

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1+821.111

И.О. Волков, Э.М. Жилкова

РОМАН В. СКОТТА «АЙВЕНГО» В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ И.С. ТУРГЕНЕВА

Статья первая

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00219 «И.С. Тургенев и проблемы западноевропейской литературы (по материалам родовой библиотеки писателя)».

В статье на материале библиотеки И.С. Тургенева и рассказа «Жид» (1846) разрабатывается проблема читательского и творческого восприятия русским писателем романа В. Скотта «Айвенго» (1819). Исследовательское внимание движется от интерпретации нескольких помет Тургенева, оставленных на английском тексте романа, к анализу художественного восприятия образов Исаака и Ревекки, ставшего идейно-смысловой основой рассказа «Жид». Делается вывод о гуманистической природе тургеневского изображения, связанной с эстетикой Скотта и включающей опыт мировой литературы (У. Шекспир, Г. Лессинг, Н.В. Гоголь).

Ключевые слова: И.С. Тургенев; В. Скотт; «Жид»; «Айвенго»; личная библиотека И.С. Тургенева; Шекспир.

Проблема восприятия И.С. Тургеневым творчества В. Скотта практически не имеет (за отдельными исключениями¹) историю изучения. Отсутствием такой традиции характеризуется и творческая рецепция романа «Айвенго» (1819), при том что существуют важные предпосылки к подобному исследованию – личная библиотека писателя, с одной стороны, и факты художественной рефлексии – с другой.

С романом «Айвенго» Тургенев, вероятно, познакомился в чрезвычайно популярном переводе на французский язык (1820) в годы домашнего или пансионного обучения. Позднее он мог обратиться к русскому переложению, вышедшему в 1826 г. Чтение же оригинала можно достоверно отнести к периоду пребывания за границей, а также последующему за ним времени проживания на родине. Именно тогда происходил масштабный процесс освоения мира Вальтера Скотта по объемному собранию сочинений (1831–1838 гг.), которое писатель приобрел, находясь в Европе. История Уилфреда Айвенго была изложена в четвертом томе, на страницах которого оставлены несколько карандашных и ногтевых помет, однозначно принадлежащих Тургеневу.

Знаки читательского внимания отсутствуют на протяжении большей части романа и появляются преимущественно в завершающих его главах. Лишь одна заметка в виде косой черты, проведенной ногтем, содержится практически в середине тома. Тургенев выделяет реплику Фрон де Бефа в диалоге с пленным Седриком Саксом (последний переодет в одежду монаха, благодаря чему успешно выбирается из замка, готовящегося к осаде):

«– But they were Saxons who robbed the chapel at St. Bees of cup, candlestick, and chalice, were they not?

– They were godless men, – answered Cedric.

– Ay, and they drank out all the good wine and ale that lay in store for many a secret carousal, when ye pretend ye are but busied with vigils and primes! Priest, thou art bound to revenge such sacrilege»² [3. P. 235].

«– Но те, что ограбили часовню Сент-Би и утащили оттуда чашу, дароносицу и подсвечник, были саксы, не правда ли?

– Это были безбожники, – отвечал Седрик.

– Да еще выпили все вино и пиво, заготовленное для ваших тайных пирушек, когда вы притворяетесь, будто поститесь и молитесь, а сами пьянствуете. Знаешь, ведь твое дело – отомстить за такое святотатство» [4. С. 306–307].

Разговор происходит между представителями двух враждующих лагерей – норманном и саксом. Хотя Седрик на всем его протяжении и вынужден терпеливо сносить оскорбления ничего не подозревающего барона, выделенная фраза никак не задевает его собственных чувств. То есть Тургенев отмечает сатирический выпад в отношении духовенства вне четко определенного ситуацией контекста, интересуясь, очевидно, общим комическим планом романа. Подобные иронические замечания автор рассыпал на всем его пространстве, свободно критикуя аскетизм монашеской жизни в слишком вольной его трактовке. При этом Тургенев не мог не уловить связь всей сцены с ее гоголевским прочтением: когда Тарас Бульба, переодетый «иностранным графом, приехавшим из немецкой земли» [5. С. 157], пытается увидаться с пленным Остапом. Так же, как и Седрик, неузнанный старый казак слышит оскорбления в адрес своих соплеменников: «Это собаки, а не люди. И вера у них такая, что никто не уважает» [5. С. 160]. Но Бульба оказывается более неосторожным, чем герой Скотта, гневная гордость не позволяет ему стерпеть такое поношение.

Далее внимание Тургенева-читателя полностью сосредотачивается в пределах глав XXXIX и XLII. Первая после неотмеченных страниц помета встречается в момент страстной речи норманнского рыцаря Бриана де Буагильбера. Напротив его обширной реплики, больше напоминающей монолог, ногтем прочерчена короткая наклонная черта. Акцент поставлен на надменном, полном самообольщения и

честолюбия обращении храмовника к похищенной им Ревекке, дочери иудея Исаака. Буагильбер уговаривает девушку, которую по его вине за несколько часов до этого приговорили к смертной казни (с небольшой отсрочкой для отыскания защитника), покинуть вместе с ним Англию и поселиться в Палестине. Тургенев отмечает пик рыцарского тщеславия и гордыни, когда герой, выступающий антагонистом Айвенго, отдается в полную власть самообмана и прочерчивает себе путь к безграничной славе и власти:

«Thou shalt be a queen, Rebecca – on Mount Carmel shall we pitch the throne which my valour will gain for you, and I will exchange my long desired batoon for a sceptre!» [3. P. 369].

«На горе Кармель создадим мы тот престол, который я завоюю своей доблестью тебе, и вместо гроссмейстерского жезла у меня в руке будет царский скипетр» [4. С. 471].

В пламенных словах храмовника закрепляется одна из ключевых характеристик его облика – дерзкого и самолюбивого человека, ставящего свои желание и волю выше всякой чужой жизни и свободы. Тургенев понимал кульминационное значение этой яростной речи, в которой смешались и предстали в объемном виде два сильнейших чувства, определивших весь образ рыцаря, – любовная страсть и гордыня.

Следующая помета Тургенева связана с фигурой уже исторического лица – короля Ричарда. Писатель вчитывается в сцену его появления в замке Конингсбург, где проходила церемония прощания с якобы погибшим Ательстаном. Центральным в его восприятии оказывается встреча короля с Седриком Саксом, а именно момент разоблачения перед ним Ричарда:

«As yet you have known me but as the Black Knight of the Fetterlock – know me now as Richard Plantagenet» [3. P. 406].

*«До сих пор вы меня знали под именем Черного Рыцаря *Висячего Замка*. Знайте же, что я Ричард Плантагенет»* [4. С. 515].

Таким образом, венценосный герой окончательно снимает маску, которую был вынужден носить все это время, и объявляет себя единственным законным представителем английской монархии. Эта сцена лишена пафоса публичности: король раскрывается в присутствии лишь нескольких человек. Но значение ее именно в сюжетном закреплении исторической роли героя, который в дальнейшем действует уже открыто, не прячась под именем Черного Рыцаря.

Остановившись на этом фрагменте, Тургенев не случайно ставит карандашом четкий короткий штрих рядом со словом *Fetterlock*, обозначая его для себя в качестве смыслового центра. Затруднения с пониманием его значения у писателя возникнуть не могли: оно состоит из двух простых слов (*Fetter + lock*), означающих «оковы» и «замок», что легко им прочитывалось. Кроме того, до обозначенного момента это

слово встречалось в тексте романа несколько раз и не было как-то маркировано Тургеневым. Однако важно, что «висячий замок» фигурирует в произведении не просто в качестве рыцарского псевдонима, но включает в себе совершенно определенную связь с королевским геральдическим знаком [6. P. 141] (цилиндрический корпус с продольными ребрами и большой петлей сверху). То есть писатель обращается к многозначности этого символа, проявляющейся наиболее ярко в сцене разоблачения, когда вымышленный и неявный признак королевской власти окончательно сменяется на реальный.

В этой же сцене разговора короля и сакса Тургенев отмечает одного из представителей монаршего рода, которого называет Седрик и к которому он относит принадлежность Ричарда:

«Nor am I ignorant of thy claim to the crown through thy descent from Matilda, niece to Edgar Atheling, and daughter to Malcolm of Scotland» [3. P. 407].

*«Знаю также, на чем основаны твои права на корону: ты потомок Матильды, а она была племянницей Эдгара Атлинга и дочерью шотландского короля *Малькольма*»* [4. С. 516].

Карандашной чертой писатель подчеркивает имя *Malcolm*, и в этом также есть своя закономерность. Тургенев обозначает в тексте Вальтера Скотта присутствие Шекспира, делая зримой параллель, которую автор провел к пьесе «Макбет». Названный король Малкольм оказывается одним из исторических героев шекспировской трагедии. Именно с убийства его отца, короля Дункана, начинаются кровавые злодеяния Макбета, и именно он (вместе с Макдуфом) свергает тирана, а затем восходит на престол. Русский писатель, погружившийся в конце 1830-х – начале 1840-х гг. в мир Шекспира, легко угадывает эту отсылку.

Чуть ниже он все в той же манере выделяет небольшое выражение из обращения короля к Седрику:

«I will not dispute my title with thee, noble Thane, – said Richard calmly, – but I will bid thee look around thee, and see where thou wilt find another to be put into the scale against it» [3. P. 407].

*«Я не буду спорить с тобой о моих правах, благородный тан, – сказал Ричард спокойно, – но попрошу тебя *оглянуться вокруг* и сказать, кого же ты теперь можешь выставить мне соперником»* [4. С. 516].

Само по себе оно не отличается какой-либо сложностью в лексическом или семантическом плане, но в определенном ему контексте появляется дополнительное значение. Это хорошо видно рядом с ответной фразой Седрика, которого возмутили слова Ричарда и вызвали в нем гнев. Выражение «оглянуться вокруг себя» для него оказалось равносильно оскорблению и злобной насмешке, поскольку «вокруг» никого не осталось, а сам он – практически

единственный представитель своего племени, и сейчас ему приходится хоронить «последнего отпрыска саксонских королей» [4. С. 516]. Возникшая двусмысленность могла стать поводом к серьезному конфликту, но была сглажена примирительным тоном Ричарда.

Еще одно подчеркивание, сделанное на этой же странице, относится к слову *nidering* в речи короля:

«I require of thee, as a man of thy word, on pain of being held faithless, man-sworn, and *nidering*, to forgive and receive to thy paternal affection the good knight, Wilfred of Ivanhoe» [3. P. 407].

«Итак, на основании данного тобою слова и под страхом обвинения в вероломстве и *клятвопреступлении* прошу, чтобы ты простил доброго рыцаря Уилфреда Айвенго и снова даровал ему свою родительскую любовь» [4. С. 517].

Случай выделения этого слова можно было бы отнести к формальному, т.е. к стремлению писателя отыскать его верный эквивалент. Тем более что и сам автор дал здесь пояснение: пометив его звездочкой, ниже, в виде постраничной сноски, Скотт кратко расшифровал: *infamous* (постыдный, низкий, бесчестный). Однако на определение *nidering*, имеющее саксонское происхождение [7. P. 173], романист ранее (в гл. XIV – речь Локсли) уже обращал внимание читателя и характеризовал его (тоже в сноске) как самый «позорный эпитет» (*disgraceful epithet*) в среде саксов [3. P. 130]. В результате то, что Тургенев выделил это яркое слово именно в заступнической речи Ричарда, косвенно говорит о внимании писателя к несправедливости отношения строптивого Седрика Сакса к своему сыну, представленной в оценке исторического персонажа.

Следующие пометы Тургенева фиксируют его сосредоточенное и непрерывное внимание на протяжении нескольких страниц подряд. Они практически полностью охватывают действие все в том же замке Конингсбург, концентрируясь на мотиве мнимой смерти или неожиданного воскрешения, главным лицом которого является Ательстан.

Сначала писатель не очень аккуратно ставит карандашом знак вопроса поверх слов Седрика, рядом с именем Ровены:

«*The Lady Rowena must complete two years' mourning, as for a betrothed husband – all our Saxon ancestors would disown us we were to treat of a new union for her ere the grave of him she should have wedded – him, so much the most worthy of her hand by birth and ancestry – is yet closed*» [3. P. 408].

«Знай, что леди Ровена два года будет ходить в трауре по своему нареченному. Все наши саксонские предки отказались бы от нас, если бы мы вздумали говорить о другом союзе, еще не успев опустить в могилу того, с кем она должна была соединиться, кто и знатностью

и родом своим был несравненно достойнее ее руки, нежели ты» [4. С. 517].

Очевидно, интерес писателя вызвал саксонский обычай длительного ношения девушкой траура по умершему жениху. Но одновременно с этим в тургеневском вопросе можно усмотреть естественное недоумение читателя, вызванное сумасбродным решением отца Айвенго на два года разлучить давно влюбленных друг в друга Ровену и собственного сына. Это решение в реальности не было подкреплено, поскольку Ательстан являлся нареченным Ровены лишь в фантазии самого Седрика, желавшего соединить последних представителей саксонских королей и предъявить права на английский престол.

Далее в романе следует полная юмора сцена неожиданного появления Ательстана, которого еще совсем недавно усердно отпевали монахи. Здесь Тургенев отмечает авторскую метафору, которой описано облачение героя: «*garments of the grave*» (одежда из могилы). Затем он вчитывается в «потрясающий (ужасающий) эффект», который произвело на окружающих появление Ательстана. На большом текстовом пространстве [3. P. 408–409] им были оставлены многочисленные пометы карандашом, но графит в этих местах почти утрачен или полустерт и едва различим, поэтому можно говорить лишь о явных пометках. Однако и они в своей совокупности являются достоверным свидетельством читательского интереса Тургенева. В поле его пристального внимания попал также рассказ Ательстана о своем избавлении от коварных монахов, которые задумали нажить на похоронах живого рыцаря.

Наконец, последняя явная помета Тургенева на страницах романа относится к восклицаниям «воскрешшего» героя, который опровергает кажущуюся слушателям занимательность произошедшей с ним истории и произносит угрозу своим мучителям:

«Have patience, noble Athelstane, – said the King, – take breath – tell your story at leisure – be-shrew me but such a tale is as well worth listening to as a romance.

Ay, but by the rood of Bromeholm, there was no romance in the matter! – said Athelstane. – A barley loaf and a pitcher of water – that they gave me, the niggardly traitors, whom my father, and I myself, had enriched, when their best resources were the fitches of bacon and measures of corn, out of which they wheedled poor serfs and bondsmen, in exchange for their prayers – the nest of foul ungrateful vipers – barley bread and ditch water to such a patron as I had been! I will smoke them out of their nest, though I be excommunicated!» [3. P. 410].

«Погодите, благородный Ательстан, – сказал король, – переведите дух и рассказывайте спокойней. Будь я проклят! Но ваш рассказ стоит того, чтобы его послушать как роман.

Ну, – сказал Ательстан, – клянусь бромхольским крестом, нет ничего похожего

на роман! Краюха ячменного хлеба да кувшин воды – вот все, что они давали мне, скаредные прохвосты; мой отец и я обогатили их, раньше их доходов только всего и было, что копченое сало да мерка зерна, которые они вымогали у рабов и крепостных за свои молитвы, – гнездо гнусных, неблагодарных гадюк! Ячменный хлеб и вода из канавы такому благодетелю! Ну, погдите, я их выкурю из гнезда, пусть даже отлучают меня от церкви!» [4. С. 519].

Выделение Тургеневым этого фрагмента примечательно с позиции интереса писателя к авторскому изображению синтеза комического и трагического в повседневности. Именно такой особенностью характеризуется патетичная речь Ательстана, в которой рассказ о «голодной смерти» оборачивается описанием и перечислением обильной простой еды.

В результате все пометы и поправки на преимущественно последних страницах романа, не смотря на свою немногочисленность, дают возможность реконструировать общую логику тургеневского интереса и определить активный круг его внимания. Первое чтение «Айвенго» на языке оригинала, видимо, стало для писателя не столько открытием новых образов или сюжетов, сколько проникновением в индивидуальную авторскую систему письма. Тургенев знакомится с творческой манерой Скотта: умением объемно вплести комические элементы в пафосно-героическую атмосферу действия, сочетать историческое и художественное (в том числе опираясь на преемственный опыт Шекспира), смелостью иронического тона, мастерством речевых характеристик.

Впечатление, произведенное на Тургенева романом Вальтера Скотта во время чтения, позже значимо проявилось в его собственной творческой интерпретации усвоенных тем, мотивов и образов. Этот процесс художественной рецепции составляет два далеко отстоящих друг от друга этапа: во-первых, рассказ «Жид», за отсутствием автографа приблизительно датированный 1846 г., и, во-вторых, повесть «Несчастливая», написанная в 1868 г.

Рассказ «Жид», одним из рецензентов которого был хорошо знакомый Тургеневу А.В. Никитенко, появился без подписи автора (заменена на астроним) в предпоследнем номере журнала «Современник» (№ 11) за 1846 г. Создание и публикация рассказа оказываются обрамлены двумя оперными постановками, тематически ему близкими и вошедшими в непосредственное поле зрения автора. В декабре 1845 г. на сцене Большого театра Петербург впервые принимал произведение О. Николаи «Тамплиер» (Il Templario). Основой либретто для него стал роман «Айвенго»: история любви рыцаря-храмовника к еврейской девушке. А в марте 1847 г. в Берлине состоялась премьера оперы Ф. Галеви «Жидовка» (La Juive). Либретто было написано Э. Скрибом, который также обратился к роману Скотта (и драме Г. Лессинга «Натан Мудрый»). Обе постановки Тургенев наблюдал лично, о чем замечал в своих дневнике³ и письме⁴, а главные партии в них – Ревекки и Рахили исполнила близкая ему Полина Виардо.

Оперы Николаи и Галеви вслед за «Айвенго» отвечали размышлениям писателя о судьбе еврейского народа и специфике личности отдельных его представителей, что уже в 1820-е гг. постепенно становилось предметом неоднозначной рефлексии в русской литературе [10]. Центром художественной разработки этих тем для Тургенева в 1840-е гг. стал рассказ «Жид», обделенный критическим и исследовательским вниманием. Проблематику этого лаконичного произведения, принадлежащего раннему периоду творчества писателя, определяли по-разному: с одной стороны, психология героя-рассказчика («подвалы психики») [11. С. 83], с другой – «физиология смерти» [12. С. 65]. Кроме того, А.Н. Дубовиков и Е.Н. Дунаева в кратком комментарии к рассказу однозначно заявляют, что нет «никаких данных об источниках сюжета» [13. С. 577]. Однако, по точному замечанию Р.Ю. Данилевского, «в фундамент небольшого тургеневского рассказа заложен большой материал мировой культуры» [14. С. 64]. Главным «материалом культуры» здесь для Тургенева стал именно недавно им прочитанный роман Вальтера Скотта, который и позволяет установить проблемное поле творческих поисков молодого автора.

По примеру английского романиста Тургенев предметом художественной рефлексии избирает отца-еврея и его дочь, оказавшихся в условиях социально-исторического и нравственно-психологического кризиса. Исаак из Йорка и Ревекка находятся в положении между молотом и наковальней, которое обусловлено непримиримым столкновением двух враждующих лагерей – хозяев англосаксов и захватчиков норманнов, равно не терпящих присутствия в стране «сынов Иудеи»:

«Норманны, саксонцы, датчане, британцы, как бы враждебно ни относились они друг к другу, сходились на общем чувстве ненависти к евреям и считали прямой религиозной обязанностью всячески унижать их, притеснять и грабить» [4. С. 94].

Это противостояние также связано с междоусобной войной, представленной в борьбе принца Джона против своего брата короля Ричарда. Сам Исаак проговаривает сложность и опасность ситуации, в которой ему приходится существовать:

«...что касается Ричарда Львиное Сердце, мне лучше попасть в лапы идумейского льва, чем в его руки, если только он узнает о моих денежных сделках с его братом» [4. С. 322].

Точно таким же образом меж двух огней вынуждено живут тургеневские Гиршель и Сара. Подобно Вальтеру Скотту, относящему действие к концу XII в. (после третьего крестового похода), русский писатель обращается к исторической хронике России и помещает своих героев в национально значимое время и пространство – Отечественная война 1812 г. и Заграничные походы русской армии. Семья Гиршеля невольно оказывается в середине военного противо-

стояния русских и французов. При этом Тургенев, присваивая герою роль комиссионера и посредника, по-своему учитывает совершенно реальный факт – помощь еврейского населения на захваченных противником территориях [15. С. 69–84].

Для русской армии – солдат и офицеров кирасирского полка, стоявшего под Данцигом, Гиршель является исполнителем разных «безделок», он «доставал нам вина, съестных припасов» [8. Т. 4. С. 109]. Его практическая функция этим ограничена и не имеет сколь-либо серьезного значения. Тургенев не наделяет героя той весомостью, что определена у Скотта: сила и

В. Скотт

«Она была удивительно хорошо сложена, и восточный наряд не скрывал ее фигуры. Желтый шелковый тюрбан шел к смуглому оттенку ее кожи; глаза блестели, тонкие брови выгибались горделивой дугой, белые зубы сверкали, как жемчуг, а густые черные косы рассыпались по груди и плечам, прикрытым длинной сямаррой из пурпурного персидского шелка с вытканными по нему цветами всевозможных оттенков, спереди прикрепленной множеством золотых застежек, украшенных жемчугом...» [8. Т. 4. С. 107].

Красавица-еврейка, появляясь в повествовании, постепенно переносит на себя вес читательского внимания. Мотив поразительной (поражающей) красоты «молодой жидовки», завладевающей всем существом героя, Тургенев прямо берет у Скотта. Его Сара производит на Николая Ильича точно такое же действие, что и Ревекка на Бриана де Буагильбера. Она заставляет пребывать юношу в молчаливом оцепенении, оставляя лишь возможность восхищенного созерцания. «Молча стоял перед испуганной Ревеккой» и храмовник, пришедший к своей узнице за выкупом, который «должен быть выплачен красотой и любовью» [4. С. 271–272].

Героиня Тургенева, соблазняя офицера, потворствует плану своего отца получить от него как можно больше денег ввиду его недавнего выигрыша. Это вновь намеренно обытовляет значение персонажа по сравнению с его позицией в романе «Айвенго». В оболыщении храмовника Ревекка неповинна: «хищным Брианом де Буагильбером» [4. С. 319] завладела страсть при однажды увиденной красоте. Непричастна она и к ростовщическим делам своего отца: Скотт подчеркивает, что девушка «была не в силах подражать его угодливости и низкопоклонству, потому что трусость была чужда ее душе» [4. С. 270]. Однако Тургенев сохраняет в своем рассказе свойственную Ревекке нравственную чистоту, ясно показывая, что Сара исполняет отведенную ей роль не по своей воле. Находиться в положении искусительницы и торговать своей красотой – для нее это не привычное дело, а мука, что хорошо видно по ее «дикому» поведению во время свидания с корнетом. Нерешительные, робкие движения точно свидетельствуют о стыдливости: «боялась глядеть на меня и неровно дышала», «дрожавшие, холодные пальцы», «проворно отодвинулась» [8. Т. 4. С. 111–112]. Особенно явно проступает

влияние принца Джона стоят в непосредственной зависимости от средств богатого купца-еврея из Йорка. Но Гиршель оказывается спасителем человека в бытовом плане: он избавляет молодого корнета от тоски и скуки походной жизни, представляя ему на любовные прекрасную незнакомку. Описание Сары при первом ее появлении выполнено по канве портрета, возвращенного Вальтером Скоттом. Определяющими признаками внешнего изображения обеих девушек становятся смуглая кожа, густые черные волосы и белые зубы; очевидным сходством в подчеркнута восточном облике обладают и детали одежды:

И.С. Тургенев

«Она скинула свой плащ и села. На ней был короткий, спереди раскрытый казакин с серебряными круглыми резными пуговицами и широкими рукавами. Густая черная коса два раза обвивала ее небольшую головку; я сел подле нее и взял ее смуглую, тонкую руку <...> в одно мгновение сверкнули во мраке белки ее больших и длинных глаз и маленькие, ровные, блестящие зубки. Она немного противилась, но как будто боялась глядеть на меня и неровно дышала. Я любовался ее восточным профилем» [4. С. 111].

скромная природа Сары во время попыток Николая Ильича поцеловать ее, нарушить незримую, но необходимую для девушки дистанцию:

«Ну, теперь я тебя поцелую.

– Нет, пожалуйста, пожалуйста, – пролепетала она испуганным и умоляющим голосом.

<...> Я не выдержал и проворно поцеловал ее в щеку. Она вскочила и в один прыжок очутилась у входа палатки» [8. Т. 4. С. 113].

Прорывающаяся мольба в голосе девушки – это не только проявление ее страха и взывание к нравственным чувствам офицера, но и сознание того, что сама она также помнит о своей чести, в том числе религиозной (хотя прямо об этом Тургенев не говорит), и готова ее отстаивать. Далее это подтверждается ее решительным намерением покинуть палатку корнета. Точно также Ревекка выказывает готовность ценой жизни спастись от настойчивости де Буагильбера: «...распахнула решетчатое окно, выходящее на верхнюю площадку башни, вспрыгнула на парапет и остановилась на самом краю, над бездной» [4. С. 275].

Сходство между Сарой и Ревеккой наблюдается не только в сознании своей чести, но также и в понимании своего достоинства. Это чувство Вальтер Скотт называет «горделивой скромностью», он говорит, что девушка, «как бы подчиняясь неблагоприятным обстоятельствам, в которые ставила ее принадлежность к презираемому племени», в то же время «сознавала себя достойной более высокого положения» [4. С. 270]. Подобным же образом у Тургенева Сара, понимая силу религиозных предрассудков, пользуется той властью красоты, в которой оказывается корнет. Униженная гордость проявляет себя в кокетстве уже не по принуждению. Это хорошо показано в тот мо-

мент, когда девушка не разрешает юноше поцеловать себя, но позволяет, даже требует от него дотронуться губами до своей руки:

«Если хочешь... вот, – сказала она после некоторого молчания и поднесла свою руку к моим губам.

Я не совсем охотно поцеловал ее. Сара опять рассмеялась» [8. Т. 4. С. 112].

Этот картинный жест раскрывает тихую игру, которую затеяла девушка, – ухаживание кавалера за прекрасной дамой. Покорность, изъясляемая корнетом, и ощущение своей власти над ним, хотя и мимолетной, доставляют Саре невинное, почти детское удовольствие. И она продолжает эту игру во влюбленность: «А покажите-ка себя, – сказала она. Я нагнулся к ней. Сара положила руки ко мне на плечи, начала разглядывать мое лицо, хмурилась, улыбалась...» [8. Т. 4. С. 113].

Истинное душевное состояние Сары во всей полноте проявилось во время второй «оплаченной встречи» с корнетом. Уговоры отца заставили девушку вновь прийти в лагерь русского полка и сыграть роль обольстительной девы Востока. В этот раз Сара не в силах ни как-то отреагировать на ухаживания русского офицера, ни подавить внешнего проявления внутренней муки – личное горе полностью ею завладевает:

«Я вскочил, обнял ее... прикоснулся губами до ее лица... Оно было холодно как лед. Я едва мог различить ее черты... Я усадил ее, стал перед ней на колени, брал ее руки, касался ее стана... Она молчала, не шевелилась и вдруг громко, судорожно зарыдала. Я напрасно старался успокоить, уговорить ее... Она плакала навзрыд... Я ласкал ее, утирал ее слезы; она по-прежнему не противилась, не отвечала на мои расспросы и плакала, – плакала в три ручья» [8. Т. 4. С. 114].

Две сменяющиеся сцены свидания русского и еврейки контрастны по отношению друг к другу. Перемена чувств происходит и у каждого из ее участников. Если в начале девушка пыталась казаться любезной и следовать плану отца, то далее искусственная веселость сменяется естественной печалью, вызванной страданием. Точно так же меняется и настрой юноши: очарованный знакомством с Сарой и одновременно раздосадованный дикостью ее поведения он позже оказывается не менее поражен ее холодностью и слезами. Показательно в этом плане его собственное замечание: «Сердце во мне перевернулось» [8. Т. 4. С. 114].

Поступок самого Гиршеля, который как бы торгует своей дочерью («Красавица! такой нет красавицы нигде. А денег мне теперь пожалуйте?» [8. Т. 4. С. 114]), полностью противоречит убеждениям Исаака из Йорка. Герой Скотта скорее допустил бы смерть Ревекки, чем позволил бы ей находиться в руках другого мужчины, тем более иноверца. Показательна его реакция на сообщение Фрон де Бефа о том, что дочь

еврея приставлена служанкой к храмовнику: «Вопль, вырвавшийся из груди Исаака при этих словах рыцаря, отозвался во всех углах свода и так изумил обоих сарацин, что они невольно выпустили из рук несчастного еврея» [4. С. 255]. В то же время Тургенев не делает из Гиршеля абсолютно беспринципного и безнравственного отца: не случайно он показывает (предельно кратко) картину нищеты и бедствия, которая частично должна служить ему своеобразным оправданием. Писатель вводит минимальные приметы жизни Гиршеля и его семьи: «маленький, старенький домик», «безобразная, растрепанная жидовка», «три курицы и утка», «сено, солома, мучные кули» [8. Т. 4. С. 115]. Все это попадает в поле внимания рассказчика именно в момент разорения евреев, когда солдаты пытаются пожить их небольшим хозяйством. Подобным набегам в период военной кампании они, вероятно, нередко подвергаются как со стороны русских, так и со стороны французов.

Оправдать свой поступок перед корнетом несколько раз пытается и сам Гиршель. С одной стороны, всем своим поведением он ясно дает понять молодому офицеру, что не оставит с ним Сару совсем наедине. Еврей «нехотя повиновался» приказу выйти из палатки, «осторожно высовывал голову из-под» ее края, «появился у входа палатки и погрозил» дочери, «опять выставил свою курчавую головку» [8. Т. 4. С. 111–113]. С другой – Гиршель несколько раз проговаривает это оправдание: в первых, когда Николай Ильич хочет проводить девушку до дома («А нельзя, нельзя, никак нельзя-с, – торопливо возразил жид. – Ай, ай, никак нельзя-с» [8. Т. 4. С. 114]), а во-вторых, перед своей гибелью («Я хотел ваших денег, ваше благородие, нужно сознаться, денежек... но я ни за что...»; «Я не отхожу от палатки») [8. Т. 4. С. 122].

Отношения между еврейской девушкой и русским офицером отдаленно напоминают сюжетное положение Ревекки и Айвенго. Героиня Вальтера Скотта влюбляется в спасителя своего отца и вынуждена скрыть возникшее в ней чувство, сознавая его «незаконную» природу ввиду существующих предрассудков. Любовь Ревекки не остается совсем безответной: раненый рыцарь, за которым она ухаживала, при первом взгляде на «красивые черты и блестящие глаза» [4. С. 324] своего врача испытал «почтительное восхищение и даже нежность» [4. С. 324]. Но точно следуя законам средневекового времени, автор не позволяет развиваться чувствам Айвенго, который «был слишком искренним католиком». Узнав, что прекрасная девушка «не более как бедная еврейка», он сменил нежность и восхищение на «холодное и не очень глубокое чувство признательности» [4. С. 324]. Эта перемена, лишившая Ревекку «заслуженного благородного преклонения», заставила ее почувствовать унижение, а также принять его на счет своего народа [4. С. 325].

Тема любви Сары и корнета в рассказе Тургенева лишь робко намечена и не получает полноценного развития. Первые встречи очевидным образом оставляют след на каждом из них. Влюбленность офицера, точно так же, как и у Скотта, возникшая из восхи-

ценного впечатления, стремительно развивается («По ночам спал я довольно плохо: мне все мерещились черные влажные глаза, длинные ресницы; мои губы не могли забыть прикосновенья щеки, гладкой и свежей, как кожица сливы») [8. Т. 4. С. 114] и грозит вылиться в более серьезное чувство – особенно после того, как юноша спас семью от разграбления солдатами (здесь очевидная отсылка к избавлению Исаака от расправы крестоносцев). Но новые обстоятельства, в ходе которых Николай Ильич узнает, что Сара – это дочь Гиршеля и «его сообщница» [8. Т. 4. С. 122], не дают этому случиться. Нарастающим образом движутся и чувства девушки: знакомство с корнетом, несмотря на страх и напускную веселость, вызывает в ней интерес, а случай со спасением заставляет ее отнестись к нему уже с большей искренностью и доверием («Она с улыбкой посмотрела на меня») [8. Т. 4. С. 115]. Перемена в ее отношении проявлена в самостоятельном решении прийти к нему на свидание. Но дальнейшее движение чувства оказывается невозможным.

Союз Ревекки и Айвенго невозможен из-за существующих между ними глубоких религиозных разногласий. От прямоты подобных причин Тургенев отказывается, ориентируясь на историческую ситуацию, в которой сказывается общее лицепрятное представление о лукавой природе еврея-фактора и еврея-шпиона⁵. Любовная тема, не будучи одной из центральных в сюжетном развитии рассказа, далее уходит на задний план, уступая место случайно разыгравшейся драме.

На глазах корнета разворачивается трагедия человеческого существования, связанная с униженным положением польского еврея, исходом которого становится смертная казнь. В этом плане финал тургеневского рассказа точно перекликается с заключительными главами «Айвенго», где муки Ревекки достигают пика в момент ее приговора к публичному сожжению за «нечестивую веру», к тому же орудующую «колдовством».

В рассказе «Жид» Гиршель обвиняется в шпионаже в пользу французов, за что наказан повешением. Его судьба решена полковым генералом, который по своей натуре был «честным и добрым», но вместе с тем «строгим исполнителем правил службы» [8. Т. 4. С. 118]. Этот «человек немецкого происхождения» символизирует для бедного еврея непреклонную и неотвратимую волю рока. Рассказчик делает важное замечание в характеристике генерала: он «исполнение долга ставил выше сострадания» [8. Т. 4. С. 118]. Эта фраза является скрытой цитатой из текста романа Вальтера Скотта. Практически теми же словами английский автор характеризует гроссмейстера Бомануара, который «от природы <...> не был ни жестоким, ни даже суровым» [4. С. 453], но именно он произносит суд над Ревеккой. Еврейская девушка, кротостью ответа и нежностью голоса пробудила у собравшейся толпы чувство жалости, которому не поддался один лишь судья. Эту напускную жестокость Скотт объясняет тем, что гроссмейстер признавал «особой заслугой подавлять в себе всякие чувства, когда речь шла об исполнении того, что он считал своим долгом» [4. С. 448] (the suppression of each feeling of humanity

which could interfere with his imagined duty, was a virtue of itself) [3. P. 351].

Но Тургенев не ограничивается тем, что, как и английский романист, констатирует в генерале перевес чувства долга над гуманностью. Вслед за Вальтером Скоттом он позволяет проявиться – перед униженными мольбами Гиршеля – и нравственному колебанию в строгом судье, которое маркируется способностью сострадать:

«Сообразно законов повесить еврея, – проговорил он протяжно и с видом человека, принужденного скрепя сердце принести свои лучшие чувства в жертву неумолимому долгу, – повесить!» [8. Т. 4. С. 120].

Точно так же приносит в жертву «свои лучшие чувства» Бомануар, и происходящая в нем внутренняя борьба находит отражение во внешнем облике: «суровые черты его лица как будто смягчились» [4. С. 453]. Но это реакция не на мольбу о пощаде, к которой Ревекка по природе своей не способна, а на ее мужество – она защищалась «с удивительным присутствием духа и редкой отвагой». Гроссмейстер и сам признается, что испытывает жалость, которую, по его словам, можно приписать «естественной скорби сердца» [4. С. 453].

Производя одинаковый эффект на своих судей, Ревекка и Гиршель по-разному ведут себя в сцене приготовления и ожидания казни. Глядя на устройство будущей смерти, герой Тургенева «замахал руками, присел и зарыдал», «он рыдал, как ребенок» [8. Т. 4. С. 120]. У героини Вальтера Скотта на лице «запечатлелось трогательное выражение смелости и покорности судьбе» [4. С. 531]. Оба автора при этом дают четкое представление об «орудии» казни. В «Айвенго» оно описано достаточно подробно и реально:

«На противоположном конце ристалища стоял врытый в землю столб; вокруг него лежали дрова, между которыми оставался проход в роковой круг для жертвы, предназначенной к сожжению. К столбу были привинчены цепи, которыми должны были ее привязать. Возле этого ужасного сооружения стояло четверо чернокожих невольников» [4. С. 526].

А в случае с тургеневским рассказом виселица «собирается» по вскользь упоминаемым деталям и все же предстает в не менее явственном виде: вахмистр вернулся «с веревкой в руках» [8. Т. 4. С. 120], «в поле, на дороге к одинокой березе, виднелась группа солдат» [8. Т. 4. С. 121], «потасили к березе», «надели петлю» [8. Т. 4. С. 123].

Важное наблюдение делает рассказчик Тургенева, когда передает психологию переживаний Гиршеля. Он замечает, что «вместо обыкновенного, жидовской натуре свойственного, тревожного испуга на лице его изобразилась страшная, предсмертная тоска». Это гнетущее чувство, захватившее еврея, он позже расшифровывает: «мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством» [8. Т. 4. С. 120]. В этом свойстве проявлено стремление автора поэти-

зировать предсмертное ощущение героя, представить его в плане вненациональном, общечеловеческом. Такое понимание драмы Гиршеля рознит русского писателя с позицией Скотта, который в подобных обстоятельствах, напротив, на первый план выдвигает именно национальное достоинство Ревекки – «потомка великого рода» [4. С. 474], противостоящее заблуждениям суеверных христиан. Но при этом именно принимаемая Тургеневым у Скотта поэтизация придает образу Ревекки нравственную и эстетическую привлекательность.

Гиршель умирает не как «обыкновенный жид», не с чувством жалостливого себялюбивого страха, а с сознанием того, что жизнь кончена, и он оставляет в ней без защиты свою семью. Его последние мысли и переживания сходны с состоянием другого тургеневского героя – задавленного подрядчика Максима из рассказа «Смерть», в котором проявлены те же отчаяние и тоска по оставляемому дому.

Ожидание казни и связанное с ним у каждого из героев ощущение смерти составляют в рассказе Тургенева важный трагический элемент. Ему, по концепции автора, очевидным образом противопоставлен элемент комический, реализующийся преимущественно во второй половине повествования, когда готовится «эшафот» для осужденного. Кажущееся противоестественным в таком положении соединение двух разнонаправленных свойств отмечает сам рассказчик: корнета приводит в негодование смех солдат, которые «стали в кружок и, представьте, господа! смеялись, смеялись над бедным Гиршелем!» [8. Т. 4. С. 122]. Непонятная в первое время способность человека в трагическую минуту предаваться веселости позже получает свое объяснение: мучительная тоска «выражалась у несчастного жиды такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя и жутко, страшно жутко было нам» [8. Т. 4. С. 123]. Такие острые противоречия в образе Гиршеля – носителя страдания и одновременно источника смеха поставлены Тургеневым с ориентацией на особенности шекспировского изображения человека, где трагизм неизменно соседствует с комизмом, что позволяет верно передать «физиономию жизни»⁶. Очевидно, у Тургенева синтез этих антонимичных категорий опирался в том числе на тематически связанную с его рассказом комедию «Венецианский купец» [18]. Закон амбивалентности чутко усвоил у Шекспира и его верный «ученик» Вальтер

В. Скотт

«Разбойник, негодяй! – вскричал еврей <...>. – Ничего тебе не дам! Ни одного серебряного пенни не увидишь от меня, пока не возвратишь мне дочь честно и без обиды! <...> Мне все равно! – воскликнул Исаак, доведенный до отчаяния поруганным чувством родительской любви. – Делай со мной что хочешь. Моя дочь – поистине кровь и плоть моя, она мне в тысячу раз дороже моего тела, которое ты угрожаешь истерзать. Не видать тебе моего серебра! Ни одной серебряной монетки не дам тебе, назарянин, хотя бы от этого зависело спасение твоей окаянной души, осужденной на гибель за преступления» [4. С. 257].

Скотт. Через него же в роман «Айвенго» проникает трагикомическое единство: автор по примеру своего предшественника ввел в сюжетную структуру произведения образ шута – Вамбы, явно наследующего традицию этого амплуа у «мудреца», сопровождающего короля Лири.

Особой выразительностью отличается и поведение Сары, которая, отчаянно признавая свое бессилие, вынуждена наблюдать за тем, как подготавливается казнь ее отца. Привязанность девушки к родителю, ее живая связь с ним подобны тому крепкому дочернему чувству, что вложил Лессинг в образ Рэхи. А масштаб душевных терзаний, испытываемых дочерью Натана от сознания того, что она может лишиться отца, который вдруг сделался чужим по крови («И этого отца... Нет, я не в силах! / Для сердца нужен воздух, воздух...») [17. С. 441], имеет у Тургенева точно такие же проявления. Из трагедии Лессинга исходил и Вальтер Скотт, моделируя свою пару отца и дочери, но он не привел их нравственно-психологическую связь к предельному свойству (этому мешают личное достоинство Ревекки и ее любовь к Айвенго). От немецкого просветителя наследовал английский автор и образ яростного храмовника, доводя до абсолюта его страстную природу.

Терзания тургеневской Сары являются словно зеркальным отражением страданий вальтерскоттовского Исаака: оба мучаются от мысли грозящей их родным опасности (Гиршель – казнь, Ревекка – поругание). Муки Сары Тургенев передает в постоянном изменении с нарастающим драматизмом: отыскивая путь к спасению отца и упрасывая корнета о помощи, она «отчаянно ломала руки», твердила «задыхающимся голосом», «как безумная посмотрела», «простонала», «схватила обеими руками себя за голову и побежала стремглав в поле», «судорожно схватилась» [8. Т. 4. С. 121–122]. В точно такой же напряженной градации чувств находится Исаак, он также «ломает себе руки в смертельной тоске» [4. С. 256] и просит у Фрон де Бефа пощады для своей дочери, даже предлагая себя в качестве искупительной жертвы:

«Порази меня своим кинжалом, изжарь на этом огне, но только пощади дочь мою, отпусти ее с честью, без обиды» [4. С. 256].

Сходным образом и венчаются муки героев – «страстным порывом» ненависти в сознании «полной беспомощности»:

И.С. Тургенев

«...лицо ее покрылось легкой краской, глаза за-сверкали, она протянула руки.

– Так будьте же вы прокляты, – закричала она по-немецки, – прокляты, трижды прокляты, вы и весь ненавистный род ваш, проклятием Дафана и Авирона, проклятием бедности, бесплодия и насильственной, позорной смерти! Пускай же земля раскроется под вашими ногами, безбожники, безжалостные, кровожадные псы...» [8. Т. 4. С. 123].

Именно «поруганное чувство любви» – отца к дочери и дочери к отцу пытаются, подобно шекспировскому королю Лиру, отстоять герои Вальтера Скотта и Тургенева. Драматизм Шекспира присутствует в каждой из этих сцен, причем английский писатель не случайно приводит к главе, в которой происходит все действие, эпиграф из «Венецианского купца». Он цитирует строки, передающие метание мысли Шейлока: между жадой золота и любовью к дочери. У Исаака подобно раздвоению не случается, хотя он до этого и торгуется со своим истязателем, но лишь за собственную жизнь, пытаясь «продать» (выкупить) ее как можно дешево. Мотив «выкупа» возникает и у Тургенева – обезумевший Гиршель вдруг допускает кощунственную мысль обменять свою жизнь на честь дочери: «Но теперь, если вы меня спасете, – проговорил жид шепотом, – я прикажу – я... понимаете?... все... я уж на все пойду...» [8. Т. 4. С. 122]. Однако далее это «предложение» так и остается фантазией старика, доведенного практически до безумия в ожидании смерти. Наконец, если Вальтер Скотт развязку семейной драмы лишает полноты трагического звучания, поскольку страдания его героя случайно прерываются дальнейшим ходом романских событий, то Тургенев ведет линию шекспировского трагизма до конца и завершает мучения Сары казнью ее отца.

В результате, следуя за английским романистом, а также учитывая опыт Шекспира и Лессинга, Тургенев размышляет об общечеловеческой природе «униженного племени». Выбирая в качестве заглавия рассказа экспрессивно-оценочный этноним, писатель будто бы задает уничижительно-отрицательный план читательского восприятия. Но его позиция оказывается по-вальтерскоттовски сложной и объективной, стремящейся к основам гуманного восприятия.

Вальтер Скотт, как всеведущий автор, прямо высказывает свою точку зрения. Он дает наглядно проявиться существовавшему в легендарное время и

«темные века» предрассудкам, которые не потеряли свою силу и в современности. Открыто называя ненависть к евреям свойством «суеверных и невежественных простолудинов» [4. С. 74], романист противопоставляет унижению одной нации самообман и суеверную жестокость двух других. Кроме того, английский автор самим героям-евреям дает возможность оправдать себя, высказать боль всего народа.

Тургенев действует с той же целью, но несколько иным способом, во многом ориентируясь на традицию Н.В. Гоголя в «Тарасе Бульбе»⁷. Практически лишая себя перед читателем откровенного голоса, он самим изображением, в котором действительные вещи называются своими именами (а слово «жид» и родственные ему формы: «жидовка», «пожидовски», «жидовский» употребляются в тексте рассказа, включая название, ровно пятьдесят раз, в отличие от троекратного «еврей»), дает понять силу и последствия человеческих заблуждений. Признавая очевидные недостатки, он вписывает еврея и его семью в стихию обыкновенного – обыденный мир, где человеческая драма разворачивается на каждом шагу и имеет собственную значимость. Это тот метод изображения обыкновенного человека, который идеально воплотился в очерковой книге «Записки охотника»⁸.

Таким образом, библиотека Тургенева открывает неизвестный факт рецепции писателем в 1840-е гг. творчества Вальтера Скотта вообще и романа «Айвенго» в частности. Этот этап в своей совокупности представляет интерес к эпической природе романа и главным его составляющим: трагикомическому синтезу и концепции историзма. Те же основания Тургенев возьмет для рассказа «Жид» – по следам прошедшего чтения писатель объемно и двойной тональностью воссоздает драму обыкновенной личности в условиях «проблемных поисков», исторического перелома.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. работы Д.С. Гутмана [1] и Э.М. Жилияковой [2].

² Здесь и далее пометы, сделанные И.С. Тургеневым на страницах романа «Айвенго», переданы курсивом.

³ Запись о событиях 1845 г.: «Самое счастливое время моей жизни. – Возвращение к зиме. 19 / 31 декабря Templagio – первый поцелуй...» [8. Т. 11. С. 199].

⁴ Из письма к П. Виардо от 4 января 1848 г.: «Итак, вы дебютировали в “Жидовке”. Уже одно это название “Жидовка” вызывает во мне уйму лиц и воспоминаний: г-на Крауса, с его зубами, налезавшими друг на друга, зубоскальством и пальцами свинцового цвета; г-на Ланге, такого медоточивого, такого выдержанного, такого растроганного собственными заслугами, супругов Пиль-о-Ни, толстого г-на де Далмаги, и т.д., и т.д.» [9. Т. 1. С. 381].

⁵ Ср. у А.С. Пушкина в дневниковой записи о встрече с Кюхельбекером: «Один из арестантов стоял, опершись у колонны. К нему подошел высокий, бледный и худой молодой человек с черною бородою, в фризовой шинели, и с виду настоящий жид – я и принял его за жида, и неразлучные понятия жида и шпиона произвели во мне обыкновенное действие; я повернулся им спиною, подумав, что он был потребован в Петербург для доносов или объяснений» [16. С. 20–21].

⁶ «...наш великий комик Мартынов <...> недавно с большим успехом попытался выступить в роли почти трагической; я не мог удержаться, чтобы не пойти расцеловать его в его ложе; это было поистине откровением. У всех великих артистов непременно должны быть натянуты в луке обе эти тетивы; ведь они стремятся воспроизводить жизнь – где комическое и трагическое переплетены еще более, чем в драмах Шекспира» [9. Т. 4. С. 406].

⁷ Посреди объемного уничижительно-пренебрежительного описания еврейского населения, служащего характеристике «тяжелого XV века», «тогдашнего грубого века», Гоголь предоставляет Янкелю возможность выразить свою боль и боль своего народа: «...все, что ни есть недоброго, все валится на жида; потому что жид всякий принимает за собаку; потому что думают, уж и не человек, коли жид» [5. С. 152]. Это душевное излияние прямо идет от шекспировского Шейлока, в страстной гневно-исповедальной речи произносящего: «Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей, страстей? Разве не та же самая пища насыщает его, разве не то же оружие ранит его, разве он не подвержен тем же недугам, разве не те же лекарства исцеляют его, разве не согревают и не студят его те же лето и зима, как и христианина? Если нас уколеть – разве у нас не идет кровь? Если нас пощекотать – разве мы не смеемся? Если нас отравить – разве мы не умираем?» [17. С. 52]. Эти же слова Вальтер Скотт предпосылает в качестве эпиграфа главе V, где впервые в романе появляется фигура Исаака – в доме Седрика.

⁸ Очевидные следы чтения «Айвенго» обнаруживаются, например, в рассказе «Хорь и Калиныч». Представленное здесь устройство кухни помещика Пеночкина по своим деталям и комической характеристике прямо соотносимо с описанием пира принца Джона (гл. XIV).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гутман Д.С. Тургенев и Вальтер Скотт // О традициях и новаторстве в литературе. Уфа, 1976. С. 83–93.
2. Жилиякова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Очерки. Томск, 2014. 290 с.
3. Scott W. *Ivanhoe*. Paris, 1835. (Baudrys collection of ancient and modern british novels and romances) // ОГИИТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1886.
4. Скотт В. Айвенго // В. Скотт. Собрание сочинений : в 20 т. М.; Л., 1962. Т. 8. 569 с.
5. Гоголь Н.В. Тарас Бульба // Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений : в 14 т. М.; Л., 1937. Т. 2. С. 39–172.
6. A New Dictionary of Heraldry / ed. by S. Friar. Sherborne: Alphabooks, 1987. 384 p.
7. Webster N. A Dictionary of the English Language / ed. by N. Webster. London, 1828. Vol. 2. 929 p.
8. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т.; Сочинения : в 12 т. М., 1978–1986.
9. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т.; Письма : в 18 т. М., 1982 (издание продолжается).
10. Вайскопф М.Я. Семья без уroda. Образ еврея в литературе русского романтизма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 76–99.
11. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979. 311 с.
12. Гитлиц Е.А. Структура и смысл рассказа Тургенева «Жид» // И.С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 57–67.
13. Дубовиков А.Н., Дунаева Е.Н. Комментарий <к рассказу «Жид»> // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т.; Сочинения : в 12 т. М., 1980. Т. 4. С. 577–579.
14. Данилевский Р.Ю. Рассказ И.С. Тургенева «Жид» в культурно-историческом контексте // Спасский вестник. 2002. № 9. С. 57–65.
15. Гинзбург С.М. Отечественная война 1812 г. и русские евреи. СПб., 1912. 204 с.
16. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1964. Т. 8. 596 с.
17. Лессинг Г.Э. Наган Мудрый // Г.Э. Лессинг. Драмы. Басни в прозе. М., 1972. С. 275–458.
18. Шекспир У. Венецианский купец // У. Шекспир. Собрание сочинений : в 8 т. М., 1993. Т. 5. С. 5–104.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 31 октября 2020 г.

***Ivanhoe* by Walter Scott in the Creative Perception of Ivan Turgenev. Article One**

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 460, 5–15.

DOI: 10.17223/15617793/460/1

Ivan O. Volkov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Emma M. Zhilyakova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: emmaluk@yandex.ru

Keywords: Ivan Turgenev; Walter Scott; “The Jew”; *Ivanhoe*; Ivan Turgenev’s personal library; Shakespeare.

The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 19-012-00219: I.S. Turgenev and the Issues of West European Literature (On the Materials of the Writer’s Library).

In the article, on the material of Ivan Turgenev’s library and his short story “The Jew”, the issue of reading and creative perception is examined. Turgenev’s perception of *Ivanhoe* by Walter Scott is in the focus. The research attention is developing from the interpretation of several Turgenev’s notes left in the English version of the novel to the analysis of the creative perception of the images of Isaac and Rebecca, which became the ideological and semantic basis of “The Jew”. The reading of *Ivanhoe* in the original in the early 1840s became for the writer a penetration into Scott’s individual writing system. Turgenev’s few notes indicate that he became acquainted with Scott’s creative manner: the ability to voluminously weave comic elements into the pathetic-heroic atmosphere of action, the combination of historical and artistic material, the boldness of the ironic tone, and the mastery of speech characteristics. The reader’s perception of Scott’s novel was soon replaced by its creative interpretation, as a result of which “The Jew” appeared. Following the example of the English novelist, the object of Turgenev’s artistic reflection is a Jewish father and his daughter, who find themselves in a socio-historical and moral-psychological crisis — the Patriotic War of 1812 and the Foreign Campaigns of the Russian Army. There is an obvious similarity between Scott’s Rebecca and Turgenev’s Sarah: from the elements of the external description and the details of the portrait to the moral and psychological characteristics. The two young girls are especially united by the sense of pride and the awareness of their dignity, which clearly manifest themselves in the moments of danger that threatens them. Besides, the relationship between the Jewish girl and the Russian officer in Turgenev’s story vaguely resembles the situation of Rebecca and *Ivanhoe*. But the love line in “The Jew” does not develop in full. Considering William Shakespeare’s and Gotthold Lessing’s experience, following Walter Scott, Turgenev reflects on the universal nature of the “humiliated tribe”. The Russian writer depicts the psychology of the experiences of the Jew Girshel, accused of spying for the French. In the tradition of objectivity and epic literature, inherited from Scott, Turgenev draws a tragic line related to the position of an ordinary person. But, unlike the English novelist, Turgenev brings the torment of the character to the highest limit – the death penalty. At the same time, the Russian writer explicates sharp contradictions in the image of his character that turns out to be a carrier of suffering, on the one hand, and a source of laughter, on the other. This shows Turgenev’s orientation on the features of Shakespeare’s image of a person, in which the tragic invariably coexists with the comic. Walter Scott sensitively learned the law of ambivalence from Shakespeare, too.

REFERENCES

1. Gutman, D.S. (1976) Turgenev i Val’ter Skott [Turgenev and Walter Scott]. In: *O traditsiyakh i novatorstve v literature* [On tradition and innovation in literature]. Vol. 4. Ufa: [s.n.]. pp. 83–93.
2. Zhilyakova, E.M. (2014) *Shotlandskie stranitsy. Ekho Val’tera Skotta v russkoy literature XIX veka. Ocherki* [Scottish pages. Echo of Walter Scott in the Russian literature of the 19th century. Essays]. Tomsk: Tomsk State University.
3. Orel United State Literary Museum (OGLMT). Fund 1. List 3. OF. 325. Scott, W. (1886) *Ivanhoe*. Paris, 1835. (Baudry’s Collection of Ancient and Modern British Novels and Romances).
4. Scott, W. (1962) *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected works: in 20 volumes]. Translated from English. Vol. 8. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
5. Gogol, N.V. (1937) *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 volumes]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 39–172.
6. Friar, S. (ed.) (1987) *A New Dictionary of Heraldry*. Sherborne: Alphabooks.
7. Webster, N. (ed.) (1828) *An American Dictionary of the English Language. Vol. 2*. New York: S. Converse.
8. Turgenev, I.S. (1978–1986) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.; Sochineniya: v 12 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes; Works: in 12 volumes]. Moscow: Nauka.

9. Turgenev, I.S. (1982–cont.) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.; Pis'ma: v 18 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes; Letters: in 18 volumes]. Moscow: Nauka.
10. Vayskopf, M.Ya. (1997) Sem'ya bez uroda. Obraz evreya v literature russkogo romantizma [A family with no black sheep. The image of a Jew in the literature of Russian Romanticism]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 28. pp. 76–99.
11. Shatalov, S.E. (1979) *Khudozhestvennyy mir I.S. Turgeneva* [The literary world of I.S. Turgenev]. Moscow: Nauka.
12. Gitlits, E.A. (1990) Struktura i smysl rasskaza Turgeneva “Zhid” [The structure and meaning of Turgenev’s story “The Jew”]. In: Mostovskaya, N.N. & Nikitina, N.S. (eds) *I.S. Turgenev: Voprosy biografii i tvorchestva* [I.S. Turgenev: Issues of biography and creativity]. Leningrad: Nauka. pp. 57–67.
13. Dubovikov, A.N. & Dunaeva, E.N. (1980) Kommentariy <k rasskazu “Zhid”> [Commentary <to the story “The Jew”>]. In: Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.; Sochineniya: v 12 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes; Works: in 12 volumes]. Vol. 4. Moscow: Nauka. pp. 577–579.
14. Danilevskiy, R.Yu. (2002) Rasskaz I.S. Turgeneva “Zhid” v kul’turno-istoricheskom kontekste [I.S. Turgenev’s “The Jew” in a cultural-historical context]. *Spasskiy vestnik*. 9. pp. 57–65.
15. Ginzburg, S.M. (1912) *Otechestvennaya voyna 1812 g. i russkie evrei* [The Patriotic War of 1812 and Russian Jews]. St. Petersburg: Razum.
16. Pushkin, A.S. (1964) *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete works: in 10 volumes]. Vol. 8. Leningrad: Nauka.
17. Lessing, G.E. (1972) *Dramy. Basni v proze* [Dramas. Fables in Prose]. Translated from German. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 275–458.
18. Shakespeare, W. (1993) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Translated from English. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo. pp. 5–104.

Received: 31 October 2020