигают любовную фабулу на задний план. Трагедию, разыгрываемую в сознании персонажей, в обоих случаях должен подчеркнуть и оттенить стоящий рядом с ними ординарный, благоразумный, хотя и преданный друг – Горацио или Разумихин. Исключительность положения героев и полярность характеров усиливает приём своеобразного утращения (в «Гамлете» – три сына без отцов: Гамлет, Лаэрт, Фортинбрас; в «Преступлении и наказании» – три двойника: Раскольников, Свидригайлов и Лужин). Подобно В. Шекспиру, Ф.М. Достоевский смело, особенно в сценах встречи с Порфирием Петровичем, сталкивает трагическое с комическим, когда смех переходит в оцепенение и ужас. При этом в композиции обоих произведений существенное место занимают «мышеловки» преследователя. Не случайно в пятой главе III части романа можно прочесть о том, что Раскольников мучительно отгадывает: в чём именно ловушка его антагониста. И во время второй встречи с Порфирием Петровичем герой приходит к выводу о том, что это уже «и не кошка с мышкой, как вчера было», а сознательное раздражение, чтобы «в этом состоянии и прихлопнуть».

Главное же, что сближает «Преступление и наказание» с «Гамлетом», – это раскрытие трагического «состояния мира» (Гегель), в котором живут герои. Подобно Гамлету, Раскольников соотносён с окружающим царством зла, вбирает в своё сердце трагическое «состояние мира», ощущая своё призвание перестроить его на иных началах. Вот отчего так часто герой Ф.М. Достоевского говорит о людском роде, человечестве и целом мире. «Нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете», – говорит ему Соня. Всё это позволяет говорить о сознательной ориентировке Ф.М. Достоевского на высокую трагедию В. Шекспира в «Преступлении и наказании».

Соотнесение романа с шекспировским шедевром понадобились русскому писателю для оттенения трагедийности жизненных обстоятельств нового времени. Ф.М. Достоевский выявляет приёмы трагика, заостряет их, переносит на русскую почву. В то же время он устанавливает и историческую дистанцию, отделяющую его героя от шекспировского. Его Раскольников живёт в иную эпоху, для характеристики которой уместна не универсальная шекспировская формула «распалась связь времён», а конкретно-социальная некрасовская истина: «распалась цепь великая». Ф.М. Достоевский показывает искалеченность личности в воцарившемся буржуазном мире, «вывихнутость» её сознания. Поэтому, в отличие от мнимого безумия героя В. Шекспира, Раскольников близок к подлинной утрате рассудка. Его преследуют кошмары, видения, галлюцинации. Общество не только травмирует его сознание, но и ломает его волю. Само пролитие крови Раскольниковым оказывается не столько возмездием, как у Гамлета, сколько преступлением, за которым неминуемо – в предлагаемых обстоятельствах – следуют наказание, покаяние и воскресение.

Однако роман «Преступление и наказание» связан не только с этим великим шедевром мировой и английской драматургии. Необходимо отметить, что «английская судьба» Ф.М. Достоевского составляет интересную страницу его творческой биографии.

Интерес русского романиста привлёк роман английского писателя У. Годвина «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Уильямса» (1794), построенный на мотиве преступления и наказания. В этом романе убийца Фокленд, и в этом заключается парадокс произведения, является гонителем главного героя – Калеба, которому приходится вступить в опасную игру с властями и исполнять различные роли, как это делает у Ф.М. Достоевского Раскольников. Между тем Фокленд подключает к преследованию невинного человека всю репрессивную машину города, все силы английской полиции, как это происходит и в романе «Преступление и наказание», но с той разницей, что в русском произведении подозреваемым, гонимым и наказанным оказывается подлинный убийца. Возникает в романе и тема наполеонизма. Она звучит в дерзких вопросах Калеба: «Как случилось, что Александр Македонский был назван Великим?.. Разве он не устраивал нашествий на народы... не опустошал страны? Сколько сотен тысяч жизней уничтожил он на своём поприще? А ведь ему ставят памятники...». С таким сарказмом в романе Ф.М. Достоевского характеризуются деяния Бонапарта.

Поучительно обратиться и к роману англичанина Бульвер-Литтона «Евгений Арам» (созданному в 1832 году, но переведённому на русский язык в 1860-м). Хотя герой его погружён в мир науки, занимается ботаникой, физикой и филологией, владеет многочисленными языками, но он, ставя себя в своей непомерной гордости выше всех людей, оказывается преступником, обретая черты, схожие с раскольниковскими.

Ф.М. Достоевский очень ценил Ч. Диккенса, любил его книги и, работая над «Преступлением и наказанием», ввёл в свой роман реминисценцию из «Давида Копперфильда». В нищем Мармеладове много общего с Микобером, начиная от возвышенно-витиеватой речи и заканчивая странностью, гордостью этого страдальца и ощущением им жизненного тупика. При обрисовке Сони Ф.М. Достоевский использовал эпизод компрометации и унижения её Лужиным подобно тому, как в диккенсовской «Лавке древностей» адвокат Брасс подсовывает в головной убор Кита деньги, чтобы затем обвинить его в воровстве. Н.Т. Ашамбаева отметила, что различные реминисценции из романа Ч. Диккенса «Наш общий друг» нашли место в «Преступлении и наказании», например в переживаниях Раскольникова после совершения убийства, близких чувствам и настроениям Брэдли Хэдстона. А в повести «Рождественская песнь в прозе» богач Скрудж проявляет милосердие к ребёнку из бедной семьи и спасает его от голодной смерти, подобно тому, как Свидригайлов в романе Ф.М. Достоевского оказывается благодетелем детей Мармеладова. Но у русского писателя эта милость даруется богачом немотивированно и не по причине нравственного пробуждения. Тем самым в романе мнимый альтруизм не приглушает социальной остроты этого эпизода.

Роман Ф.М. Достоевского перекликается ещё с одним английским произведением – романом «Мэри Бартон» Э. Гаскелл, который печатался в журнале «Время» в 1861 году, незадолго до создания великого произведения о преступлении и наказании. Два романа близки друг другу острой критикой буржуазной действительности, царящей в обществе социальной несправедливости, толкающей человека на убийство (в романе Э. Гаскелл его совершает Бартон, у которого от голода умирает сын). Убийцу разыскивают, но судят невинного Джема Уилсона. Эти ситуации по-своему намечаются и в романе Ф.М. Достоевского. Роднят эти произведения и картины большого города с грязными улицами, зловонными подвалами, чердаками. В обоих романах ощутимы традиции Ч. Диккенса и господство реалистических принципов изображения жизни.

Автор «Преступления и наказания» отозвался на идеи и образы немецкого поэта и драматурга Ф. Шиллера. Этот художник всегда представлялся Ф.М. Достоевскому идеалом благородства и душевной красоты. Но в силу того что эти свойства у Раскольникова подмечают Порфирий Петрович и Свидригайлов, они нередко величают его «Шиллером», привнося в это наименование иронию и сарказм. «Вы – Шиллер, вы идеалист!» – бросает герою романа Свидригайлов. А узнав об акции Раскольникова, он добавляет: «Шиллер-то в вас смущается поминутно». Раскольников вполне допустимо связать с маркизом Позой из драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос». Исследовательница русской литературы И.Л. Альми удачно сопоставила психологизм Достоевского с психологизмом трагедии Ф. Шиллера, а идейный комплекс романа «Преступление и наказание» – с «Письмами о «Дон Карлосе»» Ф. Шиллера. Из этой трагедии Ф.М. Достоевский взял и возраст для своего героя – «двадцать третий год». Любопытно, что в стихотворении «Гений» немецкого поэта содержится апофеоз исключительной личности, противопоставленной «дрожащей» толпе: «Палка закона нужна упирающим и дрожащим, / Но не тебе. Всё, что ты вольно свершаешь, – закон». Эту мысль тоже подхватит и Родион Раскольников.

«Преступление и наказание» – имеет ярко выраженную ориентацию и на французский роман XIX в., и, для понимания его места в мировом литературном процессе, он должен быть соотнесён с творчеством трёх старших современников Ф.М. Достоевского – В. Гюго, Ф. Стендаля и О. де Бальзака.

Решающее воздействие на творчество русского романиста оказал Виктор Гюго. И если в молодости Ф.М. Достоевский восхищался им как «лириком с чисто ангельским характером, с христианским младенческим направлением поэзии», с которым не сравнится «ни Шиллер, ни лирик Шекспир», но «только Гомер», то потом чувства его к В. Гюго слегка охладели, но пиетет перед романистом остался: «Виктор Гюго бесспорно сильнейший талант, явившийся в XIX столетии во Франции. Идея его пошла в ход; даже форма теперешнего романа французского чуть ли не принадлежит ему одному. Даже его огромные недостатки повторились чуть ли не у всех последующих французских романистов ...». Примерно то же Ф.М. Достоевский повторяет и в 1876 г.: «У Виктора Гюго бездна страшных художественных ошибок, но то, что у него вышло без ошибок, равняется по Шекспиру. Писатель не без таланта».

В послекаторжный период русский писатель больше всего ценит французского романиста за гуманистический пафос его творчества: «Его мысль есть основная мысль всего искусства XIX столетия, и в этой мысли В. Гюго, как художник, был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула её – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнѐтом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества. Он первый заявил эту идею с такой художественной силой в искусстве». Идея эта была заветной для самого Ф.М. Достоевского, который сделал её центральной в своём творчестве и ждал, что она «воплотится наконец вся в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени», подобно «Божественной комедии». Попытку создания такого произведения русский писатель видел в вышедших в 1862 г. «Отверженных» В. Гюго, и возможно, преследовал ту же цель при написании «Братьев Карамазовых».

На этой мысли о «восстановлении падшего человека», сочувствия к «униженным и оскорблённым» строятся почти все сцены «Преступления и наказания». Достаточно вспомнить Мармеладова, красноречиво расписывающего свои бедствия, подобно Тенардьё из «Отверженных», или сравнить Соню с Фантиной, ставшей «падшей» женщиной, чтобы спасти от нищеты дочь. Очень близка по пафосу к В. Гюго сцена «чтения вечной книги» «убийцей и блудницей». Пронзительную сцену избияния лошади из сна Раскольникова Ф.М. Достоевский также мог заимствовать не только у Н. Некрасова (стихотворение «На улице», которое он сам цитирует), но и из стихотворения В. Гюго «*Mélancolie*».

Однако совершенно особую роль в творчестве Ф.М. Достоевского сыграл роман В. Гюго «Последний день осуждённого» (1828) – один из первых в европейской литературе XIX века образцов психологической новеллы, содержанием которой стали не внешние события, а движение мысли отъединённого от людей, запертого в своей камере преступника. И в это же время, подобно будущим героям Ф.М. Достоевского, преступник этот – не обычный убийца, но «уединившийся мыслитель», мысль которого от его мгновенных «сиюминутных» переживаний и частной судьбы непосредственно переносится к широким социальным проблемам, к общим вопросам бытия человека и общества. Прошлое, настоящее и будущее неотступно стоят перед ним, тревожат его ум и совесть. Поэтому своеобразная стенографическая запись противоречивого вихря его переживаний оказывается насыщенной глубоким драматизмом и общечеловеческой патетикой. Всё это сближает ранний роман В. Гюго с эстетикой Ф.М. Достоевского и объясняет постоянный интерес к нему русского романиста.

И хотя Ф.М. Достоевский прочёл «Последний день осуждённого» ещё в 30-е годы, это произведение, несомненно, было по-новому им воспринято после каторги и испытанного им самим ужаса смертного приговора. Можно с уверенностью сказать, что именно по совету брата М.М. Достоевский стал переводить это произведение в 1860 г.

Реминисценции из «Последнего дня осуждённого» часты уже в «Преступлении и наказании». Взято оттуда, к примеру, описание чувств идущего на убийство Раскольникова: «Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепляются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге», – мелькнуло у него в голове, но только мелькнуло как молния; он сам поскорей погасил эту мысль ...». Сходный мотив Ф.М. Достоевский заимствует и из «Собора Парижской богородицы», передавая Раскольникову ощущение падающего с башни Клода Фролло: «Где это, я читал, как один приговорённый к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, – а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, – то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить!» (VII, с. 264). У В. Гюго это место звучало так: «По временам он взглядывал на род узкой площадки, случайно устроившейся из скульптурных украшений футах в десяти ниже его, и молил Бога, чтобы он допустил его провести весь остаток жизни на этом крошечном пространстве, если бы даже довелось ему жить ещё двести лет».

Несколько важнейших отражений у русского романиста получил кошмарный сон героя В. Гюго в ночь перед казнью. В этом сне приговорённый видит в тёмной комнате притаившуюся за шкафом старуху, символизирующую древнюю богиню судьбы Парку, и

одновременно – его собственную смерть. Эта старуха сначала совсем не подаёт никаких признаков жизни, не двигается, не отвечает на вопросы, но когда герой подносит свечу к самому её лицу, неожиданно открывает глаза, задувает свечу и кусает героя за руку тремя острыми зубами (аллегория треугольного ножа гильотины), после чего он просыпается в холодном поту. У Ф.М. Достоевского это кошмарный сон Раскольникова про бесконечное убийство старухи.

Хотя не сохранилось никаких прямых свидетельств о знакомстве Ф.М. Достоевского с Ф. Стендалем, трудно представить, чтобы русский писатель, страстный читатель, прошёл мимо его великого романа, знакомый ещё А.С. Пушкину – «Красное и чёрное». В любом случае, типологическое сопоставление этого романа с «Преступлением и наказанием» убеждает в обратном и обогащает понимание обоих произведений.

Роман Ф. Стендаля «Красное и чёрное» рассказывает историю молодого человека – Жюльена Сореля – честолюбивого, гордого, ущемлённого своей бедностью и решившего любым путём сделать себе карьеру, повторяя судьбу своего кумира – Наполеона. «Преступление и наказание» – русский вариант истории Жюльена. И в том и в другом романе герои поверили в наполеоновскую идею безграничного самоутверждения личности, и обоим эта идея привела к преступлению. И лишь в самом конце произведений, после сильнейших душевных потрясений герои оказываются от первоначальных убеждений: Жюльен – в тюрьме, а Раскольников – на каторге. Бунт, преступление и поражение героев «становятся для обоих писателей ключом для анализа их психологии и наиболее характерных для их эпохи «идей времени».

Однако при столь очевидном сходстве ситуаций, характеров и идей героев особенно наглядно выявляется разница между русским и западным укладом личности. Раскольников, едва уверившись в своей идее, сразу бросился утверждать её преступлением, к которому Жюльен хотя и был бы готов, но никогда не совершил бы без надлежащего повода. Жюльен прежде всего прагматик: он учится, трудится не покладая рук, изобретает тысячу политических ходов для дальнейшей карьеры, работает над собой как актёр, хитрит, лицемерит – и достаточно быстро добивается всех поставленных перед собой целей. Раскольников же желает «сразу весь капитал» и считает, что достаточно выдумать теорию, разрешить себе кровь «по совести», чтобы сразу уподобиться Наполеону. Он, наоборот, бросает все повседневные занятия, университет и целыми днями лежит в своей тесной комнате, пока не утверждается в мысли совершить преступление – в первую очередь даже не ради денег, а ради утверждения новой идеи. Если Жюльену важно прежде всего сделать карьеру, то Раскольникову – утвердить своё «я» над миром, осознать себя гениальным и провозгласить новую идею – новую мораль, идущую вразрез с христианской (не случайно он сравнивает себя не только с Наполеоном, но и с пророком Магометом). Полюбив Наполеона за романтическую красоту идеала индивидуализма, Раскольников вместе с тем считает «боязнь эстетики первым признаком бессилия» и, решив для себя, что Наполеон не преминул бы в случае надобности убить старуху и полезть к ней за деньгами под кровать, поступает «по примеру авторитета». И здесь он глубоко просчитался, ибо вся сила Наполеона была именно в умении красиво представить любой свой неприглядный поступок. Некрасивость преступления действительно «убила» бы его: великий честолюбец не смог бы уважать себя, потерял честь, которая была его движущей силой. Также и Жюльен Сорель, будучи человеком отнюдь не безупречной нравственности, ни разу не идёт на поступок, могущий запятнать

честь дворянина. Совершённое им покушение на госпожу де Реналь – гордая месть, после которой все, даже случайно спасаемая жертва, сохраняет к нему уважение.

Раскольников же, следуя своей «русской натуре», доходит «разом до последних столбов». Он не понял европейской тонкости и эстетики зла в Наполеоне. Будучи (как и все русские в восприятии Ф.М. Достоевского) религиозным в самых основах своего мирозерцания, он сразу прозрел отрицательную религиозную сущность наполеоновского самоутверждения и со всей горячностью принял её. Так проявилась в нём страстность и духовная беспорядочность русской природы, но одновременно и её глубина – способность веры в идеал и мученического ему служения. К тому же многие его действия иррациональны – таково его возвращение на место преступления при дребезжании дверного колокольчика в квартире Алёны Ивановны. В отличие от холодного, сдержанного и уверенного в себе героя Ф. Стендаля, он – натура нервная, легко возбудимая, постоянно переходящая от «гордости и нарочито вызывающего поведения» к отчаянью. Ему «свойственны черты избранника и мученика, сознательно приносящего себя в жертву человечеству, чтобы открыть перед ним новые пути». Различия русского и европейского сознания, отразившиеся в романе Ф.М. Достоевского и Ф. Стендаля, точно проанализировал Стефан Цвейг. По его словам, русские в изображении Ф.М. Достоевского – юная нация с ещё только становящимся самосознанием, которая подобно античным варварам попала прямо «из тьмы невежества в самую гущу европейской культуры». Их чувство «не знает удержу, лишено руководства; никто из них не знает меры, закона, поддержки традиций, опоры унаследованного мировоззрения. Все они беспочвенны, беспомощны в незнакомом им мире. Все вопросы остаются без ответа, ни одна дорога не проложена. Все они люди переходной эпохи, нового начала мира». Вопросы, уже застывшие у людей Запада «в холодных понятиях, ещё кипят у них в крови». «Они хотят пить вечность из первоисточника, а не из городских колодцев, хотят ощущать в себе беспредельность, избыть всё временное. Они знают лишь вечный, а не социальный мир. Они не хотят изучать жизнь, не хотят её побеждать, они хотят ощущать её как бы обнажённой и ощущать как экстаз бытия. Им не надо счастья в европейском смысле этого слова, им надо всеобъемлющей радости, вечного блаженства, неиссякаемого восторга». В этом они похожи на верующих средних веков в Европе. Не случайно именно за средние века так любит Европу Иван Карамазов, которому, как и Раскольникову, «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Это самое существенное отличие их от героев французского романа. Из героев Ф.М. Достоевского миллионы нужны только Смердякову, который мечтает о Париже, учит французские «вокабулы», презирает русский народ и желал бы, чтобы в 1812 году победили французы: «умная нация победила бы весьма глупую».

И Оноре де Бальзак являлся для Ф.М. Достоевского одним из любимейших и важнейших западных авторов. «Бальзак велик! Его характеры – произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека», – писал он своему брату.

Ф.М. Достоевский знал О. де Бальзака с того времени, когда «Библиотека для чтения» впервые напечатала в 1835 году роман «Старик Горио». В летние каникулы 1838 года будущий писатель читает все написанные к тому времени произведения французского романиста. К тому времени им были написаны «Гобсек» (1830), «Шагреновая кожа» (1831), «Безвестный шедевр» (1831), «Евгения Гранде» (1833),

«Обедня безбожника» (1836), «Тридцатилетняя женщина» (1834), «Лилия в долине» (1835 – 1836), «История Цезаря Биррото» (1837) и др.

В 1843 году О. де Бальзак проводит целую зиму в Петербурге, что способствует необыкновенному росту его популярности в России. В связи с его приездом осенью того же года Ф.М. Достоевскому заказывают перевод романа «Евгения Гранде», который и стал первым его напечатанным трудом. Таким образом, проза О. де Бальзака стала для него первой школой стиля и художественного мастерства.

«Отец Горио», «Евгения Гранде» и «Утраченные иллюзии» – вот три важнейших бальзаковских романа, вошедших в творческий кругозор Ф.М. Достоевского. Апогеем бальзаковского влияния на русского романиста отразилось в «Преступлении и наказании». В его черновиках к «Пушкинской речи» был один сокращённый впоследствии фрагмент: «И можете вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы принять, сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми? ... У Бальзака в одном его романе один молодой человек, в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах ещё разрешить, обращается с вопросом к другу, своему товарищу, студенту, и спрашивает его: «Послушай, представь себе, вот ты нищий, у тебя ни гроша, и вдруг где-то там, в Китае, есть дряхлый, больной мандарин, и тебе стоит только здесь, в Париже, не сходя с места, сказать про себя: умри, мандарин, и он умрёт, но за смерть мандарина тебе какой-то волшебник пришлёт затем миллион, и никто этого не узнает, и главное он где-то в Китае, он, мандарин, всё равно что на луне или на Сириусе – ну что, захотел бы ты сказать: «Умри, мандарин», чтобы сейчас же получить этот миллион?». Студент ему отвечает: «Est-il bien vieux ton mandarin? Eh bien non, je ne veux pas!». Вот решение французского студента».

Здесь Ф.М. Достоевский пересказывает своими словами тот самый эпизод из «Отца Горио», который он ранее почти буквально перенёс в «Преступление и наказание», где Раскольников слышит разговор между студентом и офицером о правомерности убийства старухи-процентщицы. Насколько же глубоко отложился в сознании Ф.М. Достоевского этот эпизод, если он вспомнил его ещё раз через четырнадцать лет после написания романа – как в аргумент в пользу своего знаменитого тезиса о преступности строить счастье на чьём-либо безвинном страдании. Идея о дозволенности для гения переступления границ общественной морали привлекла О. де Бальзака раньше, чем Ф.М. Достоевского. Рассказанная французским романистом история Евгения Растиньяка – это тоже рассказ о постепенном нравственном падении молодого человека, решившего перешагнуть через кровь для достижения положения в обществе. По сюжету «Отца Горио», Растиньяку стоит только дать беглому каторжнику Вотрену согласие на убийство наследника банкира Тайфера, и тогда он, не запачкав свои собственные руки, станет обладателем многомиллионного состояния при женитьбе на влюблённой на него сестре убитого. В его душе происходит мучительная борьба, он долго отказывается дать своё согласие на убийство, но когда преступление совершается помимо него, решает воспользоваться его плодами. Перед Растиньяком встают те же жизненные проблемы, что и перед Раскольниковым: он хочет спасти от бедности любимых сестёр и мать. В заключении разговора о мандарине Растиньяк жалуется своему другу Бьяншону: «– У меня две сестры, девушки ангельской красоты и доброты, и я хочу, чтобы они были

счастливы. Где мне достать 200 тысяч франков на их приданое через пять лет? Бывают, видишь ли, в жизни обстоятельства, когда нужно играть крупно и не тратить своё счастье на заработки грошей.

– Но ты ставишь вопрос, который возникает перед каждым при вступлении в жизнь, и ты хочешь разрубить Гордиев узел мечом. Чтобы действовать так, нужно быть Александром Македонским, в противном случае идут на каторгу ... Ведь Наполеон не мог ни обедать дважды, ни иметь любовниц больше, чем любой студент ... Нет, я решительно заключаю в пользу жизни китайца» (VIII, с. 113). Нетрудно узнать здесь слова Раскольникова о получении сразу всего капитала и его знаменитую дилемму стать Наполеоном или пойти на каторгу. Последний толчок к падению Растиньяку также дают письма, полученные от матери и сестёр. «О, да! – восклицает тот, прочитав письма, – деньги во что бы то ни стало! Я хотел бы доставить им полноту возможного счастья».

Единственный, чьё существование ещё поддерживает пошатнувшиеся у Растиньяка нравственные принципы, – это несчастный старик Горио, к которому юноша привязывается всей душой, видя его горе и жестокость к нему дочерей. Юноша искренне старается помочь ему и сожалеет о его трагической кончине. Но ещё сильнее влияет на него Вотрен – демонический персонаж, беглый каторжник, постоянно подталкивающий его к преступлению своими умными и дерзкими проповедями сверхчеловеческой мощи и вседозволенности гения: «– Я предлагаю вам огромное богатство за один кивок головы, который решительно ни в чём не может вас очернить, и вы колеблетесь ... Я живу в сфере более возвышенной, чем жизнь остальных людей. Я рассматриваю поступки как средства, и вижу перед собой только цель. Какое значение имеет для меня человек? Вот! При этом он щёлкнул ногтём по зубу ... его можно раздавить как клопа, он такой же плоский и зловонный. Но человек – бог, когда он похож на вас ...» (VIII, с. 121).

«– Знаете ли, как себе пробивают дорогу? Блеском гения или изворотливостью порока. Нужно ворваться в эту человеческую массу, как пушечное ядро, или проскользнуть в неё, подобно чуме. Честность не ведёт ни к чему. Могуществу гения подчиняются, ненавдя и клевета не него, потому что он захватывает безраздельно; но ему всё же поклоняются на коленях, если оказалось невозможным похоронить его в грязи. Делайте ваши выводы ... и если вы человек высшей расы, идите напролом с высоко поднятой головой. Но вам придётся бороться с завистью, клеветой, посредственностью, с целым светом. Наполеон столкнулся с военным министром, который едва не сослал его на каторгу ...» (VIII, с. 128).

Итак, это фактически изложение теории Раскольникова, в очень близких выражениях, вплоть до уподобления «высших» людей – Наполеону, а «низших» – насекомому. Вместе с тем мировоззрение преступника-философа Вотрена невольно вызывает в памяти жизненную позицию Свидригайлова.

Похоронив старого Горио, Растиньяк расстаётся со всем человеческим в себе, и, уходя с кладбища в город, «он бросил на этот жужжащий улей такой взгляд, которым, казалось, хотел заранее высосать из него весь мёд, и произнёс это роковое восклицание: «Теперь мы с тобой разделаемся!»».

Вырисовывается, таким образом, разительное сходство двух систем персонажей: если Растиньяк оказывается между честным Бьяншоном, несчастным Горио и злодеем Вотреном, то Раскольников – между Разумихиным, Мармеладовым и Свидригайловым. Но если сравнить жизненные позиции О. де Бальзака и Ф.М. Достоевского, то

обнаружатся значительные расхождения. Французский романист действительно считал, «что политическая свобода, народное спокойствие, наука даже – всё это блага, за которые судьба требует кровавого выкупа». Он видел неизбежность падения нравов в современном обществе и изображал «утрату иллюзий» во всех своих романах и у всех героев. У него нет христианской антитезы аморальности общества, которую так настойчиво и страстно выдвигает Ф.М. Достоевский в лице Сони Мармеладовой и Миколки. У О. де Бальзака есть только скептическая мудрость жизни, но нет противопоставленного ей высшего идеала, «небесного измерения», которое и подняло романы Ф.М. Достоевского над европейским реализмом того времени. Тем не менее, свою наполеоновскую теорию Раскольников «позаимствовал» именно с Запада – от героев О. де Бальзака и Ф. Стендаля, где её можно найти уже в полном развитии. Ф.М. Достоевский представил её, однако, в таком резко очерченном и неэстетичном виде, что сразу обозначилась её античеловеческая, разрушительная сущность, с которой русский писатель, в отличие от О. де Бальзака, отнюдь не собирается мириться.

Говоря об откликах на появившийся в печати роман «Преступление и наказание», можно привести не только содержательный отзыв из газеты «Голос» и восторженную оценку романа Л.Н. Толстым, но и зарубежные отзывы: письмо Э. Золя немецкому переводчику этого произведения, в котором французский классик называет книгу Ф.М. Достоевского «одним из выдающихся литературных явлений».

Существенен и отзыв датского литературного критика Георга Брандеса, который увидел в сочинениях русского романиста и, особенно, в его романе «Преступление и наказание» «настоящий арсенал христиански воспринятых характеров и душевных состояний». Он имел в виду наполненность романа евангельскими образами святых (Лазаря, Марии Египетской и др.) и образами святых мест (Нового Иерусалима, Капернаума в Галилее). Важен и отзыв С. Цвейга об особой динамичности образов Ф.М. Достоевского в его романе, динамичности, противопоставленной статике героев О. де Бальзака.

Устанавливая мировое значение романа Ф.М. Достоевского, необходимо отметить и то мощное воздействие, которое оказало «Преступление и наказание» на многих писателей всемирной литературы.

Английской критикой он не был сразу замечен и обласкан, но в 1880-е годы в лице Р.Л. Стивенсона и О. Уайльда нашёл своего читателя, увидевшего в нём особый тип писателя-психолога. Что касается рубежа XIX–XX веков, то уже известный всей Европе Ф.М. Достоевский в Англии воспринимался настороженно и как специфический автор, наделённый загадочной «русской душой».

В общем, английские писатели видели в Ф.М. Достоевском иррационалиста, хроникёра извращенцев, пророка, мистика и психолога. Акценты предстояло расставить, пока же русского романиста воспринимал каждый автор по-своему.

О. Уайльд, например, «Преступление и наказание» «великолепным романом» и говорил о творческом влиянии его во время работы над «Портретом Дориана Грея» (1891), где, как и Ф.М. Достоевского, сталкивается преступник и утончённый проповедник нравственности, смирения и страдания.

Р.Л. Стивенсон называл роман «Преступление и наказание» «величайшей из книг» последних десяти лет, выделяя в нём «удивительного, таинственного» следователя и «беспредельную стихийную человечность Раскольников». Известно, что в 1885 г.

Р.Л. Стивенсон читал «Преступление и наказание» во французском переводе, и роман произвёл на него сильное впечатление. В «Скромном возражении» он пишет о романе Ф.М. Достоевского: «Многие считают книгу скучной. Г. Джеймс не мог закончить её, а меня она сама, по правде сказать, чуть не прикончила. Это был словно приступ тяжелой болезни». Его особенно поразил интерес писателя к «нравственным сложностям», тем самым, над которыми он, ещё не зная «Преступления и наказания», бился в «детском» романе «Остров сокровищ» (1883). Кроме того, Р.Л. Стивенсону, как выяснилось позже, была близка «психологическая пристальность» Ф.М. Достоевского по отношению к человеку, в первую очередь это касалось соотношения добра и зла в одном характере. В 1885 г. Р.Л. Стивенсон написал и опубликовал повесть «Маркхейм» – этюд на тему «Преступления и наказания». По словам И. Кашкина, главное в ней – стремление покаяться подобно Раскольникову.

В повести «Маркхейм», опубликованной спустя год после французского издания «Преступления и наказания», Р.Л. Стивенсон по-своему перерабатывает роман русского писателя. Позже критики назовут это попыткой втиснуть в английскую повесть весь роман «Преступление и наказание». Однако, в отличие от Ф.М. Достоевского, Р.Л. Стивенсон уделяет мало внимания мотивам преступления, поскольку убийство происходит в самом начале повествования, и повесть звучит скорее как «аллегория о пробуждающейся совести».

В начале повести её герой пребывает во власти колебаний и сомнений, проступающих в «особенном взгляде», в пространных философских рассуждениях. «Каждый миг нашей жизни, – говорит он, – обрыв, крутой обрыв, и кто сорвется вниз с этой крутизны, тот потеряет всякое подобие человеческое». Убийство вызывает в нем приступ страха и болезненного самоанализа. Психологическую кульминацию произведения составляет диалог Маркхейма с таинственным неизвестным. И вот «чьё-то лицо показалось в дверной щели, глаза обежали комнату, остановились на нем», и страх, с которым герой не смог совладать, «вырвался наружу в хриплом крике». Появление незнакомца способствует нагнетанию таинственности. Но на него возложена автором и другая задача. «Дьявол», он же второе «Я» героя, символизирует, как и в случае с Иваном Карамазовым, борьбу «добра» и «зла» в душе Маркхейма. Перепалка с дьяволом приводит героя к осознанию неотвратимости содеянного. Мучимый дьяволом, Маркхейм, подобно Раскольникову, испытывает «чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством». «Преступление, за которым ты меня застал, – поясняет Маркхейм дьяволу, – моё последнее (...) сегодня, из того, что совершено здесь, я извлеку предостережение и богатство – то есть силу и новую решимость стать самим собой».

Конечно, его внутренней борьбе недостает психологической глубины Раскольникова, но важным является иное: уже в этом тексте проявилось кардинальное отличие Ф.М. Достоевского от Р.Л. Стивенсона. Английскому автору не интересны вопросы религиозной духовности, дьяволиаду он предпочитает рассматривать в контексте мистической таинственности.

Кроме того, Маркхейм не мучается, подобно Раскольникову, «мессианскими» побуждениями – старуха, которая «заела чужой век», не интересуется его. И хотя герой Л.Р. Стивенсона и пытается разглядеть в антикваре хорошего человека, а Раскольников таких попыток не предпринимает, это не делает Маркхейма человечнее героя Ф.М. Достоевского. Напротив, его болезненное желание покопаться в душе жертвы

вызывает невольное отвращение. Показательно также, что Р.Л. Стивенсон изображает «судящего и обличающего» дьяволом-двойником – то есть извне, в то время как Ф.М. Достоевский это делает изнутри, с помощью тяжелейшего внутреннего монолога Раскольникова.

Интересным представляется и то, как корректируется характер Раскольникова в варианте героя Р.Л. Стивенсона. Раскольников отличается от Маркхейма уже тем, что психологически нуждается в покаянии, и это ощущение приходит к нему сразу же после совершенного им преступления. Тяжкий путь раскаяния и очищения становится судьбой героя. Герой английского писателя чувствует себя удачливым убийцей-грабителем. Он далек от покаяния перед Богом, не боится его, а, скорее, надеется на милосердие и понимание. Аргументация тривиальна: «Например, мог обрушиться дом»; например, «загорится соседний дом» и, как пишет, Р.Л. Стивенсон, – все это, конечно, тоже могло назваться Перстом Божьим, карающим грех, но о самом Боге как Высшем Существо он не думал. «Он сознавал, что его поступок был исключительным, но исключительными были и его побуждения, и его оправдания, которые были известны Богу...». Таким образом, Маркхейм право прощать и понимать отдаёт Богу, в то время как право обличать и наказывать – людям.

Художественная специфика «Маркхейма» в первую очередь определяется тем, что повесть сочетает в себе черты этюдности и психологического повествования. Кроме того, влияние творчества Ф.М. Достоевского на Р.Л. Стивенсона столь очевидно, что можно назвать «Маркхейма» неким сгустком идей и мотивов русского писателя, переложенных на английское сознание и ощущение.

Понимая, что у Ф.М. Достоевского есть чему поучиться, Р.Л. Стивенсон продолжил свой диалог с русским писателем и в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). Но в этом случае его интересовало сочетание «добродетели и ужасного порока» в одном человеке.

Роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского оказал влияние и на проблемный роман «Ученик» (1889) французского писателя П. Бурже. В его основу положен, как и у русского писателя, факт уголовной хроники – эпизод убийства аристократки, совершённого в романе Робером Грелу, дабы проверить свои взгляды и правомочность «распоряжаться живой человеческой душой» и жизнью других людей. Герой «Ученика» во многом похож на Раскольникова. Он живёт уединённо, наделён скрытым характером, талантлив, смел, отличается аналитическим складом мышления, способностью выстраивать теорию права личности; он, как и Раскольников, совершает преступление, терпит крах как философ и переживает наказание как психолог. Но Грелу лишён благородства, чуткости, ранимости героя Ф.М. Достоевского; он циничен, расчётлив. Он привык «рассматривать свою мысль как единственную реальность, с которой следует считаться, а внешний мир – как равнодушную и роковую смену видимости». Он заявляет о своём праве распоряжаться судьбой других людей и этим он близок Раскольникову. Можно сказать, что Робер Грелу – ученик не столько своего учителя Сикста, сколько героя романа Ф.М. Достоевского. Ещё А.М. Горький говорил о заметном влиянии «Преступления и наказания» на «Ученика» Поля Бурже.

Не менее сильное воздействие роман Ф.М. Достоевского оказал на Франсуа Мориака, автора романа «Тереза Дескейру» (1927). На этот раз преступление пытается совершить женщина, заглавная героиня произведения. Терезу мучает беспредельное

одинокость, состояние, хорошо знакомое Раскольникову. Но её одиночество более разительное и осязаемое, оно «прилипло к ней теснее, чем к прокажённому язв». О несчастьях других, как герой Ф.М. Достоевского, она не думает, об одиночестве близких не помышляет, теорий, как её предшественник, она не выстраивает, хотя внутренняя напряжённая внутренняя борьба протекает в её душе не менее остро, чем в сознании Раскольникова. Под влиянием Анны де ла Трав и особенно Жанна Азаведо, исповедовавшего идеи, родственные мыслям героя Ф.М. Достоевского, героиня приходит к делению людей на значительных и совершенно обыкновенных, близких к нулевой ничтожности, как её Бернар. Жизнь этих последних никому не нужна – ни для дела, ни для идеи, ни для других людей. «Робеспьер был прав, и Наполеон был прав, и другие». Людей, не нужных человечеству, должно быть меньше. Так Тереза приходит к идее устранения своего «чучела», лишённого духовных запросов. Кроме того, ей нужно «стать самой собой». Чрезмерная доза капель, принятая мужем, облегчает её задачу. Но она и после суда остаётся в склепе, «в тюрьме своего поступка».

Преданным учеником великого романиста стал и другой французский писатель – Альбер Камю. Начиная с первого романа «Счастливая смерть» (1938), где герой – Патрис Мерсо – убивает, убивает, как Раскольников, «по совести», и, кончая «Изгнанием и царством» (1957), А. Камю следовал заветам русского художника слова. Примечательно, что А. Камю в своём «Мифе о Сизифе» назвал Ф.М. Достоевского «великим писателем».

В своей повести «Посторонний» (1942) А. Камю сосредоточен преимущественно на одном герое – Мерсо – и, пользуясь формой изложения от первого лица, передаёт короткий отрезок его жизни. В повести французского писателя упоминается мать Мерсо, его подруга Мари, сосед Раймон Синтес, прокурор и священник, но ими автор интересуется крайне мало. Обстоятельно характеризуется только главный герой повести, его участие в похоронах матери, его отношения с безликой Мари, пребывание Мерсо в тюрьме и на скамье подсудимых. Последние обстоятельства вызваны совершённым героем повести убийством, за которым последовало естественное наказание. Этими фазами жизни Мерсо оказывается сближённым с Раскольниковым. Но намеченное сходство выявляет абсолютную непохожесть героя А. Камю на героя Ф.М. Достоевского.

Судьбы людей Мерсо не заботят, как тревожит они Раскольникова. Убийство он совершает отнюдь не по идейным соображениям, как делает это герой Ф.М. Достоевского, а в силу самосохранения. Герой живёт только для себя, ради покоя, невозмутимого и бессмысленного прозябания. Он во всём эгоист в значительно большей мере, чем Раскольников. Даже в драке с противниками он оказывается в стороне. Мерсо равнодушно служит в конторе, он безучастно ведёт себя даже на нелепом суде. И в своей любви к Мари он безучастный потребитель, скучающий сластолюбец. «Вечером за мной зашла Мари. Она спросила, думаю ли я жениться на ней. Я ответил, что мне всё равно, но если ей хочется, то можно и жениться. Тогда она осведомилась, люблю ли я её. Я ответил точно так же, как уже сказал ей один раз, что это никакого значения не имеет, но, вероятно, я не люблю её». Она спросила, какой он, Париж. «Я сказал: – Грязный. Много голубей, много задних дворов. Все люди какие-то бледные». В этих ответах «бледным» является, прежде всего, Мерсо. Он всегда равнодушный, сторонний и бездумный наблюдатель. Автор повести точно назвал его «посторонним». В отличие от него Раскольников всегда связан с широким миром, всегда думает о бедняках Мармеладовых, о матери, сестре, о пьяной девочке, о Соне, с которой связывает свою жизнь и правду

которой принимает. Его никогда не назовёшь «посторонним», как бы ни заблуждался он в отвлечённых теориях. Потому и в снах его предстают или замученная савраска, или страшная язва, надвигающаяся на людей.

Таким образом, творчество Ф.М. Достоевского соединено многообразными нитями с предшествующей и современной ему мировой литературой. И вместе с тем оно оказало и продолжает оказывать громадное воздействие на развитие всей позднейшей мировой литературы. Обращение к творчеству Ф.М. Достоевского связано с повышенным интересом к психологически сложным типам личности, к катастрофическому сюжетному развитию, к трагическим коллизиям в жизни. Но самое важное – сумел очертить в своих произведениях контуры общечеловеческих ценностей. Поэтому великий русский писатель одержал свою главную победу – стал мировым классиком. Он, практически, подал импульс к тому, чтобы ещё глубже понять человека, изучить не только схемы его поведения, но и причины, по которым эти схемы приводятся в действие. В этом заключается основная сила влияния Ф.М. Достоевского.

ГЕРОИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Дон Кихот М. де Сервантеса и князь Мышкин Ф.М. Достоевского: сравнительно-сопоставительный анализ

Русская судьба «Дон Кихота» – не просто национальная версия общекультурного процесса, но один из редких в истории культуры примеров превращения частного литературного явления одной страны в доминанту культурной и общественной жизни другой страны, с неизбежной утратой многих, если не большинства конкретных историко-литературных особенностей.

Русские в «Дон Кихоте» увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в герое романа – пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни.

К этому бессмертному образу обратился и Ф.М. Достоевский в своём романе «Идиот».

Подобно тому, как у М. Сервантеса Дон Кихот, по существу, является самым нравственно правильным и чистым человеком, из всех персонажей романа, так и князь Мышкин у Ф.М. Достоевского представляет собой исключительную, благонравную личность. Работая над романом «Идиот» русский писатель признавался в письме к племяннице Софье Ивановой: «Идея романа – старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за неё... Главная мысль романа – *изобразить положительно прекрасного человека*. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но все европейские, кто только не брался за изображение положительно прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы – ещё далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. Из прекрасных лиц в литературе христианской ближе всего стоит Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса тоже

смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора... У меня ничего нет подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно...».

Создать убедительный образ «положительно прекрасного человека» задача весьма нелегкая, и у Ф.М. Достоевского она нашла своеобразное решение, что доказывают черновики писателя: «Если Дон Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он *невинен*» [IX, с. 239 – выделено автором]. Таким образом, здесь ясно очерчена чёткая ориентация образа Мышкина на Дон Кихота.

В самом романе это сопоставление проводится, во-первых, благодаря чтению Аглаей пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» в качестве объяснения характера князя. «"Рыцарь бедный" – тот же Дон Кихот, – говорит она – но только серьёзный, а не комический. Я сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю «рыцаря бедного», а главное, уважаю его подвиги» (VIII, с. 207). Второе сопоставление с образом проводится символической деталью: письмо князя Аглая нечаянно закладывает в книгу, которой оказывается, к её смеху, «Дон Кихот Ламанчский».

Оба рыцаря, являют собой чистоту и нравственность, несопоставимую с реалиями жизни. И не зря, и у Ф.М. Достоевского, и у М. Сервантеса главные герои неоднократно, символически сопоставляются с Иисусом Христом. М. Сервантес таким сравнением как будто предрекает судьбу своего героя, его смерть. Ведь, если даже такая совершенная доброта, как божий сын, не смогла существовать на земле и была распята, то, что же говорить о гораздо более скромной, смиренной доброте?! Ф.М. Достоевский в своих черновиках к роману «Идиот» неоднократно называл главного героя Льва Николаевича Мышкина «Князь Христос», что говорит о желании автора отождествить доброго князя с Иисусом Христом. Эта важнейшая идея обоих писателей, наиболее крепко связывает «Хитроумного идадьго Дон Кихота Ламанчского» с «Идиотом». Оба героя, правда, в разное время, попадают в сети безумия, но, как известно из Нового Завета, и Иисуса Христа обвиняли в сумасшествии, когда он выгнал торговцев из храма. Истинное же душевное состояние героев писателей сродни доброте и кротости Христа.

Ориентация М. Сервантеса и Ф.М. Достоевского на образ Иисуса Христа можно проследить и в следующих моментах. Решив стать странствующим рыцарем, Дон Кихот вознамерился «тотчас же осуществить свой замысел, ибо он полагал, что всякое промедление с его стороны может пагубно отозваться на человеческом роде: сколько беззаконий предстоит ему устранить, сколько кривды выпрямить (почти прямая цитата из пророчества Исаяи [Ис. 40:3-5] и слов Иоанна Крестителя, предрекающих приход Спасителя [Лк. 3:5]), несправедливостей устранить, злоупотреблений искоренить, скольких обездоленных удовлетворить». При этом он уверен, что знает, в чем справедливость, ибо закон и уложения для странствующего рыцаря – его меч и его «собственная добрая воля». В определённой степени это можно уподобить намерениям Мышкина, заявленным в самом начале романа «Идиот»: он едет в Россию, полагая, что после своего швейцарского затворничества «теперь к людям идёт», чтобы «исполнить своё дело честно и твердо», рассчитывая «умнее всех прожить» и, пожалуй, «мысль имеет поучать». Дон Кихот же уверен, что может не только «покровительствовать и помогать несчастным, живущим в этом мире», но и «вызволять и выручать обездоленных,

отошедших в мир иной» и делать добро «душам, томящимся в чистилище», то есть претендует на явно божественные прерогативы.

Заслуживает особенного внимания и отношение героев к «падшим женщинам». Дон Кихот переименовывает двух дам лёгкого поведения, называя их «чистые девы», и прибавляет к их новым именам титул «донья», ранее он переименовывает свою деревенскую знакомую Альдонсу (общеупотребительное имя для девушек с сомнительной репутацией, вошедшее в испанскую поговорку: «если не найдётся (честной) девицы, хороша и Альдонса») – в Дульсинею Тобосскую. Здесь явно прослеживается намёк на отношение Иисуса Христа к женщине-блуднице, взятой в прелюбодеянии и приведённой к Нему на суд. Христос всему иудейскому обществу, погрязшему в пороках, показывает пример любви-сострадания к падшей: «Кто из вас без греха – тот пусть первый бросит в неё камень!». Любовь князя Мышкина к несчастной Мари (даже имя общее) есть очередная аллюзия на историю Марии Магдалины, из которой Христос изгнал семь бесов. Но, конечно, кульминацией этой драматической темы, воплотившей отношение Христа к падшей женщине, является ангельская любовь князя Мышкина к Настасье Филипповне.

Поведение хитроумного идадьго и Льва Мышкина были не понятны окружающему их обществу, поэтому они и не ужились в нём. Как Иисус Христос с Его проповедью Любви был неуместен и невозможен среди иудеев в Иерусалиме, так и литературные герои – Печальный рыцарь и идеальный князь Мышкин, оказались в нём лишними.

Сравнение и сопоставление героев двух величайших романов своих эпох, Дон Кихота М. Сервантеса и Князя Мышкина Ф.М. Достоевского тема классическая в мировой критике. Но, в чём же собственно заключаются сходства и различия между этими персонажами? Ответ на этот вопрос находится в сфере исключительно субъективной. Каждый читатель, каждый критик относится к этим героям по-своему и поэтому тема эта остается навсегда неисчерпанной. Но в некоторых аспектах мнения всех интерпретаторов совпадают.

Главные общие черты Дон Кихота и князя Мышкина – сочетание детской наивности и полной беспомощности в жизни с глубоким умом, великодушным сердцем и страстным служением высокому идеалу, который, увы, изначально недостижим. И того и другого обвиняют в сумасшествии, но в обоих случаях это не явное помешательство, а явление сложной духовной природы. ««Безумие» Дон Кихота и «идиотизм» князя Мышкина, связанные с необычным характером их поведения, не являются следствием каких-то патологических сдвигов в их сознании, а изначально вытекают из сложившейся у них системы убеждений», – считает русский литературовед Н.Н. Арсентьева.

Восторженный идеализм Дон Кихота и Мышкина одинаково находит выражение во вдохновенных речах, прославляющих природу и всё живое как Божие творение. Религиозное сознание обоих бесконечно просветленно. А вдохновенные речи князя – это прямая отсылка к 11-ой главе I тома «Дон Кихота Ламанчского», в которой хитроумный идадьго, с жёлудем в руках, произносит вдохновенную речь о золотом веке.

Духовную, содержательную основу поведения ламанчского идадьго составляет его стремление пробудить в людях дух героизма и внушить им представление о высоких чувствах и гармоничных взаимоотношениях, которые смогут привести к возрождению золотого века: «... по воле небес родился я в железный век, дабы возродить золотой». Сущность конфликта романа – во внутреннем противоборстве утопической идеи,

завладевшей сознанием героя, и здравым смыслом, ведущем к постепенному прозрению и отказу от его замысла.

Герой Ф.М.Достоевского – Лев Николаевич Мышкин. Двадцати шести лет, белокурый, с впалыми щеками и остренькой белой бородкой, с большими голубыми глазами, в пристальном взгляде которых что-то тихое, но тяжёлое – таков портрет этого персонажа. Он последний из древнего рода князей Мышкиных, рано осиротел, воспитывался в деревне. Болен падучей. Благодаря своей болезни он постиг минуты высшей гармонии, полноты и блаженства. Герой верит в возможность рая на земле, в то, что все люди способны прозреть и преобразиться. Прообраз этого рая князю удалось создать в швейцарской деревеньке, объединив вокруг себя местную детвору, и он верит, что подобное возможно и в мире взрослых. В нём самом много детского. Детское, чистое, простодушное и доверчивое видит он, прежде всего, и в окружающих его людях. Скорее трогательный, нежели комичный в своей неловкости, он наивен и предельно искренен. При этом Мышкин мудр и глубоко понимает человеческую природу с её неодолимыми противоречиями.

В отличие от Дон Кихота, Мышкин не предпринимает безумных выходов и не борется с ветряными мельницами. Его сила – в обезоруживающей кротости, смирении и готовности любить своих врагов. Лев Николаевич – созерцатель, а не деятель как ламанчский идалго. Вот что говорит он Рогожину: «Парфён, я мешать тебе ни в чем не намерен». Князь Мышкин не придумывает себе иллюзорный мир, подобно Алонсо Кихано: он очень трезво оценивает людей, не закрывая глаза на все то зло, которое есть в них. Но, как и Дон Кихот, герой Ф.М. Достоевского выпадает из реального мира, ибо сознательно не хочет жить по его законам, он хочет жить только по законам христианского милосердия. За это его и считают безумным. В любом человеке князь видит только хорошее, чего бы это ему не стоило. К примеру, угадывая намерение Рогожина убить его, он всеми силами души пытается отогнать от себя неопровержимое предчувствие, считая его недостойным и греховным, и даже видя занесенный над собой нож, находит в себе силы на парадоксальное восклицание: «Парфён, не верю!», останавливающее руку убийцы.

По существу, сам автор лишь только в конце романа признаёт Мышкина идиотом. У Ф.М. Достоевского речь идёт именно об отличии князя от других людей, но не о доказанной ненормальности. В этом несомненное различие между двумя романами, оно заключается в разном отношении самих авторов к своим героям. Конечно, М. Сервантес симпатизирует Дон Кихоту, но совершенно не оправдывает его, у Ф.М. Достоевского иначе. Автор так любит своего героя, что уже не «идиот» представляется ненормальным, а порочное общество, назвавшее его таковым.

Все события романа М. Сервантеса постоянно низвергают главного героя с «небес воображения» на землю реальности. Дон Кихот постоянно вызывает сочувствие и даже жалость – постоянные избиения и переламывания костей, следуют одно за другим. Слишком жестоко так наказывать человека за болезнь и стремление к подвигу. Ф.М. Достоевский в своем романе, никогда не бывает так физически безжалостен к своему Мышкину. Он заставляет князя испытывать душевные страдания, но не мучит его телесно.

Ещё одно существенное различие между рыцарем «печального образа» и рыцарем «бледным» в несомненной агрессивности первого и абсолютной безобидности второго.

Если Дон Кихот действительно нападает на людей, калеча и даже убивая их, то князь Мышкин, даже в мыслях не совершает ничего подобного. По сути, созерцательность князя, его любовь к людям, отсутствие в нём плотского, стихийного начала – оборачивается в глазах окружающих его слабостью, поэтому он быстро теряет полученное наследство, не считая себя вправе кому-либо отказать в деньгах и сознательно позволяя всем себя обманывать. В отличие от Гани, Ипполита, Настасьи Филипповны с их болезненным самолюбием, у него отсутствует эгоистическое самоутверждение, что привносит в его облик ощущения незащищённости, ранимости, беспомощной детскости. «Вы честнее всех, благороднее всех... добрее всех, умнее всех!.. Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» – гневается на него Аглая.

Однако ошибкой было бы считать, что Мышкин не видит и не понимает эти чувства в других. Просто он считает себя не вправе сражаться с миром его же оружием. Он мужествен, как рыцарь, но его «невинность» оборачивается его беспомощностью. Герой романа может противопоставить мирской злобе лишь христианскую любовь, но и она оказывается предметом вожделения и раздора между героями: каждый хочет её в своё единоличное обладание. Князь вступает в запутанные отношения между Рогожиным, Настасьей Филипповной и Аглаей, ждущих от него не роли миротворца, а однозначного выбора, земной любви, которая эгоистична по самой своей сущности. Являясь фактически духовником каждого из персонажей, он остаётся мирянином и не имеет того духовного авторитета, каким будет обладать старец Зосима в «Братьях Карамазовых». Его положение оказывается двойственным и противоестественным: намерение Мышкина жениться на Настасье Филипповне губит их обоих, а также Рогожина и Аглаю. Крах Мышкина объясняется невозможностью райских отношений между людьми на Земле.

В том и заключается парадоксальность образов Дон Кихота и Мышкина, что *они сильны не своей идеей, утопическим стремлением вывести людей к свету через подвиги и жертву, а красотой своей чистой души, благородством и человечностью*. Санчо Пансо мудро сказал о своём господине: «Он не безумен, он дерзновенен». «Когда Дон Кихот действует не копьём и мечем, а убеждением, он спасает девушку от разъярённой толпы, увещевает разгневанных сельчан в духе проповеди кротости и милосердия». «Так же действенны и поступки Мышкина, когда он вступает за сестру Гани и за Настасью Филипповну».

Характерно, что оба героя побеждены, но Дон Кихот при поражении «выздоровливает» от своего «безумия» – в конце романа он умирает, осознав всю иллюзорность своего рыцарского существования, а князь Мышкин окончательно сходит с ума и заканчивает свои дни в клинике для душевнобольных, убежав в безумие от жестокости и ужасов реального мира. «Наш князь, *рыцарь бедный*, в истории с несчастной Мари, русский Дон Кихот, не может сказать: «*Я победил мир*», – как это изрек однажды Христос. Мир, окружавший князя Мышкина и Дон Кихота, почти не ощутил их доброго влияния. Природа человеческая только всколыхнулась в порыве любви, но осталась прежней. *Не совершилось великого и нового не состоялось*. Не случилось священнодействия, а промелькнуло только *воспоминание* о нём». Таким образом, в романах «Дон Кихот» и «Идиот» отсутствует возрождение к новой жизни.

Примечательно, что ярче всего разлад героев с реальностью происходит в сфере любви. В случае с Алонсо Кихано речь идёт об искусственно созданной самим

влюбленным страсти, ради которой, а вернее, во имя которой, рыцарь отправляется совершать подвиги, а у Льва Мышкина – это настоящее, реальное чувство к реальной женщине. Правда, и в «Хитроумном идалго...» Дульсинея живая женщина, но она отнюдь не является той богиней красоты и совершенства, которой называет её Дон Кихот. Это указывается ещё в начале романа, где автор конкретно поясняет, что «в ближайшем селении жила весьма миловидная девушка, в которую он (дон Кихано) одно время был влюблён... Звали её Альдонсою Лоренсо, и вот она-то и показалась ему достойною титула владычицы его помыслов...». Таким образом, вся его любовь создана лишь его же больным воображением, которому по рыцарской традиции обязательно следовало избрать для своего сердца Прекрасную Даму. Необходимость свято соблюсти традиции рыцарского романа, а не реальная сила чувства заставили Дон Кихота вспомнить о деревенской девушке из соседнего села. Герой М. Сервантеса перевозит свою Даму поскольку так полагается вести себя рыцарю, он вовсе не питает страсти к своей Дульсинее, разве что в моменты наибольшего помешательства рассудка. Его любовь – такой же миф, как и сражение с великанами и завоевание шлема Мамбрина.

У Ф.М. Достоевского можно увидеть совсем другую картину. Мышкин влюбляется в Настасью Филипповну сразу по приезду в Петербург. Ещё в вагоне поезда, который везёт князя из Варшавы в российскую столицу, Парфён Рогожин впервые упоминает её имя. И тут же, в доме генерала Епанчина князь видит её портрет, а несколькими часами позже и её саму. Удивительная красота женщины поражает и восхищает его. Он делится с Гаврилой Ардалионычем мыслью о том, что эта женщина «ужасно страдала». С момента своего прибытия в Петербург Мышкин просто заболевает Настасьей Филипповной. Встретившись с ней в прихожей квартиры Гаврилы Ардалионыча, он на мгновение теряет всякое понимание происходящего, такое сильное впечатление производит на него эта удивительная женщина. Немного раньше, ещё в гостиной Епанчиных, Мышкин делает смелое признание перед портретом Настасьи Филипповны, что именно такую красоту он ценит, поскольку в «этом лице...страдания много...». Настасья Филипповна подсознательно напоминает князю Мари, девушку с которой его свёл случай в Швейцарии. Недаром, рассказывая семье генерала Епанчина её историю, он упоминает о глазах несчастной девушки и её страданиях. По сути, жизнь Мари во многом схожа с трагической судьбой Настасьи Филипповны. Только Настасья Филипповна оказалась в создавшейся ситуации не по собственной вине: если Мари хотя бы сама решается на связь с французом, то Настасья Филипповна представляет собой жертву безнравственности и духовного разложения общества. Страдания несчастной могут вызвать огромное сочувствие, но в свете вызывают порицание. И как часто бывает, осуждение за содеянную мерзость падает на слабую и беззащитную жертву, а не на истинного виновника её горя, богатого помещика Тоцкого. Злодей же остаётся безнаказанным, его принимают в свете и ничуть не осуждают. А Настасья Филипповна становится содержанкой, роскошной женщиной, которую можно купить за деньги, правда, за деньги очень большие.

Любовь Мышкина, нельзя уподобить воображаемой любви Дон Кихота, который представляет предмет своей страсти не таким, какой он есть на самом деле. Любовь князя – это настоящее, реальное чувство. Это любовь-сострадание, любовь к прекрасной душе человека. «Князь Христос в отличие от людей с «нормальной» психикой умел любить по-иному, и то была любовь бесплотная, не знающая грубой собственнической ревности и похоти – словно не человек любил, а дух». Наверное поэтому среди всех поклонников

Настасья Филипповна только наивный и чистый князь Лев Мышкин смог увидеть её настоящей – в шикарной, испорченной светской львице он разглядел несчастное, страдающее и глубоко одинокое существо.

Но если Настасью Филипповну князь любит любовью-состраданием, «любовью для неё», то к Аглае Епанчиной у него совсем другое, и тоже истинное чувство. В Аглае Мышкин видит подлинное воплощение спокойствия и мирного благополучия, что доказывает его письмо к ней. Настасья Филипповна для Мышкина – только «чистая», объект сочувствия и сострадания, а Аглая – это «свет», объект мечтаний, существующий «не всё ли равно, что во сне, что наяву». Трудно сказать, кого на самом деле князь любит больше Аглаю или Настасью Филипповну. В итоге Мышкин фактически погубил первую и привёл к смерти вторую.

Примечательно, что и Дон Кихот, и Мышкин стремятся «расколдовать», «воскресить» своих возлюбленных. Но «расколдовать» Дульсинею так и не удаётся. В «Идиоте» же зародившееся личное чувство князя к Аглае вступает в губительное противоречие со стремлением пожертвовать собой для спасения Настасьи Филипповны и приводит к тому, что князь так и не сумел воскресить Настасью Филипповну, а Аглая достаётся злым волшебникам (польскому эмигранту и «знаменитому патеру»)).

Дело в том, что своих избранниц Дон Кихот и Мышкин любят исключительно в идеальном, воображаемом облике. Но перенесение любви, которая является всецелым «восприятием конкретного живого существа» (С.Франк), в чисто идеальную, ангельскую сферу, игнорирование реальности во всём её объёме приводит к печальным результатам.

Слова В. Набокова о финале «Дон Кихота» – «Дульсинея расколдована. Она – смерть» – могут показаться чересчур жёсткими по отношению к роману М. Сервантеса, но очень точны для финала романа Ф.М. Достоевского.

Система образов в романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и А. Дюма «Дама с камелиями»

На торжественном вечере у Настасьи Филипповны Барашковой, главной героини романа Ф.М.Достоевского «Идиот», между гостями завязывается игра («пети-же»), состоящая в том, что каждый должен рассказать самый дурной поступок своей жизни. Когда очередь доходит до Афанасия Ивановича Тоцкого, он «с необыкновенным достоинством, вполне соответствовавшим его осанистой наружности», рассказывает о том, как однажды из-за цветов камелий он по легкомыслию оказался виновником гибели одного влюбленного молодого человека. «К тому времени был в ужасной моде и только что прогремел в высшем свете роман Дюма-фиса „La dame aux camélias“; в провинции все дамы были восхищены до восторга ... цветы камелий вошли в необыкновенную моду. Все требовали камелий». Потребовала их и «дама сердца» влюбленного молодого человека, которая, узнав, что её соперницы, другие светские дамы, явятся на предстоящий бал с белыми камелиями, захотела их затмить, придя с камелиями красными. Молодой человек, снаряжённый на поиски, накануне бала узнаёт, что по соседству у одного купца в оранжерее имеются такие камелии и, счастливый, собирается назавтра за ними съездить, но пробалтывается об этом Тоцкому. Тоцкий, хотя совершенно не заинтересован дамой, для которой камелии предназначались, из одного лишь каприза опережает молодого человека и сам подносит желанные камелии. Молодой человек своей неудачей сокрушен,

от горя заболевает, впадает в горячку, а через месяц, выздоровев, отправляется добровольцем на начавшуюся к тому времени войну, где и погибает.

Спрашивается, зачем в гостиной Настасьи Филипповны понадобился этот рассказ о «прелестных камелиях» и для чего он вложен в уста именно Тоцкому? Только ли для того, чтобы занять гостей, или он имеет еще особое значение для развития действия романа? Вопрос тем более правомерный, что автор специально предуведомляет, что рассказа Тоцкого гости «по некоторым причинам ждали с особенным любопытством и вместе с тем посматривали на Настасью Филипповну» (IX, с. 174). Сама Настасья Филипповна «во все время его рассказа пристально рассматривала кружевцо оборки на своем рукаве и щипала её двумя пальцами левой руки, так что ни разу не успела взглянуть на рассказчика» (IX, с. 174). Но это отнюдь не невниманье к рассказу, а напротив, как можно будет увидеть далее, маскировка крайнего волнения и ... возмущения, попытка сдержаться до времени. И даётся эта сдержанность Настасье Филипповне с большим трудом: «заметили, что у Настасьи Филипповны как-то особенно засверкали глаза, и даже губы вздрогнули, когда Афанасий Иванович кончил. Все с любопытством поглядели на них обоих» (IX, с. 177).

Отчего такое жадное любопытство слушателей и такое сильное волнение у Настасьи Филипповны? Да оттого, что рассказчик о приключении с камелиями, Тоцкий, – сам обольститель Настасьи Филипповны, тот, с чьей «лёгкой руки» она и сама стала «камелией». Ведь именно так третируют её действующие лица романа. Так называет её генерал Иволгин, противящийся предполагаемому браку своего сына Гани с ней:

«... посмотрим: заслуженный ли старый воин одолеет интригу, или бесстыдная камелия войдет в благороднейшее семейство» (IX, с. 146).

Так и брат Гани, Коля, говорит отправляющемуся на вечер к Настасье Филипповне князю:

«... главное то, что вы там не просто напрашиваетесь на вечер, в очаровательное общество камелий» (IX, с. 154).

Так и Лебедев, противопоставляя Настасью Филипповну Аглае Епанчиной, говорит:

«... есть великая разница между невинною и высоко благородною генеральской девицею и ... камелией» (IX, с. 598).

А если так, если в глазах «людей», да и в своих собственных (князь ей говорит: «Вы уж до того несчастны, что и сами себя виновной считаете»), Настасья Филипповна – «камелия», то каково ей в своём же доме, при всех гостях, в свой «табельный, високосный день» выслушивать этот «милый рассказ» из уст виновника своего падения, из уст того, кто её, 16-летнюю, неопытную и невинную, в «сельце Отрадном» так пошло, как бы мимоходом, обольстил, обратил в «камелию». Отсюда, её великий гнев и иступление. Каждая подробность рассказа Тоцкого жалит её нестерпимо:

«Цветы камелий вошли в необыкновенную моду. Все требовали камелий, все их искали ... Много ли можно достать камелий в уезде?» (IX, с. 175). Он, однако, достал:

«И добро бы я сам был влюблен тогда. А то ведь простая шалость, из-за простого волокитства, не более» (IX, с. 177). Не более ... Одним пикантным эпизодом, одним «милым рассказом» ещё украсилась его богатая подобными случаями жизнь. «Совесь и память сердца» Тоцкого невозмутимы: кончив рассказ, он «примолк с тем же солидным достоинством, с которым и приступил к рассказу» (IX, с. 177).

Но если его достоинство не пострадало, то достоинство Настасьи Филипповны этим рассказом ущерблено до последней степени. И когда она, наконец, перестаёт себя сдерживать, то становится ясным, как восприняла Настасья Филипповна рассказ «букетника». В исступлении она выкрикивает:

«Сегодня мой день, мой табельный день, мой высокосный день, я его давно поджидала. Дарья Алексеевна, видишь ты вот этого *букетника*, вот этого *monsieur aux camélias*, вот он сидит да смеётся на нас ...» (IX, с. 188).

Как издевательство над собой восприняла она рассказ Тоцкого, ибо то, что для него лишь «простая шалость», для неё – драма всей жизни. До сих пор драма, а с этого момента уже и трагедия, с неизбежным гибельным исходом. Именно эта сцена является завязкой всего дальнейшего и, в известной степени, даже все дальнейшее предопределяет. Настасья Филипповна как бы принимает брошенный ей вызов: дама с камелиями – так уж до конца, во всей её скорбной и трагической участи. И тут же она это ярко демонстрирует. Подобно Маргарите Готье, «даме с камелиями» из романа А. Дюма (ссылкой на этот роман Тоцкий ведёт и начал свой рассказ), которая для счастья графа Армана Дюваля жертвенно от него отрекается и бросается в омут гибельного для неё распутства, чтобы лишить любимого и любящего возможности возврата к ней, и Настасья Филипповна отказывается, от предложения князя Мышкина и уезжает с Рогожиным. И при этом она вновь противопоставляет себя «*monsieur aux camélias*» Тоцкому:

«Этакого-то младенца губить. Да это Афанасию Ивановичу в ту же пору: это он младенцев любит» (IX, с. 195).

Неизвестно, сколько ещё «загубленных младенцев» на совести Тоцкого, но несомненно, что одним из таких «младенцев» была и сама Настасья Филипповна, сирота, обольщенная им, своим опекуном, в 16 лет. Именно поэтому рассказ Тоцкого «о самом дурном поступке своей жизни» не мог не вызвать со дна её души безотрадные воспоминания о «сельце Отрадном». Рассказ о камелиях произвёл на неё впечатление колоссальное именно потому, что эти «камелии» нашли для себя, почву достаточно взрыхлённую и подготовленную. И если, как можно убедиться, дальнейшее поведение Настасьи Филипповны в главных и основных линиях как бы повторяет поведение «дамы с камелиями», то не потому, что она действует по писанному А. Дюма, не потому, что она решила играть и играет роль Маргариты Готье, а потому, что и в самом деле она подлинно такая, и хотя, конечно, совершенно в русском духе и в стиле Ф.М. Достоевского, но в некоторой «степени подобна несчастной французской героине. Некоторое сходство Настасьи Филипповны и Маргариты Готье есть лишь частность более общего факта, именно того, что при создании своего романа русский романист в некоторой степени «отталкивался» от А. Дюма. Оттого и в структурных линиях, и в ряде деталей имеем между «Идиотом» и «Дамой с камелиями» явственную близость, которая иногда сказывается и в технических приёмах обоих писателей.

Так, например, ещё до появления Настасьи Филипповны на горизонте романа имеется подробное её описание, сделанное автором по её портрету. И этот портрет её (тёмные глаза, бледность, худощавость, страстное и высокомерное выражение лица) дублирует такой же, почти точный, портрет Маргариты Готье. При этом описание героини и у А. Дюма сделано не с живого лица, а также с портрета (гл. II).

Сходны и первые встречи героинь обоих романов со своими «героями». Нужно только при этом учесть, что, в то время как у А. Дюма главный герой один – Арман, у

Ф.М. Достоевского их два: Мышкин и Рогожин. Если, однако, вспомнить, что Мышкин и Рогожин меняются своими крестами (как бы судьбами), братаются и что они появляются на горизонте романа (в поезде) и исчезают с него (последняя ночь у тела Настасьи Филипповны) вместе и одновременно, а Настасья Филипповна всё время мечется и перебегает от одного к другому, то станет ясно, что Мышкин и Рогожин как бы две половины одного целого, что здесь имеем дело как бы с друг друга дополняющими двойниками – проблема, занимавшая Ф.М. Достоевского на всём протяжении его творческого пути, от двойников Голядкиных в «Двойнике» до Ивана Карамазова и его черта-двойника в «Братьях Карамазовых». Поэтому события, связанные у А. Дюма с одним героем (Арманом), у Ф.М. Достоевского отнесены к двум (Мышкину и Рогожину).

Так Арман о своей встрече с Маргаритой Готье рассказывает:

«В первый раз я её увидел на биржевой площади, у дверей Сюсса. Там остановилась открытая коляска, и из нее вышла дама в белом платье» (гл. VII).

С этого момента Арман в неё и влюбился (ср. также главу X, где он говорит: «Сильней любить нельзя ... с того дня, как я увидел вас выходящей из экипажа около магазина Сюсса»).

Во второй раз Арман увидел Маргариту в театральной ложе. И при таких же обстоятельствах, в совершенно такой же последовательности видит впервые Настасью Филипповну Рогожин:

«Я тогда, – рассказывает он, – через Невский перебежал, а она из магазина выходит, в карету садится. Так меня тут и прожгло» (IX, с. 12).

Второй раз он видит её в ложе театра и «всю ту ночь не спал». И эта «бессонница» находит своё соответствие у А. Дюма. Маргарита, смеясь, говорит Арману, что его любовь, однако, ему «не помешала пойти домой и проспать всю ночь после спектакля», на что Арман отвечает, что она ошибается, и что он сторожил всю ночь у её дверей (гл. X).

И для первого знакомства Армана с Маргаритой у Ф.М. Достоевского имеется соответствие в первой встрече Настасьи Филипповны уж не с Рогожиным, а с Мышкиным. Арман при первом знакомстве так смущен и ведёт себя так странно, что, покидая ложу Маргариты, слышит за собой взрыв смеха, а друг Армана, представивший его Маргарите и её подруге, говорит ему:

– Как вы себя вели! Они вас приняли за сумасшедшего.

– Что сказала Маргарита, когда я ушёл? – Она смеялась и уверяла меня, что никогда в жизни не видала такого чудака (гл. VII).

В таком же комическом виде предстал впервые Мышкин Настасье Филипповне. Приняв его за лакея, она бросает ему свою шубу и велит о себе доложить.

С шубой на руках он отправляется исполнить её приказание, а она кричит на него: «Шубу-то зачем несёшь? Ха, ха, ха. Да ты сумасшедший, что ли?». Он останавливается, и она вновь кричит: «Да что это за идиот» (IX, с. 118). После, узнав свою ошибку, она всё ещё находится под первым комическим от него впечатлением и, задавая ему вопрос, ждёт ответа, как бы вполне убеждённая, что ответ будет непременно так глуп, что «нельзя будет не рассмеяться» (IX, с. 122).

Так, «сумасшедшим», «чудаком» кажется Арман Маргарите Готье, точно так же, как «идиотом» представляется Настасье Филипповне Мышкин.

Сама любовь Мышкина к Настасье Филипповне, совершенно отличная от его любви к Аглае, порождена и связана с безмерной к ней жалостью; он, в сущности, относится к ней как к больной и говорит ей:

«За вами нужно много ходить, Настасья Филипповна. Я буду ходить за вами» (IX, с. 194).

И точно так же относится Арман к Маргарите:

«Если вы только захотите, я буду о вас заботиться, как брат, я не покину вас и поставлю вас на ноги» (гл. X).

И ещё одна характерная черта роднит любовь Армана и Мышкина: они оба с первого же взгляда *поверили* в своих героинь, прозрели сквозь всю внешнюю, их окружающую, грязь их внутреннюю душевную чистоту. «Он в меня с одного взгляда поверил», – говорит Настасья Филипповна о Мышкине (IX, с. 179). Это впервые за всю её жизнь, так же как впервые Арман из всех знакомых Маргариты, отнёсся к ней не как к «камелии». Когда Маргарита спрашивает Армана, чем объяснить подобное его отношение к ней, он отвечает: «*Преданностью*» (гл. X). И преданностью же характеризует Настасья Филипповна отношение к ней Мышкина:

«А князь для меня то, что я в него в первого, во всю мою жизнь как в истинно *преданного* человека поверила» (IX, с. 179).

Таких переключек между романами Ф.М. Достоевского и А. Дюма множество, и если каждое соответствие в отдельности ещё не даёт права увязать оба произведения между собой, то совокупность их (при ссылке в самом романе Ф.М. Достоевского на А. Дюма) устанавливает с несомненностью их родство.

Необходимо обратить внимание ещё и на то, что в «Идиоте» действие романа то и дело переносится из Петербурга в Павловск и обратно, как и в романе А. Дюма, действие которого – то в Париже, то в Буживале. И тут, и там столица, и дачная местность поблизости. И «побег», который Настасья Филипповна совершает от князя из Павловска в Петербург к Рогожину находит своё соответствие у французского писателя во внезапном отъезде Маргариты из Буживаля от Армана к графу Н. И в обоих случаях по одинаковым мотивам: не преграждать любимому пути к счастью. Обе героини при этом жертвуют не только собственным счастьем, но и жизнью. Это, в сущности, самоубийство, что хорошо сознают Маргарита и Настасья Филипповна, которая в письме к Аглае пишет: «Я отказалась от мира ... Я скоро умру» (IX, с. 401). Она хорошо знает (это подчеркивается на протяжении всего романа), что, отправляясь к Рогожину, идёт на верную смерть, и тем не менее, нет – именно поэтому, она к нему кинулась. Так же и Маргарита бросается с отчаяния, но в полном сознании, в ту именно жизнь, которая приводит её к неизбежной гибели.

Необходимо отметить ещё одно обстоятельство, делающее сближение этих двух романов более правомерным. Когда отец Армана убеждает Маргариту отречься от его сына, он требует это не только во имя сына, но и дочери:

«Моя дочь собирается замуж. Она выходит за любимого человека, вступает в достойную семью, которая требует, чтобы всё было так же достойно и в моей семье. Родные моего будущего зятя узнали о том, как Арман живет в Париже, и объявили мне, что возьмут свое слово обратно, если Арман будет продолжать эту жизнь. Будущее ребёнка в ваших руках ... Умоляю вас во имя вашей любви ... не нарушайте счастья моей дочери ...» (гл. XXV).

Для великодушного сердца Маргариты и этот довод – не строить своего счастья на несчастье другого – оказался весьма значительным:

«Когда я думала, что этот старик ... велит своей дочери упомянуть моё имя в своих молитвах, как имя неизвестного друга, я вся преображалась и гордилась сама собой» (гл. XXV).

В такой же коллизии оказывается и Настасья Филипповна, отрекающаяся от Мышкина не только ради него, но и ради Аглаи, которую она в своём великом самоуничижении считает совершенством и для счастья которой она готова на такую великую жертву. Впрочем, ещё в самом начале романа, когда в семье Епанчиных были виды на Тоцкого, генерал Епанчин «в своём качестве отца» убеждает её «освободить» Тоцкого так как от этого «зависит судьба его дочери, а может быть и двух дочерей» (IX, с. 54), на что Настасья Филипповна, подобно Маргарите, отвечает, что она «давно уж слушала очень многое об его дочерях и давно уже привыкла глубоко и искренне их уважать. Одна мысль о том, что она могла бы быть для них хоть чем-нибудь полезной, была бы кажется, для неё счастьем и гордостью» (IX, с. 56).

Тогда – отказ от Тоцкого – был жертвой для старшей генеральской дочери, Александры, потом отказ от князя – это уж жертва для младшей дочери, Аглаи, но жертвенный агнец тот же – *Барашкова* Настасья Филипповна. Такова уж буржуазная этика, все равно французская или русская, графа ли Дюваля или генерала Епанчина: для «чистоты» их дочерей требуется, чтоб другая (и, разумеется, не из их «почётного» круга) ещё глубже погрязла в том омуте, куда они сами её ввергли. Старая песенка: «чистота» брака требует в качестве дополнения проституции, ибо, как выражается Лебядкин, «есть великая разница между невинною и высокоблагородною генеральской девицею и камелией» (IX, с. 598). Эта «чистота» усиленно подчеркнута у обоих авторов. Так у А. Дюма можно найти:

«У его [графа Дюваля] дочери, Бланш, был такой ясный взгляд, такие чистые очертания рта, что только святые мысли рождались у неё на душе, и благочестивые слова произносились, её устами. Она улыбалась, не зная в своей невинности, что далеко отсюда какая-то куртизанка пожертвовала своим счастьем при одном упоминании её имени» (гл. XXVII).

Кстати, необходимо обратить внимание и на имя дочери Дюваля. Её зовут Бланш, «Белая», и это должно гармонировать с её душевной чистотой и невинностью. Дочь же Епанчина зовут Аглаей, «Сияющей». Имя Аглаи тем более можно так осмыслить, так как в самом романе подчеркнут «светлый» характер Аглаи. В письме Настасьи Филипповны к Аглае можно прочесть:

«Он [князь] о вас, как о „свете“ вспоминал: это его собственные слова, я их от него слышала. Но я и без слов поняла, что Вы для него *свет*» (IX, с. 516).

И в другом письме снова:

«Для меня вы то же, что и для него [князя]: *светлый* дух» (IX, с. 516).

«Белая» графиня равноценна «сияющей» генеральской дочке, к «чистоте» обеих применимо слово Ф.М. Достоевского: «Денег стоит сия чистота ...».

Даже и эпизодическое лицо романа А. Дюма оставило свой след в романе Ф.М. Достоевского. Что до главных сопоставляемых героинь, Маргариты Готье и Настасьи Филипповны, то звенья, их соединяющие, не прерываются и их смертью. Так единственной вещественной памятью у Армана от Маргариты остаётся читанная ею книга

«Манон Леско», так же как у князя от Настасьи Филипповны – книга «Мадам Бовари». Привлекает внимание факт, что среди переживаемых ею страстей и треволнений Настасья Филипповна находила время и возможность заниматься чтением. И она не только сама читает, но и Рогожина (до чего нужно быть «книжной», чтоб усадить Рогожина за книгу) хочет приучить к книге. Она говорит ему:

«Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть» (IX, с. 243).

Эту «книжность» её отмечает и Мышкин: «В ней было много книжного», а Аглая готова даже всё её «дикое» поведение объяснить этой чертой: «Вы слишком много поэм прочли ... Вы книжная женщина» (IX, с. 643).

Конечно, свести всю трагедию Настасьи Филипповны только к этому может лишь женщина-соперница в увлечении и преувеличении, но есть здесь и некая правда. И если вспомнить, что с романа «Дама с камелиями» началось исступление Настасьи Филипповны, а обо всём происшедшем на её вечере «стало известным в доме Епанчиных чуть ли не на другой же день и даже в довольно точных подробностях», то в язвительных напоминаниях Аглаи о «поэмах» соблазнительно увидеть намёк на роман А. Дюма. Иными словами, Аглая упрекает Настасью Филипповну в том, что и чувство, и поступки её не искренние, а заёмные ... ну хотя бы из «поэмы» французского романиста. И эта реплика Аглаи вновь возвращает к исходному положению о близости Маргариты и Настасьи Филипповны.

Число подобных сопоставлений между героинями Ф.М. Достоевского и А. Дюма можно было бы увеличить, но важно было показать не столько сходство героинь, сколько связь самих произведений, и в этом убеждает и финал обоих произведений – реакция героев на смерть героинь. Когда Арман увидел труп Маргариты, он заболевает воспалением мозга, и доктор говорит, что «это счастье для него, иначе он сошёл бы с ума» (гл. VI). И так, по А. Дюма – или воспаление мозга, или безумие. В романе Ф.М. Достоевского имеем и то, и другое, и также непосредственно – у трупа героини: Рогожин заболевает воспалением мозга, а Мышкин впадает в безумие. Так и здесь, как и при первых встречах, то, что у А. Дюма сосредоточено на одном Армане, у Ф.М. Достоевского поделено между двойниками: Мышкиным и Рогожиным: альтернатива (или – или) А. Дюма становится редубликацией (и – и) у Ф.М. Достоевского.

Само собой разумеется, что свести структуру и гениальную концепцию романа Ф.М. Достоевского к роману А. Дюма и невозможно, и не нужно. Приведёнными параллелями хотелось лишь указать, что в сложном клубке образов и событий «Идиота» имеется одна нить и от «Дамы с камелиями», нить, которую не следует терять из виду, так как она проходит сквозь лабиринт повествования русского романиста. На приведенных сопоставлениях вновь иллюстрируется положение, что в грандиозном «поэтическом хозяйстве» Ф.М. Достоевского впрямь каждое лыко в строку, и самый, казалось бы, случайный и незначительный эпизод, «маленькая игра» («пети-же»), оказывается столь же строго продуманным, как и основные центральные моменты; фон картины, даже порою её рама, столь же тщательно обработаны, как и сама картина.

Ф.М. Достоевский и творчество Ч. Диккенса

Ч. Диккенс был вторым, после Гофмана, важнейшим ориентиром для раннего Ф.М. Достоевского. Ч. Диккенс и О. де Бальзак были двумя виднейшими представителями социального романа в начале XIX века в Европе, и русскому романисту, начинавшему работать в социальной тематике, оставалось только брать Ч. Диккенса за образец. Бросается в глаза разительное сходство тем и мотивов, относительно которого не всегда можно с достаточной уверенностью сказать, является ли оно результатом совпадения творческих поисков двух писателей или «прямым отзвуком впечатлений увлеченного читателя и почитателя произведений Диккенса». Объединяла двух авторов, прежде всего, тема «бедных людей» – жертв огромного города, затерявшихся в нём и страдающих от бедности, беспомощности и всеобщего равнодушия. Эта тема была одной из ведущих у Ч. Диккенса («Очерки Боза», «Оливер Твист», «Николас Никльби», «Лавка древностей», «Тяжелые времена», «Холодный дом») и чуть ли не главной у молодого Ф.М. Достоевского. Тихий, незлобивый Девушкин, чиновник Горшков, лишившийся работы, – сродни многим героям Ч. Диккенса, особенно Тоби Вэку («Колокола»), Хамфри из «Лавки древностей», Фредерику Дорриту из «Крошки Доррит». Явно от Ч. Диккенса проистекает также сентиментальный пафос «Бедных людей» и «Слабого сердца». «Характерное для Достоевского стремление уже в этот период его творческого развития сочетать глубоко трагическое в повседневной жизни внешне незаметного, но по-своему незаурядного человека с неподдельным лиризмом, его глубокую заинтересованность в судьбах своих маленьких героев, окажется причиной того, что Ч. Диккенс и далее не останется для него „нейтральной“ фигурой, что Достоевский будет не только восхищаться Диккенсом как художником-гуманистом, не только в чём-то использовать его опыт, но по мере все более глубокого проникновения в жестокие и суровые законы жизни и спорить с ним», – писал литературовед И.М. Катарский. К примеру, Ф.М. Достоевский сразу отмечает обязательные для Ч. Диккенса благополучные концовки, так что его ранние вещи оставляют после себя впечатление безысходности. Для Ч. Диккенса также очень характерны создаваемые им картины семейного тепла, уюта и покоя, к которым он ведёт как к идеалу своих любимых героев и которые придают его романам английский национальный колорит. Им противопоставлен холод и дискомфорт («антидом»), порождаемый очерстевшими, холодными душами богачей и чиновников, равнодушных и жестоких к «бедным людям» (на данном противопоставлении строятся, к примеру, такие произведения, как «Рождественская песнь в прозе», «Холодный дом» или «Давид Копперфильд»). Для Ф.М. Достоевского типичны изображения именно второй, отрицательной стороны диккенсовского мира: бесприютности, дискомфорта, одиночества. Типично диккенсовскую атмосферу доброты и патриархальности можно найти только как явное заимствование из Ч. Диккенса: это финальные сцены «Униженных и оскорблённых» и описание усадьбы Ростанева в «Селе Степанчикове». Уже первое произведение Ф.М. Достоевского «Бедные люди» чисто по-диккенсовски трактует гоголевскую тему «маленького человека». Образ Макара Девушкина поэтизируется и описывается в сентиментальном, гуманистическом пафосе.

Влияние Ч. Диккенса ещё более ощутимо в послекаторжных вещах: «Селе Степанчикове», «Униженных и оскорблённых» и «Дядюшкином сне», когда Ф.М. Достоевский, заново вступая в литературу, ориентировался прежде всего на

любимые классические образцы. «Село Степанчиково» было задумано писателем как комический роман, построенный на обыгрывании мотивов и образов прославленных комических произведений мировой литературы. СобираТЕЛЬНЫМ предстаёт образ Фомы Фомича Опискина, вобравшего в себя черты и мольеровского Тартюфа (отсюда положение приживала при полной духовной власти над хозяевами, демонстративные уходы из дома в надежде, что его будут удерживать, показная набожность, длинные поучения, непомерное властолюбие и выпрашивание состояний), и шекспировского шута («Если хотите узнать о том, как я страдал, спросите у Шекспира: он расскажет вам в своем „Гамлете“ о состоянии души моей. Я сделался мнителен и ужасен»), и комически сниженных шиллеровских героев (Фома Опискин цитирует, перевирая, знаменитые монологи Карла Моора из «Разбойников»: «Где, где она, моя невинность?... где золотые дни мои? Где ты, моё золотое детство, когда я, невинный и прекрасный, бегал по полям за весенней бабочкой? Где, где это время? Воротите... мою невинность, воротите ее!»). «Где я? ... кто кругом меня? Это буйволы и быки, устремившие на меня рога свои. Жизнь, что же ты такое? Живи, живи, будь обеспечен, опозорен, умалён, избит, и когда засыплют песком твою могилу, тогда только опомнятся, и бедные кости твои раздавят монументом!»). Один эпизод «Села Степанчикова» – похищение Обноскиным Татьяны Ивановны – вплоть до деталей списан Ф.М. Достоевским из «Посмертных записок Пиквикского клуба», где карьерист Джингль похищает, желая насильно заставить на себе жениться, полусумасшедшую Рахиль – перезрелую девицу с богатым состоянием, готовую завязать роман с первым встречным. В Ростаневе узнаётся радушный Уордль, а в Степанчикове – его поместье Джингли-Далл.

«Дядюшкин сон» был задуман Ф.М. Достоевским сразу после выхода с каторги, и из опасения цензуры сюжет им был взят самый невинный – ситуация брака по расчёту, столь частая в произведениях Ч. Диккенса. Гордая Зина Москалева, поддавшаяся уговорам матери и выразившая готовность на этот отвратительный брак, повторяет Эдит Грейнджер, вторую жену Домби («Домби и сын»). Полубезумный князь К* похож на дегенерата лорда Феникса из того же романа, однако он дан мягче, не так злобно. В данной ситуации он не хищник, а жертва. Речевая манера князя выделана путём тех же самых приёмов (речевые дефекты, набор излюбленных словечек, смешная иноязычная лексика), что и речь всех чудаков у Ч. Диккенса.

Но наиболее чётко прослеживается влияние английского писателя в романе «Униженные и оскорблённые», где вся побочная сюжетная линия – история Нелли Валковской – повторяет судьбу Нелл Трент из «Лавки древностей», одного из самых любимых диккенсовских романов Ф.М. Достоевского. В «Униженных и оскорблённых» заимствовано оттуда много сюжетных элементов: первая встреча Нелли с рассказчиком происходит далеко от её дома (как и у Нелл со старым Хамфри). Оба рассказчика заинтересовываются и принимают живое участие в судьбах девочек, которые оказываются одинаково печальными. Матери обеих Нелли рождаются в роскоши, но выходят замуж по любви, убегая от отца. Потерявший любимую дочь отец опускается и разоряется, не вынося такого тяжёлого удара. Сразу после рождения ребёнка молодой супруг умирает, оставляя мать на грани нищеты. К началу романного действия девочки остаются уже и без матери: Нелл Трент – на попечении дедушки, Нелли Валковская – совсем одна. Им приходится много странствовать, приобретая печальный жизненный опыт и встречаясь с недоброжелательными или даже страшными людьми. В конце произведения обе они

умирают от чахотки, не вынеся тягот бедности и обид, выпавших им на долю. Вокруг этого трагического факта в обоих романах сплетается таинственная интрига: у несчастных девочек имеется невидимый покровитель, постоянно следящий за их судьбой, но тщетно старающийся их разыскать, чтобы помочь в дни тяжёлых жизненных испытаний и спасти от нищеты (старший брат Трента, Маслобоев). Но героини всё время вынуждены скрываться, так как их разыскивает также и зложелатель, которому нужно устранить их, чтобы лишиться богатого наследства (Даниел Квилп, князь Валковский). Поэтому спаситель находит их слишком поздно, когда дни героинь сочтены. Теперь они окружены любящими людьми, заботой и комфортом – тем, чего им так мучительно не хватало всю их короткую жизнь. Умирают обе героини на природе, при лучах заходящего солнца, как бы сливаясь с природной гармонией и благословляя красоту мира. Смертное ложе Нелл было осыпано зелеными листьями, нарванными с мест её любимых прогулок. Комната Нелли заставлена её любимыми цветами, и в свои последние дни она долго смотрит на густую зелень сада. Так сцены смерти смягчаются, становятся впечатляюще сентиментальными и кажутся непоправимой случайностью (что соответствует просветленному сознанию Ч. Диккенса).

Все образы несчастных, рано повзрослевших детей («Ёлка и свадьба», «Неточка Незванова», «Маленький герой», образ Илюшечки в «Братьях Карамазовых») переходят к Ф.М. Достоевскому от Ч. Диккенса (а также отчасти и В. Гюго). Трогательная забота Нелли Трент («Лавка древностей») о своём помешавшемся после разорения деде находит соответствие в чуть ли не материнской любви-жалости Неточки Незвановой к своему спивающемуся после потери таланта отчиму. В «Униженных и оскорблённых» можно найти ещё более прямую параллель к Ч. Диккенсу в заботе о разорившемся Смите его внучки Нелли Валковской. На сей раз совпадают даже имена героинь. Но тем чётче прослеживаются существенные различия: если у Ч. Диккенса маленькие сироты всегда остаются, несмотря на выпавшие на их долю испытания, наивными и чистыми детьми (Нелли Трент, Оливер Твист), то у Ф.М. Достоевского страдания болезненно искажают психику ребенка. Если сравнить диккенсовскую Нелли Трент с Нелли Валковской, то можно увидеть, что у диккенсовского образа сильнее романтическая окраска и реальные черты подменяются идеальными, «ангельскими». Этому образу веришь только потому, что правдоподобны все бедствия и несчастья, в которые попадает Нелл. У Ф.М. Достоевского же образы куда сложнее и парадоксальней (к примеру, христианская жалость и забота Сони об опустившемся Мармеладове вызывает в памяти крошку Доррит, работающую день и ночь, чтобы прокормить сидящего в долговой тюрьме отца, но Ч. Диккенс никогда бы не отправил свою ангельски чистую крошку Доррит на панель). Так же и Нелли Валковская, в отличие от диккенсовской героини, озлоблена на весь мир, разуверилась в людях, не верит больше ничему хорошему в них и с болезненной гордостью отказывается от всякой помощи. Она не хочет никому быть обязанной («Я сама злая и злее всех»). Внешне выглядит она худой, бледной, всклоченной, говорит хриплым голосом. Поначалу она всячески скрывает от Ивана Петровича своё местожительство и жестокое обращение с ней хозяйки, хотя он единственный, кто может ей помочь (что отсылает нас к ещё одному диккенсовскому персонажу: маленькой служанке Брассов из «Лавки древностей», с которой невероятно жестоко, до побоев обращалась Салли Брасс, но та никогда ни с кем не говорила об этом). Природная доброта, жгучая потребность в любви и ласке борется в её душе с болезненной недоверчивостью, что часто выливается в

припадки истерии. Самозабвенная преданность уживается у неё с потребностью мучить любимого человека, чтобы чувствовать себя затем бесконечно виноватой перед ним (достаточно вспомнить её взаимоотношения со старым доктором или с Иваном Петровичем). То есть, происходя от диккенсовских героинь, образ Нелли является в то же время типично «достоевским», открывая галерею «изломанных» женских характеров в творчестве Ф.М. Достоевского (за которым следуют Катерина Ивановна Мармеладова, Настасья Филипповна, Лизавета Тушина из «Бесов», Лиза Хохлакова из «Братьев Карамазовых»).

Старый Смит, дед Нелли Валковской, совершенно не похож на деда Нелл Трент, однако это тоже типично диккенсовский персонаж, о чём свидетельствует даже его английское имя. Этот разорившийся фабрикант, доживающий свои дни в бедности и одиночестве, но упорно не желающий простить и допустить к себе любимую дочь, повторяет характер и судьбу Домби из одноимённого диккенсовского романа. Поражает его чисто английская ледяная сдержанность в чувствах, его упорное нежелание простить давнишнюю вину, пока его дочь, брошенная и нищая, не умирает от чахотки, так что он приходит с запоздалым прощением к её уже холодному телу. Образ князя Валковского – красавца, аристократа, богача, и притом отъявленного подлеца – вызывает в памяти длинный ряд диккенсовских злодеев, всегда служивших английскому романисту пружиной интриги. Из них на Валковского более всех походит Риго-Бландуа из «Крошки Доррит», всё время приговаривавший («Я джентльмен и умру джентльменом»), так же идущий на любые подлости, чтобы разбогатеть, и доходящий даже до убийства жены. Валковский не убивает свою жену, но бросает её, предварительно ограбив, и оказывается прямым виновником её ранней смерти. Впрочем, образы злодеев Ф.М. Достоевский мог брать далеко не только у Ч. Диккенса, но также во всей романной традиции своего времени (хотя бы у Ч. Метьюрина, А. Радклифф, Э. Сю, Э.-Т.А. Гофмана). Но в данном случае образ злодея функционирует соответственно общей ориентации «Униженных и оскорблённых» на поэтику Ч. Диккенса.

«Лавка древностей» произвела, очевидно, особенно сильное впечатление на Ф.М. Достоевского и оставила заметный след в его творчестве. Там можно найти и мотивы будущего «Игрока». Подобно тому как в «Игроке» Алексей начинает играть, чтобы спасти Полину от позора, дед Нелли становится игроком с благородной целью – спасти свою внучку от нищеты. Но игра затягивает его, становится навязчивой идеей и приводит к полному разорению. Даже странствуя нищим, дед не оставляет игры и самозабвенно верит в удачу, потому что играет не для себя, а для счастья внучки. При этом он оправдывает свою страсть почти в тех же выражениях, что и игрок Ф.М. Достоевского («Я не картёжник!.. – крикнул старик, и глаза у него засверкали. – Призываю небо в свидетели, что я никогда не играл ради собственной выгоды или ради самой игры! Ставя деньги на карту, я шептал имя моей сиротки, молил у неба удачи... и так и не дождался её. Кому оно слало эту удачу? Кто они были, мои партнеры? Грабители, пьяницы, распутники! Люди, которые проматывали золото на дурные дела и сеяли вокруг себя лишь зло и порок. Мои выигрыши оплачивались из их карманов, мои выигрыши, все до последнего фартинга, пошли бы безгрешному ребенку... Если бы выигрывал я, разврата, горя и нищеты стало бы меньше на свете! Кто не загорелся бы надеждой на моём месте?» (VII, с. 94 – 95). Общеизвестно, конечно, что Ф.М. Достоевский писал «Игрока», опираясь, прежде всего, на собственный жизненный опыт, но сама мысль

художественно использовать этот опыт в романе могла быть навеяна любимым диккенсовским романом, поскольку изображение игровой страсти во всех её изгибах и ужасах в обоих произведениях поразительно совпадает (отметим однако, что повесть с одноименным названием есть и у Э.-Т. Гофмана).

Из «Лавки древностей» взята также сцена подкладывания денег и ложного обвинения в воровстве в «Преступлении и наказании». Самсон Брасс подкладывает Киту в шляпу свои деньги точно так же, как Лужин подкладывает сторублевую в карман Соне.

В позднем творчестве особую художественную роль «Лавка древностей» играет в «Подростке», где уже само название этого романа фигурирует в тексте и даже отчасти пересказывается его сюжет. О нём вспоминает Тришатов в минуту внезапного откровения и сожаления о непоправимо испорченной жизни:

«Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса „Лавку древностей“? ... там одно место в конце, когда они – сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, и эта девочка какую-то тут должность получила, собор посетителям показывала... и вот раз закатывается солнце, и этот ребёнок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивлённой душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка – солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только Бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле неё, на ступеньках, сумасшедший этот старик, дед, глядит не неё остановившемся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего, но этого вы век не забудете, и это осталось во всей Европе – отчего? Вот прекрасное! Тут невинность! Я всё в гимназии романы читал. Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня... О, теперь там уже всё продано и уже нет деревни! Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными, – я тогда в университет готовился и... Ах, Долгорукий, знаете, у каждого есть свои воспоминания!».

Этот фрагмент, как и рассказанный до того Тришатовым эпизод покаяния Маргариты из «Фауста» И.-В. Гёте, очень важны для понимания общей идейной структуры романа. Вместе со стихотворением «Мир» Г. Гейне («Видение Христа на Балтийском море») и картиной Клода Лоррена, о которых вдохновенно рассказывает Версиров, они представляют в «Подростке» западный идеал красоты – самые глубокие и возвышенные идеи, которые были воплощены в Европе. Эти идеи – христианства, милосердия, гуманизма и святая тоска по утраченному идеалу Золотого века – символически представляются в нескольких «навсегда пронзающих сердце» картинах, взятых из западной литературы и живописи. Этим идеям служит Версиров, ощущающий себя в Европе «единственным европейцем», потому что эта Европа, «страна святых чудес», уже в прошлом, а современный западный мир – духовно опустошён.

Итак, Ч. Диккенс становится символом самых святых юношеских воспоминаний Тришатова и лучшего в европейской христианской культуре. Тут нет уже на нем никакого налёта сентиментальности, а есть одна бесконечная грусть. Ф.М. Достоевский наполняет диккенсовскую сцену своим содержанием, углубляя и придавая ей картинность и

символическую законченность. Через две «загадки» – «солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая» – обобщенно представляется европейская духовность в целом. Восклицание: «Вот прекрасное! Тут невинность!» – сразу напоминает о столь важном для Ф.М. Достоевского образе Золотого века. О том же напоминает и столь важный для писателя образ «косых лучей заходящего солнца», неизменно сопровождающий в его поэтике это видение. Интересно заметить, что сам Тришатов тоже ставит этот эпизод в свой контекст, рисуя в своих воспоминаниях русский вариант этой сцены – себя с сестрой, с восторгом читающих Ч. Диккенса при лучах заходящего солнца, показывая как бы модель приобщения русских к европейской культуре.

Изображение пансиона Тушара в «Подростке», где мучается, отвергнутый остальными детьми из-за своей бедности и сиротства Аркадий, взято из «Давида Копперфильда», вплоть до сцены посещения пансиона матерью, которой Аркадий стыдится из-за её неблагородного происхождения (у Ч. Диккенса Копперфильда посещает служанка – единственное любящее существо, которая тоже отвергается). Но опять-таки Ф.М. Достоевский уже не просто подражает английскому романисту, а даёт рецепцию его произведений: Аркадий должен был сослаться на Ч. Диккенса, сопоставлять свою судьбу с судьбой Давида Копперфильда и стыдиться подобного сравнения. В черновиках к «Подростку» Аркадий произносит: «Если писать про Тушара, сейчас же, проклятие писателям, описывающим детство (Копперфильд). И потом о том, что я бы их сёк, этих сирот». «Хочется передать несколько черт из моей биографии, только несколько черт. Я терпеть не могу биографии Копперфильда...».

Итак, переключки с Ч. Диккенсом остаются и в позднем творчестве Ф.М. Достоевского, но всё-таки очевидно отходят на второй план и сменяются другими параллелями, более существенными уже не столько в художественном, сколько в идейном плане.

Библиография:

1. Альми И.Л. Идеологический комплекс «Преступления и наказания» и «Письмо о «Дон-Карлосе» Ф. Шиллера // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб.: Семантика – С, Скифия, 2002.
2. Ашамбаева Н.Т. Отражение художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах №20. СПб. – М.: Серебряный век, 2004.
3. Бальзак Оноре. Собрание сочинений в 15-ти томах. М., 1955. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).
4. Бем А.Л. Гюго и Достоевский // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. – т. II. С. 73-86.
5. Гордеева Н.Б. Использование произведений изобразительного искусства на уроках литературы // Межпредметные связи в процессе преподавания литературы в школе: Межвузовский сборник научных трудов. М.: МГПИ им. Ленина, 1987. С. 50-55.
6. Григорьев А.Л. Достоевский в современном зарубежном литературоведении // Русская литература, 1972. – №1. С. 24-37.
7. Достоевский Ф.М. Все цитаты из Достоевского даются по академическому полному собр. соч. Ф.М.Достоевского в 30-ти томах 1971-1990, с указанием в скобках тома (арабскими цифрами), затем, через точку с запятой, страницы (арабской цифрой).
8. Дудкин В.В. Э. Золя о романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. – т. 6. – Л.: Наука, 1985.
9. Катарский И.М. Диккенс в России. М., 1966.
10. Криницын А.Б. Творчество Достоевского в контексте европейской литературы // <http://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php>.

11. Левин Ю.Д. Достоевский и Шекспир // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. – вып. 1. С. 108-134.
12. Назиров С.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Достоевский. Материалы и исследования. – т. 4. – Л.: Наука, 1980. С. 159-167.
13. Роговер Е.С. Изучение романа Достоевского «Преступление и наказание» в контексте мировой литературы // Литература в школе, 2014. – №1. С. 8-13.
14. Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература. Л.: Советский писатель, 1985.
15. Фридлиндер Г.М. Национальное своеобразие и мировое значение русского романа // История русского романа. Л., 1964. – т. 2. С. 591-626.
16. Фридлиндер Г.М. Стендаль и Достоевский // Фридлиндер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995.
17. Щенников Г.К. Религиозное подвижничество в романах В. Гюго и Ф.М. Достоевского: две культурно-исторические модели // Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001.
18. Эсенбаева Р.Н. Стендаль и Достоевский: типология романов «Красное и чёрное» и «Преступление и наказание». Тверь, 1991.

Л.Н. ТОЛСТОЙ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

РОМАН «ВОЙНА И МИР» Л.Н.ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА КОНЦА XIX – XX ВЕКОВ (К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ)

Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого во Франции конца XIX – начала XX вв.

Характер воздействия Л.Н. Толстого на литературу той или иной страны всегда во многом определяется национальной спецификой этой страны, своеобразными историческими условиями её развития. Если великий русский писатель учился у Ж.-Ж. Руссо и Ф. Стендаля, то виднейшие писатели Франции конца XIX и XX многому научились у русского романиста. Он воздействовал на творчество французских писателей не только своим личным примером, не только своими художественными произведениями, но и своими прямыми высказываниями по самым насущным вопросам современной французской литературы. И статья Л.Н. Толстого о Ги де Мопассане, и неоднократные критические замечания его по адресу Э. Золя были, в конечном счёте, направлены против натурализма, против огрубления и принижения человека в искусстве, против принципа бесстрастия, ведущего к примирению с существующей действительностью.

Значение Л.Н. Толстого для новейшей французской литературы ни в коем случае не становилось меньше оттого, что Франция располагала собственным богатым реалистическим наследием. Напротив, именно благодаря тому, что в стране существовала собственная, выработанная на протяжении многих десятилетий высокая культура реалистического повествования, видные французские писатели могли тем лучше понять и оценить художественное совершенство произведений Льва Толстого. И, сопоставляя эти произведения со своим отечественным литературным наследием, а тем более с творчеством своих современников, они часто находили у русского писателя такие качества, каких не могли найти в литературе своей страны.

Широко известен – и даже не раз цитировался – восторженный отзыв Г. Флобера о «Войне и мире» (в письме к И.С. Тургеневу от января 1880 года) [5, с. 506]: «Это перворазрядная вещь! Какой художник! И какой психолог!.. У меня были возгласы восхищения во время чтения... Да, это сильно, очень сильно!». Отзыв этот приобретает особый интерес, если рассмотреть его с воззрениями и творчеством самого Г. Флобера. Понятно, почему он принял «Войну и мир» не безоговорочно: ему, стороннику «безличного» и бесстрастного искусства, не могло нравиться обилие авторских отступлений в романе, он упрекал русского писателя, что тот в последнем томе «повторяется и философствует». Но зато очень показательно суждение Г. Флобера о Л.Н. Толстом, как о художнике, создающем «вещи в шекспировском духе». Для самого Г. Флобера «мастер из мастеров, всеведущий Шекспир» [5, с. 84] издавна был предметом поклонения. В В. Шекспире его привлекал размах, высокий пафос, сила и цельность характеров, крупные, резкие очертания сюжетов и конфликтов; привлекало то самое, что недоставало и ему самому, и современной ему французской литературе.

Те качества Толстого-художника, которые пленили Г. Флобера, встретили живой и благородный отклик и у виднейших французских писателей последующих поколений. Но

важно учитывать не только роль Л.Н. Толстого в творческом развитии отдельных писателей, но и его воздействие на литературный процесс в целом.

Именно Л.Н.Толстой, впервые в истории мировой литературы, сочетал безупречно правдивое изображение войны – «в крови, в страданиях, в смерти» – с глубоким анализом исторического смысла военных событий. Именно Л.Н.Толстой, впервые в истории мировой литературы, дал картину войны, точную и достоверную до мельчайших деталей и вместе с тем насыщенную поэзией воинской доблести. Отвергнув внешнюю, декоративную красоту романтически-батальной героики, он нашёл источник подлинной красоты в ратном подвиге «обыкновенных» людей, крестьянско-солдатской массы [2, с. 215].

Всё это, конечно, представляло большую притягательную силу для Э. Золя, который, будучи реалистом, не хотел приукрашивать войну и, будучи патриотом, хотел воздать должное мужеству своего народа.

Близость «Разгрома» к «Войне и миру» сказывается не в каких-либо заимствованиях, частностях, не в отдельных деталях сюжета. Э. Золя был большим и самостоятельным художником и строил своё повествование на подлинных событиях франко-прусской войны, которые он изучил с обычной своей добросовестностью. Однако в «Разгроме» по-своему преломились некоторые существенные черты «Войны и мира» как реалистического, народно-героического романа-эпопеи.

В «Разгроме» нет такого грандиозного охвата национальной жизни, как в «Войне и мире»; в романе французского романиста речь идёт, в сущности, *только* о военных действиях, и число персонажей сравнительно невелико. Однако «Разгром» – единственное произведение Э. Золя (и одно из немногих произведений французской литературы), в основе которого лежат события именно *общенационального* значения. Французский романист близок к Л.Н. Толстому в понимании самой природы воинского героизма. Он убеждён, что высокое мужество не является уделом избранных и может проявиться в нужные, решающие минуты у самых рядовых, ничем не примечательных людей. Как известно, умение показать героическое в «обыкновенном» явилось одним из крупнейших художественных завоеваний русского писателя. Умение это по-своему проявляется на тех страницах «Разгрома», где идёт речь о зарождении героизма в простых людях Франции, поднимающихся на борьбу с захватчиком.

Для Э. Золя, как и для Л.Н. Толстого, война в защиту родины – это экзамен, в ходе которого проверяются качества каждого человека, а иногда совершенно по-новому выявляется затаённая сущность людей. Вместе с тем для него, как и для Л.Н. Толстого, нация – не единое целое. В критический момент, когда стране грозит большая опасность, народ сплачивается в едином патриотическом порыве, а эгоистичное, своекорыстное меньшинство особенно наглядно обнаруживает свою антинациональную природу. Автор «Разгрома» показал это вслед за автором «Войны и мира», показал по-своему, основываясь на объективных фактах французской действительности. На протяжении всего романа Э. Золя обличает карьеристов и стяжателей, равнодушных к судьбам родины. Он убеждает, что поражение Франции было логическим следствием преступной политики Наполеона III и его клики. С презрением он рисует коронованного авантюриста, затеявшего ненужную войну и приведшего мужественный, боеспособный народ к национальной катастрофе. Он описывает и поведение тех крупных и мелких

собственников, которые наживались на народном бедствии: таковы фабрикант Делаэрш, зажиточный крестьянин Фушар, извлекающие выгоды из торговых сделок с пруссаками.

В художественной структуре «Разгрома» особое место занимает изображение солдат. По мысли художника, именно они, бесконечно малые величины войны, несут на себе основное напряжение и основную тяжесть борьбы с врагом. И он уделяет им много внимания. Как известно, русский романист первый ввёл в литературу реалистически полнокровные образы солдат. Э. Золя и в этом отношении перекликается с Л.Н. Толстым.

Вместе с русским романистом Э. Золя мог бы сказать, что война – «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Именно такой показана она в «Разгроме». Всем строем повествования война раскрывается как источник бесчисленных человеческих трагедий, как великое бедствие для народа. Притом писатель, подчеркивая жестокую противоестественность войны, по-своему применяет приём, характерный для Л.Н. Толстого: мрачным зрелищам сражений он противопоставляет образы мирной природы, в которых будто воплощено вечное, неистребимое течение жизни. Вместе с тем Э. Золя в «Разгроме» – как и Л.Н. Толстой в «Войне и мире» – далёк от абстрактно-пацифистского осуждения войны. Он показывает, что война требует от народа жертв, приносит множество страданий. Но война в защиту родной земли – дело справедливое, необходимое. Именно такое отношение к разворачивающимся событиям высказывает главный герой повествования, капрал Жан Маккар. Он далёк от политики. Ему хотелось бы вернуться домой и снова пахать землю. Он убеждён в том, что, в сущности, «никому не хочется воевать». И он вместе с тем готов дать вооружённый отпор захватчикам: «Друзья, разве кровь не закипает в ваших жилах, когда вам говорят, что пруссаки топчут нашу землю и надо их выкинуть вон?» [3, с. 378].

В «Разгроме» патриотическая направленность сочетается с демократическими симпатиями и правдивое изображение ужасов войны – с прославлением справедливой войны в защиту родной земли. В этом двойном сочетании и появилась внешне не столь уж заметная связь «Разгрома» с «Войной и миром».

Л.Н. Толстой оставил глубокий след и в художественном сознании другого крупнейшего французского писателя той же эпохи – Ги де Мопассана, который был и по мировоззрению и по творческому складу ещё более не схож с Л.Н. Толстым, чем Э. Золя. Но он сразу же после выхода первого французского издания «Войны и мира», в 1879 году, почувствовал силу толстовского гения. Он говорил: «Нам всем следует учиться у графа Толстого, автора «Войны и мира» [3, с. 380]. Есть основания думать, что Ги де Мопассан, как и Э. Золя, опирался на Л.Н. Толстого в разработке военно-патриотической темы. Ги де Мопассан с нескрываемым отвращением относился к сочинениям тех беллетристов, которые трактовали войну в казённо-парадном духе. Ему самому – бывшему участнику войны – хотелось писать о ней иначе: просто, без фальши, без пышных фраз, без показной красивости.

Французский романист по-своему продолжил в своих военных рассказах новаторские черты «Войны и мира». Полемизируя с пошлой беллетристикой Поля Деруледа, он вовсе отказался от батальной темы. Все герои его новелл о франко-прусской войне – мирные, штатские люди, которые казалось бы, вовсе не способны на героизм. В обычной жизни эти люди ничем не примечательные. Но в острые минуты войны в них, говоря словами Л.Н. Толстого, вспыхивает благородная искра, делающая из них героев. И дочь лесника Бертина, которая, проявляя отвагу и хитрость, берет в плен шесть пруссаков

(«Пленные»); и старый крестьянин, который, мстя за убитого сына, упорно истребляет оккупантов, одного за другим («Папаша Милон»); и тихие парижские обыватели, г-н Соваж и г-н Мориссо, которые идут на смерть, но не выдают врагу военной тайны («Два приятеля»); и торговец Дюбюи, который первый раз в жизни берет в руки пистолет, чтобы убить немецкого офицера («Дуэль»), – все они рисуются в новеллах Ги де Мопассана как носители подлинной любви к родине, той любви, которая выражается не в громких фразах, а в самоотверженных, хоть иногда и незаметных поступках. В этих образах писателя очень неожиданно, психологически достоверно претворяется мысль Л.Н. Толстого о «скрытой теплоте патриотизма». Ги де Мопассан восхищался силой и богатством русской классической литературы, с которой он знакомился при помощи И.С. Тургенева.

Французские писатели, достигшие творческой зрелости в конце XIX– начале XX века, формировались в атмосфере всеобщего обостренного интереса к Л.Н. Толстому как художнику и мыслителю.

На исходе 90-х годов XIX века Франция была охвачена острой политической борьбой. В это время, когда французская интеллигенция во главе с Э. Золя активно боролась против клерикальной и военной реакции, литераторы Франции видели в авторе «Воскресения» пример высокого писательского бесстрашия, независимости, смелости.

В этом свете понятно то значение, которое имел Л.Н. Толстой для Анатоля Франса. Облик А. Франса во многом противоречив. Черты утонченного скепсиса, духовного аристократизма, в сильной мере присущие ему (особенно в первый период литературной деятельности), во многом отдаляют его от Л.Н. Толстого. Но в тех произведениях, в которых А. Франс, как художник-реалист, смело вторгался в современность, атакуя все твердыни существующего строя, он нередко перекликался с русским романистом. Примечательно, что он ценил именно эту сторону деятельности А. Франса. В качестве одного из эпиграфов к своей статье «Одумайтесь!» он поставил строки из романа «Под городскими вязами», осуждающие «безумие современных войн».

Сатира А. Франса по своим приемам резко отлична от обличительного искусства Л.Н. Толстого. Французский писатель часто пользовался средствами карикатуры, сатирической аллегории, каких у Л.Н. Толстого почти нигде не найти. Близость писателей сказывалась не только в сфере мастерства, сколько в совпадении некоторых важных идейно-тематических линий творчества обоих писателей.

Одна из таких точек соприкосновения между писателями – наполеоновская тема. Именно Л.Н. Толстой впервые в мировой литературе развеял «наполеоновскую легенду», разрушил авторитет императора-завоевателя, поддерживавшийся на протяжении десятилетий многими большими художниками слова.

Первым крупным французским писателем, поднявшим руку на культ Наполеона, был Анатоль Франс. Имя Наполеона возникает во многих его произведениях. Персонажи А. Франса, духовно близкие автору (например, писатель Поль Ванс из романа «Красная лилия»), говорят о Бонапарте подчёркнуто непочтительно, видя в нём воплощение интеллектуальной непосредственности, грубой силы, враждебной подлинной культуре.

Более глубокая трактовка Наполеона встречается в романе-памфлете «Остров пингвинов» (1908), одном из наиболее сильных сатирических произведений А. Франса. Писатель создавал эту книгу тогда, когда он был умудрён немалым политическим опытом. И наполеоновская тема разрабатывается им здесь именно в социально-

политическом плане: не под углом зрения образованного меньшинства, а под углом зрения большинства населения страны. Благо народа, сопоставляемого условным понятиям воинской славы, становится здесь единственно подлинным критерием оценки исторического деятеля.

Особая и очень важная сторона воздействия Л.Н. Толстого на французскую литературу конца XIX и начала XX века относится к области эстетики, точнее – к пониманию задач искусства. Выдвинутое им толкование высокого долга художника перед народом, требование искусства содержательного и понятного простому читателю – всё это произвело глубокое впечатление на передовых французских литераторов, воздействовало на их сознание и творчество.

И тут, естественно, возникает новая литературная параллель – Л.Н. Толстой и Ромен Роллан. Из всех крупных мировых писателей Р. Роллан подвергся влиянию Л.Н. Толстого в наиболее непосредственной и заметной форме. Он сам называл себя наиболее близким Л.Н. Толстому из всех французских писателей. Герои Р. Роллана напоминают героев русского романиста – при всём кардинальном различии в способах художественного воплощения – тем, что отнюдь не являются рыцарями прописной добродетели. Ничто человеческое им не чуждо. Больше того, Р. Роллан уважает своих героев отчасти именно за то, что они не только в дерзаниях, но и в страстях доходят до крайностей, за то, что они скорей способны на необдуманный, безрассудный поступок, чем на унизительный компромисс. И в этом тоже по-своему преломляется его родство с Л.Н. Толстым.

Мораль героев Р. Роллана в известной мере носит негативный характер. Иногда им не ясно, что надо делать. Но зато им всегда понятно, чего делать не надо и нельзя. Они твёрдо знают, что их поведение должно быть свободно от корыстного утилитаризма, обмана, лжи.

Л.Н. Толстой играет большую роль в военных эпизодах «Очарованной души» Р. Роллана: он является опорой для Аннеты Ривьер в её простоте против войны. Эпизод, где Аннета – учительница в провинциальном лицее – читает вслух взволнованным и притихшим школьникам страницы из «Войны и мира», повествующие о смерти Пети Ростова, окрашен у Р. Роллана в пацифистские тона. Аннета пытается разъяснить одному из учеников смысл прочитанного отрывка: «А не подумал ли ты о том, что ты тоже мог бы очутиться на месте Пети?» [4, с. 74]. Но героиня романа не просто хочет внушить французским подросткам ужас перед войной. Её намерения серьезней, глубже. Ей хочется вывести учеников из состояния обывательской косности, равнодушия, побороть их ложное, поверхностное представление о войне, навеянное стандартной фразеологией журналов; ей хочется противопоставить бахвальству официальных сообщений жизненную правду о войне, раскрытую в гениальной эпосе Л.Н. Толстого. Стремясь найти для себя этически приемлемый способ борьбы против войны, Аннета на время избирает путь актов милосердия. Она устраивает с риском для себя встречу двух друзей, француза и немца, разлученных войной. Р. Роллан передаёт мысли Аннеты: «Нет такого людского мнения, нет такого людского закона, которые она не была бы готова преступить ради отклика на этот призыв; более высокий закон говорит в ней... Если бы каждый поступал так в своей тесной области, это была бы величайшая Революция человечества» [4, с. 207-208]. «Если бы каждый поступал так...». Это сказано вполне по-толстовски. Идея бескровной «революции человечества», осуществляемой путей духовного переворота в людях, – идея, непосредственно связанная с этикой Льва Николаевича.

Ромен Роллан глубже, чем кто-либо из зарубежных писателей до него, творчески воспринял Л.Н. Толстого как поборника правды в искусстве, борца против угнетения человека человеком. В этом самая существенная сторона преемственной связи автора «Очарованной души» с автором «Войны и мира».

Еще один француз – Анри Барбюс – принадлежал к тому поколению писателей, которые творчески сложились в годы высокого подъёма славы Л.Н. Толстого за рубежом, в годы обостренных споров о нём и особенного внимания к нему. Ведь и А. Барбюс, с другой стороны, пошёл добровольцем на войну не из побуждений ложно понятого патриотизма, а скорей по внутренним нравственным мотивам, не очень определенным, но очень искренним. Возможно, что и он в какой-то мере отдавал дань отвлеченно гуманистической идее «морального долга».

Л.Н. Толстой оказал глубокое влияние на «Огонь» А.Барбюса своим художественным творчеством, непревзойдённым изображением войны. Французский писатель, как художник-реалист, создавший большое произведение о войне, не мог пройти мимо творческого опыта автора «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира».

Действительно, продолжая реалистические традиции Э. Золя и Ги де Мопассана, А. Барбюс продолжил в то же время и дело Л.Н. Толстого. Знаменитая толстовская антитеза условной, выдуманной войны, «в правильном, красивом и блестящем строе... с развевающимися знаменами...», и войны настоящей, в крови, в страданиях, в смерти, заново оживает на страницах «Огня». «Война – это не атака, похожая на парад, не сражение с *развевающимися знамёнами*, даже не рукопашная схватка, в которой неистовствуют и кричат; война – это чудовищная, сверхъестественная усталость, вода по пояс, и грязь, и вши, и мерзость... Да, война – это бесконечное однообразие бед, прерываемое потрясающими драмами, а не штык, сверкающий как серебро, не петушиная песня рожка на солнце!» [1, с. 307].

А. Барбюс писал вскоре после выхода «Огня»: «Моя книга стремится представить прежде всего точку зрения простого солдата» [1, с. 419]. Солдаты для писателя – не только предмет внимательного, сочувственного изображения, как для Э. Золя в «Разгроме»; *писатель сам усваивает их точку зрения на вещи*, изображает войну в свете тех процессов, которые происходят в сознании её рядовых участников. Вводя в действие несколько главных персонажей, обладающих именем и ярко выраженным индивидуальным обликом, он в то же время создаёт живой, непрерывно движущийся, собирательный *образ войска*. На протяжении повествования он неоднократно рисует толпу, в которой много не похожих друг на друга лиц, передаёт солдатские разговоры, в которых различимо много отдельных голосов. Такое изображение войска, в котором солдаты являются основным двигателем действия и состоит из множества разнообразных, пусть бегло очерченных, но индивидуализированных фигур, было введено в литературу именно Л.Н. Толстым.

На фоне устрашающе правдивых картин фронтовой действительности А. Барбюс воссоздал сложную и умственную жизнь живого человека на войне. Именно в этом смысле толстовская традиция сказалась у него наиболее плодотворно. Французский писатель-романист разрушал батальную фальшь не только посредством неприкрашенно-откровенных описаний окопного быта, но и путём правдивой передачи мыслей и чувств простых людей, переживающих на фронте нелёгкий процесс отрезвления, постепенно переходящих от пассивного послушания к осознанному протесту. Описание внешней

стороны воинской жизни у Анри Барбюса неуклонно подчинено главной задаче – показу людей, их внутреннего роста. Художник стремится проследить проявления благородных человеческих чувств – смелости, солидарности, стойкости, чувства достоинства – и тем самым внушить читателю веру в народ как активную, решающую силу истории. А. Барбюс поставил в своём романе большие вопросы, затрагивающие судьбы народа, общества, человечества. Он изобразил войну с исторической конкретностью, как важный поворотный пункт в жизни нации.

Об отношении французских писателей к Л.Н. Толстому и его творчеству точно выразил Анатоль Франс в своей статье (1910), посвящённой памяти великого русского писателя: «Как эпический писатель Толстой – наш общий учитель; он учит нас наблюдать человека и во внешних проявлениях, выражающих его природу, и в скрытых движениях его души... Толстой даёт нам также пример непревзойдённого интеллектуального благородства, мужества и великодушия. С героическим спокойствием, с суровой добротой он изобличал преступления общества, все законы которого преследуют только одну цель – освящение его несправедливости, его произвола. И в этом Толстой – лучший среди лучших».

Таким образом, влияние великого русского писателя-реалиста пусть в разной мере, но всё же проявилось в творчестве французских писателей: Э. Золя, А. Барбюс, Ги де Мопассан, которые опирались в процессе создания своих произведений на традицию Л.Н. Толстого в изображении войны, с мельчайшими деталями, изображали её точно и достоверно. Этим писателям Л.Н. Толстой помог в разработке военно-патриотической темы. Для А. Франса он – пример высокого писательского бесстрашия, смелости; у обоих писателей сквозит параллель в идейно-тематических линиях творчества. Ромен Роллан испытывает к русскому писателю не просто почтение и уважение – это больше похоже на преданную сыновнюю любовь. Общеизвестно, насколько тесными и прочными были его творческие связи с Л.Н. Толстым; они освещены во многих работах русских и зарубежных исследователей.

Библиография:

1. Барбюс А. Избранные произведения. М., 1950.
2. Мотылева Т. «Война и мир» за рубежом. 1978.
3. Мотылева Т. О мировом значении Л.Н.Толстого. М., 1957.
4. Роллан Р. Очарованная душа. М., 1983.
5. Флобер Г. Собрание сочинений. М., 1956.

(Материал статьи Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» и французская литература конца XIX – начала XX вв. (к проблеме восприятия) // «Нургалиевские чтения – VIII: Научное сообщество молодых ученых XXI столетия. Филологические науки»: сборники статей по материалам Gglobal Международной научно-практической конференции молодых ученых (27-28 февраля 2019 г., г. Нур-Султан). В 3-х томах. Том II. Под общ. ред. д.ф.н., проф. К.Р. Нургали. – Нур-Султан: «Мастер ПО», 2019. С. 82-90 (в соавторстве – И. Паламарчук)).

Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого и немецкая литература XX века

Немецкие читатели довольно рано стали знакомиться с творчеством Л.Н. Толстого (первые немецкие переводы его произведений появились ещё в 60-е годы). Широкая известность Льва Николаевича в Германии, как и в других странах Западной Европы,

ведёт своё начало со второй половины 80-х годов; почти с этого же времени ведёт своё начало борьба вокруг него в немецком литературоведении и критике. Ещё при жизни писателя в Германии появился ряд работ, трактовавших его творчество в декадентски-иррационалистическом духе. Но зато представители немецкой прогрессивной мысли сумели понять и объяснить немецкому читателю Л.Н. Толстого как гениального художника-реалиста.

Хотя и виднейшие немецкие писатели – младшие современники Л.Н. Толстого – как правило, не смогли верно разобраться в кричащих противоречиях его мировоззрения. Но в то же время Лев Николаевич был для них опорой в их борьбе против прусской империалистической реакции и в их тяготении к правдивому, содержательному творчеству.

Когда в последние десятилетия XIX века несколько молодых писателей постарались ввести в немецкую литературу и театр большие социальные темы времени, они во многом опирались на русские, французские, скандинавские образцы. «Золя, Ибсен, Лев Толстой – в этих именах заключён целый мир – не прогнивший, а здоровый!.. Наш мир – не классический, не романтический, а современный». Так восклицал в программном стихотворении поэт Арно Гольц.

Интересный пример влияния Л.Н. Толстого на немецкую повествовательную прозу конца XIX века можно найти в творчестве Теодора Фонтане. Этот даровитый романист, книги которого были очень популярны в Германии 80-х, 90-х годов XIX века, не получил широкой известности за пределами своей страны. Однако бесспорно, что в немецкой литературе той эпохи его романы выделялись не только стилистическими достоинствами, но и несомненным мастерством в воспроизведении национального быта и нравов, чертами критического реализма. В своих лучших произведениях Т. Фонтане с иронией рисовал образы вырождающегося прусского юнкерства и поднимающейся буржуазии, проявлял сочувственное внимание к судьбе униженных и оскорбленных. Один из наиболее известных его романов, «Эффи Брист», по своему сюжету тесно примыкает к «Анне Карениной». Правда, роман завершается в христианско-назидательном духе – раскаянием и смертью героини. Но он содержит критику общественного лицемерия, ставит острые вопросы морали, даёт правдивые картины нравов – в этом его ценность. Теодор Фонтане в романе сумел по-своему опереться на достижения толстовского реализма. А сам он, несомненно, содействовал развитию своей национальной литературы, проложил дорогу для мастеров реалистического романа XX века, и в особенности – для Томаса Манна.

Общеизвестна и велика роль Т. Манна в истории немецкой культуры. Начав свой писательский путь на рубеже столетий, он, вместе со своим братом Генрихом, вернул немецкой повествовательной прозе мировое значение, на время ею утраченное. Его лучшие романы и новеллы отмечены большим богатством социальной, философской, эстетической проблематики. Томас Манн осмыслил германскую действительность новейшего времени на уровне больших художественных обобщений; он возродил язык немецкой классики, обогатив его за счёт современной разговорной речи, придав ему новую свежесть и гибкость. Писатель глубоко национальный, впитавший в себя вековое духовное состояние своего народа, сумевший с высокой художественной конкретностью воспроизвести неповторимый облик своей страны, он сделал ощутимый вклад в культурную сокровищницу человечества.

Т. Манн – мастер интеллектуальной прозы. Своими учителями он называл русских писателей-романистов Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Действительно, подробный, детализованный, неспешный стиль письма писателя действительно унаследовал от литературы XIX века. Однако темы его романов, несомненно, привязаны к веку XX. Они смелы, ведут к глубоким, философским обобщениям и одновременно экспрессионистически накалены. Ведущими проблемами романов Т. Манна являются ощущение рокового приближения смерти (повесть «Смерть в Венеции», роман «Волшебная гора»), близость inferнального, потустороннего мира (романы «Волшебная гора», «Доктор Фаустус»), предчувствие краха старого миропорядка, краха, ведущего к ломке человеческих судеб и представлений о мире.

Воздействие русского писателя на Т. Манна сказалось в общем и глубоком смысле. Томас Манн сам отмечал, что «Анна Каренина» придавала ему силы, когда он писал свой первый роман «Будденброки».

Томас Манн никогда не был сатириком по характеру своего дарования, и «Будденброки» – роман отнюдь не сатирический. Однако у него – как и у Л.Н. Толстого – сатира как бы вкраплена местами в то сдержанное, объективно-спокойное изображение жизни, которое даёт художник. Нелепое и смешное для Томаса Манна – одна из сторон действительности, один из неотъемлемых аспектов его картины мира.

Л.Н. Толстой немало значил и для Генриха Манна, другого величайшего немецкого писателя XX века. Ранние произведения писателя несут на себе следы разноречивых влияний классических традиций немецкой, французской литератур, модернистских течений конца века. Проблема искусства художника рассматривается Г. Манном сквозь призму социальных контрастов и противоречий современного общества. В романе «Земля обетованная» (1900) собирательный образ буржуазного мира дан в тонах сатирического гротеска. Индивидуалистические, декадентские увлечения Г. Манна сказались в трилогии «Богини» (1903). В последующих романах писателя реалистическое начало укрепляется. Роман «Учитель Гнус» (1905) – обличение прусской муштры, пронизавшей систему воспитания молодёжи и весь правопорядок вильгельмовской Германии. За месяц до начала первой мировой войны Г. Манн закончил одно из самых значительных своих произведений – роман «Верноподданный» (1914). В нём дано глубоко реалистическое и одновременно символистски-гротескное изображение нравов кайзеровской империи. «Верноподданным» открывается трилогия «Империя», продолженная в романах «Бедные» (1917) и «Голова» (1925), в которой подводится итог целому историческому периоду в жизни различных слоев немецкого общества накануне войны. Эти и другие романы Генриха Манна, созданные до начала 30-х годов XX века, по реалистической ясности и глубине уступают «Верноподданному», однако все они отмечены резкой критикой хищнической сущности капитализма. В этом же русле развивается и его публицистика 20-х – начала 30-х годов.

Генрих Манн – оригинальный мастер реалистической сатиры – по своей индивидуальной художественной манере резко отличается от Л.Н. Толстого. Но те признания, которые он сделал в своей книге «Обзор века», свидетельствуют, что русский писатель сыграл важную роль в его творческом развитии. Г. Манну, как противнику войн, должны были быть очень близки и созвучны выступления Л.Н. Толстого в защиту мира. Очень возможно, что страницы трактата Льва Николаевича «Царство божие внутри нас» (1895) участвовали в становлении замысла романа Г. Манна «Верноподданный». Русский

художник слова в своем трактате с возмущением рассказывал о том, что Вильгельм II награждал солдата, убившего беззащитного узника при попытке к бегству. Л.Н. Толстой с глубочайшим негодованием передавал слова Вильгельма о том, что солдат должен быть готов стрелять по приказу начальства даже в своих ближайших родственниках.

В том сатирическом жизнеописании немецкого буржуа, которое даёт Генрих Манн на страницах «Верноподданного», отмеченные Л.Н. Толстым моменты играют немаловажную роль. Мотив отречения от родственных чувств во имя преданности кайзеру несколько раз всплывает в разговорах героя романа и его единомышленников.

Эпизод с награждением солдата, убившего безоружного человека, является одним из узловых моментов романа: подложная поздравительная телеграмма, которую «верноподданный» Гесслинг посылает этому солдату якобы от имени кайзера (и которая перепечатывается берлинскими газетами, не вызывая опровержений), содействует быстрому повышению Гесслинга и победе политической группировки в его городе.

Таким образом, Генрих Манн в «Верноподданном» оперировал в своей критике вильгельмовского режима, в частности, и теми фактами, которые вызвали справедливый гнев Л.Н. Толстого. Уроки «непримиримой правдивости», которые давал русский писатель своим западным современникам, получили непосредственное художественное преломление в блистательном и едком романе Генриха Манна – в книге, которая явилась самым значительным достижением немецкого критического реализма.

И Арнольд Цвейг, как и другие писатели-реалисты, разрабатывающие военную тему, не мог пройти мимо художественного опыта Л.Н. Толстого. Как художник, А. Цвейг во многом связан с толстовской традицией. Притом традиция эта проявлялась по-разному на разных этапах его идейно-творческого развития. На протяжении трех десятилетий писатель работает над монументальным циклом романов «Большая война белых людей» (этот цикл, по замыслу его самого, должен был включать восемь романов – из них вышли только пять). Примечателен сам размах, с которым А. Цвейг взялся за свою тему. Уже в смысле широты реалистического изображения войны эпопея Л.Н. Толстого явилась для него прецедентом и опорой.

Романы А. Цвейга принадлежат к числу лучших произведений западноевропейской литературы на тему о первой мировой войне. Писатель, изведавший в свое время суровые будни фронта в качестве рядового нестроевой роты, сумел воспроизвести эти будни на обширном повествовательном полотне, с большим обилием правдивых, невыдуманных деталей. Сдержанная, внешне спокойная манера, с которой А. Цвейг рассказывает о войне, сочетается в его книгах с большой внутренней страстностью. Художник настойчиво, всеми силами своей души протестует против войны, вскрывая её бесчеловечность, жестокую противоестественность.

Роман «Спор об унтере Грише» принёс Арнольду Цвейгу широкую литературную известность. Этот роман заключал в себе ценное реалистическое содержание и в этом смысле выделялся среди общего потока литературы о первой мировой войне: Арнольд Цвейг – трактовал войну не как непостижимое стихийное бедствие, а как конкретное историческое явление, результат милитаристской политики кайзеровской Германии.

Протест А. Цвейга против войны проявился не в одних только картинах фронта или прифронтовой полосы, не в одном только изображении крови и грязи, ранений и смертей. В романе «Спор об унтере Грише» – как и в следующем своем романе «Воспитание под Верденом» – писатель сумел осудить воинствующий дух Германии самой логикой

сюжета. В каждом из этих романов А. Цвейг берет за основу сюжета один частный случай вопиющей несправедливости и показывает его крупным планом, подводя читателя от частного к общему: от одной человеческой трагедии – к обличению целой системы. И русский военнопленный Гриша Папроткин, расстрелянный без всякой вины по деспотическому произволу немецких военных властей («Спор об унтере Грише»), и честный молодой унтер-офицер Кристоф Кройзинг, посланный на смертельно опасный участок фронта в отместку за то, что он попытался разоблачить злоупотребления своих начальников («Воспитание под Верденом»), погибают в результате сложного стечения обстоятельств, бюрократического равнодушия, начальственного самодурства. Безвинная гибель каждого из них служит писателю поводом для того, чтобы разобрать на составные части немецкий военный механизм и обнажить грубую, гнусную жестокость этого механизма.

Одной из наибольших трагедий была и остается война. Какой бы ни была она по количеству жертв и масштабу разрушений, война всегда остается войной, тяжелой болью в человеческих душах. Именно о боли потерь, об отчаянии людей рассказывал читателям и писатель Эрих Мария Ремарк.

В 1929 году писатель опубликовал наиболее известное из своих произведений, «На Западном фронте без перемен», описывающее жестокость войны с точки зрения 19-летнего солдата. Затем последовали ещё несколько антивоенных сочинений; простым, эмоциональным языком в них реалистично описывалась война и послевоенный период.

В самом деле, «На Западном фронте без перемен» – первая, по сути, книга Э.М. Ремарка, написанная не очень умелой рукой, – оказалась его величайшим успехом, неожиданным, невиданным, небывалым успехом, которого он никогда более не достигал, к которому даже никогда более не приближался.

Главный герой романа – Пауль, 18-летний немец, призван на фронт. Он и его друзья, одноклассники и сослуживцы, вынуждены сражаться не только с противниками, но и с теми *нечеловеческими* условиями, в которых оказались. На страницах романа рассказывается, как Пауль перемещается со своим отрядом по позициям, едет домой в отпуск, возвращается на фронт, получает ранение, оказывается в госпитале и снова попадает на фронт. И кажется, что войне, смерти, страданию нет конца, что нет выхода. Пауля убивают в октябре 1918 года. И, пожалуй, такой исход закономерен.

Образы романа дают читателю понять, какими были герои этой бессмысленной, ужасной войны – люди, хотевшие мира и защищавшие своё отечество. Героизм в этой войне, видимо, измерялся не количеством успешных боев и одержанных побед, а тем, насколько солдат смог остаться человеком.

Таким образом, приведённые свидетельства и факты помогают уяснить характер идейного влияния Л.Н. Толстого на немецких писателей. Ни Генрих, ни Томас Манн, ни Герхарт Гауптман не были толстовцами. Но для них, как и для ряда других писателей-гуманистов, Л.Н. Толстой был образцом большой моральной чистоты и непримиримости к общественному злу. Он привлекал их как враг угнетателей и защитник угнетённых. Русский писатель помог немецким прозаикам разработать новый тип романа – многообъемлющее повествование о жизни народа и отдельных лиц, отличающееся невиданной прежде эпической широтой, включающее постановку больших социальных и философских проблем. И вместе с тем он помог таким писателям, как А. Цвейг и Э.М.

Ремарк осмыслить и освоить войну как материал для художественного изображения в своих произведениях.

Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого в англоязычном литературном мире

Своеобразно сложилась литературная судьба Л.Н. Толстого в Англии и Соединенных Штатах Америки. Писатель относился с большой симпатией к народам этих стран и к их культуре. Многие произведения английских и американских писателей входили в круг его самых насущных литературных интересов. Общеизвестна роль Л. Стерна в формировании писательского мастерства молодого Льва Толстого. Также известно, то внимание и уважение, с которым относился русский писатель к великим английским реалистам XIX века – У. Теккерею и Ч. Диккенсу, которого он называл «мировым гением», «гением, какие рождаются раз в сто лет». В современной ему литературе США Л.Н. Толстой высоко ценил «весьма оригинального и смелого» Уолта Уитмена.

Действительно, английская литература обладает давними, сильными реалистическими традициями. Именно в Англии еще в XVIII веке появились первые художественно зрелые образцы реалистического романа. Читающей публике широко известны произведения «блестящей школы» романистов XIX века – Ч. Диккенса и У. Теккерея, Ш. Бронте и Е. Гаскелл. Поэтому, к тому времени, когда произведения Л.Н. Толстого проникли в Англию, британский читатель располагал богатейшей повествовательной литературой, созданной отечественными мастерами слова. Однако произведения Льва Николаевича уже при первом своем появлении в английском переводе натолкнули некоторых видных критиков на мысль о том, что писателям Англии есть чему поучиться у мастеров русского реализма. Под приветственным адресом, полученным Л.Н. Толстым из Англии в день его восьмидесятилетия, наряду с сотнями подписей читателей разных возрастов и профессий стояли имена известных литературных деятелей: Томаса Гарди, Бернарда Шоу, Джорджа Мередита, Герберта Уэллса. Старшим из английских писателей, творчески соприкоснувшихся с Л.Н. Толстым, был Томас Гарди.

В критике делались попытки сблизить с наследием Л.Н. Толстого одно из поздних его произведений – эпико-драматическую поэму «Династы». В пользу такого сближения говорит и тема этой поэмы (в ней идет речь о наполеоновских войнах и конечном падении могущества Наполеона), и ее идейная направленность – ярко выраженный исторический фатализм. Однако при более тщательном рассмотрении сходство «Династов» с «Войной и миром» оказывается, по преимуществу, внешним. В драматической поэме Т. Гарди отсутствует народная стихия, одушевляющая эпопею Л.Н. Толстого, отсутствует и подлинная реалистическая конкретность в обрисовке персонажей. Философия исторического фатализма, которая у русского писателя выражена в авторских рассуждениях, но опровергается логикой образов, у Т. Гарди глубоко проникает в художественную структуру поэмы, в ее сюжетную ткань. Исторические деятели – короли, министры, генералы – трактуются драматургом как марионетки, полностью зависящие от непознаваемой «имманентной Воли». Наполеон дан у Т. Гарди без возвеличения, но и без гнева, под конец даже с оттенком некоторой жалости. В действие широко включен мистико-символический элемент в облике духов, комментирующих исторические события.

Драматическая поэма «Династы», созданная Томасом Гарди в начале XX столетия, отразила пессимистические настроения писателя, его растерянность перед лицом угрозы империалистических войн. Он очень далёк здесь от могучего реализма Л.Н. Толстого.

И Уильям Теккерей принадлежит к блестящей плеяде английских реалистов. Он – один из крупнейших писателей Англии. Вершина его реалистического творчества – роман «Ярмарка тщеславия». В произведении, созданном в период подъёма чартистского движения, социальная критика У. Теккерея, его реалистические обобщения и сатирическое мастерство достигают наибольшей силы. Писатель уловил связь между людьми современного ему общества, основанную на «бессердечном чистогане», на логической власти денег. Это общество предстаёт в его романе как громадная ярмарка, где всё продаётся и всё покупается.

Но в роман включены и события, вошедшие в историю. Судьбы действующих лиц романа связаны с битвой под Ватерлоо (1815), в результате которой под натиском англо-голландских и прусских войск армия Наполеона I потерпела поражение, а сам он был вынужден вторично отречься от престола.

Бытовые сцены чередуются в романе с военными эпизодами, тема войны и мира перекрещиваются. Батальные сцены и предшествующие им эпизоды написаны У. Теккереем в сатирико-ироническом плане. Таковы картины увеселительных балов и бесконечных развлечений, которым предаются оказавшиеся в Брюсселе знатные господа и дамы накануне решительной битвы, а также едко-насмешливые замечания о военачальниках. И вместе с тем писатель решителен в своём осуждении бесчеловечности и неразумия войны: «А между тем Наполеон, притаившись за щитом пограничных крепостей, подготовил нападение, которое должно было ввергнуть этих мирных людей в пучину ярости и крови и для многих из них окончиться гибелью».

Одной из многих жертв войны становится Джордж Осборн. Он начинает свой воинский путь исполненный романтических иллюзий. Война представляется ему увлекательной забавой. «Кровь стучала у него в висках, щеки пылали: начиналась великая игра-война, и он был одним из её участников. Какой вихрь сомнений, надежд и восторгов. Как много поставлено на карту! Что были в сравнении с этим все азартные игры, в которые он когда-то играл». В битве при Ватерлоо Джордж погибает. Его судьбу разделили тысячи других людей. «Пройдут столетия, – комментирует автор, – а мы, французы и англичане, будем по-прежнему убивать друг друга, следуя самим дьяволом написанному кодексу чести». В этих словах выражена мысль о том, что война – один из законов «дьявольского кодекса» мира Ярмарки Тщеславия.

При всем различии творческих принципов и мировоззренческих основ авторов «Войны и мира» и «Ярмарки тщеславия» у них наблюдается определенная общность идей и способов художественного изображения. И У. Теккерей, и Л.Н. Толстой немалую роль в раскрытии образа отводили художественной детали. Английский романист стремился к тому, чтобы штрихи приобретали самостоятельное значение, и деталь становилась своеобразным знаком, определяющим характер английского общества, человеческих отношений. У. Теккерей раскрывает основное в характере в единственном жесте, так же как и Л.Н. Толстой. Он саркастически изображает жизнь и нравы английского буржуазного общества, где «единственная цель – нажива, а ничем не прикрытый эгоизм – движущая сила всех поступков». У Л.Н. Толстого же «мысль народная», положенная в основу «Войны и мира», обнаружила необычайную широту возможности жанра романа-

эпопеи, «романа-потока». Фактор воздействия одного писателя на другого должен изучаться не только с точки зрения «влияния», а в плане сложных «ответных реакций».

У. Теккерей может быть признан примером того, чего старался избегать Л.Н. Толстой: английский реалист пытался «имитировать вещи, в то время как Толстой искал путь передачи сути вещей».

В постановке ряда принципиальных вопросов эстетики взгляды Л.Н. Толстого находят точки соприкосновения с теоретическими концепциями У. Теккерея. Оба писателя не признают абсолютных истин. Почти все их оценки основаны на сопоставлении литературы с жизнью, т. е. все эстетические положения проверяются жизненной практикой. Литература должна быть верна жизни – таково убеждение английского писателя, аналогичные высказывания встречаются и в трактатах Л.Н. Толстого об искусстве. Оправданным моментом во взглядах обоих является положение, что реалистическое искусство заключается в том, чтобы изображать подлинную действительность, передавать правду.

Отношение Л.Н. Толстого к У. Теккерю помогает понять формы и содержание развития реализма и является примечательной страницей русско-английских связей.

И другой виднейший английский прозаик XX века Джон Голсуорси на протяжении всей своей жизни проявлял живейший интерес к творчеству Льва Николаевича Толстого. Он писал о нем очерк в серии «Профили шести романистов», а также статью «Толстой-романист», опубликованную к столетнему юбилею со дня рождения писателя и перепечатанную впоследствии как предисловие к английскому изданию «Анны Карениной».

Визитной карточкой Дж. Голсуорси явилась «Сага о Форсайтах», которая включила в себя десять отдельных произведений (шесть романов и четыре рассказа-интерлюдии) и которая представляет собою в то же время целостное повествование, спаянное единством темы, сюжета, героев – повествование, которое «ни разу не становится вялым» и держит читателя в непрерывном, неослабном напряжении. «Территория» социальной и национальной жизни, охватываемая «Сагой», конечно меньше, чем в «Войне и мире». В силу этого «Сага о Форсайтах», несмотря на большой объём, несмотря на обилие персонажей, и многолетнюю (гораздо более длительную, чем у Л.Н. Толстого в «Войне и мире») протяжённость действия, всё же не является эпопеей в подлинном смысле слова: интерес к частной жизни слишком явно преобладает в ней над проблематикой общественной и национальной. Однако социально-историческая тема, конечно, присутствует и в «Саге» – и не только присутствует, но и во многом определяет её художественное своеобразие. Через историю одной семьи просвечивают и осмысливаются автором важнейшие исторические процессы, происходящие в Англии.

Толстой-обличитель нашёл живой отклик и у самого смелого из его английских литературных современников – у Бернарда Шоу. Одна из существенных сторон литературной деятельности Б. Шоу – его частые, смелые выступления против захватнических войн. Драматург сам говорит о себе: «Будучи человеком гуманным, я питал отвращение к убийству и насилию, где бы я с ним ни сталкивался». Антивоенные тенденции отчётливо выражены уже в его пьесах 90-х годов XIX века – «Человек и война» и «Человек судьбы». Во второй из этих пьес, действие которой относится к 1796 году, центральным лицом является молодой генерал директории Наполеон Бонапарт.

Образ корсиканца-завоевателя выполняет здесь у писателя двойную функцию. Б. Шоу иногда имел привычку передоверять собственные мысли отрицательным персонажам, не считаясь при этом ни с логикой характера, ни со сценическим правдоподобием. Произнося умный и едкий монолог об англичанах, направленный против завоевательной политики Британской империи, Наполеон выступает как рупор идей самого автора. И в то же время он трактуется в пьесе как фигура явно сатирическая.

Наполеон в изображении Б. Шоу – не гений и не таинственный избранник судьбы, но одарённый, бессовестный и ловкий авантюрист, ставящий превыше всего свою собственную карьеру и готовый жертвовать в своих честолюбивых целях множеством человеческих жизней. «Кровь ничего не стоит, а вино стоит деньги» [60, с. 8]. В этой циничной фразе Наполеона, как в капле воды, отражается и его собственная эгоистичная натура, и вся волчья мораль современного общества.

Резко враждебное отношение Б. Шоу к политике военных захватов, к убийствам и насилиям побуждает его настойчиво развенчивать шаблонные представления о воинской доблести. Рисуя облик Наполеона, он отчасти пользуется толстовскими – и очень близкими его собственным склонностям – приёмами «снятия ореола». Уже во вступительной авторской ремарке Наполеон изображается с помощью снижающих бытовых деталей в самом прозаическом, не героическом аспекте.

Можно и в других пьесах Бернарда Шоу найти те или иные мотивы, прямо или косвенно связанные с произведениями Л.Н. Толстого. Но гораздо важнее всех таких частных точек соприкосновения – родство обоих писателей в существенном и главном. Вслед за Л.Н. Толстым и одновременно с ним Б. Шоу бичевал захватническую политику современного ему общества. В лучших его пьесах – таких, как «Профессия госпожи Уоррен», «Дома вдовца», «Кандида», и особенно в блестящей пьесе «Майор Барбара» – по-своему преломился толстовский принцип срывания всех и всяческих масок.

Действительно, в американской реалистической литературе конца XIX – I-ой половины XX вв. трудно найти хотя бы одного крупного художника, который в своей творческой практике не обращался бы прямо или косвенно к художественному опыту Л.Н. Толстого.

Среди тех лучших писателей США конца XIX века, которые творчески откликнулись на произведения русского художника слова, стоит отметить Стивена Крейна. В повести «Алый знак доблести» и примыкающих к ней рассказах писатель постарался правдиво показать войну; он отчасти воспользовался при этом именно теми приёмами, которые были введены в литературу Л.Н. Толстым. Стивен Крейн в этой повести изобразил битву через призму впечатлений робкого, непосвященного новичка, который лишь постепенно преодолевает страх и поддается возбуждению боя. Писатель явно хотел, как можно более конкретно воссоздать будничные, прозаические стороны войны, и ему удалось это показать без фальшивой романтики.

Однако из всех американских писателей XX века наибольший интерес к Л.Н. Толстому и к русской литературе в целом проявлял Эрнест Хемингуэй. Произведения И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, с которыми он познакомился в парижском книжном магазине Сильвии Бич, представляли, по его собственному признанию, «бесценное сокровище». Они открыли перед ним «другой чудесный мир». Вспоминая о том, что оказало на него самое большое

воздействие в молодости, Э. Хемингуэй говорил, что сначала были «русские, а потом и все остальные. Но долгое время только русские».

Э. Хемингуэй учился у Л.Н. Толстого не отдельным приёмам писательского мастерства, а самому главному – способности ставить и решать важнейшие социально-психологические проблемы своего времени. Вслед за Л.Н. Толстым Э. Хемингуэй в своих произведениях стремился к изображению войны в самых различных ее аспектах. Так же как у Л.Н. Толстого, герои Э. Хемингуэя переживают на войне крах романтических иллюзий. «Уходишь мальчиком на войну, – писал Э. Хемингуэй в книге «Люди на войне», – полный иллюзий собственного бессмертия. Убьют других, не тебя. Это может случиться с другими, не с тобой. Затем, когда тебя впервые тяжело ранят, ты терпишь эту иллюзию и понимаешь: это может случиться и с тобой». Страстный антивоенный пафос сочетается у американского писателя с гуманистическим пониманием того, что бывают в жизни моменты, когда человек, если он хочет остаться человеком, обязан сражаться на войне, обязан в силу своего внутреннего долга, в силу нравственной ответственности за судьбы Родины и всего человечества. В письме к И. Кашкину Э. Хемингуэй писал: «Мы знаем, что война – это зло. Однако иногда необходимо сражаться. Но всё равно война – зло, и всякий, кто станет отрицать это, – лжец. Но очень сложно и трудно писать о ней правдиво».

И Э. Хемингуэй, продолжая гуманистические традиции Л.Н. Толстого, противопоставляет в своих романах ужасам войны любовь, дружбу, способность человека сохранять духовное мужество и стойкость в самых неблагоприятных обстоятельствах.

Судьба Э. Хемингуэя сложилась так, что ему много раз приходилось вступать в смертельные схватки с судьбой, но по какому-то стечению обстоятельств он выходил из них победителем. Возможно, именно этот личный опыт в сочетании с опытом военным, приобретённым в годы пребывания на фронте первой мировой, определил и художественный мир его романа «Прощай, оружие!» (1928).

В романе жёсткими, суровыми красками обрисована страшная реальность войны. Однако во взгляде Э. Хемингуэя на войну нет ремарковского ощущения безысходности, ибо страшной силе внешних обстоятельств в художественном мире его романа противопоставлен свободный выбор духовно свободного человека, который всегда может принять своё решение и поступить так, как считает нужным он сам.

В художественном мире романов Э.М. Ремарка видишь мальчиков, которые не хотят идти на бойню, но которые, как стадо овец, строем, под руководством учителя, идут записываться добровольцами, дабы никто не заподозрил их в трусости; мальчиков, которые через какое-то время вообще перестают понимать, во имя чего ведётся война, но которые продолжают покорно идти на смерть по команде, даже не помышляя о том, что можно, пусть опять же с риском для жизни, распорядиться своей судьбой по собственному усмотрению.

А главный герой романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», лейтенант Генри, не желает покорно подчиняться судьбе, противопоставляет ей свой свободный выбор. В свое время он сам, совершенно добровольно, принял решение отправиться на фронт, а потом, разочаровавшись в своих романтических иллюзиях, точно так же совершенно самостоятельно принимает решение: раз это не его война – значит, для него она закончена. И лейтенант Генри со своей возлюбленной бежит в Швейцарию, чудом избегая расстрела. Таков теперь его свободный выбор.

Итак, Э.М. Ремарк и Э. Хемингуэй смотрели на войну с разных позиций. Взгляд Эриха Ремарка в большей степени отражает реальность, часто практически лишаящую человека права на свободный выбор; взгляд Эрнеста Хемингуэя в большей степени отражает потенциальные возможности человека, которые, впрочем, практически труднореализуемы. Судьба самого Э. Хемингуэя, выигравшего в своей жизни немало смертельных схваток с судьбой, – все же исключение.

Таким образом, в отличие от писателей других стран, одной из важных сторон мастерства Л.Н. Толстого, творчески воспринятых и продолженных в реалистической литературе Англии и США, является особый характер его сатиры – приёмы скрытого обличения, иронический подтекст, направленный на разрушение общепринятой лжи. Силу Л.Н. Толстого в этом плане особенно остро почувствовал Бернард Шоу. Дж. Голсуорси отвергал мысль о прямом влиянии на него русского писателя, но бесспорно, что он видел в нём союзника, отстаивая в полемике с модернистами эстетические принципы реализма. У. Теккерей и Л.Н. Толстой утверждали и отстаивали принципы подлинного реалистического искусства, но различие в философских взглядах, а также различие эпох, естественно, наложили свой отпечаток. Отношение Л.Н. Толстого к У. Теккереею помогает понять формы и содержание развития реализма и является примечательной страницей русско-английских литературных связей. В изображении войны С. Крейн показал себя благодарным читателем военной прозы Л.Н. Толстого. Приверженец натурализма, мастер импрессионистического письма, он стоял у истоков современной американской литературы. Его уроки усвоил также и Теодор Драйзер. Подобно Л.Н. Толстому, Э. Хемингуэй испытывал напряженный интерес к моральной сфере человеческого бытия.

Завершая рассмотрение романа «Война и мир» в контексте мировой литературы, необходимо отметить, что Л.Н. Толстой стоял у истоков всей современной литературы о войне: его опыт как военного писателя, оказавшийся весьма важным, приобрёл поистине неопределимое значение. Он логикой действия своей эпопеи осудил войну как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» и уже в силу этого явился опорой для многих писателей мировой литературы.

Л.Н. Толстой, как автор книг о войне, содействовал поступательному движению реализма в новейшее время: он помог писателям разных стран освоить средствами реалистического изображения новую тематическую область, лишь в недостаточной степени освещённую литературой до него и ставшую в XX веке необычайно важной. Разумеется, в том или ином восприятии толстовской традиции сказалось и своеобразие художественной манеры каждого из мировых литераторов, писавших на военные темы.

Библиография:

1. Зиннер Э.П. Творчество Л.Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия. Иркутск, 1961.
2. Мотылева Т. «Война и мир» за рубежом. М., 1978.
3. Мотылева Т. О мировом значении Л.Н. Толстого. М., 1957.

Интернет – ресурсы:

4. Лев Толстой и английские писатели XX века (часть 2) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolstoy.lipetsk.ru/tolstoj-vzglyad-iz-70-x-godov-xx-veka/lev-tolstoj-i-anglijskie-pisateli-xx-veka-chast-2/>

5. Л. Толстой в мировой литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russkay-literatura.ru/analiz-tvorchestva/62-tolstoj-ln-russkaya-literatura/349-l-tolstoj-v-mirovoj-literature.html>
6. Мотылева Т.Л. Толстой и современные зарубежные писатели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/1691/ln1-141-.htm>
7. Нуралова С.Э. У. Теккерей и Л.Н. Толстой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lev_nikolaewich/text_1510.shtml
8. Хемингуэй и Толстой: традиции и сближения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolstoy.lipetsk.ru/tolstoj-vzglyad-iz-70-x-godov-xx-veka/xeminguej-i-tolstoj-tradicii-i-sblizheniya/>

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РОМАНОВ Л.Н. ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Две героини – одна судьба: сопоставительный анализ образов Анны Карениной и Эммы Бовари

В творчестве Г. Флобера и Л. Толстого французский и русский реализм достигают своих вершин и обнаруживают в наиболее проявленном виде свои национальные особенности. Русские реалисты использовали опыт передовых европейских государств и учитывали осмысление этого опыта западноевропейскими реалистами, французскими, прежде всего. Поэтому реалистические достижения русской литературы заключают в себе в преобразованном виде многие из первооткрытий О. де Бальзака, Г. Флобера, Э. Золя в области постижения социального механизма буржуазного общества, буржуазных нравов и психологии. Но русские реалисты кардинально разошлись с французскими в философском и историческом осмыслении социально-психологических вопросов современного общества. Вся глубина этого расхождения обнаруживается в том сложном идейно-художественном соотношении, которое во многом сближает, но в ещё большей степени разделяет романы «Госпожа Бовари» и «Анна Каренина».

Эти произведения имеют немало сюжетных совпадений, равновеликих по своему художественному значению, написанных в пору творческой зрелости их авторов и занимающих одинаковое место в истории своих литератур.

Образы главных героинь – Эммы Бовари и Анны Карениной обнаруживают различия психологические, национальные, социально-бытовые. Но, вместе с тем, трагизм романов Л. Толстого и Г. Флобера является объединяющим фактором для обоих произведений.

Любовный сюжет «Госпожи Бовари», точно так же, как и «Анны Карениной», несёт огромную идейную нагрузку. Как следствие этого, обнаруживается трагизм человеческой жизни, рокового несоответствия её низменной реальности высоким устремлениям человеческого духа. Но это освещается Г. Флобером и Л. Толстым с противоположных не только философских, но и социальных позиций.

Драматическим узлом романа «Госпожа Бовари» является конфликт между мечтой и реальностью. Только что вышедшая из монастырского пансиона и приехавшая на ферму отца, Эмма хранит в душе усвоенный в пансионе идеал жизни, полной высоких чувств и страстей. Деревня вскоре теряет для неё всякую привлекательность, и она «разочаровывается» в ней так же, как разочаровалась в монастырской жизни. Когда на её горизонте появился Шарль, она приняла «беспокойство, вызываемое новым её

положением, или, может быть, возбуждение, вызываемое присутствием этого человека», за чудесную страсть. Тотчас после брака эта иллюзия исчезла. Прежде ей казалось, что она влюблена; но счастье, которое должно было наступить, не приходило, и она решила, что ошиблась.

Такова история замужества Эммы Бовари. В отличие от неё, Анна вышла потому, что в обществе были приняты, считались благопристойными браки без любви, а девушке, оставшейся сиротою, уже совсем было необходимо побыстрее выйти замуж, и тётка Анны устроила этот брак. Это был типичный брак по расчёту, в котором героиня не могла быть счастливой, потому что между нею и мужем не было и не могло быть ничего, что бы их соединяло: так велика была разница их характеров, интересов, стремлений. Обе героини были несчастливы в браке. И Анна, и Эмма хотели быть счастливыми, но слишком высока была цена за счастье.

Анна, как и Эмма, решает, что необходимо покончить с такой жизнью, где нет места любви и счастью. Поэтому искренняя, правдивая, глубоко чувствующая Анна, полюбив Вронского, не может и не хочет скрывать своё чувство, открыто идёт на разрыв с мужем, открыто нарушает нормы морали и правила поведения великосветского общества.

Эмма Бовари и Анна Каренина стараются по-своему соединить реальное и идеальное начала в своей жизни. Однако утверждение идеального в реальной действительности осуществляется через простое устранение реального, заменой его идеальным. И обе героини постарались отказаться от реального, но этого им не простили.

Для Анны любовь была, как она говорит, то же, что кусок хлеба для голодного. Эти слова применимы и к Эмме Бовари, которая так же стремилась к счастью.

Совершенно по-разному изображено отношение героинь к своим возлюбленным. Соприкоснувшись с настоящей любовью, Вронский покончил с начатым им светским романом, поняв, что перед ним нечто совсем иное. Он чувствует духовную красоту Анны. Под влиянием любви к Анне герой преобразуется, в нём проявляются честность, правдивость. Он пренебрегает мнением света, и всё больше и больше отступают на задний план его честолюбивые замыслы. Вронский отказывается от выгодного назначения и ради любви к Анне выходит в отставку. Анна, в свою очередь, ради своей любви и счастья с Вронским пожертвовала всем: своим сыном, положением в обществе, отношениями с мужем.

В противоположность любви Анны и Вронского, Г. Флобер описывает низкие и пошлые отношения Эммы и Рудольфа, Эммы и Леона. Поэтому пошлости и низменности отношений Эммы и её любовников можно противопоставить любовь Анны, вспыхнувшая подобно пламени и осветившая её жизнь ослепительно-ярким светом.

Анна и Эмма не принимают окружающий их мир. Эмма бунтует против мира обывателей. Для неё жизнь богатых – это мир романтический и идеальный. Точно магнит, притягивает её к себе «избранное» общество. Принадлежит высшему свету, для Анны Карениной, напротив, светская среда – реальная и жестокая действительность, которую она отторгает.

В романе «Госпожа Бовари» бунтарский характер Эммы проступает очень отчётливо. Г. Флобер изучал развитие характера своей героини и потому обращал особое внимание на воздействие внешней среды. Эмма Бовари не принимает этой среды всем своим бытием, всей своей тоской и самой своей судьбой она против неё протестует. Каждая сторона провинциальной жизни вызывает её отвращение и ненависть. Что может

удовлетворить её в той действительности, которая создана современным буржуа? И сквозь все иллюзии она проходит со своей неукротимой мечтой, непримиримостью, как обвинительный акт против затопившей мир несказанной пошлости.

Таким образом, Анна борется за свою любовь против жизненного принципа людей её мира, враждебного её любви. В свою очередь Эмма видит возможным своё счастье только являясь частью общества.

Почему же любовь Анны и Вронского обречена? Они не виноваты в разрушении святыни семьи. Главная же проблема заключается в том, что настоящая любовь не может вписаться в ненастоящее, фальшивое общество, поскольку это чувство, если оно подлинно и глубоко, подрывает все его устои, раскрывает его ложь. Неудивительно, что до тех пор, пока «свет» видит в связи Анны и Вронского обычный светский роман, считающийся в обществе признаком хорошего тона, окружение не выражает своего возмущения. Но, когда Анна, как и Эмма, открыто бросает вызов этому обществу (сцена в театре), оно начинает травить и преследовать её.

Анна почувствовала, что Вронского тяготит её любовь. Со свойственной ей пронизательностью героиня русского романа видит его колебания и понимает, что он не способен на такую любовь, какой она от него ждала. Если нет любви, то есть только всеобщая ненависть, и жизнь сливается со смертью. А если так, то безразлично, жить или умереть: смерть избавит, освободит от невыносимой противоестественности жизни.

И Анна намечает план: она поедет, чтобы уличить Вронского во лжи. Она едет на вокзал. «Борьба за существование и ненависть одно, что связывает людей», – думает она... Всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло!..».

«И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке, в первый день её встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать». И перед тем, как броситься под колёса товарного поезда, её охватывают воспоминания. Жизнь на мгновение предстала ей со своими прошедшими светлыми радостями. Свеча, при которой она читала, исполненную тревоги и обмана, горя и зла книгу жизни, вспыхнула ярким светом и потухла. Каренина ушла из жизни. Вот ответ её на ложь и обман, ответ всему современному ей обществу. Что же ещё можно было сделать? Она не виновата, она хотела правды, радости и счастья – а нет ничего. Где-то в глубине души Анна не считала этот выход правильным, но другого найти не смогла.

Если причина гибели Анны Карениной в крахе её любви, в лживом и фальшивом обществе, то каковы же причины трагедии Эммы Бовари?

Самоубийство Эммы Бовари обусловлено сложным сплетением социальных, общественных и индивидуальных причин. Оно выразило конфликт героини с мещанской средой, из которой она происходила, но с которой не смогла примириться. Эмма ждёт от жизни не того, что жизнь может ей дать, но того, что сулят авторы романов, поэты, художники и путешественники. Она верит в счастье, в необычайные страсти, в опьянение любовью, ибо эти слова, вычитанные в книгах, показались ей прекрасными.

Она умирает не как героиня, а скорее как животное на бойне. Её протест едва ли что-то большее, чем стихийное сопротивление. Сила её страсти привела Эмму к катастрофе. Приговор жизни – «всё лжёт» – выражает ту самую правду, которую стремился довести Г. Флобер до сознания читателя.

Аналогичный приговор вынесла Анна человеческой жизни, – «всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло».

Эти приговоры обнажают перед читателем самоубийственную ложь «господского миропонимания, его эгоистических ценностей».

Обман и зло ложного миропонимания, отдающего человека во власть его желаний, – вот что «казнит» Л. Толстой, заставляя Анну покончить с собой, убить в себе жизнь, подобно Эмме Бовари.

Гибель Анны неизмеримо трагичнее, чем Эммы Бовари, потому что это гибель прекрасного, высоконравственного от природы человека, ставшего жертвой самоубийственного миропонимания, навязанного ему социальной средой. В конечном счёте, осознание самой Анной безнравственности того, что составляло единственную ценность, единственный смысл её собственного существования, – «она с отвращением вспомнила про то, что называла той любовью», – обесценивает в её глазах жизнь и заставляет её «избавиться от всех и от себя». Только в момент самоубийства Анна до конца прозревает истину, состоящую в том, что не жизнь виновата во всех её страданиях, а ложное понимание блага жизни.

Бросившись под колеса поезда, Анна осознает главное, а именно то, что разорвавшийся внезапно мрак, скрывавший от неё радость и счастье жизни, это мрак её собственного сознания: «Господи, прости мне всё!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы.

«Привычный», то есть механический жест крестного знамения, разрывающий мрак сознания Анны, столь же механическое по форме, но выражающее раскаяния, её восклицание «Господи, прости мне всё!» и даже свеча, исконный религиозный символ духовного разрушения, – все это имеет свой прямо обратный по смыслу аналог в описании последних минут жизни Эммы Бовари, даже на смертном ложе остающейся во власти своего неистового сладострастия, которое пронизывает и её религиозные чувства: «Эмма медленно повернула лицо; казалось, радость охватила её, когда она вдруг увидела фиолетовую епитрахиль; в необычном умиротворении она, видимо, вновь нашла забытое сладострастие своих первых мистических порывов, видение наступающего вечного блаженства. Священник встал и взял распятие. Тогда она вытянула шею и, прильнув устами к телу богочеловека, со всею своей иссякающей силой запечатлела на нём самый жаркий поцелуй любви, какой только знала в жизни».

Предсмертное религиозное раскаяние Эммы Бовари – это такой же всплеск её духовных сил, как и у Анны Карениной её религиозно окрашенное озарение. Но в первом случае – это обман самого возвышенного, что есть в человеке. Во втором – луч спасительной нравственной истины.

Необходимо отметить одну из самых примечательных аналогий двух романов. Сквозь роман Г. Флобера проходит символический образ страшного нищего, слепого уродца, поющего одну и ту же пошлую песенку. Роль слепого выполняет в романе Л. Толстого преследующий Анну в снах образ страшного лохматого мужика, «что-то делающего над железом».

«Железо» – символ жестокого, рокового начала – также имеет свой прообраз в «Госпоже Бовари»: сумасшедший и тяжкий день, проведенный с Леоном в вихре пошлости праздничного маскарада, кончается глубоким обмороком Эммы. И когда героиня очнулась после обморока, она хотела освободиться от дурмана своих отношений с Леоном. «Но тут под окнами проехала телега, нагруженная длинными железными полосами, и оглушительный металлический грохот ударил в стены». Этот «грохот» в той

же мере предвещает неотвратимость гибели Эммы, как предвещает гибель Анны её смещённое любовным волнением восприятие появляющегося в вагоне истопника, одного из реальных источников её страшных, пророческих сновидений: «Мужик этот с длинной талией принялся грызть что-то в стене... потом что-то страшно закричало и застучало, как будто раздирали кого-то».

В романе Г. Флобера слепой с его непристойной песенкой – символ рокового безобразия и «слепоты» человеческого существования. Грохот железа, врывающийся в мирные воспоминания Эммы, – символ её собственной обреченности. Действительно, героиня французского романа – плоть от плоти своей «среды». А среда эта – воплощение обреченности человека, глубоко трагической по существу, низменной и пошлой по своим будничным, мелочным, «типическим» проявлениям.

Такими образом, Анна Каренина, точно так же, как и Эмма Бовари, становится жертвой «обмана» чувственной страсти, но всеми силами своего высоконравственного «духовного» существа сопротивляется её соблазнам и чарам. В этом кардинальное отличие Анны от Эммы Бовари, которая во всех своих помыслах и переживаниях одержима «неистовой страстностью».

Библиография:

1. Купреянова Е.Н. Социальный смысл нравственной философии романов “Госпожа Бовари» и «Анна Каренина» / Русская литература, 1976. – №1.
2. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., 1995.
3. Хлебникова М.Н. Роман горячий, гармоничный. («Анна Каренина»). Ростов-на-Дону, 1968.
4. Ермилов В. Роман Л.Н.Толстого «Анна Каренина». М., 1986.

(Материал статьи Две героини – одна судьба: сопоставительный анализ образов Анны Карениной и Эммы Бовари // *Științele socioumane: orientări și perspective. Conferința de totalizare a muncii științifice a studenților. U.P.S. „Ion Creangă”*. Chișinău, 2008. – Vol. II. – P. 198-206 (в соавторстве – В. Радиш)).

Образ «падшей» женщины и своеобразие его изображения в романах Л.Н. Толстого «Воскресение» и Т. Гарди «Тэсс из рода Д’Эрбервиллей»

Ни один из русских писателей XIX века не приобрёл такой международной славы и такого влияния, как Л.Н. Толстой. Вместе с ростом его мирового значения, как художника слова, крепили и ширились его всемирные связи.

Почти каждый из наиболее значительных писателей мировой литературы конца XIX и XX вв., с волнением вчитывался и вдумывался в Л.Н. Толстого, высказывался о нём, так или иначе откликался на те большие проблемы, которые были поставлены великим русским писателем. Почти каждый из наиболее известных литераторов новейшего времени в той или иной мере, в той или иной форме учился у Л.Н. Толстого.

Притом «учился» – это, как правило, отнюдь не значило «подражал». Напротив. Крупные художники мировой литературы обретали благодаря великому русскому писателю новые стимулы к самостоятельному творчеству.

Творчество Ги де Мопассана, Р. Роллана, А. Барбюса, Б. Шоу, Т. Драйзера, Т. Манна, Э. Хемингуэя, А. Цвейга, Э.-М. Ремарка и мн. др., – подтверждают, что Л.Н. Толстой сыграл серьёзную роль в их творческом становлении.

Одним из первых, кто попал под обаяние личности и творчества великого русского писателя, был английский романист Томас Гарди.

Творческое воздействие Л.Н. Толстого сказалося у Т. Гарди не только в тематике его романов, не в каких-либо отдельных приёмах письма, а в некоторых общих принципах художественного изображения человека, в способе трактовки острых общественно-нравственных проблем. Хотя и для английского реализма XIX века были характерны – повышенное внимание к вопросам нравственности, резкое разграничение понятий «добро» и «зло», утверждение веры в конечное торжество добра [6, с. 49]. Однако Л.Н. Толстой – художник, непревзойденный в мировой литературе и по чистоте нравственного чувства, и по знанию человеческой души, – дал в своих произведениях несравненно более глубокую трактовку проблем добродетели и порока, чем та, какую давали классики английского романа. Он создал образы людей, отмеченных высокой нравственной цельностью и в то же время сложных, многогранных, не свободных от внутренней борьбы, и от внутренних противоречий. Л.Н. Толстой показал, что люди, по натуре чистые и неиспорченные, подчас оказываются вынуждены преступать моральные нормы. Тема «без вины виноватые», занимающая особенно важное место в позднем творчестве русского писателя – в «Воскресении» и «Живом трупе», – мощно прозвучала уже в «Анне Карениной» [3, с. 21]. Именно это оказалось наиболее близким Томасу Гарди.

Действительно, совсем по-толстовски в своих произведениях он повествует о честных, богато одаренных людях, страдающих и гибнущих. Английский писатель раскрывает в своих романах многообразную внутреннюю жизнь этих людей. Вместе с тем, личной трагедии он придавал обобщающее значение.

В литературной критике не раз упоминалось о близости лучшего романа Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» к роману Л.Н. Толстого «Воскресение». О влиянии русского писателя именно на этот роман упомянул и А.М. Горький [4, с. 515].

Ни одна из книг Т. Гарди не оставляет такого целостного впечатления как роман «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Особенно трогает и запоминается образ главной героини Тэсс, наделённой редким обаянием. Объединяет эти два романа и мотив соблазнения простой девушки богатым баринном. Оба писателя повествуют истории несчастных женщин, поруганных и загубленных. Они как бы спрашивают: «Почему случилось так, что прекрасная женская душа, чувствительная, как паутинка, и в сущности чистая, как снег, обречена носить клеймо?.. Почему так часто грубое берет верх?..» [4, с. 516].

Обе героини входят в жизнь с непорочной, незамутнённой душой. Но, в конечном счёте, они – именно в силу своей внутренней непорочности – приходят в неразрешимый конфликт и с общественной моралью, и с законом. И авторы глубоко убеждены, что в трагической судьбе их героинь виновны не они сами, а виновата жестокая действительность, доводящая Катюшу до преступления и каторги, а Тэсс – до убийства и виселицы. Т. Гарди, в отличие от своих предшественников, великих мастеров английского романа середины XIX века и Л.Н. Толстого, не побоялся показать, что порок не бывает наказан, а добродетель не торжествует.

Смелость Т. Гарди наглядно видна в решении им сюжетного конфликта, на котором основан его роман. Образ простой девушки, поддавшейся домогательствам богатого соблазнителя, возникал в английской литературе и ранее. Но и Ч. Диккенс в «Давиде Коперфильде», и Джордж Элиот в «Адаме Биде» мотивировал грехопадение героини в первую очередь её собственным легкомыслием, моральной неустойчивостью. Ни один писатель до Т. Гарди не рискнул показать девушку, родившую внебрачного ребенка, не как заслужившую кары грешницу, а как жертву несправедливого строя жизни. Поэтому

неслучайно он снабдил свой роман о Тэсс полемически звучащим подзаголовком «Чистая женщина». Особый драматизм судьбы героини основан именно на том, что это кристально чистая, цельная натура. Она не может противостоять обманщику не только в силу своего бесправия, зависимости, безысходной нужды. И все последующие злоключения Тэсс в немалой степени вызваны именно её честностью, тем, что она абсолютно неспособна обманывать и хитрить, идти на унижительные компромиссы. Чистота нравственного чувства сочетается здесь у Т. Гарди с горьким и трезвым, чем у его предшественников, – постижением общественно-моральных конфликтов, порождаемых жестокой и несправедливой действительностью. В этом смысле у него по-своему преломилось то новое, что внёс в мировую литературу Л.Н. Толстой.

Обратимся к образам главных героинь этих романов – к Катюше и Тэсс.

Катюша – прямая, честная, любящая, самоотверженная натура, жемчужина, которую жизнь бросает в грязную яму и которая, только отчасти благодаря собственному характеру, выбирается из ямы и сияет самым чистым светом [2, с. 64].

Эти слова можно отнести и к главной героине романа Т. Гарди – Тэсс. Так же как и Катюша, Тэсс – веселая, скромная девушка. Читатель впервые встречается с ней на сельском празднике: *«Тэсс была так скромна, так мила в своём белом платье – в ту пору жизни она была лишь „сосудом эмоций”, не окрашенных опытом»* [1, с. 7].

Белый цвет использован Т. Гарди не случайно. Л.Н. Толстой также ридит Катюшу во всё белое – символ непорочности: *«она была в сером халате, надетом на белую кофту и на белую юбку...»; «повязана белой косынкой» и усталое лицо отличалось «особенной белизной».*

И эти чистые, нежные создания становятся жертвами богатых господ.

Когда Нехлюдов соблазнил Катюшу и когда *«ущербный месяц осветил что-то чёрное и страшное»*, он успокоил себя фразой: *«Всегда так, все так» <...> и пошёл спать. И это всегда для него так же важно, как все»* [5, с. 67]. Он решает дать Катюше сто рублей, и *«не потому, что ей эти деньги могут быть нужны, а потому, что так всегда делают. А если все так делают, то, стало быть, так и надо»* [5, с. 69].

Нехлюдов *«безвозвратно разбил что-то бесконечно драгоценное».* Для Катюши ужасной была дождливая осенняя ночь, когда Нехлюдов спустя шесть месяцев после той весенней ночи возвращался из армии и не заехал к ней. Именно в эту осеннюю ночь Катюша поняла, что она покинута, *«это всё, что говорят про бога и добро, всё это делают только для того, чтобы обманывать людей»* [5, с. 137].

Лишения и нужда гонят Тэсс из родного дома. Она, как и Катюша становится жертвой беспутства богатого бездельника Алека д'Эрбервилля. Однако ни страсть, ни волевое устремление, ломающее препятствия, сталкивающее разногласные интересы, не владеют ею. Душевная чистота – пленительное и безобидное свойство – вот её главное качество. Алек д'Эрбервилль, подобно Нехлюдову, с холодным расчётом пользуется наивностью и беззащитностью бедной девушки.

Т. Гарди в романе показывает гибель доброго начала, красоты и человечности. Тэсс, став однажды жертвой бесшабашного соблазнителя, обречена быть жертвой навсегда: *«таков закон»* – власть грубых и циничных обстоятельств, одобряющих зло [6, с. 51].

Катюша, подобно Тэсс, мучительно переживает своё «падение». Она понимает, что всеми покинута, забыта, более того люди, окружавшие её испытывают к ней лишь презрение. Никто ей не поможет, не утешит. Нехлюдов совратил Катюшу не один. У него

были сообщники, и имя этим сообщникам общество, в котором жил и воспитывался он [2, с. 79].

Тэсс также пришлось нелегко: общественное мнение преследует её ханжескими заповедями. «Погибель твоя не дремлет», – страшит апостольским текстом бездушный ревнитель Христова учения. Скорбь и подавленность Тэсс усиливаются ввиду отсутствия независимого суждения и протеста: лишь смутно в ней пробивается сомнение, мысль о несправедливости, незаслуженном наказании за «грех», о котором она не помышляла, которого сторонилась.

Падение женщины – эта тема большой литературы настораживала и пугала блюстителей нравственности. Эта тема задевала живое чувство, волновала воображение, всегда могла стать слишком злободневной.

«Падшую» Тэсс Т. Гарди назвал, как было отмечено ранее, «чистой женщиной». Он писал о ней восхищённо, любуясь возвышенностью и красотой её чувства, с презрением отталкивая укоренившиеся ханжество, цинизм и предрассудки. Она – воплощение мягкой женственности, её внутренние порывы отзывчивы и великодушны. *«Бедное поруганное имя! Сердце моё, как ложе, приютит тебя»* – сострадание и вызов в этом эпиграфе – шекспировских строках [6, с. 53].

Душевный надлом нанесли последующие страдания и Тэсс, и Катюше. Чувство брошенности нанесло удар по вере героинь в людей, в бога и во все мироустройство.

Следующий этап в судьбах Катюши и Тэсс – рождение ребёнка и его смерть. Младенец Катюши был отправлен в воспитательный дом, где по приезду умер. А Тэсс, ставшая матерью внебрачного ребёнка, терзает и томит *«свое трепещущее сердце всеми муками сожаления, какие только может придумать одинокое и неопытное существо»*. Но «незаконнорождённый дар бесстыдной природы» умер, оставив глубокую рану в душе героини. И Тэсс одинока в своём несчастье: никто не поддерживает её в эти трудные моменты жизни. Священник отказывается окрестить её новорождённого ребёнка, потому что он незаконнорождённый. Понимая, что ему недолго жить, она сама его крестит и хоронит, своими руками делает и устанавливает крест на холмике.

В следующем периоде судьбы Катюши, когда она попадает в публичный дом, есть подробности, которые облагораживают её образ, говорят об её неискоренности, о том, как она сопротивлялась надвигавшейся трагической неизбежности. *«Кроме того, она этим думала отплатить и своему соблазнителю, и приказчику, и всем людям, которые ей сделали зло»* [5, с. 13].

Катюша стала жить так, как она могла жить, – она стала проституткой, и свыклась со своим положением. В «Воскресении» Л.Н. Толстого есть глубокое замечание о том, что *«вор, убийца, падшая женщина... люди, своими грехами-ошибками поставленные в известное положение, как бы оно ни было неправильно, составляют себе такой взгляд на жизнь вообще, при котором их положение представляется им хорошим и уважительным»* [5, с. 157]. Но Л.Н. Толстой не оправдывает их. Он говорит о своём бесконечном сочувствии к ним. Сочувствии и понимании. Л.Н. Толстой понимал Катюшу, как бы понял её Христос, сказавший, что первым пусть бросит в неё камень тот, кто сам безгрешен [3, с. 18].

Катюшу в «Воскресении» судят и ссылают на каторгу за преступление, которого она не совершала. Судят и приговаривают потому, что она бесправна и её страдания, её беды, вся её жизнь не имеют никакого значения для тех, кому принадлежит всё в обществе. И

Нехлюдов, человек «господского» круга, непосредственно повинный во всём, что случилось с Катюшей, – среди тех, кто судит её. Она обречена на каторжные работы. Однако при всей глубине нравственного падения, до какого доведена Катюша, она всё-таки принадлежит к среде, стоящей по Л.Н. Толстому, в нравственном отношении выше, чем среда Нехлюдова. Она – погубленный, но не погибший, живой человек. А «живой человек может вновь родиться, семя прорасти». В её душе сохранились ростки жизни. Медленно, постепенно, но неуклонно совершается процесс возрождения, подлинного «оживления» Катерины Масловой.

Т. Гарди также повествует о выздоровлении Тэсс в одноимённой главе «Выздоровление». Едва гнёт нужды и предрассудков слабнет, жизнь, пульсирующая в ней, расцветает, согретая надеждой. Потребность быть полезной и независимой приводит её на полевые работы, и здесь, среди тружеников, начинают рассеиваться её нравственные горести, она преображается и спокойно смотрит в глаза людям. В ней распускается светлое, возвышенное чувство. Возникает поэтический образ деревенской девушки, доильщицы на молочной ферме Тэлботейс. Блекнут обступившие её «мрачные призраки». Её возлюбленный Энджел Клэр не похож на представителей своей среды. Он, на первый взгляд, – «человек с чистой совестью», с похвальным стремлением отстоять независимость своих убеждений. Этот сын сельского пастора склонен отдаться искреннему порыву, шагнуть через сословные барьеры и своими руками лепить своё счастье.

Однако возлюбленный Тэсс с символическим именем Энджел (Angel – ангел) оказывается ангелом чёрствой добродетели. Чистосердечную исповедь навсегда преданной ему души он, по природе человек мягкий, прямодушный, отзывчивый, встречает с холодной жестокостью. Он видел в ней обманщицу, падшую женщину, принявшую облик невинной девушки. Алек д'Эрбервилль и здесь был виновен в несчастной судьбе Тэсс. Но она способна бросить вызов, выдержать испытания.

Оба писателя при сохранении мотива нравственной безответственности, вводят и другой мотив – духовного и нравственного возрождения, «воскресения героев». Смысл «воскресения» открывается в трагически пересекшихся жизненных путях полугорничной-полувоспитанницы старых помещиц Катюши Масловой и племянника их Дмитрия Нехлюдова, Тэсс и Алека д'Эрбервилля.

Встреча с Катюшей на суде перевернула душу Нехлюдова, разбудила его совесть, оживила воспоминания о том, что произошло между ними двенадцать лет назад. Решение искупить свою вину перед Катюшей и жениться на ней было искренним. Но первое же свидание с нею в тюрьме глубоко встревожило Нехлюдова, вызвало страх в душе: не ошибается ли он, решив связать свою судьбу с погубленной им женщиной? «*”Ведь это мёртвая женщина”, – думал он, глядя на это когда-то милое, теперь осквернённое пухлое лицо с блестящим нехорошим блеском косящих глаз <...>*» [5, с. 154].

Нехлюдов не может понять, почему Катюша с такой болью и горечью отвергает его великодушное, как ему кажется, предложение. Услышав его предложение, Катюша приходит в испуг и говорит – не говорит, а кричит – о самом главном в их отношениях, как она их понимает: «*Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть*», – воскликнула она, вся преображённая гневом, вырывая у него руку: *„Ты мной хочешь спастись, – продолжала она, торопясь высказать все, что поднялось. – Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на этом свете спастись! Противен*

ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожка твоя. Уйди, уйди ты!” – закричала она, энергическим движением вскочив на ноги» [5, с. 172].

Отказ Катюши принять его «благодеение» заставил Нехлюдова до конца почувствовать всю преступность того, что он сделал с нею: *«Только теперь всё это вышло наружу во всём своём ужасе, – пишет Л.Н. Толстой. – Он увидел только то, что он сделал с душой этой женщины. Прежде он играл своим чувством любования на себя, на своё раскаяние; теперь ему просто было страшно»* [5, с. 173]. И вот в это-то время и происходит с Нехлюдовым душевный переворот, с которого начинается его моральное преображение.

Как и в романе «Воскресение» в произведении Т. Гарди «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» конкретизируется и раскрывается важнейшая проблема романа – проблема «воскресения». И Л.Н. Толстой, и Т. Гарди поставили целью показать воскресение человека, но добились они этого различным путём. У Л.Н. Толстого, возвращение к благородству, пробуждение совести, моральное очищение – всё это позволяет увидеть отвратительную действительность и не мириться с нею. Однако у Т. Гарди другой подход: в его романе говорится не о воскресении, пробуждении личности, а об её переходе из одного состояния в совершенно иное.

Тэсс вновь встречает своего обольстителя – Алека д’Эрбервилля, который стал проповедником. Случившееся можно было назвать не столько исправлением, сколько преображением: *«Лицо, прежде дышавшее чувственностью, выражало теперь благочестивый пыл. Губы, словно созданные для того, чтобы соблазнять, изрекали теперь слова молитвы. О горевшем на щеках румянце сказали бы ещё вчера, что он зажжён распутством, а сегодня – набожным энтузиазмом; животные страсти превратились в фанатизм; язычник стал последователем апостола Павла»* [1, с. 57]. Однако Тэсс почувствовала в его словах и в его образе фальшь, обман. Её ужаснула перемена, происшедшая с ним.

Тэсс не могла поверить, что этот человек, причинивший ей столько зла, стал теперь священником, как и Катюша не верила в «воскресение» Нехлюдова. Поэтому Тэсс говорит Алеку д’Эрбервиллю: *«Я не верю в такие внезапные обращения! Я возмущена тем, что вы можете так со мной говорить, хотя вы знаете..., какое зло вы мне причинили! Вы и вам подобные наслаждаетесь жизнью, обрекая таких, как я, на черную тоску! А потом, когда вам всё надоедает, неплохо подумать и о том, чтобы обратиться к богу и обеспечить себе райское блаженство! Я вам не верю! Не верю вашему обращению. Вашей религиозности. Боюсь, Алек, что такие порывы длятся недолго»* [1, с. 69]. Она была абсолютно права. Алек просит её дать возможность исполнить свой долг, загладить вину перед ней, и предлагает выйти за него замуж. Этого Тэсс и боялась. Боялась того, что её обидчик, которому она не верила, вновь попытается причинить ей зло. Увидев, что Тэсс не принимает его предложения, Алек яростно закричал, «в глазах у него потемнело». Былые темные страсти, чьи следы почти стёрлись с его лица после обращения, казалось, воскресли и проступили наружу. Рассудок был непричастен к его неожиданному обращению, которое, возможно, было всего-навсего причудой легкомысленного молодого человека, жаждущего новых ощущений.

Вновь Тэсс искушается тем, кто причинил ей столько зла. Алек отказывается от проповедничества. Ещё недавно он был странствующим священником, но теперь «и костюм его, и внешний вид резко изменились». Было видно, что им овладела прежняя

жажда наслаждений. Он снова превратился в того развязного красавца-щеголя, каким она увидела его в первую их встречу: *«Русло веры отныне высохло, – говорит Алек, – ума не приложу, как мог я с таким пылом заняться святым делом. Тэсс, я в вас влюблён больше, чем когда бы то ни было. Вы были причиной моего отступничества, поэтому вы должны разделить мою судьбу»* [1, с. 71].

С мотивом «воскресения» человека, безусловно, связан мотив прощения и вины. Через осознание вины перед рядом живущими и всем человечеством человек приходит к пониманию важности принципа прощения. Само искусство прощать рассматривается как признак высокой духовности. Через сомнения идут герои романов к важным жизненным открытиям. На этом пути их ждут препятствия, порой отступничество (Алек д'Эрбервилль). Мотив прощения связан в романе с проблемой становления личностного сознания. Прощает тот, кто сильнее духовно, кто способен, преодолев гордость, заносчивость, чувство обиды, обратить свой взор на другого человека [6, с. 54]. Но Т. Гарди утверждает, что прощение необходимо заслужить добрыми поступками или искренним желанием измениться. Именно потому, что Тэсс не верила в раскаяние Алека, она его не простила.

Мотив вины и прощения иначе раскрываются в «Воскресении». Они заданы уже в эпитафиях к произведению. Первый эпитаф, по мысли писателя, раскрывает суть всепрощения, характер отношений между людьми – прощать не «до семи, но до седмижды семидесяти раз». Второй и третий эпитафы согласно взглядам художника, должны напомнить человеку о его несовершенстве. Наконец, последний эпитаф, с точки зрения писателя, призван был указать человеку и человечеству на одно из важнейших условий возрождения – стремление к идеалу, постоянное нравственное усовершенствование. Чувства вины и стыда, по убеждению Л.Н. Толстого, даны человеку от рождения. Чувства эти могут ослабевать, но они не исчезают бесследно, а переходят в область подсознания и таятся там до тех пор, пока те или иные обстоятельства не призовут их к жизни [2, с. 85].

Нехлюдов «сдался» после того, как «перестал верить себе и поверил другим». Он снимает с себя всякую нравственную ответственность, отказывается от своего прошлого, заглушает в себе чувство вины. Это позволяет ему «бодро и весело жить». Однако «в глубине, в самой глубине души» Нехлюдов знал, что поступил с Катюшей скверно, подло, жестоко». Нравственный переворот в Нехлюдове начинается с признания героем порочности совершенных им дел, несомненной виновности перед Катюшей. Чувство стыда – этот мощный импульс нравственного развития человека – открывает герою «различие между ним, каким он был тогда (в юности) и каким он был теперь» [3, с. 49].

Ни одно из этих качеств не свойственно Алеку д'Эрбервиллю. Этот подлый и жестокий человек, некогда обманувший несчастную девушку, вновь старается стать её «господином», пользуется её беззащитностью. В отличие от Л.Н. Толстого, Т. Гарди своим романом говорит, что зло необходимо наказывать, а не прощать. Поэтому мотив прощения в романе «Воскресение» и в «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» реализуется совершенно по-разному: зло, одевающее маску доброты намного опаснее, чем добро в маске зла [6, с. 57].

Медленно, постепенно, но неуклонно совершается и процесс возрождения, подлинного «оживления» Катюши Масловой. Она – погубленный, но не погибший, живой человек. *А «живой человек всегда может родиться, семя прорасти».*

Возрождение Катюши приходит с тяжелой трудовой жизнью на этапах каторжного пути. Но она сначала с презрением относится к труду, «дорожит» своим положением «очень важного человека». В эту пору в чувстве Катюши к Нехлюдову «дурное» еще борется с «добрым» и даже отчасти побеждает его. Постепенно меняется общий взгляд Катюши на жизнь – «в ней шла мучительная работа». Она начинает понимать, что положение её «хуже каторги». И, как одно из проявлений общего внутреннего движения, совершающегося в душе Катюши, – это изменение её чувства к Нехлюдову: *«Маслова всё ещё думала и продолжала уверять себя, что она <...> не простила ему и ненавидит его, но она уже давно опять любила его <...>»* [5, с. 317].

Исчезает противоречивость во всём поведении Катюши, в её манерах. И вот Катюша выходит на свидание к Нехлюдову после истории в тюремной больнице, в которой она несколько не была повинна: *«Подойдя к Нехлюдову и увидав его холодное, злое лицо, она багрово покраснела и, перебирая рукою край кофты, опустила глаза»* [5, с. 315]. И дальше здесь же отмечается, что Катюша говорила «странным голосом, точно она задыхалась», «глаза её были полны слёз», спина вздрагивала «от сдержанных рыданий». Ни о чём «дурном» в поведении Катюши речи уже нет. Перед Нехлюдовым Катюша, не будучи ни в чём виновата, испытывает только чувство смущения, боится, чтобы он не подумал о ней «дурно», и не решается сама рассказать ему обо всем.

Катюша, руководимая уже только любовью к Нехлюдову, решает не связывать его собою и помочь Симонсону, которому она нужна. Этот итог отношениям Катюши и Нехлюдова подводится разговором Нехлюдова с Симонсоном. И непосредственно перед разговором Нехлюдов видит Катюшу работающей с оживлением и охотой в помещении, которое занимают «политические». Она стала по-иному относиться ко всему в жизни, по-иному жить. И одной из сторон, одним из выражений этого оказывается новое отношение Катюши к Нехлюдову.

Знакомство и сближение Масловой с политическими ссыльными – это важнейший сюжетный поворот в развитии действия, указавший реальные источники ее нравственного возрождения и решающий мотив, определивший новый план финала романа [2, с. 88]. Знакомство и сближение с «чудесными» людьми, как она называет политических ссыльных, открывало перед нею двери в совершенно новый для нее мир. Если бы Катюша вышла замуж за Нехлюдова, она никогда не избавилась бы от мучительных воспоминаний обо всем пережитом, которого могло бы и не быть, если бы он не поступил с нею так жестоко и подло. Такова личная, психологическая сторона выбора между Нехлюдовым и Симонсоном, сделанного Катюшей в финале романа. Но есть в его обосновании и другая сторона. Выйдя замуж за Нехлюдова, Катюша снова становилась полностью зависимой от него, и вся её дальнейшая жизнь была бы служением ему. Знакомство и сближение с политическими открывало ей дорогу к самостоятельной жизни, помогало найти дело, которому бы она могла себя посвятить. Однако, отказываясь принять предложение Нехлюдова, Катюша думала не столько о себе, сколько о нём. И об этом догадывается Нехлюдов, услышав от Катюши об её решении соединить свою судьбу с Симонсоном: *«Одно из двух: или она полюбила Симонсона и совсем не желала той жертвы, которую я вообразил, что приношу ей, или она продолжает любить меня и для моего же блага отказывается от меня и навсегда сжигает свои корабли, соединяя свою судьбу с Симонсоном», – подумал Нехлюдов <...>. А потом, услышав, как она сказала «простите» вместо «прощайте», он понял, что из двух его предположений о причинах решения*

Катюши верным было второе: «Она любила его и думала, что, связав себя с ним, она испортит его жизнь, а уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним» [5, с. 445].

Катюша принимает решение как человек, ставший свободным и духовно прекрасным. Она приходит к свободе выбора в результате познания действительности, смысла общения между людьми. «Человек из народа», она избирает тот путь «воскресения», который ей подсказывает «живая жизнь» [3, с. 52].

В отличие от благополучного финала романа «Воскресение», финал произведения Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» трагический. Развеиваются многие наивные представления героини, крепнет в ней чувство свободы, требование справедливости. Однако измученная Тэсс становится невольной причиной несчастья близких ей людей и ради них идёт на роковую жертву – соглашается выйти замуж за Алека д'Эрбервилля. Она не могла понять, почему жизнь так несправедливо устроена: *«Тэсс долго не двигалась с места, и вдруг в ней вспыхнуло возмущение перед свершившейся несправедливостью, и на глазах показались слёзы. Даже муж её, Энджел Клэр, и тот поступил с ней также жестоко, как и остальные» [1, с. 73].* Раньше никогда не решилась бы она так подумать, но ведь он действительно был жесток. Она могла поклясться в том, что никогда за свою жизнь она не хотела поступать дурно, и всё-таки ей вынесли суровый приговор. Каковы бы ни были её грехи, никогда не грешила она сознательно; почему же её наказывали так упорно?

Героиня – не обычная крестьянка, она *Тэсс из рода д'Эрбервиллей* – вот ответ на её вопрос. Она – «д'Эрбервилль по крови», которая передаёт её отцу чахлаю энергию угасшего рода, а ей – утончённость чувств и восприимчивость к страданию. Тэсс несёт на себе проклятие, обречена расплачиваться за преступления некогда могущественных предков, жестоких и властных феодалов. Злые силы жаждут возмездия и искупительной жертвы: *«Несомненно, в былые времена кто-нибудь из одетых в кольчугу её предков, возвращаясь навеселе домой после битвы, причинял деревенским девушкам то же зло, если не с большей жестокостью» [1, с. 87].* Однако она не может изменить себе, тому, что делает её чистой женщиной, и в порыве возмущения и отчаяния убивает соблазнителя, видя в нём причину всех бедствий своей загубленной жизни.

Тэсс обрекают на муки, толкают на преступление и, наконец, казнят: «Правосудие» свершилось. А рыцари и дамы из рода д'Эрбервиллей спали, ничего не ведая, в своих гробницах. Нужда, бесправие, жестокость закона, лицемерие, власть предрассудков – сборище злых сил действуют совокупно. Только две одинокие фигуры, потрясённые и опечаленные, возлюбленный Тэсс, Энджел Клэр и её сестра Лиза-Лу, бредущие по дороге в тот час, когда свершается «правосудие» излучают свет надежды, символический, являют пример сопротивления невзгодам, взывая больше всего о сострадании.

Таковы финалы двух произведений – Тэсс умирает, а героиня Л.Н. Толстого пробуждается к новой жизни.

Оба писателя утверждают неповторимость и ценность каждого человека. Человеколюбие – это та высота нравственно развитого сознания, с которой обзревается все многообразие мира и человека. Однако вместо исполнения должного люди подчиняют свою волю нелепым и жестоким законам. Вместо осознанного отношения к каждому человеку следуют букве предписанного. Культ денег вытеснил такие понятия, как совесть, чувства вины, стыда, нравственной ответственности за судьбу человека. Культ этот

большинством людей не только не осуждается, но принимается как естественно необходимая норма жизни. Каждый человек неповторим, исключителен. Он – непреходящая ценность. Не унижать его достоинства, а уважать в нём личность, таков призыв авторов «Воскресения» и «Тэсс из рода д'Эрбервиллей».

Таким образом, Л.Н. Толстой в своём романе выдвинул новые принципы изображения человека. Он нашёл оригинальные способы передачи внутреннего мира человека во всей его сложности, в противоречивом развитии. Великий писатель сумел в то же время обогатить мировое искусство новыми приёмами изображения благородных, нравственно чистых натур. Этим он был близок Т. Гарди. Они смогли найти возвышенное и героическое в гуще народной жизни, в чувствах и поступках простых людей. И это относится в первую очередь к героиням их романов – к Катюше и Тэсс.

Библиография:

1. Гарди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей. М., 1983.
2. Кузина Л.Н., Тюнькин К.И. «Воскресение» Л.Н.Толстого. М., 1978.
3. Ломунов К.Н. Над страницами «Воскресения». М., 1979.
4. Мотылева Т. О мировом значении Л.Н.Толстого. М., 1957.
5. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах. М., 1983. – т. 13.
6. Урнов М.В. Томас Гарди. Очерк творчества. М., 1969.

(Материал статьи Образ «падшей» женщины и своеобразие его изображения в романах Л.Н. Толстого «Воскресение» и Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» // Славянские чтения. Кишинёв, 2016. – вып. 8 (14) – С. 202-220).

Наташа Ростова и Скарлетт О'Хара как выразители национального характера

Способность понимать жизни и образы мыслей людей и народов – одно из назначений литературы. Именно искусство осуществляет и представляет нераздельную целостность всех пластов народной жизни, всех свойств и способностей человека. Следовательно, постигая художественную литературу со стороны образности, характеров, возможно достижение знаний о народном мирозерцании в целом, а также даёт преимущество в исследовании национального характера.

Примером могут послужить романы Л.Н. Толстого «Война и мир» и американской писательницы Маргарет Митчелл «Унесенные ветром».

Эти произведения трудно сравнить по глубине содержания и масштабу поднятых проблем. И замыслы у писателей были разные. Л.Н. Толстой, задумав писать историю одного из декабристов, в итоге создал роман о событиях 1812 года, а подлинным героем здесь стал русский народ. Роман Маргарет Митчелл – роман о выживании в сложную эпоху Гражданской войны 1861 – 1865 годов и в послевоенные годы становления американского государства. И были написаны они в разное время, «Война и мир» создавался в середине XIX века (1863 – 1869), а «Унесенные ветром» – в XX веке (1936).

Однако, несмотря на всё это, у этих произведений есть одна общая черта – в них представлены не только эпизоды из истории той или иной страны, но и история отдельной личности. В частности рассмотрим и сравним два совершенно разных, но, в то же время, совершенно уникальных образа – Наташи Ростовской и Скарлетт О'Хара.

Оба романиста представляют эволюцию своих героинь на пятнадцатилетнем отрезке их жизни. Впервые Наташа предстаёт перед читателем подростком с тоненькими руками,

большим ртом, некрасивой и в то же время очаровательной: «... захлебываясь от смеха, стремительно вбегает в гостиную, нарушая чопорный разговор матери с гостьей, черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, со своими детскими открытыми плечиками, выскочившими из корсажа от быстрого бега, со своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках...» [2]. Вся необычность её образа заключалась во внутреннем своеобразии, в её чуткости и бурной реакцией на всё вокруг происходящее. Ничего не ускользало от её внимания, она по выражению знающих её – и «порох» и «волшебница».

Наташа никогда не боялась нарушить общепринятые нормы и правила. Своевольность, шаловливость и детское упрямство прямое доказательство необычного таланта коим обладает героиня Л.Н. Толстого.

Её отказ соблюдать условности не раздражал окружающих, а, наоборот, вызывал интерес к её персоне. Действительно, главное качество Наташи, пожалуй, необъяснимое притягательное обаяние, которое не поддаётся рациональному объяснению. Она не блестяще красива и не обладает острым умом, но она удивительным образом всегда оказывает могущественное влияние на нравственную и умственную жизнь окружающих её людей.

Непосредственность, жажда жизни, которая переполняет Наташу, свойственна и Скарлетт О'Хара.

Героиня американской писательницы впервые появляется на страницах романа пятнадцатилетней девушкой. Она – дочь богатого плантатора, не знающая трудностей и разочарований. Её жизнь была безоблачна, наполнена весельем и романами. Как и Наташа Ростова, «Скарлетт О'Хара не была красавицей, но мужчины вряд ли отдавали себе в этом отчёт, если они, подобно близнецам Тарлтонам, становились жертвами её чар. Очень уж причудливо сочетались в её лице утончённые черты матери – местной аристократки французского происхождения – и крупные, выразительные черты отца. Широкоскулое, с точёным подбородком лицо Скарлетт невольно приковывало к себе взгляд. Особенно глаза – чуть раскосые, светло-зелёные, прозрачные, в оправе темных ресниц» [1]. Она всегда старалась быть в центре внимания. Скарлетт не выносила разговоров, главной темой которых не являлась она сама и знать, что кто-то влюблен не в неё, а в другую девушку, всегда было для неё сущей мукой.

Поэтому, узнав о том, что Эшли женится на Мелани Гамильтон, «она старалась ничем не выдать своих чувств, что лицо от напряжения странно онемело, а на губах ещё дрожала вымученная улыбка. Боль и растерянность были написаны на её лице – растерянность избалованного ребёнка, привыкшего немедленно получать всё, чего ни попросит, и теперь столкнувшегося с неведомой ещё теневой стороной жизни» [1].

«Не может, не может Эшли любить Мелани. Да и кто полюбит этого бесцветного мышонка! Скарлетт с инстинктивным презрением и сознанием своего превосходства воскресила в памяти тоненькую детскую фигурку Мелани. Нет, Эшли не любит Мелани, потому что ... – вот тут уж она никак не может ошибаться – потому что он влюблён в неё, в Скарлетт!» [1].

К шестнадцати годам Скарлетт, следуя наставлениям матери, приобрела репутацию очаровательного, кроткого, беспечного создания, будучи в действительности своенравна, тщеславна и крайне упряма. Но она твёрдо решила про себя, что выйдет замуж за Эшли,

готова была казаться скромной, уступчивой и беспечной, раз эти качества столь привлекательны в глазах мужчин. Что мужчины находят в них ценного, она не понимала. Знала одно: это способ проверенный и оправдывает себя.

После всего этого, для читателя не станет новостью, что у Скарлетт никогда не было закадычных подруг, исключением являлась её мама. Даже в собственных сёстрах она умудрялась видеть соперниц.

В жизни обеих героинь произошло одно похожее событие. Речь идёт о бале, который ещё резче оттенит различия в их характерах. Для Наташи бал – первый выход в «свет», переход во взрослую жизнь. Среди блеска огней, нарядов, в громе музыки, она чувствует себя потрясённой. Столько волнений и тревог во время приготовлений: вдруг приглашение не будет получено, или платье не будет готово. И вот наступает этот долгожданный день. То, что её ожидало, было так прекрасно, что она не верила даже тому, что это будет.

Эти чувства были написаны на её лице: «блестящими испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе» [2].

В ней не было ни капельки притворства и жеманства, ей претят светские формальности. Вся её сущность противится ложному, фальшивому и аристократичному. На балу Наташа вся как на ладони, всё читается в её глазах. А в глазах у неё уже стоят слёзы, потому что танец начинается, музыка играет, а её никто не приглашает. Досада на то, что мужчины не замечают её, а ей так хочется танцевать, ведь она так замечательно танцует.

И для Скарлетт О'Хара бал в Двенадцати дубах имеет большое значение. Именно на этом празднике она должна была осуществить свой план, а именно сказать Эшли, что она его любит и согласна стать его женой. Прежде всего, решила Скарлетт, ей надо быть гордой. Появиться в Двенадцати Дубах весёлой и оживлённой как никогда. Она будет кокетничать со всеми мужчинами подряд, не оставит без внимания ни одного из возможных претендентов на её руку. Все они будут виться вокруг неё, как пчёлы вокруг цветка, и, само собой разумеется, Эшли покинет Мелани и присоединится к свите её поклонников. Она всем сердцем ненавидела возлюбленную Эшли: «Скарлетт почувствовала, что с удовольствием вонзила бы свои ногти в это бледное личико и расцарапала бы его в кровь» [1].

Сцена бала играет важную роль в обоих произведениях. Эти сцены даются в начале, и это не случайно. Читателю ещё неизвестно, как сложатся судьбы героинь, с какими трудностями им придётся столкнуться, но уже можно предположить, как поступит каждая из девушек в том или ином случае.

Различия в их характерах обусловлены социально-историческими событиями, происходившими в России и США и определившими воспитание Наташи и Скарлетт.

Действительно, М. Митчелл в своём романе «Унесённые ветром», как никому другому ни до, ни после неё, удалось показать истинную Америку. Писательница органично сочетает в романе факты американской истории с вымышленными героями и ситуациями.

Для М. Митчелл стало сюрпризом то, что читатель полюбил Скарлетт. Сама писательница не питала излишнюю симпатию к своей героине. Дело в том, что Скарлетт О'Хара попала в положение, близкое в новой Америке многим. Человек без культуры, с сильным и острым умом и бешеной жадой жизни, на которого обрушились все

проблемы, – несоизмеримые с ним и, кажется, непосильные, – стал побеждать. Этот опыт, конечно, притягивал каждого, кому он был знаком. Её положение не позволяло думать о внутренних ценностях: «Ах, какую леди до кончиков ногтей она станет, когда опять появятся деньги! Тогда она сможет быть доброй и мягкой, как была её мать, и будет печься о других и думать о соблюдении приличий... И она будет доброй ко всем несчастным, будет носить корзинки с едой беднякам, суп и желе – больным, и «прогуливать» обделённых судьбой в своей красивой коляске». А пока – пока «она не может вести себя как настоящая леди, не имея денег», и бросила все силы своей «богатой природы» на их добывание [1].

На её хрупкие плечи выпадает своя война: работа сиделкой, от которой «Я устала, и меня просто тошнит от этого старого госпиталя. Каждый день прибывают новые и новые раненые. Да просто с души воротит от этого госпиталя, от этого зловония и искалеченных тел» [1]. Также она, по обещанию данного Эшли, заботилась о его жене и ребёнке, потом взвалила на себя трудности плантации и заботу об отце, который сошёл с ума после смерти жены. Только сильная духом женщина могла решиться на такой шаг. Ретт Батлер говорит Скарлетт: «Уж вы-то беспомощны! Человек, столь себялюбивый и столь решительный, ни в каком положении не окажется беспомощным. Я не позавидую тем янки, которые попадутся на вашем пути» [1]. В его словах и заключается вся правда о сущности Скарлетт: практичной, уверенной в себе, решительной и упрямой девушкой, которая позже стала кумиром своего народа.

Настал 1812 год. И в это страшное и тяжёлое время для России Наташа не остаётся в стороне. Величие этого образа в том, что в бедственной ситуации она не утратила человечность, высокие душевные качества и требовательность к себе и окружающим. Она попросила начальника разрешения разместить раненых в родительском доме. «... И лицо и вся манера её... были так серьёзны, что майор перестал улыбаться, и, сначала задумавшись, как бы спрашивая себя, в какой степени это можно, ответил ей удовлетворительно» [2].

За этим последовали и другие проявления её деятельности. Так она внезапно взялась за укладку вещей и, несмотря на полное недоверие окружающих, выполнила эту задачу гораздо лучше других. Вскоре всё закипело вокруг неё. В короткое время в доме стали слушаться её распоряжений. В этот период она превращается из очаровательного ребёнка, в зрелого человека, реально спасающим от гибели десятки человек, – защитников родины и подчиняющим окружающих своему патриотическому порыву.

Наташа страстно мечтает о муже, о детях. Только в семье, принимая участие в деятельности мужа, воспитывая детей, может она найти приложение своим силам. Это её призвание, в этом видит она свой жизненный долг, подвиг и всей душой стремится к его исполнению, в отличие от Скарлетт.

С той духовной высоты, которой она достигла, среди сотен людей она отметила замечательного «чудака» Пьера, оценив не только его «золотое сердце», но и ум, всю его сложную и глубокую натуру. Любовь к Пьеру явилась победой Наташи. Эта русская девушка, не побеждённая «светом», избрала то единственное, что могла в тех условиях найти такая женщина, как она – семью.

Таким образом, сопоставление двух героинь – Наташи Ростовской и Скарлетт О'Хара позволяют сделать вывод, что эти героини, являясь представителями разных наций, вобрали в себя наиболее определяющие качества этих народов, которые выражают их

менталитет и стереотип поведения. И если Скарлетт живёт и любит разумом, то Наташа Ростова – сердцем.

Действительно, знакомство с романом М. Митчелл «Унесённые ветром» наталкивает на мысль о близости к «Войне и миру» Л.Н. Толстого: первый бал в жизни Наташи Ростовой и бал в Двенадцати Дубах, непосредственность Наташи и Скарлетт на первых страницах произведений, постепенное взросление героинь, война и её последствия в жизни Наташи и Скарлетт. При вдумчивом чтении этих романов понимаешь, что они являются выразителями национального характера: русского и американского.

Полная очарования и отваги Скарлетт О'Хара, готовая и способная на всё ради достижения поставленной цели, стала кумиром нескольких поколений Америки. Этот образ прошёл по стране как триумфатор, повергая ниц каждого, кто угадывал в ней нечто родное, неотъемлемо американское. Задуманная как отрицательный персонаж, впоследствии Скарлетт покорила всю Америку своими зелёными глазами, жизнестойкостью и деловитостью (любой ценой). Эта героиня, действительно, беспринципна, может пойти на обман, подлог и даже преступление, но нельзя не видеть и её положительных качеств: Скарлетт верна своему слову, и в самых трудных обстоятельствах не забывает о Долге, готовая продать себя, но спасти своё имение Тару и укрывшихся там беспомощных близких ей людей. Она умела за себя постоять; находила выход из самых трудных ситуаций, не опускала руки и не пасовала перед жизненными трудностями. Скарлетт знала, чего хочет от жизни и добивалась этого любыми путями. Именно эти качества были близки и вызывали восхищение у американцев, которые сами переживали трудные времена в 30-х гг. XX века (конец «Великой депрессии»). Они прекрасно понимали, что только эти качества помогут им выжить.

В отличие от Скарлетт, главное, что привлекает в Наташе – это её искренность, душевная чуткость и щедрость, тонкое понимание природы. Сущность её жизни – любовь.

Как это всё свойственно русскому характеру. В сцене после охоты она с удовольствием слушает игру и пение дядюшки, который «пел так, как поёт народ», а затем неожиданно для всех, она начинает танцевать. И в этой русской пляске сказались и любовь Наташи ко всему народному, её русская талантливость и артистичность её натуры.

И Наташа, и Скарлетт – максималистки, т. к. обе героини не знают полумер, и упрямо идут к поставленной цели. Объединяет их и близость к родному дому, к природе, к родной земле. Непосредственность, жажда жизни, которая переполняет Наташу, свойственна и Скарлетт О'Хара. В этом секрет их очарования, и притягательность их образов.

Библиография:

1. Митчелл М. Унесенные ветром [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.margaretmitchell.ru/content/view/258/5/>
2. Толстой Л.Н. Война и мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/11/p.238/index.html>

(Материал статьи Наташа Ростова и Скарлетт О'Хара: сравнительно-типологический анализ образов // Probleme ale științelor socioumanistice: Materialele Conferinței științifice a studenților și masteranzilor UPS „Ion Creangă”. – Chișinău: S. n., 2018 (Tipogr. UPS „Ion Creangă”). – 214 p. – P. 165-174 (в соавторстве – А. Русу)).

ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА И ГИ ДЕ МОПАССАНА: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Не ошибёмся, если скажем, что наше время проявляет повышенный интерес к творчеству А.П. Чехова и Ги де Мопассана. И это не кажется случайностью. Душе современника близка требовательная правда, строгая неболтливая честность реализма и гуманное, сердечное отношение к людям.

Обоих писателей объединяет чуткость совести, душевная мягкость и деликатность, сострадание к людям, умение в небольшой форме поднять и рассмотреть вечные вопросы. Действительно, для большинства наших современников А. П. Чехов и Ги де Мопассан не просто «классики», объект почтительного безразличия, а подлинно любимые писатели, которых они знают и с которыми общаются лично, без посредников, люди, чьё слово стало частью их умственного и духовного опыта.

Истина познаётся в сравнении – эта мудрость была знакома ещё древним. Поэтому произведения А.П. Чехова и Ги де Мопассана в настоящей статье предстают не порознь, а в сравнении, т. е. в их творческих связях, во взаимных притяжениях и отталкиваниях. Когда речь идёт о художниках такого масштаба, интересны те объективные черты сходства и различия, которые можно уловить и во взглядах и в творчестве. Сходства, в котором отражается дух эпохи, черты времени, особенности коренных, уходящих вглубь литературных и общественных процессов. Различия, в котором выразится душа художника, его взгляд на вещи, склонности, эстетические симпатии, – словом, его ни с чем не сравнимая, особенная и творческая личность.

Таким образом, пристальное изучение произведений А. П. Чехова и Ги де Мопассана позволяет не только выявить общие темы, мотивы и образы, но и определить особенности их разработки.

Одна из тем, которая объединяет рассказы «Смерть чиновника» и «Прогулка», – это тема «маленького человека», которая разрабатывалась писателями в русле повести о бедном чиновнике.

Для русской литературы XIX в. эта тема стала сквозной. Достаточно вспомнить повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» и «Пиковую даму», гоголевские «Шинель» и «Записки сумасшедшего», роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Подхватывает эту эстафету и А.П. Чехов целым рядом рассказов.

В отличие от русских, французские писатели не проявляли такого интереса к данной теме. Мелкий чиновник с горестями его жизни редко попадал в поле зрения французских писателей (Г. Флобер). Ги де Мопассан в значительной мере восполнил этот пробел. В разнообразном творчестве писателя тема «маленького человека» и, в частности, мелкого чиновника, занимает значительное место. Им был напечатан цикл рассказов о чиновниках – «Воскресные прогулки парижского буржуа».

Ги де Мопассан отдал чиновничьей службе семь лет жизни. Служба в Министерстве морском и колоний и в Министерстве народного образования оставила в нём самые мрачные воспоминания. В письмах к матери, Г. Флоберу, друзьям он жаловался на службу в канцелярии, на сложные отношения с начальством, на оупляющий труд. Как никто Ги де Мопассан понимал бесперспективность тягостного нищенского существования чиновников.

Рядовой чиновник – это каторжник, жизнь которого лишь изредка озаряется надеждой на ничтожные награды, на черепашие продвижение по службе. Чиновник бесправен и унижен. У Ги де Мопассана он вызывает смешанное чувство жалости и презрения. Сочувствие и жалость – потому, что у него нет другого пути, презрение – потому, что, обречённый на однообразное существование, он лишён всяких интеллектуальных и духовных запросов.

В откровенно мрачные тона окрашена новелла Ги де Мопассана «Прогулка» (1884), в которой автор, обострённо ощущая одиночество человека в современном ему мире, повествует о безрадостной жизни бедного чиновника.

Сорок лет прослужил бухгалтер Лера в одной и той же конторе. Эти сорок долгих, пустых лет жизни герой провёл в маленькой комнате, где было так темно, что даже в разгар лета можно было обходиться без лампы только с одиннадцати до трёх. В жизни дядюшки Лера можно отметить всего три события: смерть отца, матери и переезд на новую квартиру.

Кульминационный момент новеллы и всей жизни героя – прогулка, которую он впервые позволили себе. А в коротком и бесстрастном эпилоге в тоне газетного репортажа сообщается о том, что Лера повесился на одном из деревьев Булонского леса.

Так почему же покончил с собой чиновник в новелле Ги де Мопассана? Бухгалтер Лера осознаёт убожество своей жизни, начинает понимать, что у него нет ни воспоминаний о прошлом, ни надежд на будущее. Действительно, перед читателем разворачивается подлинная человеческая трагедия – позднее осознание бесполезно прожитой жизни и понимание невозможности изменения этой жизни в будущем.

У А.П. Чехова тема «маленького человека» приобретает иное звучание. В своих рассказах писатель иронизирует над нравами чиновников и тем самым, как может показаться на первый взгляд, дистанцируется от гуманистических традиций русской литературы в раскрытии данной темы.

В основе его знаменитого рассказа «Смерть чиновника» (1883) – анекдот о том, как Иван Дмитрич Червяков в театре чихнул и нечаянно обрызгал статского генерала Брижжалова, служащего по другому ведомству. После очередной неудавшейся попытки извиниться, после окрика Брижжалова, «в животе у Червякова что-то оборвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплёлся, не снимая вицмундира, он лёг на диван и ... помер» [3, I, с. 11].

Самим заглавием писатель даёт понять ироническое своё отношение к герою, да и ко всей чиновничьей среде: речь идёт не об исчезновении человеческой индивидуальности, а о прекращении функционирования чиновника. Но в этом анекдоте сквозь внешний комизм бытовых положений проглядывает критика рабской психологии. Причины смерти героев новеллы Ги де Мопассана «Прогулка» и рассказа А.П. Чехова «Смерть чиновника» глубоко различны. В социальном статусе чеховского чиновника полностью устранены те жалкие житейские условия, в которых прозябает его французский коллега. В «Смерти чиновника» чин героя не назван. Указана лишь должность – эскутор – небольшая, но достаточная, чтобы Иван Дмитрич Червяков мог – ради престижа – ходить в театр.

Чиновник Лера не мог и помышлять о таком и во сне. Простые прогулки он позволял себе четыре – пять в год, а накануне последней смог пообедать «так вкусно, как давно уже не позволял себе ... потом заказал чашку кофе, что с ним случалось редко, и напоследок рюмочку коньяка» [1, с. 252]. Кроме того, Лера был одинок как перст. Именно

одинокчество наряду с чиновничьим нищенским существованием толкнуло его на последний в жизни, полный отчаяния поступок – самоубийство. «Он вспомнил о своей пустой комнате, такой чистенькой и печальной, куда никогда никто не входил, кроме него, и отчаяние охватило его душу» [1, с. 254].

Чеховский же Червяков не одинок. У него была жена, разделившая (правда, по его мнению, «слишком легкомысленно») беспокойство мужа. Судя по всему, у него была вполне благополучная личная жизнь.

Генерал ничем не оскорбил Червякова, а «гаркнул» на экзекутора и послал вон лишь при шестом его появлении перед ним, что само по себе говорит о терпимости этого сановника. Но и в понятном раздражении генерал Брижзалов был движим вовсе не сознанием своего чиновничьего превосходства, а чисто человеческим чувством.

Если чеховский герой и унижен в его человеческом достоинстве, то отнюдь не социальным положением, не генералом Брижзаловым, а им же самим. Червяков – чиновник не по функциональному положению в обществе, а по своей внутренней нравственно-психологической сущности. Он – не личность, но персонификация бюрократической системы, которая основывается на неукоснительном преклонении её нижестоящих членов перед вышестоящими. Для чеховского экзекутора такое преклонение в форме сладостного и вполне бескорыстного самоприношения стало не условной нормой, но органической потребностью, перешло в натуру. Червяков снова и снова с холопским рвением пытается не извиниться, но именно преклониться перед *генералом* Брижзаловым, а потом «объяснить» причину и цель своей настойчивости. Будучи же не понят в своих чиновничьих намерениях выслужиться, Червяков «помер».

Итак, мопассановская трактовка темы «маленького человека» выглядит как пессимистическая констатация суровой правды окружающей социальной действительности, в которой мелкий чиновник влачит убогое существование. Ни чиновник, ни писатель не видят возможности изменения к лучшему. А.П. Чехов же повествует не о бедах чиновников. Поведение его персонажей определено не столько тем, что они чиновники, а сколько тем, что они запуганные, ограниченные, ничтожные обыватели. Русский писатель причину их несчастий видит не только в социальном статусе, а именно в нищете их духовного мира.

В своих рассказах из жизни чиновников А.П. Чехов решал сложнейшие художественные задачи. Он исследовал не возвышенные проявления человеческого духа, а нравственную слабость, бессилие, падение личности. Высмеивая пороки представителей чиновничьей среды, А.П. Чехов поднял общечеловеческие проблемы ценности личного достоинства, высоты духовных устремлений человека. И Ги де Мопассан не просто сожалеет или осуждает чиновничество, он осуждает ту систему человеческих отношений, при которой одни наслаждаются жизнью, а другие обречены на прозябание, на вечную каторгу, на замаскированное рабство. В новеллах о «маленьком человеке» сказалось искреннее сочувствие писателя оскорблённым и униженным.

Нередко в русской литературе XIX в. с темой «маленького человека» связывают и тему безумия. Достаточно вспомнить Евгения из пушкинской поэмы «Медный всадник» или Евгения Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя.

Однако эта тема выступает и самостоятельно, связывая два произведения А.П. Чехова и Ги де Мопассана. Речь идёт о повести «Чёрный монах» и рассказе «Орля». О первом принято говорить как о самом загадочном произведении А.П. Чехова или как о

философской повести, а о втором как о самом фантастическом в творчестве Ги де Мопассана.

Тема безумия была знакома А.П. Чехову как врачу, Ги де Мопассан же, видимо, только пытался осознать происходящее с ним самим. Обратимся к их произведениям.

О жизни героев читатель узнаёт достаточно немного, причём повествователь в «Орля» описан с внешней стороны гораздо менее подробно, чем Коврин в «Чёрном монахе». О герое Ги де Мопассана можно узнать, что он живёт на берегу Сены, недалеко от Руана, имеет дом и сад, общается с некоторым количеством дальних родственников. Коврин, рано потерявший родителей, стал магистром философии, но точное описание его занятий в повести отсутствует. Таня и Егор Семёныч Песоцкие являются его ближайшими и единственными друзьями, а впоследствии и родными. Очевидно, что скупость в такого рода деталях необходима, чтобы обратить основное внимание на внутренний мир героев.

Сам факт ведения дневника многое говорит о герое Ги де Мопассана. Часто такие люди в той или иной степени испытывают одиночество и желание заниматься самоанализом. В условиях добровольной изоляции дневник оказывается единственным собеседником, который стимулирует умственную деятельность, направленную на изучение себя самого и своего мировоззрения. Таким образом, жанр дневника, несколько расширенный французским прозаиком, позволяет пронаблюдать развитие болезни изнутри, т. е. увидеть чувства и ощущения безумного человека.

Коврин заболевает как будто мгновенно, без особых видимых причин. Склонный к философствованию, он вдруг приходит к мысли о собственной исключительности, избранности. Едва ли к этому его побудила легенда, которую он подсознательно помнил, а в разговоре с Таней вызвал из памяти и рассказал. Беседы с галлюцинацией являются, с одной стороны, следствием болезни, с другой – стимулом к её дальнейшему, катастрофическому развитию.

Герои «Орля» и «Чёрного монаха» воспринимают своё безумие по-разному, хотя оба, безусловно, признают себя сумасшедшими. Коврин говорит: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла; значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного» [Чехов, 1980: I, 607]. Мания величия не тяготила его, напротив, почти излечившись, он ощущает себя посредственностью, таким, как все, а это крайне тяжело для него. Герой Ги де Мопассана пытается найти объяснение своему недугу: он припоминает известные ему случаи сумасшествия, пускается в сложные размышления. Любопытно, что в произведениях наличествует и фактологическое сходство: оба героя принимают бромистый калий. Это успокаивающее средство при длительном применении часто влечёт общую вялость и ослабление памяти. Так и произошло с Ковриным, причём физическое состояние пришло в соответствии с умственным – былой живости ума уже нет, появились раздражительность и ненависть. И мопассановскому герою бромистый калий не помог избавиться от наваждения [1, с. 29].

Задавая чёрному монаху вопросы, Коврин на самом деле задаёт их себе, и оказывается, что сам он на эти вопросы давно нашёл ответ: «Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову, – сказал Коврин. – Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли» [3, I, с. 611]. Между призраком и человеком, его создавшим устанавливается полное взаимопонимание, первый оправдывает и укрепляет безумие последнего: «Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди» [3, I, с. 610]. Появление чёрного монаха Коврин ждёт с радостью, поскольку именно в эти

моменты его философская и жизненная позиция находят подтверждение и участие: «Раз или два в неделю, в парке или в доме, он встречался с чёрным монахом и подолгу беседовал с ним, но это не пугало, а напротив, восхищало его, т.к. он был уже крепко убеждён, что подобные ведения посещают только избранных, выдающихся людей, посвятивших себя служению идее» [3, I, с. 614]. Скорее всего, вспомнившаяся легенда предоставила ему образ чёрного монаха, и, в соответствии с мыслями о своей исключительности, именно он должен был увидеть галлюцинацию. Поскольку обычно человек верит в то, во что хочет верить, Коврин незамедлительно закрепляет двойника в своём сознании как единственного достойного собеседника. Чёрный монах становится для героя символом той великой будущей жизни, которую ему свыше суждено вести. Двойник помогает ему обрести смысл существования, пусть и на время.

Герой Ги де Мопассана также обретает в Орля своё второе «я». Он существует только в сознании героя. Он говорит: «Я погиб! Некто вселился в меня и правит моей душой. Некто диктует мне все поступки, все мысли, все движения! Я уже как бы не существую, я только насмерть испуганный и рабски покорный зритель собственной жизни» [2, с. 341]. Мопассановский герой пытается бороться с Орля так, будто последний является чем-то пришедшим извне. Постепенно мысль о спасении становится вторым наваждением, он пытается перехитрить невидимку: «О да, конено, я согнусь перед ним в три погибели, буду исполнять все его желания, все прихоти, стану тише воды, ниже травы... Он сильнее меня. Но придёт час...» [2, с. 344]. При этом, как только дом превратился в большой костёр, у него сразу появляются сомнения относительно успеха операции: «Мёртв? А если?.. Если его тело, пронизываемое для света, не поддаётся тому, то убивает нас, людей?» [2, с. 349]. Избавление действительно возможно только в одном случае – в случае самоубийства, т. е. при выполнении единственного условия полного разрушения связки двойник – собственное эго.

Если двойник Коврина находит со своим создателем общий язык, то Орля для героя Ги де Мопассана становится безжалостным соперником. Если чёрный монах наполняет жизнь Коврина смыслом и счастьем, то двойник мопассановского героя несёт разрушение и катастрофу.

У Ги де Мопассана Орля сначала проявляет себя только в закрытом помещении, в комнате героя. Однако, постепенно наваждение преследует персонаж и вне спальни: в саду, на берегу реки, в Руане. Удаляясь от своей комнаты, которую уже завоевал невидимка, герой чувствует, что какая-то сила всё равно влечёт его обратно, туда, где Орля обладает наибольшим влиянием. Составив коварный план поимки невидимки, герой устанавливает в спальне железные ставни на окна и такую же дверь. От этого ощущение замкнутости и сумрачности усиливается ещё больше. Сначала Орля появляется ночью или в сумерках. Особенно тяжелы для героя его посещения во сне. Сочетание запертой комнаты, ночного мрака и постепенно спадающей летней жары создаёт благодатную почву для галлюцинации. В финальной сцене пожара комната-клетка, в которой герой добровольно заключил себя наедине со своим двойником, разрушается пламенем на фоне тёмной осенней ночи. Коврин тоже существует в нескольких пространственных измерениях: сад и парк, дом Песочных, городской дом и комната в гостинице в Севастополе. Везде ему в тот или иной момент являлся чёрный монах. Первая встреча произошла в поле, за пределами сада. Первая беседа состоялась уже в парке. Разговор героя и галлюцинации произошли в спальне в городском доме. В последний же раз

Коврин увидел чёрного монаха в номере гостиницы. Явно прослеживается сужение пространства, в котором случаются встречи Коврина и его двойника, – от наиболее открытого (особенно если принять во внимание упоминание Ковриным в легенде, что монах блуждает по всей вселенной) до наиболее закрытого. Таким образом профессионально подчёркивает доктор А.П. Чехов постепенное ограничение героя в свободе мыслить и действовать. Временной отрезок в повести русского писателя занимает примерно год, причём первая и последняя галлюцинации возникают также летом. Как и Орля, чёрный монах появляется либо в сумерках, либо ночью. Поскольку у Ги де Мопассана повествование построено условно субъективно (использован дневник героя), а А.П. Чехов, напротив, применяет свою «объективную» манеру, в которой довольно трудно отделить проявление болезненных фантазий от сверхъестественного.

Действительно, все события, происходящие с героем «Орля», передаются через призму его восприятия, поэтому представленные как реальность эпизоды с опустошённым графином, с сорванной розой, перелистыванием страниц и отсутствующим зеркальным отражением на самом деле могут оказаться всего лишь плодом больного воображения. Точно так же легенда о чёрном монахе и видения Коврина, воспринятые как проявление болезни, могли бы иметь некоторые реальные и природные основания. Но если Ги де Мопассан сознательно отказывается от оценки происходящего, то у А.П. Чехова это происходит как будто само собой.

Оба писателя прослеживают историю своих героев до конца. Казалось бы, финал «Орля» остаётся открытым – задумав самоубийство, герой непременно поделился бы со своим дневником. Но, принимая во внимание, что исход сражения двух «я» в одной оболочке обязательно должен завершиться победой одного, последние строки произведения следует воспринимать как свидетельство уже совершившегося самоубийства. Коврин же умирает с «блаженной улыбкой» на лице.

Главным различием в анатомии безумия по А.П. Чехову и Ги де Мопассану является то состояние, в которой герой расстается со своим двойником, т. е. встречает смерть. В одном случае это счастливое воссоединение, а в другом – несчастное избавление. С одной стороны, это можно объяснить различием симптоматики болезни, которой страдают герои. Но, с другой стороны, дело не только в этом. Почти все произведения французского писателя трудно назвать оптимистичными, когда как у А.П. Чехова заключительное положение почти всегда небезнадёжно. И в том и в другом произведении остаётся открытым вопрос о границе двух миров: ирреального, созданного воображением персонажа, и реального, окружающего героя. Может быть, ответ на этот вопрос заключается в представленном чёрным монахом доказательстве своей реальности, которое по форме является классическим силлогизмом: «Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе?» [3, I, с. 609].

Сближает эти два произведения и тоска по недостижимому счастью. Однако это чувство роднит не только чеховскую повесть и мопассановский рассказ. Оно сближает их художественные модели мира, которые при всей своей непохожести соотносимы и взаимопроницаемы.

И тема любви нашла своё раскрытие в произведениях А.П. Чехова и Ги де Мопассана. Она тесно связана с темой поиска и достижения счастья.

Рассказ А.П. Чехова «О любви», как и новелла Ги де Мопассана «Счастье», начинается с описания вечера, где герои «стали говорить о любви», эту старую тему

обсуждали, повторяя вновь и вновь всё то, что уже было сказано столько раз. «Ласковая меланхолия сумерек придавала речи медлительность, вливая в сердце умиление, а слово "любовь" заполняло всю гостиную, порхало в ней, как птичка» [1, с. 237].

Герой чеховского рассказа – Алёхин говорит: «... мы, когда любим, то не перестаём задавать себе вопросы: честно это или не честно, умно или глупо, к чему поведёт эта любовь и так далее. Хорошо это или нет, я не знаю, но что это мешает – это я знаю» [3, II, с. 96].

В доказательство этого герой рассказывает историю своей любви, что когда-то был влюблён в жену своего знакомого – Анну Алексеевну. Он вспоминает об этой любви с глубокой нежностью: «Мы подолгу говорили, молчали, но мы не признавались друг другу в нашей любви и скрывали нашу тайну нам же самим и скрывали её робко, ревниво. Я любил нежно, глубоко, но я рассуждал, я спрашивал себя, к чему может привести наша любовь, если у нас не хватит сил бороться с нею» [3, II, с. 97].

В отличие от Алёхина, у героев новеллы Ги де Мопассана хватило сил бороться за свою любовь. Красивая, богатая девушка Сюзанна де Сирмон бежала с унтер-офицером, служившим в гусарском полку, которым командовал её отец. В течении долгих лет, она жила с ним жизнью, лишённой роскоши, какой бы то ни было утончённости, как простая крестьянка, и была счастлива.

Рассказчик вспоминает: «Я смотрел не неё, опечаленный, поражённый, восхищённый могуществом любви. Она, богатая девушка, последовала за этим человеком, за этим крестьянином. Она сама стала крестьянкой... Она никогда не думала ни о чём, кроме него! Она не сожалела ни о роскоши, ни о драгоценностях, ни о шелках... Ей ничего не нужно было – только он; лишь бы он был подле неё, она больше ничего не желала» [1, с. 242].

Чеховские герои чувствовали, то в их сердце вошла любовь. Однако оба стесняются своей страсти, скрывают её от себя, мучают себя роковыми вопросами. Алёхин задаёт слишком мучительные для себя вопросы: «Честно ли это? Она пошла бы за мной, но куда? Куда я мог её увести?». Он был несчастлив, всегда думая о ней и стараясь понять тайну молодой, красивой, умной женщины, которая вышла замуж за неинтересного человека.

Герои А.П. Чехова слабы, у них нет сил бороться за своё счастье, за свою любовь, слишком много вопросов они задавали себе, которые стали препятствием к исполнению их желаний. Страх потерять всё, что у них было, одержал победу над их чувствами. Мопассановские герои любили – это всё, что им необходимо для полного счастья. Для них не важно, где жить, что станет с их прежней жизнью. Они способны быть счастливыми даже на краю света, поэтому рассказчик новеллы «думал об этой необыкновенной и простой любви, об этом счастье – таком полном и созданном из такой малости» [1, с. 242].

Таким образом, проведённый анализ лишь нескольких произведений А.П. Чехова и Ги де Мопассана убеждает в том, что тема и образ «маленького» человека, тема безумия, тема любви, мастерство изображения персонажей – вот то небольшое, что роднит рассказы русского писателя и новеллы французского прозаика. Однако, каждый из них разрешая по-своему ту или иную тему, изображая тот или иной образ, наполнял их своим звучанием, вносил нечто своё в разработку данной темы и в трактовку данного образа, в интерпретацию данной человеческой страсти.

Библиография:

1. Мопассан Ги де. Новеллы. Кемерово, 1987.
2. Мопассан Ги де. Собрание сочинений в 7-ми томах. М., 1977. – т. IV.
3. Чехов А.П. Повести и рассказы. В 2-х томах. Кишинёв, 1980.

(Материал статьи Творчество А.П. Чехова и Ги де Мопассана: опыт сравнительно-типологического анализа произведений // Filologie rusă. Lucrările conferinței metodico-științifice internaționale „Universul limbii și literaturii ruse și dialogul culturilor în lumea contemporană”, dedicate împlinirii a 80 de ani de predare a limbii și literaturii ruse la Universitatea din București, 3-6.10.2013, nr. 2/2013., Vol. I. Editura Universității din București. – P. 102-114).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

8. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. – М.: Наука, 1987. – 613 с.
9. Алексеев М.П. Русская культура и её мировое значение: избранные труды / М.П. Алексеев; отв. ред. В.Н. Баскаков, Н.С. Никитина; Академия наук СССР. Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. – 410 с.
10. Алексеев М.П. Русская культура и романский мир: избранные труды / М.П. Алексеев; отв. ред. и автор послесловия Ю.Б. Виппер, П.Р. Заборов; Академия наук СССР. Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. – 542 с.
11. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи (VIII век – первая половина XIX века) // Литературное наследство: неизданные документальные материалы по истории русской литературы и общественной мысли / Г.Н. Кузнецова; гл. ред. И.С. Зильберштейн; Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького (Литературное наследство. Т. 91). М.: Наука, 1982. – 860 с.
12. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение / отв. ред. академик Г.В. Степанов; Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. – 447 с.
13. Аминова В.Р. Типология контактов как способ систематизации межлитературного процесса // Русская и сопоставительная филология: Системно-функциональный аспект: материалы итоговой научной конференции (Казань, 2003 г.). Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2003. – С. 204-209.
14. Аристова В.М. К истории англо-русских литературных связей и заимствований // Семантические единицы и категории русского языка в диахронии: сб. науч. тр. Калининград: Изд-во Калининградского ун-та, 1997. – С. 12-19.
15. Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. – 214 с.
16. Богдецкая Л.Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи. Фрунзе: Изд-во Киргизского гос. ун-та, 1988. – С. 29-44.
17. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 206 с.
18. Великий романтик. Байрон и мировая литература: сб. статей / отв. ред. С.В. Тураев; Академия наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1991. – 237 с.
19. Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А.Н. Историческая поэтика; авт. вступ. ст. И.К. Горский; сост., авт. коммент. В.В. Мочалова. М.: Высшая школа, 1989. – С. 32-41.
20. Взаимосвязи литератур Востока и Запада: сб. статей / Академия наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1961. – 250 с.
21. Взаимосвязи русской и зарубежной литератур: сб. статей / отв. ред. М.П. Алексеев; Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. – 332 с.
22. Виппер Ю.Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история: О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века. М.: Художественная литература, 1990. – С. 285-311.
23. Воропанов М.И. Взаимодействие русской и зарубежной литератур XIX века // История зарубежной литературы XIX в.: учебник для пед. ин-тов: в 2 ч. / под ред. Н.П. Михальской. М.: Просвещение, 1991. – Ч. 2. – С. 227-243.
24. Восток в русской литературе XVIII – начала XX века: Знакомство. Переводы. Восприятие / Российская Академия наук, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 253 с.

25. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
26. Гениева Е.Ю. Странная судьба Уильяма Теккерея // Теккерей Уильям Мейкпис: Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания: сб. / сост., авт. вступ. ст. Е.Ю. Гениева; Всесоюзная гос. библиотека иностранной литературы. М.: Книжная палата, 1989. – С. 12-36.
27. Гиривенко А.Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. Эпоха романтизма: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. – 280 с.
28. Гугнин А.А. Жуковский и немецкая литература // Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского: сб. / сост., предисл. и коммент. А.А. Гугнина. М.: Рудомино : Радуга, 2000. – С. 9-17.
29. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / пер. с рум. и коммент. М.В. Фридмана; предисл. В.И. Кулешова; ред. Г.И. Насекина. М.: Прогресс, 1977. – 229 с.
30. Дон Кихот в России / сост. и автор вступ. ст. В.М. Бурмистрова; ред. Ю.Г. Фридштейн; Всероссийская гос. библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. М.: ВГБИЛ Рудомино, 2006. – 384 с.
31. Дьяконова Н.Я. Байрон и русская проза // Дьяконова Н. Я. Из истории английской литературы. Статьи разных лет / сост. А. А. Чамеев. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 4-58.
32. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. со словац.; предисл. Ю.В. Богданова. М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
33. Жирмунский В.М. А.Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад: избранные труды / Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. – С. 84-136.
34. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: избранные труды / Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. – 423 с.
35. Жирмунский, В. М. Гёте в русской литературе: избранные труды / Академия наук СССР, Отделение литературы и языка. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. – 558 с.
36. Жирмунский В.М. Литературные отношения Востока и Запада и развитие эпоса // Жирмунский В.М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 156-175.
37. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX в. / Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. – 246 с.
38. Ишимбаева Г.Г. Русская фаустиана XX века: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. – 128 с.
39. Калиникова Н.Г. А.С. Пушкин и французская литература // Зарубежная литература XIX века: практикум / отв. ред. В. А. Луков. М.: Флинта: Наука, 2002. – С. 441-456.
40. Катарский И.М. Диккенс в России: середина XIX века / Академия наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1966. – 428 с.
41. Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX в. Томск: Изд-во Томского гос. педагогического ун-та, 1998. – 410 с.
42. Конрад Н.И. Запад и Восток: статьи. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1972. – 496 с.
43. Кравцов Н.И. Проблемы сравнительного изучения славянских. М.: Изд-во МГУ, 1973. – 363 с.
44. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 349 с.
45. Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: исследования и материалы / отв.

- ред. П.Р. Заборов; Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука, 1990. – С. 134-230.
46. Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX в.) / Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1980. – 205 с.
 47. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода / отв. ред. А.В. Федоров; Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. – 299 с.
 48. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX в. / отв. ред. М.П. Алексеев. М.: Наука, 1988. – 327 с.
 49. Нартов К.М. Взаимосвязи отечественной и зарубежной литератур в школьном курсе. М.: Просвещение, 1986. – 189 с.
 50. Никольская Л.И. Байрон в России конца XIX – начала XX веков: пособие к спецкурсу. Смоленск: Изд-во Смоленского гос. педагогического ин-та, 1986. – 228 с.
 51. Нуралова С.Э. Теккерей и Л.Н. Толстой // Теккерей Уильям Мейкпис: Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания: сб. / Всесоюзная гос. библиотека иностранной литературы; сост., авт. вступ. ст. Е. Ю. Гениева. М.: Книжная палата, 1989. – С. 425-434.
 52. Оболенская Ю.Л. Перевод как форма взаимодействия литератур // Введение в литературоведение: учебное пособие / под ред. Л. В. Чернец. – 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. – С. 562-574.
 53. Русско-зарубежные литературные связи: материалы I межвузовской научно-практической конференции / Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2005. – 326 с.
 54. Сервантес и всемирная литература: К столетию академика Рамона Менендеса Пидалья: сб. статей / под ред. Н.И. Балашова, А.Д. Михайлова, И.А. Тертерян; Академия наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1969. – 299 с.
 55. Сравнительно-типологические исследования славянских языков и литератур: сб. статей IX Международного съезда славистов / отв. ред. В.Д. Андреев, П. А. Дмитриев. Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – 160 с.
 56. Теоретическое введение в сравнительное изучение литератур [Электронный ресурс] / сост. Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/sristteo.htm>, свободный.
 57. Тихомиров В.Н. Русско-зарубежные литературные связи. – Киев: «Выща школа», 1988. – 260 с.
 58. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения: монография / отв. ред. Н.К. Гей; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук. – 2-е изд. М.: Наследие, 2001. – 253 с.
 59. Фридендер Г. Достоевский и мировая культура. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1985. – 456 с.
 60. Фридтштейн Ю.Г. «Вольтеровские метаморфозы» в России // Вольтер и Россия / ред. А.Д. Михайлова, А.Ф. Строева. М.: ИМЛИ, Наследие, 1999. – С. 21-31.
 61. Храповицкая Г.Н. Байрон и Пушкин – контактные и типологические связи // Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С.124-143.
 62. Храповицкая Г.Н. Восприятие русской литературой гофмановских идей и образов: «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана и «Двойник» А. Погорельского // Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 83-92.

63. Чернец Л.В. Актуальные проблемы современного литературоведения: Основные тенденции и перспективы развития литератур [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://uzswlu.datasite.uz/data/Module/actual_problems_of_literature.pdf, свободный.
64. Шекспир и русская культура: коллективная монография / под ред. и с предисл. М.П. Алексеева; Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). М.-Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1965. – 823 с.

Список публикаций автора, используемых в рамках дисциплины «Сравнительное литературоведение»

1. «Повесть о Петре и Февронии» в контексте средневековой литературы // Славянские чтения. Кишинёв, 2003. – вып. I. – С. 159-164.
2. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и литературная традиция // Онегинские чтения. Кишинёв, 2003. – С. 24-27.
3. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и французский роман начала XIX века // Probleme ale științelor socioumane ale modernizării învățământului. Chișinău, 2004. – vol. II – P. 50-54.
4. Типологические схождения: А.С. Пушкин и О. де Бальзак // Francofonia ca vector al comunicării. Colocviu internațional. Chișinău, 2006. – P. 224-228.
5. Образ «падшей» женщины в русской и французской литературах XIX в. // Conferința Teoretico-Științifică Internațională dedicată aniversării a X-a a Facultății Limbi și Literaturi Străine (20 octombrie). Chișinău, 2006. – P. 131-135.
6. «Фауст» И.-В. Гёте и «Сцены из Фауста» А.С. Пушкина: сравнительно-типологический анализ // Probleme ale științelor socio-umane și modernizării învățământului (Conferința științifică anuală a UPS „Ion Creangă” (14-15 martie 2007)). Chișinău, 2007. – Vol. II. – С. 75-80.
7. Две героини – одна судьба: сопоставительный анализ образов Анны Карениной и Эммы Бовари // Științele socioumane: orientări și perspective. Conferința de totalizare a muncii științifice a studenților. U.P.S. „Ion Creangă”. Chișinău, 2008. – Vol. II. – P. 198-206 (в соавторстве – В. Радиш)
8. Тема «маленького человека» и тема безумия в произведениях А.П. Чехова и Ги де Мопассана // Славянские чтения. Кишинёв, 2009. – вып. V. – С. 90-98.
9. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и французский роман XIX века: опыт сравнительно-типологического анализа // Probleme ale științelor socioumane și modernizării învățământului (Conferința de totalizare a muncii științifice și științifico-didactice a corpului profesoral-didactic pentru anul 2012). Chișinău, 2013. – Vol. III. – P. 101-109.
10. И.С. Тургенев и Ги де Мопассан // Diversitatea lingvistică și dialogul intercultural în procesul de comunicare: Conf. șt. naț. cu participare intern., Chișinău, 29 martie 2013 / col. red. Alexandra Barbăneagră [et. al.]; coord.: Liuba Petrenco, Ludmila Braniște. Chișinău: S. n, 2013 (Tipogr. „Garomont-Studio”). – P. 141-150.
11. Творчество А.П. Чехова и Ги де Мопассана: опыт сравнительно-типологического анализа произведений // Filologie rusă. Lucrările conferinței metodico-științifice internaționale „Universul limbii și literaturii ruse și dialogul culturilor în lumea contemporană”, dedicate împlinirii a 80 de ani de predare a limbii și literaturii ruse la Universitatea din București, 3-6.10.2013, nr. 2/2013., Vol. I. Editura Universității din București. – P. 102-114.
12. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в англоязычном литературном мире (к проблеме восприятия) // Textul. Abordări interdisciplinare în cercetarea literară, lingvistică și didactică. Materiale conf. șt. intern., 12 noiembrie 2013, com. org.: L.

- Calmuțchi, [et. al.]; red. resp. O. Gherlovan. Chișinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2013. – P. 71-77.
13. Образ отца в мировой литературе XIX века // Славянские чтения. Научно-теоретический журнал. Кишинёв, 2015. – вып. 5 (11) – С. 177-187.
 14. М.Ю. Лермонтов и американский романтизм: к проблеме восприятия творчества Фенимора Купера // Probleme ale Științelor Socioumanistice și Modernizării Învățământului (Materialele Conferinței anuale ale profesorilor și cercetătorilor UPS "Ion Creangă"). Chișinău, 2015. – Vol. II. – С. 270-276.
 15. Образ «падшей» женщины и своеобразие его изображения в романах Л.Н. Толстого «Воскресение» и Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» // Славянские чтения. Кишинёв, 2016. – вып. 8 (14) – С. 202-220.
 16. Свообразие Фауста в мировой литературе XX века // Studii de Slavistică. Lecturi studențești I. Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2017. – P. 89-98 (в соавторстве – Л. Бабий).
 17. Русское донкихотство как феномен культуры // Studii de Slavistică. Lecturi studențești I. Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2017. – 246 pag. – P. 101-114 (в соавторстве – А. Мельникова)
 18. Женские образы романов Л.Н. Толстого в контексте диалога культур // Studii de Slavistică. Lecturi studențești II. Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2017. – 387 pag. – P. 89-98 (в соавторстве – Д. Мельниченко).
 19. Наташа Ростова и Скарлетт О'Хара: сравнительно-типологический анализ образов // Probleme ale științelor socioumanistice: Materialele Conferinței științifice a studenților și masteranzilor UPS „Ion Creangă”. – Chișinău: S. n., 2018 (Tipogr. UPS „Ion Creangă”). – 214 p. – P. 165-174 (в соавторстве – А. Русу).
 20. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» и французская литература конца XIX – начала XX вв. (к проблеме восприятия) // «Нургалиевские чтения – VIII: Научное сообщество молодых ученых XXI столетия. Филологические науки»: сборники статей по материалам Gglobal Международной научно-практической конференции молодых ученых (27-28 февраля 2019 г., г. Нур-Султан). В 3-х томах. Том II. Под общ. ред. д.ф.н., проф. К.Р. Нургали. – Нур-Султан: «Мастер ПО», 2019. – С. 82-90 (в соавторстве – И. Паламарчук).
 21. И.С. Тургенев и Гюстав Флобер: история одной дружбы // Probleme ale științelor socioumanistice: Materialele Conferinței științifice a studenților și masteranzilor. – Chișinău: S. n., 2019 (Tipogr. UPS "Ion Creangă") – 267 p. – P. 185-197 (в соавторстве – В. Костенко).