

Оглавление

Ирина Шевцова. Амбивалентность романтической коллизии и лирического героя в поэме Аполлона Григорьева «Venezia la Bella» 273

Елена Шкапа. Н. С. Лесков о браке 282

Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» в исследованиях последнего десятилетия 290

Указатель статей, опубликованных в журнале «Летняя школа по русской литературе» в 2015 году 339

2014. № 4

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2014 (4)

Ирина Шевцова
(Волгоград)

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ КОЛЛИЗИИ И ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭМЕ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА «VENEZIA LA BELLA»

В данной работе рассмотрено актуальное литературоведческое понятие амбивалентности романтической коллизии и образа лирического героя. Учитывается ориентация художественного метода А. А. Григорьева на христианскую антропологию. Раскрывается литературно-исторический контекст и истоки возникновения образов в поэме.

Ключевые слова: мотив, образ, христианская антропология, сонет, амбивалентность, чистое искусство, эстетика, пародия.

In this paper article we examine the current literary concept of ambivalence romantic conflicts and the image of a lyrical character (hero). The artistic method takes into account the orientation of A.A Grigorieva on Christian anthropology. It reveals the literary and historical context and the origin of the images in the poem.

Key words: motive; image; Christian anthropology, sonnet; ambivalence; clean art; aesthetics; parody.

Поэма Аполлона Григорьева «Venezia la Bella» написана в 1857 г. во Флоренции, в 1858 опубликована в журнале «Современник». Исчерпывающий до определенной степени анализ поэмы до сих пор не осуществлен, но существует несколько исследований: о романтическом двоемирии (см.: [11]) и о двойственности (см.: [2]). Опираясь на точку зрения последнего, (Виттакер считал, что «обуздание свободы и согласие ограничения такого рода — эпистолярная форма в соединении с формой сонета — не только выражали все увеличивающуюся наклонность Григорьева к парадоксам, но и вводили главную тему цикла — двойственность. И Венеции, и героине, и даже лирическому герою — всем присуща двойственность» [2; 192–193]) следует отметить, что образ лирической героини, с точки зрения христианского мировоззрения, цельный и не обладает двойственностью, присущей герою.

Мы рассмотрим амбивалентность в восприятии музыки лирическим героем в христианско-антропологическом ключе.

Не последнее место в поэме занимает тема искусства, при помощи нее Григорьев вводит мотив потерянного рая, тем самым следуя ветхозаветной истории о Каине и Авеле, ведь первыми музыкантами были каиниты: «И познал Каин жену свою; и она зачала и родила Еноха. И построил он город; и назвал город по имени сына своего: Енох. У Еноха родился Ирад [Гаидад]; Ирад родил Мехиаеля [Малелеила]; Мехиаель родил Мафусала; Мафусал родил Ламеха. И взял себе Ламех две жены: имя одной: Ада, и имя второй: Цилла [Селла]. Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами. Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гуслях и свирели» [Быт. 4:17–21]. Важным становится не содержание музыки, а сам факт ее появления:

Подобное германских мастеров
Квартетам, с их глубокою и странной
Постройкою, с подземной, постоянно
Работающей думой! Средь ходов
Веселых, поражающих нежданно
Таинственною скорбью вечный зов
В какой-то мир, погибший, но желанный;
Подслушанная тайна у валов
Безбрежного, мятущегося моря,
У леса иль у степи; тайный яд
Отравы разъедающего горя...
И пусть аккорды скачут и звенят,
Незаглушим в Бетховена иль Шпора
Квартете этот вечный звук раздора.

[4; 210]

Упадочное настроение рассуждений героя выражено по отношению ко всему окружающему: «раздор» — на космогоническом уровне, «моря стон» — олицетворение природного мира, «страшный вопль скрипки» — отказ от эстетики прекрасного. Реакция на появление прекрасной музыки как факт культурного достижения в условиях грехопадшего бытия не оценивается однозначно — положительно. Сам Григорьев в апреле 1857 г. писал М. П. Погодину: «В настоящую минуту душевное состояние мое истинно ужасно и дела мои дошли уже до той степени, на которой нужна становится непосредственная помощь Божия. Не толковал бы я, впрочем, ни о состоянии своей души, ни о состоянии своих дел, если бы по несчастью моя больная и, как старый

разбитый инструмент, расстроенная личность не связывалась с делом, которое и выше и дороже ее» [5; 127]. Лирический герой эстетизирует исключительно природный мир, потому что в нем он видит божественное начало, искусство же изначально было искажено человеком. Звуки природы как часть богосотворенного мира символизируют плач (у Григорьева «вечный зов») о падшем человеке.

Мир лирической героини, чистой и непорочной, с появлением музыки преобразуется, она способна видеть в ней только красоту. Героиня относится к редкому в светской литературе типу персонажей с умным сердцем: «Безмолвна, как могила, / Твоя душа на зов моей давно...» [4; 211].

Принципиальное различие религиозно-философской картины мира героев состоит в их отношении к православной аксиологии. Монолог лирического героя абсурден, потому что строится на подмене понятий о благе. Своим предпочтением минутного наслаждения герой отвергает грядущее Царство Небесное как христианскую ценность и продолжение бытия:

За то, чтоб ты со мной была в сей миг,
О! я за это отдал бы, мой боже,
Без долгих справок все, что мне судил
Ты в остальном грядущем!.. Было б пошло
Назвать и жертвой это.

[4; 211–212]

Амбивалентность лирического героя проявляется в том, что он осознает грехопадение как корень мирового зла, ощущает свою сопричастность к нему, оно «сильно, как сокрытый в перстне яд» и в то же время он видит красоту окружающего мира:

Таинственный глагол: «да будет свет!»
Встает светило, бездну озаряет,
И все, что в ней кипело много лет,
Теплом лучей вокруг центра собирает.

[4; 212]

Свет становится символом преображенной души, в данном контексте понятие света имеет несколько значений: солнце, центр земли, «животворящее светило», вера. Мотив озарения сближает этот сонет со стихотворением А. К. Толстого «Меня во мраке и в пыли...». Амбивалентность героя прослеживается и по отношению к героине, в начале поэмы он сравнивал ее с языческим духом сильфом, тем самым подчеркивая ее инаковость и духовную красоту: «Мой светлый сильф, с душой из крепкой

стали...», в толковом словаре Ушакова читаем: «Сильф — в кельтской и германской мифологии легкое и подвижное существо, олицетворяющее стихию воздуха» [9; 180]. Далее у Григорьева: «Как я любил в тебе, мой светлый серафим...», теперь героиня представляется в образе самого близкого к Богу ангела из девяти ангельских чинов. Мотив преображения подтверждает естественность действий героя в рамках романтического двоемирия: «... в любой другой ситуации, представляющей промежуточное или переходное состояние души романтического титана, вырисовывается не только раздирающая ее борьба добра со злом, но и постоянное соприсутствие обоих начал, указывающее на какое-то скрытое родство между ними» [1; 451]. Романтическое восприятие мира и человеческой личности лирическим героем находится в состоянии имманентного мерцания: «... я до боли сердца заигрался, / В страданиях ложных искренно страдал...», «Наказан я за вызов темных сил...».

Образ лирической героини такой многоплановостью не обладает, он дан цельно, нет монологов, мы знаем о женщине только со слов героя, ее образ необходим для романтической дихотомии.

Особое значение в поэме Григорьева имеет мотив звука. В тексте этой словоформой выражено не только музыкальное искусство, но и отражение бытийности вокруг лирического героя, так, например, в поэме «звучит»: гармония, канцона, лобзание, виолончель, раздор, гитара, песня, мрак. Одним из ярчайших примеров поэзии чистого искусства вполне можно считать 9 и 11 сонеты из поэмы «Venezia la Bella», в которых Григорьев раскрывает понимание гармонии как эстетической категории. Оно заключено в двух пластах поэтического восприятия — это мир природы и акустическое пространство Италии. Следует отметить, что пейзажные стихи — явление почти исключительное для поэзии Григорьева в целом, в данном тексте достаточно распространено:

9

Я плыл в Риальто. Всюду тишь стояла:
В волнах канала, в воздухе ночном!
Лишь изредка с весла струя плескала,
Пронизанная месяца лучом,
И долго позади еще мелькала,
Переливаясь ярким серебром.
Но эта тишь гармонией звучала,
Баюкала каким-то страстным сном... [4; 208]

11

Ты вырвалась из мощного вулкана,
Из груди гордым холмом поднятой,
Широкой, словно зыби океана,
Богатой звука влагою густой
И звонкостью и ясностью стеклянной,
И силой оглушительной порой;
И ты не сжалась в тесный круг избранный,
А разлилась по всей стране родной,
Божественной Италии канцона!
Ты всем далась — от славных теноров
До камеристки и до ладзарона,
До гондольеров и до рыбаков...
И мне, пришельцу из страны туманной,
Звучала ты гармонией нежданной [4; 209].

Приемы цветописы и звукописы создают эгегический фон для развития традиционной для поэта темы страдания. Звуки канцоны воплощают идею о способности каждого человека отозваться сердцем на музыку. Поэт рисует социальную иерархию Италии, чтобы показать всеохватность и доступность канцоны, демократичного жанра, который изначально пользовался популярностью у трубадуров, и в то же время являлся образцом высокой поэзии, вспомним знаменитые канцоны Петрарки.

Интересен пример оживления мертвой природы в одном из сонетов поэмы. Рассмотрим подробно рецепцию камня у Аполлона Григорьева: «То не был сон. Я плыл в Риальто, / От праздника беспутного под звон / Литавр австрийских... сердцем влекся в даль, / Туда, где хоть у волн не замер стон / И где хоть камень полн еще печалью!» [4; 207] — Григорьев дает представление о трех разных типах пространства. Риальто — место, куда плывет лирический герой; его внутреннее состояние выражено метафорой «праздник беспутный». Идейная художественная доминанта сонета заключена в поиске духовно близкого герою мира, романтическая безысходность отражена в желании отстраниться от мира людей. Актуализация мотива «оживления» камня не связана с фольклорной традицией олицетворения природного мира, в данном примере это важная иллюстрация отчаяния героя, природный мир становится ближе, чем мир людей, камень — податливее, чем человек. У Григорьева камень наделен способностью сочувствовать. Настоящее высокое искусство, как и природа, в поэме прекрасно, оно может быть искажено только

в поврежденном человеческом сознании, но собственно отрицательных черт не имеет.

Во сне лирического героя карнавальным образом женщины наполняется новыми штрихами, Григорьев заимствует черты фольклорной и античной литературы: «Царица моря предомной сияла», присоединяются коннотации образов русалки и Афродиты, образ мифологизируется, возникает ряд ассоциаций: «Беатриче — Дездемона — Аннунциата» (см.: [12]). О связи Григорьева с Гофманом свидетельствует высказывание поэта о знаменитом сказочнике в критической статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году», напечатанную в журнале «Москвитянин» в марте 1854 г.: «... музыкант в душе, Гофман, впадает подчас в такие странные причудливости, которые понятны только натурам, одинаково с ним настроенным к понимание звуков» [6; 83]. Кроме того, Григорьев использует в поэме имя Аннунциата, заимствованное из сказки Гофмана «Дождь и догаресса» (традиция очевидна: «И девственна, как лик Аннунциаты, / Прозрачно-светлый догарессы лик, / Пред Гофманом, как светлый сон, возник...»), но и с конкретным локусом самой церкви Santissima Annunziata, которую 25 декабря 1857 г. на Рождество посетил поэт, читаем в письме Эдельсону от 13 декабря: «Я пошел к моим добрым приятельницам Мельниковым (славная семья, хоть и петербургские) тащить их в *Diomo*. Куда? Меня же они утащили в модную церковь, Сантиссиму Аннунциату — там де музыка и певчие... В Аннунциате, все как следует — толпа народу, разгуливающего, как в зале собрания, — орган валяет финалы их опер Верди, — солисты откальвают божественные гимны на голос “*Fra p̄r̄o n̄ a me r̄icovero*” [5; 171]. Вполне возможно, что зимой 1857 г. Григорьев еще редактировал поэму и карнавальное начало в ней навеяно прогулкой в Santissima Annunziata. Еще одним текстом, в котором поэт употребляет имя Аннунциата, следует считать критическую статью 1854 г. В ней Григорьев высоко оценил творчество неизвестного нам автора рассказа «Три письма». Данное произведение является первым письмом, которое должно было открыть любовный триптих. Неизвестный писатель адресует свои римские впечатления возлюбленной Нине: «строгий художник нарисовал нам красоту в Аннунциате, но не оставил в своих произведениях ни одной женщины; а как понимал он глубоко значение женщины в мире, доказывает его письмо об этом предмете» [6; 91], «Строгий художник — не личность, а полную, не подлежащую исключительному обладанию красо-

ту нарисовал в своей Аннунциате...» [6; 106]. Заметим, что в самом рассказе имя Аннунциата не упомянуто не разу, Григорьев в критике только образно называет так настоящего адресата письма Нину, что связано с вполне конкретной установкой автора рассказа на главу «Рим» из незаконченного романа Гоголя «Аннунциата». Приведем следующие цитаты: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскrojивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у албанки Аннунциаты» [3; 177], «Но скоро к таким наслаждениям присоединилось чувство, объявившее сильную борьбу всем прочим, — чувство, которое вызвало из душевного дна сильные человеческие страсти, подымающие демократический бунт против высокого единодержавия души: он увидел Аннунциату» [3; 202], «Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» [3; 214]. Сам Григорьев в критике неоднократно сравнивает «Три письма» с произведением Гоголя. Таким образом, актуализация имени Аннунциата обусловлена интересом автора к немецкому романтизму, итальянской культуре и творчеству Гоголя.

Представление о Венеции тесно связано у Григорьева с романтическим понятием сна, «века у него уплотняются в синхронии переживания, благодаря чему город предстает в поэме как воплощенная тайна бытия, разгадка которой проясняет, но и обесмысливает жизнь» [8; 311]. Вместе с перевоплощением города меняется и жизнь лирического героя, Венеция вовлекает его в карнавальную игру, в которой он сам и героиня становятся кукольными марионетками, тенями героев литературных портретов прошлых веков. Стирается четкость образов, появляется мифопоэтическая многозначность. Мистицизм является чертой, определяющей поэтику поэмы: «И обольщенья призрака порой / За тайный зов души твоей приемлю...» [4; 217]. Сам поэт писал в письме: «... одурел (буквально одурел) в Венеции, два дни в которой до сих пор кажутся мне каким-то волшебным фантастическим сном...» [2; 143].

Тема дома в рамках романтизма раскрывается у Григорьева нетрадиционно. В поэме дом является местом, куда герои мечтают вернуться, что вовсе не характерно для подобных лирических сюжетов: «Тот старый дом. Тот уголок пустынный, / Где жизнь порой неслась волшебным сном...» [4; 222]. Дом, напротив, всегда ассоциировался у романтиков с местом изгнания, отку-

да лирический герой убегает, здесь же мы видим ностальгию по ушедшему чувству, отсюда и по любимому старому жилищу.

Как и на другие произведения поэтов романтиков (вспомним негативный отклик Д. Минаева на знаменитое стихотворение А. А. Фета «Шепот, робкое дыхание...») уже через год на поэму Григорьева была написана пародия. Ее автор Н. Ф. Щербина останавливается на сонетах 32, 33, 34 и 45 и высмеивает излюбленную тему страдания, воплощенную метафорой «тоска пса». Приведем пародию Щербины «Roma l'Antica» (Одиссея последнего сумасброда), напечатанную в журнале «Искра» в 1859 году в № 4, на стр. 40 и перепечатанную в полном собрании сочинений 1873 г. (см.: [7]).

Я милую мою в античный Рим привез:
Дремала при луне всемирная столица,
И я исполнен был каких-то диких грез
И глухых, и больных, дождем кропящих слез;
Мне виделись везде трагические лица:
И я завыл тогда, как некий ярый пес,
А милая моя завyla будто псица, —
И в вечном городе такой поднялся вой,
Что заревели вдруг козел, осел, ослица,
И крикнул «караул!» французский часовой.

[10; 317]

Пародия (привязка к отдельным словам, снижение стиля, высмеивание чувств) позволяет понять сложность литературной жизни в середине XIX в. внутри одного направления, ведь Щербина, автор известного цикла «Новые греческие песни», является, как и Григорьев, представителем чистого искусства.

Таким образом, амбивалентность романтической коллизии и лирического героя организует образный строй всей поэмы. Романтическая двупланность лирического героя использована для создания любовной коллизии, а образ героини, тесно связанный с литературными портретами прошлого, вписывается в панораму мифологизированных романтических образов. Он имеет богатую литературную и культурную традицию, Григорьев опирается на опыт предшественников и молодых талантливых современников. Актуализация большинства романтических тем и мотивов получила новое прочтение, сопоставимое с общим философским пониманием прекрасного в природе и искусстве.

Список литературы и источников

1. *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
2. *Виттакер Р.* Аполлон Григорьев — последний русский романтик. СПб., 2000.
3. *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М., 2009. Т. 3.
4. *Григорьев А.* Взгляд на «Библиотеку для чтения» в прошлом году // Москвитянин. 1854. Т. 2. Март. Отд. 5. С. 81 (473) –112 (504).
5. *Григорьев А.* Письма. М., 1999.
6. *Григорьев А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
7. *Григорьев А.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб., 2001.
8. *Меднис Н.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
9. *Ушаков Д.* Толковый словарь русского языка. М., 2000. Т. 4.
10. *Щербина Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1873. Т. 1.
11. *Гродская Е. Е.* Автобиографически герой Аполлона Григорьева: поэзия, проза, критика, письма. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.
12. *Островская И. Н.* Лирика Аполлона Григорьева: жанровая динамика, художественные принципы, циклы. Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2002.