

БОЛЬШИЕ NF КНИГИ

63.3(2)5
Л80
СА-407609

Юрий Лотман



БЕСЕДЫ
О РУССКОЙ
КУЛЬТУРЕ

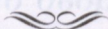
«АЗБУКА»

16+



Юрий
Лотман

БЕСЕДЫ О РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ



Государственное бюджетное
учреждение культуры
«Оренбургская областная универсальная
научная библиотека им. Н.К. Крупской»

АЗБУКА

Санкт-Петербург

СА - 407609

СОДЕРЖАНИЕ

БЕСЕДЫ О РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Быт и традиции русского дворянства

(XVIII — начало XIX века)

Введение: Быт и культура	7
--------------------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Люди и чины	21
Женский мир	53
Женское образование в XVIII — начале XIX века	87

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Бал	102
Сватовство. Брак. Развод	117
Русский дендизм	140
Карточная игра	154
Дуэль	187
Искусство жизни	206
Итог пути	242

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

«Птенцы гнезда Петрова»	268
Иван Иванович Неплюев — апологет реформы	268
Михаил Петрович Аврамов — критик реформы	281
Век богатырей	294
А. Н. Радищев	298
А. В. Суворов	312
Две женщины	333
Люди 1812 года	365
Декабрист в повседневной жизни	385
Вместо заключения: «Между двойною бездной...»	451
Примечания	457

В ШКОЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА

Пушкин, Лермонтов, Гоголь

Введение	473
----------------	-----

ПУШКИН

Этапы творчества	477
Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина»	506
Принцип противоречий	508
«Чужая речь» в «Евгении Онегине»	528
Проблема «точки зрения» в романе	536
Проблема интонации. «Роман требует болтовни»	549
Литература и «литературность» в «Евгении Онегине»	557
«Поэзия действительности»	570
Единство текста	579
Человек в пушкинском романе в стихах	583
Идейная структура «Капитанской дочки»	596
Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина	616

ЛЕРМОНТОВ

Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»)	657
«Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова	671

ГОГОЛЬ

Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине».	
К истории замысла и композиции «Мертвых душ»	692
Художественное пространство в прозе Гоголя	710
О Хлестакове	759
Сюжетное пространство русского романа XIX столетия	797
Вместо заключения	820
Краткий список рекомендуемой литературы	826

ВВЕДЕНИЕ: БЫТ И КУЛЬТУРА

Посвятив беседы русскому быту и культуре XVIII — начала XIX столетия, мы прежде всего должны определить значение понятий «быт», «культура», «русская культура XVIII — начала XIX столетия» и их отношения между собой. При этом оговоримся, что понятие «культура», принадлежащее к наиболее фундаментальным в цикле наук о человеке, само может стать предметом отдельной монографии и неоднократно им становилось. Было бы странно, если бы мы в предлагаемой книге задались целью решать спорные вопросы, связанные с этим понятием. Оно очень емкое: включает в себя и нравственность, и весь круг идей, и творчество человека, и многое другое. Для нас будет вполне достаточно ограничиться той стороной понятия «культура», которая необходима для освещения нашей, сравнительно узкой темы.

Культура, прежде всего, *понятие коллективное*. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее по своей природе культура, как и язык, явление общественное, то есть социальное*.

* В отдельных позициях, всегда являющихся исключением из правила, можно говорить о культуре одного человека. Но тогда следует уточнить, что мы имеем дело с коллективом, состоящим из одной личности. Уже то, что эта личность неизбежно будет пользоваться языком, выступая одновременно как говорящий и слушающий, ставит ее в позицию коллектива. Так, например, романтики часто говорили о предельной индивидуальности своей культуры, о том, что в создаваемых ими текстах сам автор является, в идеале, единственным своим слушателем (читателем). Однако и в этой ситуации роли говорящего и слушающего, связывающий их язык не уничтожаются, а как бы переносятся внутрь отдельной личности: «В уме своем я создал мир иной // И образов иных существовань» (*Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 34*).

Цитаты приводятся по изданиям, имеющимся в библиотеке автора, с сохранением орфографии и пунктуации источника.

Следовательно, культура есть нечто общее для какого-либо коллектива — группы людей, живущих одновременно и связанных определенной социальной организацией. Из этого вытекает, что культура есть *форма общения* между людьми и возможна лишь в такой группе, в которой люди общаются. (Организационная структура, объединяющая людей, живущих в одно время, называется *синхронной*, и мы в дальнейшем будем пользоваться этим понятием при определении ряда сторон интересующего нас явления.)

Всякая структура, обслуживающая сферу социального общения, есть язык. Это означает, что она образует определенную систему знаков, употребляемых в соответствии с известными членам данного коллектива правилами. Знаками же мы называем любое материальное выражение (слова, рисунки, вещи и т. д.), которое *имеет значение* и, таким образом, может служить средством *передачи смысла*.

Следовательно, культура имеет, во-первых, коммуникационную и, во-вторых, символическую природу. Остановимся на этой последней. Подумаем о таком простом и привычном, как хлеб. Хлеб веществен и зрим. Он имеет вес, форму, его можно разрезать, съесть. Съеденный хлеб вступает в физиологический контакт с человеком. В этой его функции про него нельзя спросить: что он означает? Он имеет употребление, а не значение. Но когда мы произносим: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», слово «хлеб» означает не просто хлеб как вещь, а имеет более широкое значение: «пища, потребная для жизни». А когда в Евангелии от Иоанна читаем слова Христа: «Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать» (Иоанн, 6: 35), то перед нами — сложное символическое значение и самого предмета, и обозначающего его слова.

Меч также не более чем предмет. Как вещь он может быть выкован или сломан, его можно поместить в витрину музея, и им можно убить человека. Это все — употребление его как предмета, но когда, будучи прикреплен к поясу или поддерживаемый перевязью, помещен на бедре, меч символизирует свободного человека и является «знаком свободы», он уже предстает как символ и принадлежит культуре.

В XVIII веке русский и европейский дворянин не носит меча — на боку его висит шпага (иногда крошечная, почти игрушечная парадная шпага, которая оружием практически не является). В этом случае шпага — символ символа: она означает меч, а меч означает принадлежность к привилегированному сословию.

Принадлежность к дворянству означает и обязательность определенных правил поведения, принципов чести, даже покроя одежды. Мы знаем случаи, когда «ношение неприличной дворянину одежды» (то есть крестьянского платья) или также «неприличной дворянину» бороды делалось предметом тревоги политической полиции и самого императора.

Шпага как оружие, шпага как часть одежды, шпага как символ, знак дворянства — все это различные функции предмета в общем контексте культуры.

В разных своих воплощениях символ может одновременно быть оружием, пригодным для прямого практического употребления, или полностью отделяться от непосредственной функции. Так, например, маленькая специально предназначенная для парадов шпага исключала практическое применение, фактически являясь изображением оружия, а не оружием. Сфера парада отделялась от сферы боя эмоциями, языком жеста и функциями. Вспомним слова Чацкого: «Пойду на смерть как на парад». Вместе с тем в «Войне и мире» Толстого мы встречаем в описании боя офицера, ведущего своих солдат в сражение с парадной (то есть бесполезной) шпагой в руках. Сама биполярная ситуация «бой — игра в бой» создавала сложные отношения между оружием как символом и оружием как реальностью. Так шпага (меч) оказывается вплетенной в систему символического языка эпохи и становится фактом ее культуры.

А вот еще один пример, в Библии (Книга Судей, 7: 13–14) читаем: «Гедеон пришел [и слышит]. И вот, один рассказывает другому сон, и говорит: снилось мне, будто круглый ячменный хлеб катился по стану Мадиямскому и, прикатившись к шатру, ударил в него так, что он упал, опрокинул его, и шатер распался. Другой сказал в ответ ему: это не иное что, как меч Гедеона...» Здесь хлеб означает меч, а меч — победу. И поскольку победа была одержана с криком «Меч Господа и Гедеона!», без единого удара (мадиамитяне сами побили друг друга: «обратил Господь меч одного на другого во всем стане»), то меч здесь знак силы Господа, а не военной победы.

Итак, область культуры — всегда область символизма.

Приведем еще один пример: в наиболее ранних вариантах древнерусского законодательства («Русская правда») характер возмещения («виры»), которое нападающий должен был заплатить пострадавшему, пропорционален материальному ущербу (характеру

ПУШКИН

ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА

А. С. Пушкин — первый русский писатель бесспорно мирового значения. И более того, Пушкин — первый писатель, участвующий не только в русском, но и в мировом литературном (и шире — культурном) процессе. Как согласовать этот факт, который у всякого, кто знаком с западноевропейской и мировой культурой XIX–XX веков, интуитивно не вызывает сомнений, с не менее бесспорными данными о том, что имевшиеся в распоряжении западного читателя переводы произведений Пушкина были неполны и лишь отдаленно приближались к художественному богатству оригинала? Чувство неадекватности переводов подсказало даже Достоевскому не вполне справедливое утверждение, что Пушкин во многом непереволим. Ответ на заданный вопрос мы найдем, пожалуй, у Достоевского же. Говоря о том, что «бесспорных гениев, с бесспорным „новым словом“ во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частию Гоголь»*, Достоевский настаивал на том, что вся последующая великая русская литература «вышла прямо из Пушкина»**. Мировое значение Пушкина связано с осознанием мирового значения созданной им литературной традиции. Пушкин проложил дорогу литературе Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова, литературе, которая по праву сделалась не только фактом русской культуры, но и важнейшим моментом духовного развития человечества. А творчество этих писателей, осмысленное в единстве, неизбежно потребовало внимания к Пушкину и проникновения в глубины его творчества. Хотя отдельные писатели (например, Мериме, Мицкевич) и раньше называли Пушкина гением и писателем мирового значения,

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 199.

** Там же.

осознание его роли за пределами России пришло ретроспективно, сквозь призму последующих судеб России и русской литературы.

Взаимодействие культур, информационный диалог между ними — закон мирового культурного развития. Типологически в этом процессе можно выделить две стадии. Сначала сторона, поставленная в силу каких-либо исторических причин в позицию наибольшей активности, становится ведущей стороной диалога: создаваемые ею культурные ценности распространяются далеко за ее географическими пределами. Партнеры по культурному диалогу выступают в роли получателей. Однако и эта позиция никогда не бывает пассивной: поступающие извне культурные импульсы почти никогда не усваиваются механически и ученически, — как правило, они сложно трансформируются, «перевариваются» культурой-получателем и стимулируют взрыв ее самобытной активности, когда она, в свою очередь, превращается в кипящий гейзер идей и текстов. Передающая же культура в этот момент часто переходит на положение получателя информации.

Так, например, римско-эллинистическое Средиземноморье выбросило в первые века нашей эры в окружающий «варварский» мир огромные богатства античной и христианской культуры. Но уже через несколько веков культурная активность перешла к периферии — от Северной Африки и Ирландии до германских и славянских земель. Средиземноморье же перешло на положение получателя. В эпоху Ренессанса культурным лидером Европы, бесспорно, была Италия: Франция, Англия, Германия, Нидерланды ориентировались на итальянскую культуру, итальянские моды, итальянское искусство и ремесло. Несколько веков французская культура накапливала импульсы, шедшие из Италии и, частично, из Испании, чтобы в XVII–XVIII веках сделаться культурным центром Европы и распространить свое культурное влияние на весь континент.

Русская культура дважды находилась в позиции получателя, усваивающего мировой культурный опыт: в период крещения Руси и в эпоху реформ Петра I. Оба раза за этим последовал мощный взрыв национальной культуры. Именно творчество Пушкина было тем поворотным пунктом, когда «прием» сменился «передачей», русская культура сделалась ведущим голосом, к которому вынужден был прислушаться весь культурный мир. Европейская культура заметила эту смену ролей, лишь услышав Толстого, Достоевского

и Чехова, но сам переворот произошел при Пушкине и в значительной мере благодаря его гению. Ибо хотя отмеченная закономерность имеет типологический и повторяющийся характер, она, как и все в истории, не происходит автоматически. Для того чтобы возможность превратилась в действительность, нужен был гений Пушкина. И как ни важен в этом случае размах таланта, дело к этому не сводится: талант Пушкина был не только огромным — он был специфическим, именно таким, который был необходим для произведения такого переворота. Кроме универсальности художественного мышления Пушкина и его способности интуитивно пропускать в дух различных культур и эпох, тут, бесспорно, сыграла роль его широкая осведомленность в мировой литературе. Органически связанный с традициями отечественной культуры, Пушкин был одновременно прекрасным знатоком французской, ориентируясь в ней не хуже, чем любой французский писатель его эпохи, имел широкие сведения в области итальянской и английской литератур, проявлял интерес к немецкой и испанской литературам. Предметом его постоянного внимания на протяжении всей жизни была античная культура. «Ориентализм» Пушкина не был поверхностной данью романтической моде, а основывался на обращении к доступному ему кругу первоисточников. Фольклор самых различных народов привлекал его внимание. Существенно при этом, что все эти интересы складывались в сознании поэта в единую концепцию мировой культуры.

Однако вся эта разносторонняя работа гения была бы бессильной, если бы ей не предшествовала другая работа мысли и искусства — начатый Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым и продолжавшийся до Радищева, Карамзина, Жуковского грандиозный труд по построению новой русской литературы как части и наследницы литературы мировой.

Творческое развитие Пушкина было стремительным. Не менее существенно, что оно было осознанным: поэт ясно ощущал рубежи своего творчества. Эти моменты, как правило, отмечены итоговыми пересмотрами написанного и созданием суммирующих сборников. Человек глубоко исторического мышления, Пушкин распространял этот взгляд и на собственное творчество. И в то же время творчество Пушкина отличается единством. Это как бы реализация некоторого органического пути. Творчество Пушкина многожанрово. И хотя в сознании читателей он был прежде всего

выступит фрагментарность композиции и система взаимных пересечений точек зрения. Во втором — диалогическая природа текста (см. труды М. М. Бахтина). В третьем — система намеков, ссылок, цитат — зашифровка смысла в толще культурных наслоений (см.: «Решка», строфа XVII). Не случайно каждое подлинно новое завоевание литературы неизбежно по-новому раскрывает не только внешние внетекстовые связи, но и природу внутренней структуры живых явлений культурного прошлого.

Из сказанного вытекает безнадежность попыток дать какой-либо конечный итог истолкования тех художественных явлений прошлого, которые сохраняют культурную значимость.

Принцип противоречий

Работа над «Евгением Онегиным» была длительной. 26 сентября 1830 года в Болдине, подводя итог работе над романом, Пушкин сделал запись: «1823 год 9 мая *Кишинев* — 1830 25 сент. (ября) *Болдино*» и подсчитал: «7 ле(т) 4 ме(сяца) 17 д(ней)». Знакомство современников с текстом «Евгения Онегина» также растянулось на многие годы. Первую главу читатели, не имевшие возможности познакомиться с ней в рукописи, увидели в 1825 году, в середине февраля*. После этого остальные главы стали появляться с интервалом приблизительно в год: в октябре 1826 года — вторая, в октябре 1827 года — третья. В начале 1828 года вышли сразу две главы: четвертая и пятая, а в марте того же года — шестая. Затем наступил перерыв в два года, и седьмую главу читатель получил лишь в марте 1830 года. Восьмая появилась в январе 1832 года. Наконец, в двадцатых числах марта 1833 года «Евгений Онегин» вышел отдельным изданием, собравшим воедино публиковавшиеся на протяжении ряда лет тексты.

И публикация текста частями, и то, что по ходу создания романа менялся автор, менялся читатель, менялась эпоха, были в значительной мере обстоятельствами, внешними по отношению к первоначальному замыслу Пушкина. Определенные особенности **романа сложились стихийно** и только впоследствии были осмыслены поэтом как сознательный принцип. Однако очень скоро то, что порой появлялось случайно, сделалось осознанной конструктивной идеей. Тем более это стало справедливо для тех поколений читате-

* См.: Синавский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. М., 1914. С. 23.

казалось бы, пути: он не ослабил, а предельно усилил ощущение литературной условности в целом ряде ключевых мест романа. Однако, решительно отказавшись от тенденции к соблюдению на всем протяжении произведения одинаковых принципов и единой меры условности, он сознательно стремился сталкивать различные их виды и системы. Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы. Такой подход подразумевал не только подчеркивание черт литературной организованности в отдельных частях текста, но и контрастное противопоставление взаимно несовместимых принципов. Порожденный таким подходом принцип противоречий, с одной стороны, делал любой способ литературной организации текста как бы отделенным от самого повествования. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами сущности романа. С другой — создается ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объемным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа.

Таким образом, подчеркнутая литературность повествования парадоксально разрушает самый принцип «литературности» и ведет к реалистической манере, за которую И. Киреевский назвал Пушкина «поэтом действительности» (выражение, которое сам автор «Онегина» с удовольствием принял на свой счет, — см. XI, 104)*.

«Чужая речь» в «Евгении Онегине»

Проблема «чужого слова» как особой категории стилистики романа была поставлена в трудах М. М. Бахтина**. Указав, что поэтическое слово тяготеет к монологизму, М. М. Бахтин определяет сущность слова в романе как принципиальную ориентацию его на чужую речь. «Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чужести) создает новые и существенные

* Исключительно глубокий анализ «литературности» «Онегина» см. в статье Ю. Н. Тынянова «О композиции „Евгения Онегина“»: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52–77.

** См.: Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6; Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1929 (в особенности раздел третий).

художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе». И далее: «Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, „не звучат“ его художественно-прозаические оттенки»*. Глубокая мысль М. М. Бахтина существенна для понимания художественной природы «Евгения Онегина», хотя и допускает несколько иные интерпретации.

Ориентация на монологическую речь и полилог, сложно сочетающий различные градации «чужого слова» с текстом повествователя, отчетливо прослеживается в вековой судьбе словесного нарратива. Связь их с оппозицией «поэзия / проза» исторически весьма значима, но не является единственно возможной. Так, например, «разноязычие» характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность — и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма, в этом случае барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обыкновение типологическому объединению его с романтизмом.

«Евгений Онегин» резко выделяется не только на фоне предшествовавшей русской литературной традиции, но и в сопоставлении с последующей повествовательной литературой емкостью и разнообразием самой ткани нарративного текста. Однако если в этом отношении ткань реалистического повествования оказалась ближе к форме барочной прозы или к явлениям романтической иронии (не случайно «Дон Жуан» или «Беппо» Байрона или «Житейские воззрения Кота Мурра» типологически оказались более тяготеющими к повествованию реалистического толка, чем к «южным» поэмам или «Генриху фон Офтердингену»), то по существу художественного построения и с точки зрения функционального использования нарративные принципы «Евгения Онегина» были явлением настолько новаторским, что современная Пушкину литература в основном была не способна оценить масштаб его художественных открытий.

Тип художественного повествования «Евгения Онегина» — одна из основных новаторских особенностей романа. Сложное переплетение форм «чужой» и авторской речи составляет важнейшую его характеристику. Однако само разделение на «чужую» и авторскую речь лишь в самом грубом виде характеризует конструкцию

* Бахтин М. Слово в поэзии... С. 67, 69.

* * *

В композиции романа есть еще одна особенность. Как мы видели, роман строится по принципу присоединения все новых и новых эпизодов — строф и глав. Читатель уже был знаком с героем и имел о нем определенное представление, когда его вниманию предлагались новые главы. Подобное построение не столь уж редко в литературе: мы с ним сталкиваемся в циклах повествований о популярных героях. Так организованы циклы новелл о Шерлоке Холмсе, циклы анекдотических историй типа рассказов о Ходже Насреддине или Михаиле Клопском. В известном отношении так построен и «Василий Теркин». Общим для всех этих произведений будет самостоятельность каждой главы (новеллы, анекдота), принцип свободного наращивания новых глав и циклизации их вокруг одного и того же героя, который, вступая в новые сюжетные столкновения, остается в сущности неизменным. Читателей радует именно эта неизменность: в новых ситуациях они узнают все тот же полюбившийся им тип. Этот принцип широко используется в кинематографе (особенно в коммерческом) XX века, поскольку такое построение всегда связано с массовой литературой и популярным героем.

Однако, придав «Онегину» характер романа с продолжением, Пушкин существенно изменил сам этот конструктивный принцип: вместо героя, который в постоянно меняющихся ситуациях реализует одни и те же, ожидаемые от него читателем свойства и интересен именно своим постоянством, Онегин, по сути дела, предстает перед нами каждый раз другим. Поэтому если «в романе с продолжением» центр интереса всегда сосредоточен на поступках героя, его поведении в различных ситуациях (ср. народную книгу о Тиле Эйленшпигеле или построение «Василия Теркина»), то в «Онегине» каждый раз вперед выдвигается сопоставление характеров. Главы строятся по системе парных противопоставлений:

- Онегин — петербургское общество;
- Онегин — автор;
- Онегин — Ленский;
- Онегин — помещики;
- Онегин — Татьяна (в 3–4-й главах);
- Онегин — Татьяна (в сне Татьяны);
- Онегин — Зарецкий;
- кабинет Онегина — Татьяна;
- Онегин — Татьяна (в Петербурге).

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

Размещение полного текста данного
произведения невозможно в связи с ограничениями
по IV части ГР РФ.

Эту книгу вы можете почитать в Оренбургской
областной универсальной научной библиотеке
им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург,
ул. Советская, 20; тел. для справок: (3532) 32-32-49