

В. Сахаров ■ ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ

В. Сахаров

ПОД
СЕНЬЮ
ДРУЖНЫХ
МУЗ

В. Сахаров

ПОД
СЕНЬЮ
ДРУЖНЫХ
МУЗ

*О русских
писателях - романтиках*



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1984

ББК83.3Р1

С22

Рецензенты: канд. филолог. наук

А. М. ГУРЕВИЧ,
Р. В. ИЕЗУИТОВА

Оформление художника

Г. ШИПОВА

4603010101-264
С _____ 213-84
028(01)-84

© Главы, отмеченные в
содержании *.
Издательство «Худо-
жественная литерату-
ра», 1984 г.

О РУССКОМ РОМАНТИЗМЕ

(ВВЕДЕНИЕ)

В тысячелетней истории отечественной литературы есть периоды, своего рода «минуты роковые», когда литература эта, долго копившая в себе черты нового, внезапно и разительно меняется, стремительно переходя из одной эпохи развития в другую. Свершается решительный, поистине революционный переворот в идеях и мнениях, литература как бы рождается заново, и после этого начинают говорить о двух литературах — старой и новой. Очевидно, что такие капитальные перемены в сфере духовной культуры порождаются социальными событиями, преобразующими жизнь общества, народа, государства. Одним из таких узловых, значимых периодов в истории русской литературы и стала эпоха романтизма, определявшая пути развития отечественной словесности на протяжении первой трети XIX столетия.

* * *

«Романтизм» — слово великое и знаменитое, однако само понятие это ясно далеко не всем. Неясность эта особенно характерна для России, где романтизм был настолько влиятелен и многолик, проник в столь отдаленные друг от друга сферы жизни и культуры, что споры о нем вспыхивали и вспыхивают постоянно, и притом каждый раз с новой силой и ожесточенностью. И уже это свидетельствует о важности и актуальности проблемы.

В 1825 году Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме»¹. Примечательно, что слова эти сказаны молодым, но уже знаменитым поэтом, обязанным своей всероссийской славой именно литературе ро-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, Л., Изд-во АН СССР, 1937, с. 184.

мантизма, переживавшей тогда пору расцвета. Обращены пушкинские слова к Петру Вяземскому, даровитому поэту и критику, передовому бойцу в стане русских романтиков, теоретику этого направления. Однако спокойная ирония, явственно ощутимая в письме Пушкина, была тогда полностью оправданна и справедлива: в понятиях и спорах русских писателей и читателей той поры о романтической литературе царил полнейший хаос и разногласия идей и мнений. Позже мало что изменилось. И четверть века спустя отставной романтик Шевырев, близкий в свое время к пушкинскому кругу писателей, с не меньшим основанием утверждал: «Романтизм... принадлежит к числу самых неясных, самых неопределенных понятий... Здесь признаки доходят до такого смешения и противоречия друг другу, что самое понятие рассеивается в каком-то тумане логической неопределенности»¹.

С тех пор много воды утекло. Русский романтизм, это самобытное и значительное явление отечественной культуры, знавал разные времена. Иногда о нем старались позабыть, порой, как в 40-е годы XIX века, с романтизмом упорно боролись во имя утверждения иных общественных и литературных идеалов, не желая видеть в нем самоценное литературное направление. Так рождались обычные «преувеличения от увлечения», о чем с достаточной ясностью сказал поздний романтик Аполлон Григорьев: «В пылу борьбы мы забыли многое, что романтизм нам дал: мы, как и сам выразитель нашего критического сознания, Белинский,— осудили самым строгим судом, предали анафеме *тридцатые* годы нашей литературы»².

В этой примечательной и поучительной расправе двух эпох и двух поколений погибло немало ложного, мишурного, величаво-надутого, и в том числе многие дутые репутации романтических «гениев». Однако подлинные художественные ценности и открытия русского романтизма устояли в этой борьбе, что неоднократно подтверждал в своих статьях и рецензиях сам Белинский. Добролюбов и Чернышевский, шедшие за ним, говорили о том же, и их суждения о наследии И. Козлова, Д. Веневитинова,

¹ Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. М., 1853, с. 35.

² Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1967, с. 220.

И. Киреевского и других романтиков и сегодня являются нам пример точной, глубокой оценки самобытных литературных явлений, хотя явления эти порой были критикам не близки. И это стало началом долгой и многотрудной работы — воссоздания возможно полной и точной картины развития отечественной литературы.

Всем памятно слова Белинского о том, что каждая национальная литература «должна развиваться исторически, как нечто живое и органическое, непонятное в своих частностях, но понятное только в хронологической полноте и целостности своих процессов»¹. Те же законы распространяются и на критику и науку о литературе. Очень скоро стало ясно, что русский романтизм и его писатели — это не «частности», а именно то «живое и органическое», без чего невозможна полная и точная история русской классической литературы. Неизбежно было научное восстановление подлинного литературного контекста, в котором возникали и развивались гении, составившие славу этой литературы. Романтизм в лучших его именах и явлениях стал одной из главных тем отечественного и зарубежного литературоведения, создавшего поистине необъятную литературу о той культурной эпохе и ее творцах². И хотя работа эта далека от завершения, основные очертания русского романтизма вырисовываются перед нами достаточно отчетливо.

* * *

Романтики, входя в литературу, выговорили впервые великое слово — *самобытность*. Романтизм был явлением мировой культуры, однако именно он дал каждой национальной литературе новую возможность осознать свою самостоятельность, народные корни, непрерывавшуюся связь с историей, преданием, многовековой традицией. Оглядываясь на эти вновь обретенные ориенти-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 26. Отметим, что в этих словах содержится зерно не только «реальной» критики Добролюбова, но и «органической» критики Ап. Григорьева.

² Здесь стоит отметить двухтомную «Историю романтизма в русской литературе» (М., «Наука», 1979) и сборник «Русский романтизм» (Л., «Наука», 1978), а также следующие книги: М а й м и н Е. А. О русском романтизме. М., «Просвещение», 1975; М а н н Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., «Наука», 1976.

ры, каждая литература лучше увидела свои главные задачи, центральную дорогу новых исканий.

В этом не было никакой ограниченности, никакой националистической слепоты. Напротив, именно в романтическую эпоху Гете высказал свою известную мысль о срастании национальных литератур в литературу мировую, и романтикам *разных* стран эта мысль одинаково близка, их идеи с легкостью преодолевают государственные границы и быстро становятся всеобщим достоянием. С этой точки зрения общеевропейская романтическая литература выглядит как сложнейший, крайне неоднородный, но единый культурный организм, как своего рода сцепление своеобразных национальных романтизмов. Этот организм живет по законам федеративного устройства. Между отдельными его частями, независимыми, а порой и враждующими, идет непрерывный обмен творческими идеями, быстрое их усвоение, перевод на язык своей культуры.

Совсем не случаен тогдашний расцвет переводческого искусства, особенно характерный для России и давший нам не только «гения перевода» Жуковского, но и «переводчиков идей» — В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского, П. Я. Чаадаева. Примечательно и то внимание, с которым наши писатели той поры читали теоретиков западноевропейского романтизма (братьев Шлегелей и талантливого популяризатора их идей мадам де Сталь, Шеллинга, Новалиса, Гюго, Стендаля). Мир идей западного романтизма был русским романтикам доступен, понятен, а учиться они никогда не стеснялись — было бы у кого и чему. «Мы в подобных случаях очень легки на подъем»¹, — заметил Вяземский.

Однако в России это плодотворное теоретическое осмысление общеевропейского литературного движения неизбежно приводит наших писателей к романтически трактуемой идее народности, национальной самобытности, к осознанию уникальности своих культурных задач и социальных условий, в которых эти задачи приходилось определять и решать. Даже сама идея мировой литературы рассматривается русскими романтиками именно с этой точки зрения². Разумеется, она не отвергается, но в

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1878, с. 57.

² См.: Сахаров В. И. В школе мировой классики. — «Литературная учеба», 1983, № 5.

безоглядном следовании общеевропейским литературным стандартам легко угадывалась опасность провинциального подражания и вторичности, потери собственного лица. На эту опасность уже указывал в 20-е годы поэт и переводчик Николай Гнедич, писавший: «В настоящее время, когда народы европейские, по непрерывным сношениям и сближениям своим, сливаются, так сказать, в одну нацию, народ, одаренный чувствами сильными и характером мощным, едва ли в состоянии образовать литературу своеобразную, литературу истинно национальную, а особенно если он с самого возрождения общества и литературы, направленный правительством и писателями, всегда и исключительно предпочитает язык чужой и поклоняется образцам иноземным»¹. Ясны масштабы задачи, поставленной здесь для новой русской культуры. Не менее очевидно, что решить эту великую задачу можно было только на путях всеобщего и решительного преобразования всей жизни тогдашней России.

Романтизм у нас становился не просто литературой, но жизнестроительством, особым взглядом на мир, требующим поистине революционного преображения этого мира. На эту его особенность и указывал Аполлон Григорьев, когда писал со свойственной ему решительностью: «Русский романтизм так отличается от иностранных романтизмов, что он всякую мысль, как бы она ни была дика или смешна, доводит до самых крайних граней, и притом на деле»². Для наших романтиков жизнь и поэзия — одно, по меткому слову Жуковского; здесь нет грани между литератором и человеком, поэтом и общественным деятелем. Эти люди, как правило, во всем, даже в заблуждениях, шли и доходили до конца, стремились полностью выразить себя не только в творческом слове, но и в жизненном действии. И романтики самых разных направлений и поколений — от декабристов до Лермонтова — именно своей жизнью, личной судьбой подтверждают справедливость этого правила.

Романтизм в России, как и в Западной Европе, рождался на грани двух эпох, он был потрясенным свидетелем гибели старого мира и деятельным участником уста-

¹ Цит. по кн.: Тиханов П. Н. Николай Иванович Гнедич. СПб., 1884, с. 58.

² Григорьев Аполлон. Воспоминания. Л., «Наука», 1980, с. 58.

новления нового порядка в сфере политических идей, государственного устройства, экономики, науки и культуры. И потому романтикам в высшей степени свойственно было ощущение великого перелома, порожденное Великой французской революцией 1789 года. «Романтическое является во всякую эпоху, только что вырвавшуюся из какого-либо сильного морального переворота, в переходные моменты сознания»¹, — отмечал Григорьев, говоря о романтизме как о детище революционной эпохи.

Сама же историческая динамика романтического движения основана на нескольких «сильных переворотах», таких, как расцвет и гибель наполеоновской империи, буржуазно-демократические революции во Франции, Италии и Испании, освободительная борьба греков, Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в России. Как видим, романтикам не раз приходилось переживать периоды «бури и натиска», светлую пору взлета, надежд и восторга, каждый раз завершавшуюся социальной катастрофой, упадком и всеобщим разочарованием, безысходностью, что свидетельствовало и о высоте романтического идеала, и об исторической ограниченности этого идеалистического мировоззрения, не способного до конца постичь материалистическую диалектику истории. Эту особенность «разорванного» романтического мироощущения, его неизбежный трагизм и героический энтузиазм, мятежный дух всеобщего критицизма лучше всех выразил Пушкин в знаменитом послании «К вельможе»:

...Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, бывшее истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколенья.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.

Да, романтизм в Европе возник после революционного потрясения, крушения старого порядка, как протест против классицизма, этого наместника «старого режима» в литературе, как вдохновенный и смелый порыв в неизвестное, новое и уже этим интересное и ценное. И потому его жизненная философия стала философией свободы, и прежде всего свободы от старых, обветшалых и мертвых идеалов, свободы творить идеалы новые. «Этим понятием охватывают все, что есть в современ-

¹ Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 207.

ности живого, и все, что животворно в данный миг»¹, — писал о романтизме Гете.

Все эти черты присущи и русскому романтизму. Однако рождается и развивается это движение в особых социальных и культурных условиях, определивших его особый путь. Романтизм в России возникает на грани двух историко-культурных эпох, в знаменательный период, когда после поистине революционных свершений Петра Первого древнерусская литература с ее строгой и сложной средневековой эстетикой и старославянским языком ушла (хотя и сохранялась долго в низших классах общества) и на смену ей рождались новая изящная словесность и новый русский литературный язык, а также читающая публика, говорившая на этом языке и читавшая новых писателей. «Словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена»², — сказано по этому поводу в пушкинском «Рославлеве». Тогда эта мысль выражала общее мнение.

Понятна вся сложность положения наших романтиков, пришедших в отечественную культуру в трудную пору ее становления. Новая русская литература и ее язык только создавались, здесь шла жизненно важная для судеб нашей культуры созидательная работа. Конечно, в эту пору русский романтизм не мог быть только «парнасским афеизмом» (Пушкин), голым отрицанием и самозабвенным разрушением всего старого.

Даже традиционная борьба русских романтиков с просветительским классицизмом выглядела совсем иначе, нежели, например, во Франции, где шумные представители «неистойой» словесности во главе с молодым Виктором Гюго весьма бесцеремонно растрепали, по меткому слову Пушкина, пудренный парик чопорного «классика» Буало. И у нас дерзкая литературная молодежь с легкой руки Батюшкова и шутников «Арзамаса» вволю потешилась над «старикашкой-классицизмом» (А. А. Бестужев), который того заслуживал³, однако именно романтик Вя-

¹ «И.-В. Гете об искусстве». М., «Искусство», 1975, с. 445.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 150.

³ Стоит вспомнить уровень аргументов тогдашних поборников позднего, клонившегося к упадку русского классицизма. В 1824 году в одном собрании литераторов заговорили о романтиках и классиках, и очевидец записал: «Мерзляков с жаром витийствовал против первых; а Каченовский грозился палкою на кн. Вяземского...» («Русский архив», 1902, № 7, с. 402).

земский в 1822 году отдал должное наследию прошлого: «Эпоха, ознаменованная деятельностью Хераскова, Державина, Дмитриева, Карамзина, была гораздо плодороднее нашей»¹. Более того, в начале 20-х годов Вяземский и его союзник, близкий тогда к декабристам критик О. М. Сомов, превращают Державина в предшественника романтиков, бурного и свободного поэтического гения, чья «поэзия неподражательна и неподражаема»². То же говорилось о Ломоносове, В. Озерове и других писателях XVIII столетия.

Русским романтикам с самого начала ясно было, что никто не освобождал их от решения капитальных общекультурных проблем, унаследованных от эпохи классицизма. Поэтому им на первых порах приходилось не только строить здание русского романтизма как самобытного, живущего по собственным законам литературного направления, но и закладывать основы всей русской классической культуры XIX века, участвовать в создании отечественной философии, эстетики, критики, журналистики, воспитывать нашу читающую публику. Классицизм уже выполнил все, что от него требовалось, и уходил с литературной сцены, освобождая место новым деятелям и идеям. Знаменитые журнальные сражения романтиков и «классиков» были, по сути, арьергардными боями. «Поприще нашей литературы так еще просторно, что, сбивая никого с места, можно предположить себе цель и беспрепятственно к ней подвигаться... Нам нужны опыты, покушения: опасны нам не утраты, а опасен застой»³, — говорил Вяземский, и в этих его словах ощутимо понимание требований времени, логики развития отечественной культуры.

Достаточно вспомнить знаменитый спор о «старом и новом слог», чтобы увидеть эту непростую позицию русского романтизма. Литературный язык на рубеже XVIII и XIX столетий являл собой причудливый сплав разнородных словесных стихий, и ломоносовская теория «трех стилей» не могла более его упорядочивать, условно разделяя язык, а следственно, и литературу, на три уровня — «высокий», «средний» и «низкий». Карамзин своей ре-

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 73.

² Сомов О. М. О романтической поэзии. — В кн.: «Литературно-критические работы декабристов». М., «Художественная литература», 1978, с. 269.

³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 75.

формой разрушил это временное и неустойчивое равновесие между двумя языками — старославянским и формирующимся русским в пользу последнего. «Классик» А. С. Шишков и его союзники-«староверы»¹ упорно боролись за «старый слог», отстаивая мощь и величие славянской языковой архаики, которая отнюдь не была отжившей и мертвой и без которой невозможны были бы пушкинские «Пророк», «Медный всадник» и философская лирика Любомудров, Боратынского и Тютчева.

Ясно, на чьей стороне должны были оказаться наши романтики, воспитавшиеся в литературной школе Карамзина. Они поддерживали просвещенных, остроумных и вполне прогрессивных карамзинистов и помогли им окончательно скомпрометировать и проводить в литературную отставку консервативных, наивных и неуклюжих «шишковистов». Однако именно романтики постепенно начинают понимать объективный смысл и несомненную ценность деятельности Шишкова и других «архаистов». В этом им немало помог Пушкин, сказавший: «Притязания Шишкова были во многом смешны; но и во многом он был прав»². Вся идея «поэзии мысли» Веневитинова и развившаяся из этой идеи поэтическая реформа молодого Шевырева³ исходят из понимания правоты «архаиста», опираются на «сильную гармонию» «размышляющей» поэзии Ломоносова и Державина. Боратынский и Тютчев принимают в свой поэтический язык сохраненную Шишковым славянскую архаику, по-своему ее переосмыслив и избежав крайностей.

Вчерашние противники романтиков становятся их союзниками в важной работе по построению нового русского литературного языка, хотя союз этот никак не означал принятия реакционных политических идей Шишкова и его последователей. Именно романтик А. Дельвиг подвел черту под плодотворной полемикой с «архаистами», заметив: «Состязание о старом и новом слоге, после нескольких литературных соборов, кончилось полезно и удовлетворительно для обеих сторон»⁴. Таковы были ито-

¹ «Между коими также были люди с дарованиями» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 270).

² «Пушкин-критик». М., Гослитиздат, 1950, с. 540.

³ Позднее Шевырев говорил, что Шишков «принес великую услугу в свое время упорным своим противодействием» («Москвитянин», 1842, ч. II, № 3, с. 162).

⁴ Дельвиг А. А. Соч. СПб., 1893, с. 137.

ги и уроки этой примечательной полемики, способствовавшей литературному самоопределению отечественного романтизма.

Признавая значение «старого» — литературных традиций и предания, русский романтизм яснее осознавал свое культурное дело как последовательную борьбу нового со старым. Уже в 1814 году Н. И. Гнедич, этот характерный представитель предромантического движения и учитель декабристов, отметил эту особенность: «Мы, подобно Эпимениду, воспрянувши от сна и видя на горизонте словесном новые идеи, новые формы, новые явления в стихах и прозе, и — поелику они новы — бра-ним их...»¹. Здесь очень точно определены приметы нарождающегося явления: романтизм в то время только формируется как художественное целое, только виден на литературном горизонте, хотя ростки новой школы появляются раньше (Дружеское литературное общество Андрея Тургенева, Жуковский и его последователи, К. Н. Батюшков, юный Пушкин и др.). А через десять лет молодой романтик-декабрист Вильгельм Кюхельбекер в нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) пишет куда решительнее своего учителя Гнедича: «Свобода, изобретение и новость составляют главные преимущества романтической поэзии перед так называемою классическою позднейших европейцев»². Из этого романтического манифеста ясно, что новое направление уже есть, сложилось и, более того, уже успело внутри себя разделиться на различные, порой враждующие между собой течения и кружки (характерны нападки Кюхельбекера и других писателей-декабристов на Жуковского и поэтов его школы, а также на Любомудров, борьба журналов «Московский телеграф» и «Московский вестник» и многие другие литературные междоусобицы наших романтиков).

Столь стремительное и плодотворное развитие — характерная черта той уникальной культурной эпохи. Новая русская литература возникла с невиданной до того быстротой, проделав за три десятилетия длинный и непростой путь — от Державина до классического пушкин-

¹ «Русская литература», 1978, № 2, с. 119.

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., «Наука», 1979, с. 457.

ского реализма. Понятно, появилась она не на пустом месте. Черты нового рождались уже в XVII столетии, собирались и осмысливались литературой XVIII века. Карамзин и сентименталисты, зашифрованная, эзотерическая масонская литература с ее сложнейшей символикой и антипросветительским рвением и прогрессивное просветительство писателей — последователей Радищева, Крылов, нашедший для живой народной мысли язык и художественные формы, предромантизм, куда мы с теми или иными оговорками зачисляем Батюшкова, Гнедича, даже молодого Жуковского, — все эти очень разные, часто просто враждебные друг другу культурные силы «работали» на новую литературу, как бы подпирали ее, стали своего рода питательной почвой, «культурным слоем» и сообща сделали ее такой, какой она стала в XIX столетии, ее золотом веке.

И все же, когда эта литература появилась, ее рождение чаще всего именовалось «переворотом», «революцией». Романтик Кс. Полевой с полным основанием говорил о возникновении русского романтизма: «В самом деле, история литературы не представляет другого столь быстрого переворота»¹. Люди того времени с изумлением и восторгом видели, как литература вместе со всей русской культурой свершает стремительный прыжок в пространстве и времени. «Начало девятнадцатого столетия в литературном отношении представляет резкую противоположность с концом восемнадцатого. В течение немногих лет просвещение сделало столь быстрые успехи, что с первого взгляда они являются невероятными. Кажется, кто-то разбудил полусонную Россию»², — заметил проницательный Иван Киреевский. О том же говорил в 1818 году немало способствовавший этому «прыжку» Карамзин, а молодой Пушкин, уже подводивший некоторые итоги, эту мысль историка повторил в примечаниях к первой главе «Евгения Онегина»: «Наша, без сомнения, счастливая судьба, во всех отношениях, есть какая-то необыкновенная скорость: мы зреем не веками, а десятилетиями»³. И у всех последующих исследователей той эпохи

¹ Полевой К. А. Записки. СПб., 1888, с. 160.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II. М., «Путь», 1911, с. 15.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI, с. 654. Ср.: Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. М., «Современник», 1982, с. 141.

создается чувство стремительного прыжка, некоего культурного «взрыва», ускоренного литературного развития — достаточно вспомнить характерное удивление Томаса Манна, писавшего о выдающихся русских писателях XIX века: «Да все они, собственно, появляются разом, эти мастера и гении, они протягивают руки друг другу, круги их жизни большими частями пересекаются»¹.

После всех этих очень разных суждений становится понятней великая, поистине уникальная созидательная задача, уготованная русскому романтизму отечественной культурой. Надобно было мощное и согласное напряжение всех творческих сил, чтобы произвести столь быстрый и всеобщий литературный переворот. Именно поэтому наш романтизм — классический пример коллективной творческой деятельности, его историческая динамика порождена непрерывной сменой действия и противодействия, переходящей в согласие и движение вперед.

Легко заметить, что это необычайно сплоченный культурный организм, своего рода платоновская академия, где истину добывают сообща. Ряды романтиков тесны. «Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо»², — признавался в 1820 году юный Пушкин.

Характерно, что капитальные идеи русского романтизма впервые именно *высказываются*, рождаются в словесном взаимодействии, когда в кругу друзей мысли внезапно вспыхивают, сталкиваются и притираются друг к другу. Вся деятельность Дружеского литературного общества была именно словом о будущем деле. То же можно с теми или иными оговорками сказать и о других кружках. Эта уникальная стихия свободного слова, отразившая смелые искания духа, умерла вместе с романтизмом, и лишь отголоски ее сохранились в речах Андрея Тургенева, А. Мерзлякова, Д. Веневитинова и в «Русских ночах» В. Одоевского, замечательной книге, где словесная жизнь романтиков запечатлена как бы изнутри и с почти стенографической точностью.

¹ Манн Томас. Русская антология. — «В мире книг», 1975, № 6, с. 73.

² Пушкин И. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 15.

Литература романтизма рождалась из этого сложного словесного действия, из великого спора о путях русской культуры. Поэтому ей были присущи черты диалога или, как говорил Одоевский, романической драмы, где у каждого писателя и литературной школы есть свое слово, особая роль, монологи, реплики и т. д. Каждый отвечает другому, и не только словом, но творчеством, жизнью. Всюду здесь, как и в разговоре, литературное равновесие постоянно нарушается и тут же восстанавливается.

Необходимо высказать на языке поэзии неуловимый, зыбкий, туманный мир души, человеческого сердца — является Жуковский с его тончайшей, намеренно многосмысленной недосказанностью, игрой оттенков слова. Но тут же его как бы «поправляет» Батюшков, поэт четкий, тяготеющий к предельной завершенности, классической «досказанности». Кажется слишком общим, объективным автобиографизм элегической лирики Жуковского — и он углублен, стал очень конкретным, еще более личным в поэзии И. Козлова. Но рядом творит несравненно более объективный, сумрачный и уединенный Боратынский, поднимающий открытия «личной» лирики школы Жуковского до общезначимых истин, делающий их своего рода философскими категориями, высказанными на языке поэтической мысли. А другой ученик Жуковского, открытый и полный движения Языков отвечает на это богатство глубокой самобытной мысли буйством кипучих жизненных сил. И так без конца. То же можно заметить в прозе, где философ В. Одоевский как бы уравнивает и «поправляет» замысловатого остроумца Марлинского, в критике и журналистике (борьба «Московского телеграфа» и «Московского вестника») и т. д. И все это взаимосвязано и устремлено к единой цели. Споры, неизбежные разногласия этому только способствуют.

Все лучшие литературные силы в то время объединены в сплоченных рядах романтиков, им помогает Карамзин (достаточно вспомнить его «Историю» и беседы с Жуковским, Вяземским и юным Пушкиным), сочувствует Крылов. И в конце концов соединенными усилиями рождается новая литература, ценная сама по себе, создавшая в поэзии, прозе, критике самобытные творческие ценности, не уступающие лучшим достижениям западноевропейского романтизма. Более того, эта литература сразу же выдвигает из своих рядов гениев, стремительно

ее переросших и пошедших дальше,— Пушкина, Гоголя и Лермонтова.

Труд этот был неимоверно тяжок и порой, по известному слову Пушкина, скорбен, порождал многие личные трагедии. И дело тут не только в таких меняющих лик общества и литературы великих катастрофах, как разгром декабристов. Русские романтики творили и жили в расколоте общества, среди разобщенного народа, и их сознание неизбежно было расколотым, трагическим.

Самый романтический идеал, постоянно соотносимый с общенародным (романтическая идея народности), двойствен по своей природе, оторван от почвы и не может быть до конца воплощен, ибо мир, увиденный глазами романтиков, таинствен, трагичен и иногда просто страшен и непостижим, вдруг превращается в мрачное царство дикого хаоса, в «игралоце таинственной игры» (Пушкин). Таким этот мир виделся не только Боратынскому и Тютчеву, но и молодому Гоголю.

В конкретных условиях России у романтиков раскол и неидеальность мира восприняты и показаны как вселенская трагедия, порождающая самодержавный деспотизм, крепостничество, различные социальные язвы. Потому-то они так жаждали этот мир и судьбы России понять и изменить: одни — декабристы — деятельно, революционно, другие — путем долгого воспитания национального самосознания, просветительством, видя в романтизме «стремление возвысить себя и человечество, повествуя об идеальном мире — пророчество»¹.

Поэтому так важен для судеб русского романтизма 1812 год, великая пора народного единения, способствовавшая углубленному пониманию внутренних основ русской жизни и, следственно, расцвету национального самосознания. Консервативнейший мыслитель и политический деятель, мистик и масон, пытавшийся воспитать русское общество по жестокому и циничному кодексу иезуитов, посол сардинского короля в Петербурге Жозеф де Местр говорил: «Русский человек из всех людей в мире лучше всех видит свои недостатки, но зато менее всякого другого прощает тому, кто указывает ему на них»². Столь строгая национальная самокритика проис-

¹ Слова В. Ф. Одоевского — цит. по кн.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь Одоевский В. Ф., т. I, ч. I. М., 1913, с. 442.

² «Русский архив», 1912, № 1, с. 51.

текала из познания передовым русским обществом своей родины и народа, познания неизбежно ограниченного, но преобразившего всю нашу историю, и в том числе историю литературы, романтизма.

Можно утверждать, что наш романтизм как мирозерцание окончательно сложился на полях Отечественной войны 1812 года, где сошлись вместе Батюшков, будущие декабристы, Чаадаев, Жуковский, Вяземский и русские мужики, одетые в солдатские и ополченские мундиры. Великое значение этой встречи было внятно и тем будущим деятелям романтизма, кто по молодости лет мог только наблюдать великую битву народа из лицейских садов и далеких городов и имений. Недаром именно юный лицеист Антон Дельвиг с не свойственной молодости пронизательностью связал историю и литературу: «Может быть, за веком, прославленным нашим громким оружием, последует золотой век российской словесности?»¹ Литература романтизма и стала продолжением начавшегося в 1812 году познания России, многосмысленным творческим постижением народа как подлинной основы России, проглядывавшей сквозь омертвелую, заскорузлую форму. Наши романтики рядом со словом «самобытность» ставят другое, не менее значимое — «народность».

«Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера»², — писал романтик-любомудр Д. Веневитинов, споря с Полевым о главном — связи творческого духа и народного самосознания. Русские романтики осознают мир как сцепление национальных стихий, самобытных народных организмов, где поэт становится эхом народа, его выразителем, соединяя личность и общество.

Достаточно вспомнить финал знаменитого лермонтовского стихотворения «Умиравший гладиатор» (1836), где есть замечательные по глубине исторического проникновения строки о происхождении и природе западноевропейской литературы романтизма.

¹ Дельвиг А. А. Соч., с. 120.

² Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М.: «Наука», 1980, с. 259.

Русский поэт обращается к Западу:

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Ясно, что эта резчайшая критика буржуазной западноевропейской цивилизации опирается на романтический историзм, далекий от понимания подлинного положения вещей. Но здесь примечательны сами категории, которыми мыслит великий поэт, — Запад и Восток, смерть культуры, происхождение романтического мировоззрения.

У романтизма была своя география. Уже мадам де Сталь, столь многому научившая Вяземского и Сомова, делила литературу по принципу «Север — Юг». Климат, природа, местный колорит — все это уже учитывалось романтиками. Отсюда их постоянный интерес к другим народам и национальным стилям — мусульманскому Востоку, древней Индии, «золотой Италии», дикому и мощному Северу старца Оссиана. Для русских романтиков познание этих сопредельных самобытных миров — не просто экзотическая стилизация, но часть жизненно важной работы по культурному самоопределению. Именно на этом пути свершаются главные открытия русского романтизма.

Было бы наивно предполагать, что все русские романтики понимали глубинный смысл своей многосложной и долгой культурной работы. Не случайно Аполлон Григорьев именовал это бурное время «эпохой бессознательных и безразличных восторгов»¹, а Веневитинов говорил о 30-х годах XIX столетия: «Мы живем в эпохе совершенно лирической... Это эпоха *настоящего*»².

У романтиков всегда впереди непосредственное чувство, язык сердца, лиризм, неосознанные порывы к высокому и таинственному (причем главная тайна для них — это человек), ведущие к лирике, сказке, запутанной новелле, фантастическому роду, бурной исповеди души. Буря чувств иногда затемняла романтическое сознание,

¹ Григорьев Аполлон. Воспоминания, с. 5—6.

² Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 354.

мешая видеть верные ориентиры. Романтики часто жили сиюминутным, одним настоящим, подчиняя ему прошлое и будущее. Мысли и тем более развитое и ясное, объективное мирозерцание приходят к ним позднее, после катастроф, разочарований, долгого осознания пройденной дороги и уроков времени.

Очень многое в литературе наши романтики делали, сами того не ведая, зачастую вопреки собственным программам, эстетическим принципам и устремлениям отдельных писателей. Здесь сказалось уникальное положение русского романтизма, с самого начала испытывавшего мощное воспитывающее воздействие эпохи, национальной культуры, общелитературной логики. «Припоминается, что Россия — реалистическая страна. Что здесь происходило обуздание романтизма, укрощение его претензий, часто трагическое, благодаря его силе, красоте и несомненной правде»¹, — пишет новейший исследователь об этом сложнейшем, не до конца проясненном процессе.

Многое влияло на такое развитие романтизма, и первоначально здесь воздействие Пушкина, постоянно находившегося в деятельном общении с романтиками разных поколений и направлений и незаметно, но с редким упорством и прозорливостью направлявшего их на верную дорогу созидания. Не случайно и то, что одним из первых заметил результаты этой пушкинской педагогической деятельности именно романтик — простодушный поэт и переводчик С. Раич: «Пробегите произведения нашей литературы последних 12 лет, и вы удивитесь ее невероятными успехами, которыми обязана она могучему представителю слова русского — Пушкину»².

Одно время у нас много говорилось и писалось о преодолении романтизма. Писатели и их произведения оценивались по степени их приближения к реалистической тенденции. Так романтизм принижался, превращался в своего рода литературный компост, косную почву, на которой с поразительной быстротой вырастал победонос-

¹ Палиевский П. В. Литература и теория. М., «Советская Россия», 1979, с. 276.

² Раич С. Е. Воспоминание о Пушкине. — «Галатей», 1840, № 10, с. 185. Невольно вспоминается замечательная речь А. Н. Островского о Пушкине, где сказано то же, но иначе: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть» (Островский А. Н. Собр. соч., т. 13, М., Гослитиздат, 1952, с. 164).

ный реализм. Из истории развития отечественной литературы выпадало важное звено, игнорировалось самоценное культурное явление. Верная мысль об исторической связи, преемственности доводилась до нелепой, неисторичной карикатуры. Одним из первых существенное неудобство такой тенденциозной недооценки ощутил Г. А. Гуковский, сердито сказавший: «Нет никакой такой повинности для всех писателей 1820-х годов, как и более позднего времени, во что бы то ни стало преодолевать романтизм»¹. Мы же, говоря о преобразении романтизма, имеем в виду не пресловутое «преодоление», а нечто совсем иное — непростую эволюцию этого литературного явления на протяжении первой трети XIX столетия, да и позднее, в 40-е годы, когда романтизм как школа уже угасал и угас, но продолжали писать Жуковский, Тютчев, Вяземский, Боратынский, Языков, В. Одоевский, Ф. Глинка, А. Вельтман, С. Шевырев и другие «поздние» романтики.

Русским романтикам многое хотелось сокрушить, и не только в литературе. Среди них были люди сильные, решительные, готовые пойти очень далеко. Не случайно буржуазный либерал Николай Полевой со значением писал ссыльному декабристу Марлинскому: «В началах разрушения лежат семена возрождений»². И на ниве отрицания нашим романтикам немало удалось сделать. «Наш романтизм принес... пользу нашей литературе: он расчистил ее арену, заваленную сором и дрязгом псевдоклассических предрассудков; он далеко разметал их деревянные барьеры, уничтожил их австралийские табу и тем предуготовил возможность самобытной литературы»³, — так определил главный смысл этой работы Белинский. И это точная оценка.

Однако еще больше русскому романтизму довелось утвердить, построить, открыть, и этим открытиям классический реализм обязан отнюдь не меньше, нежели расчистке для него места в литературе (достаточно вспомнить пушкинскую «Пиковую даму», учитывающую все достижения фантастической прозы западноевропейского и русского романтизма). И в этом смысле романтическая ли-

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, с. 322.

² «Известия по русскому языку и словесности», 1929, т. II, кн. I, с. 205.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI, с. 522.

тература была явлением исторически прогрессивным, хотя в рядах ее было немало людей с консервативными взглядами.

Уже трезвые и практические люди 40-х годов, иногда посмеивавшиеся над высоким простодушием и «голубым» идеализмом писателей 30-х годов, понимали тем не менее их непреходящее значение, несомненную ценность их культурной работы. В 1850 году безымянный автор критического обзора литературы с невольной улыбкой говорил о старых романтических журналах 20-х годов и в то же время дал им такую оценку: «Однако, видя эти журналы, покрытые старою пылью, в книжных лавках и старинных библиотеках, мы всегда ощущаем какое-то грустно-сладкое чувство: вся эта груда бумаги была полна жизни, любви к знанию, изяществу, страстей, разнообразных, глубоких, истлевших скоро, может быть, от той силы, с которою они проявились наружу»¹.

Романтическая эпоха в России была полна жизни, страстей, всеобщих исканий, стремления к универсальному синтезу искусств и наук. И уже поэтому она не ограничилась сферой литературы. Музыка, это высшее для романтиков искусство, живопись, театр, журналистика, издательское дело, филология, эстетика, история, политическая экономия, даже точные науки — во всех этих важных областях наши романтики создали непреходящие ценности. «Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением, целую эпохой морального развития, эпохой, имевшей свой особенный цвет, проводившей в жизни особое воззрение... Пусть романтическое веяние пришло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской природе почву, готовую к его восприятию, — и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных»², — верно заметил Аполлон Григорьев, сам бывший одним из таких «совершенно оригинальных» явлений, несмотря на европейскую образованность.

Да, русский романтизм был явлением историческим, целой культурной эпохой, прошедшей неизбежные стадии зарождения (конец XVIII — начало XIX века), рас-

¹ «Н. А. Некрасов и русская литература», вып. 38. Кострома, 1974, с. 151.

² Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 233—234.

цвета (20—30-е годы) и угасания (40-е годы). Однако у нас он стал культурой духа, обозначил такой уровень умственной жизни и творчества, что потомки оглядывались и ныне оглядываются на эти вершины с изумлением. Романтизм оставил нам не только высокую литературу, нестареющие культурные ценности, но и классический образец духовной общности цельных и незаурядных творческих людей, создал замечательных русских писателей, чьи личности и сегодня привлекают наше внимание и не менее примечательны, нежели их творчество. Поэтому к литературе русского романтизма и ее творцам мы всегда будем возвращаться с новым интересом, находя в ней свое, пример и урок, ибо это один из важных ориентиров, и сегодня определяющих направление нашего литературного развития.

Романтизм сделал много капитальных открытий в сфере творчества, без которых немыслима была бы позднейшая деятельность наших писателей-классиков. В школе романтизма воспитались Пушкин и Гоголь¹. «Без романтической струи, враждебной капитализму и всей прогрессивной, но отравленной неравенством цивилизации, невозможно понять и мудрую глубину Толстого, и драматический мир Достоевского, этих странных, но несомненных спутников русской революции»², — верно сказано в одном новейшем исследовании. С тем же основанием мы говорим о романтизме Горького и других выдающихся советских писателей.

Непреходящими открытиями русского романтизма наша литература живет и поныне, и нити этой преемственности пронизывают всю область искусства слова. И не случайно мы сегодня говорим о романтической традиции в новейшей советской литературе. В особенности это верно для поэзии, ибо именно романтики узаконили лирику как самоценный род, и по указанной ими дороге пошли Тютчев, Полонский, Фет, А. К. Толстой, К. Случевский, поэты русского символизма, Александр Блок, Бунин. И по сей день лучшие наши поэты пользуются этими великими открытиями, показывая, что лирика романтическая по самой своей художественной сути.

Жизнь сердца, диалектика страстей, лирический вос-

¹ См.: Сахаров В. И. Молодой Гоголь и романтическая традиция. — «Литературная учеба», 1982, № 5.

² Лифшиц М. И. Мифология древняя и современная. М., «Искусство», 1980, с. 157.

торг, порыв души к высокому идеалу и подвигу, революционная романтика, плодотворное воскрешение народного предания — все это принес с собой русский романтизм, и все это отнюдь не умерло вместе с ним, осталось с нами, помогая решению сегодняшних задач и питая влиятельную и устойчивую литературную традицию романтического взгляда на мир, история которой далека от завершения.

В 70-е годы, когда сочинения романтиков пушкинской поры издаются сотысячными тиражами (только в последние годы появились двухтомные собрания сочинений А. А. Бестужева-Марлинского, П. А. Вяземского и В. Ф. Одоевского, антологии «Русская романтическая повесть» и «Поэты тютчевской плеяды», однотомники В. Кюхельбекера, В. Соллогуба, О. Сомова, А. Вельтмана, Н. Бестужева, Д. Веневитинова, братьев Аксаковых, Н. Языкова, В. Бенедиктова, И. Козлова, Н. Станкевича, И. Киреевского, и список этот непрестанно увеличивается), все яснее становится великое, непреходящее значение русского романтизма, точнее определено его место в тысячелетней истории отечественной литературы. Слово, выговоренное более полутора столетий назад нашими романтиками, внятно и интересно и советскому читателю.

* * *

Настоящая книга менее всего претендует на роль полной, систематической истории литературы русского романтизма. Здесь собраны отдельные страницы этой истории, работы разных лет и разного рода — от литературных портретов писателей-романтиков до истории кружков, течений, стилей и жанров. Самый авторский выбор имен и тем был предопределен разной степенью их исследовательности.

Творчество Жуковского, К. Н. Батюшкова, писателей-декабристов, П. А. Вяземского, Е. А. Боратынского, Ф. И. Тютчева, Лермонтова, тема «Пушкин и русские романтики» с достаточной полнотой освещены в двухтомной «Истории романтизма в русской литературе» и в известных работах Г. А. Гуковского, Б. М. Эйхенбаума, К. В. Пигарева, Л. Я. Гинзбург, Л. Г. Фризмана, И. М. Семенко, Ю. В. Манна, Р. В. Иезуитовой, многочисленных книгах и статьях других наших литературоведов, к которым мы и отсылаем интересующихся этими

проблемами читателей. Автора настоящей книги привлекли другие явления, менее изученные, порой вообще неизвестные или принадлежащие к так называемому «второму эшелону» романтической литературы, «московская школа» Любомудров, поэты, прозаики и критики 30-х годов, хотя, разумеется, имена Жуковского, Батюшкова, Вяземского, писателей-декабристов, Пушкина, Лермонтова, Тютчева присутствуют в книге, ибо без них разговор о русском романтизме невозможен. Эти очерки о писателях, кружках и различных направлениях романтизма объединены авторской точкой зрения и общей темой, желанием показать русский романтизм в его непростой динамике, проявившейся и в общих явлениях литературы, и в писательских судьбах.

Настоящая книга, обращенная не только к специалистам, но и к широким слоям читателей, стремится расширить и уточнить наши познания о русском романтизме, его происхождении, природе и путях развития, показывая движение отдельных незаурядных творческих судеб и примечательных явлений, органичное сцепление их, отразившее характерные черты и важные этапы романтического движения в России первой трети XIX столетия, и в особенности пути зрелого романтизма 30-х годов.

У ИСТОКОВ

(ДРУЖЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЩЕСТВО 1801 г.)

У литературы переходных эпох имеется примечательная особенность: в ней происходят очень серьезные перемены, а она этого поначалу как бы не замечает. Рождаются и соединяются разнородные новые явления, приходят деятели невиданного склада и смелости слов и дел. Все это так же быстро исчезает, но перед уходом успевает сказать главное, указать пути будущего развития. А литература спокойно проходит мимо, продолжая говорить о старом, привычном и не обращая внимания на забежавших вперед, вышедших «рано, до звезды». Это на первый взгляд выглядит как непонятная жестокость, ибо

обычно так гибнут бесследно или же разочаровываются (предполагаемая судьба Ленского в «Евгении Онегине») люди недюжинные, много обещавшие.

Первые ростки нового направления рождаются обычно в тяжелейших условиях, где никакого их правильного произрастания и созревания быть не может. Нет условий для их окончательного оформления — социальных, культурных и т. д. Ибо литература не может опередить самое себя. Но она уже в состоянии предсказать и, более того, предопределить свое будущее.

Поэтому в ней как бы вдруг возникают странные «промежуточные» таланты и целые их созвездия (кружки, общества и т. п.), поражающие своей пестротой, соединением несоединимых черт, заложенной в их природе возможностью развиваться в самых разных направлениях. И потом литература возвращается к тем из намеченных направлений, которые оказались жизнеспособны и плодотворны, и уж тогда развивает их до конца, согласно своим силам и центральным задачам. Становится ясна внутренняя связь между разрозненными явлениями. Очевидно и то, что эти явления, тяготеющие к соединению, еще не равны тому литературному направлению, которое они подготавливают.

Так и было на рубеже XVIII и XIX столетий, когда в русской литературе возник ряд новых черт, еще не ставших романтизмом, но уже его предсказывавших и готовивших. Явления эти мы условно именуем предромантизмом. Сюда относятся отдельные писатели и целые общества и кружки, что свидетельствует о размахе и важности проводимой предромантиками подготовительной работы, о серьезных литературных силах, вовлеченных в построение здания русского романтизма.

Вспомним хотя бы удивительную судьбу казанского поэта Г. П. Каменева, даровитого автора рыцарской поэмы «Громвал», предшественника Жуковского. Известно, что сказал о поэте Пушкин: «Этот человек достоин был уважения; он *первый в России осмелился отступить от классицизма*. Мы, русские романтики, должны принести должную дань его памяти: этот человек много бы сделал, ежели бы не умер так рано»¹.

¹ «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2. М., «Художественная литература», 1974, с. 219.

В предромантике Каменеве, его поэзии уже предсказан романтик Жуковский. Однако автор «Громвала», вплотную подойдя к поэзии чувства и «сердечного воображения», останавливается, не в силах развернуть и реализовать намеченную им программу романтической балладно-элегической лирики. Для того чтобы стать Жуковским, ему недостает не образования и таланта (талант имелся, пусть и иного масштаба), но духовной среды, единомышленников, читателя, новой ступени литературного развития.

Карамзин не успел еще выполнить до конца свою важную работу, и не стала еще ясна ограниченность его капитальных открытий, очевидная теперь нам. Карамзинизм должен был пройти через серьезную и объективную критику, причем критика эта могла прозвучать только из рядов литературной молодежи, сплошь тогда состоявшей из восторженных последователей автора «Писем русского путешественника». Значит, и молодежи надо было до этого дорасти. Такой критикой и занялось впоследствии Дружеское литературное общество 1801 года. В этом обществе молодой Жуковский прошел важную литературную школу и обрел собственную дорогу. Именно поэтому все мы сегодня знаем баллады и элегии Жуковского, а о талантливом поэте Каменеве, остановившемся в начале этого пути, вспоминают только историки русской литературы рубежа XVIII—XIX веков.

Уже этот важный эпизод истории отечественной литературы показывает, насколько серьезной и интересной была роль Дружеского литературного общества в становлении русского романтизма.

Просуществовавшее всего несколько месяцев, общество это и по сей день поражает своей пестротой и неоднородностью, сложнейшим переплетением предромантических и собственно романтических идей, тенденций и черт. Из Дружеского литературного общества исследователи решительно выводят то Жуковского, то карамзинистский «Арзамас», то декабристскую литературу, а то и философский романтизм Любомудров. И все эти исследователи каждый раз бывают правы, пусть и в разной степени, ибо материалы общества и творчество его участников дают те или иные основания для каждой из этих концепций. А это, в свою очередь, означает, что Дружеское литературное общество 1801 года является одним из важнейших источников литературы романтизма, откуда

происходят самые разные романтические течения. Это общество было характерным для переходной эпохи единством противоположностей. Это уже романтизм, но это не только романтизм. Поэтому об обществе можно сказать словами Вяземского: «Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная литературная новизна, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета...»¹

* * *

Дружеское литературное общество, прообраз романтических кружков 20-х годов, начало свои собрания 12 января 1801 года и уже в ноябре распалось. Но история этого литературного кружка не исчерпывается кратким периодом его организованной, официальной деятельности и интересна как характерный пример рождения нового романтического миросозерцания в литературной среде 1800-х годов.

Уже само название общества указывает на его связь с дружеским ученым обществом Н. И. Новикова и его единомышленников, со старшим тургеневским кружком, где собирались И. П. Тургенев, М. М. Херасков, И. И. Дмитриев, А. А. Прокопович-Антонский, И. В. Лопухин. В старшем тургеневском кружке царила идея «нравственной философии» — внутреннего самосовершенствования, составлявшая важнейшую часть этики русского масонства. Причем идея эта проповедовалась не только в доме Тургеневых, но и в основанном масоном Херасковым Университетском благородном пансионе, деятельностью которого руководил масон А. А. Прокопович-Антонский и из стен которого вышли почти все будущие участники собраний Дружеского литературного общества².

Разумеется, члены Дружеского литературного общества масонами не стали (более того, они решительно отказались войти в какую-либо из лож), но нельзя недооценивать влияния философско-этических и эстетических идей русского масонства 90-х годов XVIII века (представлявшего собою своеобразную оппозицию просветительству) на мировоззрение романтиков. В частности, в Дру-

¹ «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 1, с. 127.

² См.: Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев.— В кн.: «Архив братьев Тургеневых», вып. 2. СПб., 1911, с. 33—34.

жеском литературном обществе передовая дворянская молодежь стремилась соединить идею духовного совершенствования с интересом к отечественной и зарубежной литературе и критике, и здесь они сближались с просветителями и Карамзиным.

Андрей Иванович Тургенев (1781—1803), один из основателей Дружеского литературного общества, говорил в одной из своих речей: «Цель наша — образование себя в литературе, особливо в русской, образование нравственного нашего характера»¹.

Это именно просветительство, интерес к этике и эстетике, а не к научной философии, как это было позднее у романтиков-любомудров. Речь шла о развитии гражданских добродетелей — прямоты, патриотизма, борьбы с незаконным нарушением прав личности. Поэт и критик А. Ф. Мерзляков, открывая заседание общества, указал на необходимость нравственного совершенствования и воспитания гражданственности у участников кружка: «В этом дружественном училище получаем мы лучшее и скорейшее образование, нежели в иной академии»². С этой целью общество намеревалось даже создать собственную библиотеку.

Литературный кружок, преобразованный впоследствии в Дружеское литературное общество, начал свою деятельность еще во второй половине 90-х годов XVIII века и с самого начала включал в себя молодых людей разного возраста и взглядов. Признанным руководителем и идеологом кружка с самого его зарождения был Андрей Тургенев, даровитый поэт, переводчик и критик, блестящий оратор. Его друзья филолог А. С. Кайсаров и поэт А. Ф. Мерзляков составили ядро, основу будущего литературного общества. К ним присоединились затем молодой Жуковский, М. С. Кайсаров, Александр Тургенев, А. Ф. Воейков, С. Е. Родзянко и А. Офросимов.

Круг их интересов включал в себя не только изящную литературу. По свидетельству Андрея Тургенева, на заседаниях кружка открыто говорили о вольности и рабстве, о религии, о стеснении литературы при Павле I. В обществе сочувствовали освободительной борьбе американского народа, интересовались личностью и сочине-

¹ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, с. 136.

² Там же, с. 121.

ниями Бенджамена Франклина¹, читали «Общественный договор» Руссо. Не случайно из этой среды вышли такие передовые, прогрессивно мыслящие общественные деятели, как А. С. Кайсаров, автор изданной в Геттингене книги об освобождении крепостных в России, создатель первой русской фронтовой газеты, и будущий декабрист Н. И. Тургенев. Тираноборческие идеи декабристов предвосхищены в смелой речи А. Ф. Воейкова «О героизме». Современный исследователь справедливо указал на то, что некоторые взгляды участников кружка подготавливали «литературную программу декабризма»². Впрочем, интересы участников Дружеского общества и декабристов сближались более в области общественной мысли, в литературной же сфере были заметны определенные расхождения.

Литературная программа Дружеского общества была достаточно сложной и в течение недолгой деятельности кружка претерпела значительные изменения. С самого начала молодые литераторы стали противниками классицизма. В одной из своих речей Мерзляков говорил: «Древним была образцом природа, для новых древние заменяют природу... Но вопрос: в чем именно подражать древним, которые отделены от нас обычаями, жизнью, нравами, правлением?.. Правила о подражании древним весьма трудно написать, а еще труднее им последовать»³. Воззрение теоретиков классицизма на античность как неподвижный, вневременной эстетический идеал отвергается участниками Дружеского общества с позиций исторического взгляда на развитие литературы. Мировая культура видится им вечно обновляющимся миром, где нет ничего вечного, неподвижного, нет никаких «абсолютов» и официально утвержденных образцов для подражания. «Я представляю себе святилище наук и художеств огромным театром, которого декорации перемежаются, переставляются и умножаются веками»⁴, — говорил на одном из заседаний Мерзляков. Участники заседаний

¹ Андрей Тургенев перевел и издал отрывки из записок Франклина. См.: Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. М., «Наука», 1981, с. 97—99.

² Лотман Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. — «Учские записки Тартуского гос. ун-та», вып. 63. Тарту, 1958, с. 25.

³ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 133.

⁴ Там же, с. 132.

ищут новые правила, критерии оценок и ориентиры, обосновывают новое воззрение на прошлое, настоящее и будущее мировой литературы. Например, Андрей Тургенев ценил в Гомере прежде всего национальную самобытность, ответственность своему времени¹. С этой же точки зрения рассматриваются Оссиан, Шиллер и особенно Шекспир, чья трагедия «Макбет» переводилась Андреем Тургеневым. Впоследствии такое воззрение распространяется и на русскую литературу.

В сфере литературных интересов младшего тургеневского кружка заметно преобладает новейшая немецкая словесность. Этот интерес к тогдашней германской литературе подсказан Карамзиным и в известной мере предопределен воспитанием братьев Тургеневых: их домашний учитель был немец, да и молодых Тургеневых в обществе не случайно именовали «записными немцами»². Их немецкая ориентация всем была известна. Характерны позднейшие воспоминания Александра Тургенева о кружке: «Несколько молодых людей, большею частью университетских воспитанников, получали почти все, что в изящной словесности выходило в Германии, переводили повести и драматические сочинения Коцебу, пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гете; почти весь тогдашний новейший немецкий театр был переведен ими...»³ Здесь примечателен сам подбор писательских имен.

В младшем тургеневском кружке возникает своего рода культ Гете. Конечно, внимание молодых писателей к автору «Страданий молодого Вертера» в значительной мере подсказано Карамзиным, но и здесь ученики пошли дальше своего учителя, вплотную приблизившись к романтическому воззрению на Гете, ознаменовавшемуся впоследствии поэтическими посланиями Жуковского, Кюхельбекера, Веневитинова, Боратынского.

Причем Андрей Тургенев в Гете ценил совсем другое, нежели Карамзин, — жар и силу страстей, верное чувство природы, романтический бунт индивидуальности Вер-

¹ См.: Шмидт Х. Эстетические взгляды Андрея Тургенева. — «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук», т. 295, вып. 58. Л., 1960, с. 45.

² Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, с. 140.

³ Тургенев А. И. Хроника русского. — Дневники. М.—Л., «Наука», 1964, с. 118.

тера. Он восхищался свободолобивой драмой «Эгмонт», переводил вместе с Мерзляковым «Вертера» и сочинил примечательную надпись к портрету Гете:

Свободным гением природы вдохновленный,
Он в пламенных чертах ее изображал
И в чувстве сердца лишь законы почерпал,
Законам никаким другим не покоренный.

Гете изображен здесь уже как вполне романтический гений, чье творчество свободно и всеобъемлюще. Великому поэту дела нет до законов и образцов, ему важны «истина и натуральность», точная и живая картина «природы человеческой»¹.

Поэтические размышления Андрея Тургенева о немецком поэте знаменательно совпадают с идеей стихотворения Жуковского «К портрету Гете» (1819) и предвосхищают романтическую концепцию творчества и личности Гете, сложившуюся позднее в кружке Любомудров. Наряду с Гете в младшем тургеневском кружке высоко ценятся и немецкие писатели периода «бури и натиска», и в особенности Шиллер, вообще воспринимавшийся в России как вдохновенный поэт романтического порыва, высоких чувств и свободолюбия. Характерен и интерес кружка к Виланду, этому ближайшему предшественнику романтика Э.-Т.-А. Гофмана, тяготевшему к фантастике, запутанной интриге, восточному колориту, автору философического романа «Оберон». Произведения этих писателей изучаются и обсуждаются, и отсюда — немецкая ориентация Жуковского, чьи литературные вкусы в значительной мере сложились в заседаниях Дружеского литературного общества.

Передовой немецкой традиции и «отцу нашему Шекспиру» писатели младшего тургеневского кружка противопоставляют уходящую литературу французского классицизма. Андрей Тургенев и его друзья видят в философии Вольтера одну только дерзость, ругательства и эгоизм. Здесь они следуют весьма устойчивой антипросветительской тенденции, возникшей в русской публицистике и литературе, особенно масонской, после французской революции. Против Вольтера и просветителей выступали и многие посетители тургеневского дома, и в частности масоны Херасков и Лопухин.

¹ Из тургеневской характеристики «Эгмонта» Гете (см.: Шмидт Х. Эстетические взгляды Андрея Тургенева, с. 44).

Молодые их собеседники далеки, понятно, от консервативных воззрений старых масонов, им французский просветительский классицизм мешает не как официальная идеология, а скорее как старая, закостеневшая в своем бездумном подражательстве литература, оказавшая вредное воздействие на развитие русской культуры, затормозившая ход отечественной литературы.

Обо многом говорит рассказ литературного старовера-«классика» Филиппа Вигеля о споре с «русским геттингенцем» Александром Тургеневым. Вигель вспомнил об этом интереснейшем споре именно в связи с Гете, Шиллером, Виландом и их переводчиком Жуковским. «Я помню, как, возвратившись из Геттингенского университета, друг его (Жуковского. — В. С.), Александр Тургенев, сын и брат известных и сам довольно известный, посетил мое скромное жилище. У меня на сосновых выкрашенных полочках стояло несколько французских классиков дешевого стереотипного издания, которых тогдашние скудные средства мои позволяли мне покупать. С презрительною улыбкою воскликнул он: «Что это такое? А! Расин и Буало, Вольтер и Лагарп, ха-ха-ха!» У него же шкапы наполнялись фолиантами в пожелтевших пергаментных переплетах, в которые никогда он не заглядывал, но которые показывали немецкую его ученость»¹.

В живописном рассказе Вигеля много яду и фарисейства, вообще для него характерных. Однако ироническое отношение участника Дружеского литературного общества к писателям французского классицизма уловлено и передано довольно точно. И это уже вполне романтическое ниспровержение устоявшихся литературных ценностей, насмешка над старовером и его поклонением «великим мастерам», прозвучавшая в преддверии эпохи романтизма. Та же дерзостная интонация есть и в послании Андрея Тургенева к почтенному старцу Хераскову, где знаменитый творец «Россиады», вельможа и масон высоких степеней, выступает как «забавный старичок, прославленный пиита». Это уже близко к насмешкам Батюшкова, арзамасцев и юного Пушкина над «Беседой любителей российской словесности», и в особенности над тяжеловесным «пиитой» Д. Хвостовым, ко-

¹ Вигель Ф. Ф. Москва и Петербург.— «Русский архив», 1893, № 8, с. 573.

мическим персонажем многих романтических посланий и пародий.

Интересы участников Дружеского литературного общества не исчерпывались западноевропейской литературой. Постепенно главным предметом их речей и обсуждений стала русская литература, ее настоящее и будущее. Именно к этому стремились «корифеи» общества Андрей Тургенев и Мерзляков. Последний говорил: «Нужно ограничить нам упражнения, и, по моему мнению, предметом их должна быть единственно отеческая литература»¹. Участники кружка готовились к литературному поприщу и с этой целью хотели определить круг тем для своих будущих произведений. *«Бог, природа, добродетели, пороки, одним словом, моральная натура человека, со всеми бесконечными ее оттенками,— вот предметы, достойные истинного поэта!»*² — восклицал Андрей Тургенев. И эти темы осваивались в беседах и первых опытах. В Дружеском литературном обществе постоянно велась творческая работа, воспитывавшая профессиональных литераторов. «Это — яркий пример творческого кружка, в котором члены своим морализированием, своими докладами о боге, об этике и т. д. сталкиваются с тем материалом, который нужен им в литературной работе»³, — писал о Дружеском литературном обществе М. Аронсон.

Именно поэтому в Дружеском обществе много внимания уделялось литературной критике. В написанных Мерзляковым «Законах Дружеского общества» говорилось, что кружок собирается «особенно заняться теорией изящных наук»⁴. Поскольку журнальная критика в то время лишь зарождалась, то участники младшего тургеневского кружка избрали иную форму для своих литературных мнений; они судили о писателях устно или же в письменных отзывах. «Мы строго критиковали друг друга письменно и словесно, разбирали знаменитейших

¹ Истрин В. М. Дружеское литературное общество в 1801 г. — «Журнал министерства народного просвещения», 1910, № 8, с. 286.

² Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 143.

³ Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., «Прибой», 1929, с. 50.

⁴ «Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год». М., 1891, с. 1.

писателей, которых почитали образцами своими»¹ — вспоминал А. Ф. Мерзляков. Этим отзывам, конечно, далеко было до настоящих статей, но для Жуковского, Ал. Тургенева и в особенности для самого Мерзлякова — теоретика литературы выступления в Дружеском обществе стали хорошей литературной школой. Самый тип критической статьи начал складываться именно тогда.

Недаром Мерзляков, чья деятельность была высоко оценена Белинским, некоторые свои отзывы и выступления в кружке сохранил и напечатал позднее как журнальные статьи, и они имели шумный успех. В 1810-е годы он вполне заслуженно пользовался репутацией строгого «классика», но его тогдашние журнальные нападки на «Россиюду» Хераскова и трагедии Сумарокова — это отголосок романтической критики классицизма, зарождавшейся в Дружеском литературном обществе². Характерно, что то, что язык мерзляковских «критик» — язык живой, устный, разговорный, далекий от схоластических пиитик и риторик того времени. О нем можно сказать то, что сказано Вяземским о стиле друга и единомышленника Мерзлякова Александра Ивановича Тургенева: «Письма его большею частию образцы слога, живой речи. Они занимательны по содержанию своему и по художественной отделке, о которой он не думал, но которая выражалась, изливалась сама собою под неутомимым и беззаботным пером его»³. Даже в сфере стиля видно, что участники младшего тургеневского кружка в критике далеки от систематизма «немецкой школы», каким отличались потом эстетические трактаты романтиков-любомудров.

Для Дружеского литературного общества, как и для всякого кружка молодых писателей, особенно важна была мысль о преемственности, представление о том, какую литературную традицию кружок продолжает. Классицизм и масонство они решительно отвергли. Властителем дум литературной молодежи был в то время Н. М. Карамзин, и участники младшего тургеневского

¹ Цит. по кн.: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны, с. 84.

² О сближении этих выступлений Мерзлякова с точкой зрения романтика Вяземского см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, с. 273—274.

³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 282.

кружка не избежали, конечно, сильнейшего влияния карамзинизма. Вождь русских сентименталистов был для них литературным Колумбом: он открыл и узаконил существование «внутреннего человека», мира души, жизни сердца, и они, по точному слову А. Кайсарова, не могли наговориться о себе. И все же отношение участников Дружеского литературного общества к Н. М. Карамзину как писателю и вождю литературного направления было весьма сложным. Талант и немалые заслуги Карамзина признавались, но за этими признаниями следовала весьма серьезная и нелицеприятная критика.

В сущности, само возникновение Дружеского литературного общества стало своеобразным актом протеста молодых писателей против Карамзина и его школы. 20 декабря 1800 года, незадолго до образования общества, состоялся чрезвычайно интересный разговор Андрея Тургенева с Жуковским и Мерзляковым. Речь шла о бедности русской литературы. Основатели кружка винили в том Карамзина. В дневнике Андрея Тургенева эти обвинения сформулированы следующим образом: «Может быть, более будет превосходных писателей в мелочах, и... сему виноват Карамзин... Он сделал эпоху в русской литературе... Но — скажем откровенно — он более вреден, нежели полезен литературе нашей, и вреден потому более, что так хорошо пишет... Пусть бы писали хуже, но только бы писали оригинальнее, важнее, мужественнее, и не столько занимались мелочными родами»¹.

Очевидно, что эта критика карамзинского направления опирается на новые эстетические принципы и совершенно не похожа на нападки сторонников классицизма.

Молодые участники тургеневского кружка уже воспринимают Карамзина не как дерзкого новатора, а как писателя, увлекшего современную ему русскую литературу на неверный путь и потому ставшего своего рода тормозом, препятствием на пути новых искателей.

Чрезвычайно важно то, что Карамзин представлялся молодым писателям «слишком литератором», увлекшим изящную словесность в сферу отвлеченного чувства. Декабрист Н. И. Тургенев много позднее писал о своем учителе: «Карамзин был литератором в полном и лучшем смысле этого слова и никогда не желал быть

¹ Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев, с. 74—75.

ником иным»¹. А участники Дружеского общества как раз желали быть политическими писателями, философами, историками, руководителями национального самосознания, общественными деятелями и просветителями. Их проповедь высоких гражданских добродетелей, напоминающая о героических персонажах Плутарха, была и протестом против забвения этих идей Карамзиным, увлекшим русских читателей и писателей в отвлеченную область личной жизни и чувства. «Герои сокрылись; я вижу младенцев, которые, гоняясь за мечтою, не видят под собою бездны, покрытой для них цветами»², — так охарактеризовал результаты литературной деятельности Карамзина Андрей Тургенев. Он же, утверждая идею патриотизма, писал: «Нельзя быть гражданином вселенной, не будучи патриотом»³. Эти слова явно метят в автора «Писем русского путешественника», гордившегося своим европеизмом.

Этот примечательный спор продолжался и в чисто литературном плане, в сфере критики. И здесь Андрей Тургенев назвал Карамзина «истощенным» талантом и, споря с ним по поводу «Разбойников» Шиллера, спрашивал: «На что нам ограничивать область изящных наук?»⁴ Следовательно, с точки зрения Тургенева и его кружка Карамзин уже сыграл свою роль и начинал мешать не только дальнейшему развитию литературы, но и прогрессу литературной теории. Точка зрения Тургенева на Карамзина — это уже взгляд романтика на литературного старовера, хотя Тургеневу и ясна была разница между автором «Писем русского путешественника» и «классиком» Херасковым.

Одной из центральных задач Дружеского литературного общества стала решительная критика Карамзина и возглавлявшегося им направления в русской литературе. Критика эта взаимосвязана с разработкой литературной позиции общества. Молодые литераторы утверждали свое и себя через отрицание. И потому центральная, программная речь Андрея Тургенева «О русской литературе» — антикарамзинский документ. Здесь почти

¹ Тургенев Н. И. Россия и русские. М., 1915, с. 342.

² «Литературное наследство», т. 60, кн. I. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 335.

³ Там же.

⁴ Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев, с. 81.

дословно повторено все то, что сказано о Карамзине в дневнике Андрея Тургенева. Вместе с Карамзиным с романтических позиций критикуются и отвергаются и Сумароков с Херасковым.

Но главное значение этой замечательной речи Андрея Тургенева в том, что в ней впервые у нас выдвинут чисто романтический лозунг «У нас нет литературы», впоследствии встречавшийся у всех русских романтиков — от Жуковского и П. А. Вяземского до молодого Белинского. «Есть литература французская, немецкая, английская, но *есть ли русская?*» — вопрошал Андрей Тургенев¹. Главный его упрек текущей русской литературе — это упрек в подражательности, отсутствии оригинальности, силы и энергии, сохранившихся лишь в народных песнях и сказках. Все это чисто романтические аргументы (достаточно вспомнить схожие инвективы К. С. Аксакова).

Появление самобытной русской литературы в будущем Андрей Тургенев связывает с грядущим расцветом национального самосознания и с неизбежным явлением великого национального писателя: «Иногда один человек явится и, так сказать, увлечет за собою своих современников; мы это знаем: мы сами имели Петра Великого; но такой человек для русской литературы должен быть теперь второй Ломоносов, а не Карамзин. *Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе,* — иначе дерево увянет, покрывшись приятными цветами, но не показав ни широких листьев, ни сочных питательных плодов»². Легко заметить, что здесь предсказаны скорое появление Пушкина и его культурная роль и значение для судеб русской классической литературы XIX века. Очевидно и то, что будущая русская литература мыслится Тургеньевым как романтическая.

Идея народности, национального своеобразия литературы — одна из центральных в романтической теории. Для русской литературы эта идея особенно важна. Позднее романтик Н. А. Полевой скажет о литературе кон-

¹ Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, с. 145. То же говорил и Мерзляков: «...Мы не имеем еще собственных образцов во всех родах сочинений, все наши писатели рождаются, так сказать, во французской библиотеке» (там же, с. 134).

² Там же, с. 148.

ца XVIII — начала XIX века: «Тогда не было различия между переводом и сочинением»¹. В этих словах было известное преувеличение (стоит вспомнить, например, в высшей степени оригинальное творчество Державина и Крылова), но сама романтическая критика вторичности и подражательности в русской литературе была в своей основе верна и плодотворна. И впервые эта критика открыто велась на заседаниях Дружеского общества и отразилась в его литературной позиции. Новейший исследователь верно сказал о значении «Речи» Андрея Тургенева: «Замечательная точность постановки вопроса, ее пророческий характер обусловлены вполне назревшей необходимостью»². Литературная концепция Андрея Тургенева свидетельствовала о том, что зарождение романтизма было одним из неизбежных результатов необходимых коренных перемен в литературе тех лет, обусловлено общим движением новой российской словесности.

Характерно, что Андрей Тургенев и его друзья выступают прежде всего как критики, стремятся расчистить место для новой литературы, а не создать ее самое. Мерзляков с надеждой писал о теории изящной словесности: «Она покажет нам масштаб всего изящного и будет служить ариадниной нитью в лабиринте юродствующего воображения»³. У участников Дружеского общества теория идет впереди творчества, и в этом они схожи с романтиками-любомудрами. Художественное творчество Андрея Тургенева и Мерзлякова не позволяет еще назвать их поэзию романтической, но для обоих поэтов начало 1800-х годов было порой напряженных творческих поисков.

«В моих литературных вещах происходит какая-то революция: все теперь в ферментации, и я не знаю, что хорошо и что дурно»⁴, — признавался Андрей Тургенев. Старые критерии «хорошего вкуса» уже не действуют, а новое только оформляется. В одном из писем Мерзля-

¹ Полевой Н. А. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, с. 105.

² Кожин В. В. Становление классического стиля в русской литературе.— В кн.: «Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени». М., «Наука», 1976, с. 78.

³ Цит. по кн.: Лотман Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени, с. 38.

⁴ Цит. по кн.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»: СПб., 1904, с. 62.

кова к Жуковскому говорилось: «Когда кончится это шальное для меня время? Когда попаду я на путь истинный? По крайней мере, я чувствую, что это *кризис, кризис для всего меня; решительная лихорадка для моих муз*»¹.

Выражение «лихорадка для муз» достаточно характеризует сам стиль поэтических исканий молодого Мерзлякова: это не размеренность и велеречивость поэзии классицизма и не плавная округленность стихов Карамзина, а именно романтическая порывистость и незавершенность. Те же черты характерны и для поздних стихотворений Андрея Тургенева. Мерзляков, как известно, романтиком не стал, но в этот период своей деятельности он шел к романтизму и в своей поэзии, и в критических выступлениях². Да и позднее этот строгий «классик» мог сказать: «В свободном царстве литературы нет никакого исключительного права»³. Это вполне романтическая мысль, далекая от нормативной поэтики классицизма. Мерзляков никогда не забывал романтических идеалов молодости, эти идеи прорывались в его позднейших статьях и лекциях. Он служил делу романтизма и как теоретик, и как поэт. То же можно сказать и о рано умершем Андрее Тургеневе, который, подобно Д. В. Веневитинову, подавал большие надежды, но так и не успел высказаться до конца. В 1800 году, на пороге романтической эпохи, именно Андрей Тургенев отверг и привычный путь следования французской классицистской литературе, и только начинавшееся подражание новой немецкой словесности: «Это две кривые дороги: средняя — прямая, настоящая — не пробита»⁴. Как известно, пробивать эту дорогу пришлось русским романтикам, за которыми шли реалисты.

Литературная программа, изложенная в речах Андрея Тургенева и А. Ф. Мерзлякова, — это программа романтическая. Но в этих выступлениях она лишь намечена, как

¹ «Русская старина», 1904, май, с. 445.

² Поэтому предложенная З. А. Каменским характеристика Мерзлякова как «крупнейшего представителя просветительского классицизма» не учитывает всей сложности эволюции писателя и нуждается в существенных оговорках. См.: Каменский З. А. Философские идеи русского Просвещения. М., «Мысль», 1971, с. 300.

³ Мерзляков А. Ф. «Россияда». — В кн.: «Литературная критика 1800—1820-х годов». М., «Художественная литература», 1980, с. 176.

⁴ Шмидт Х. Эстетические взгляды Андрея Тургенева, с. 47.

бы предваряет и предсказывает идеи романтизма, и потому нашим писателям не раз приходилось к этим идеям возвращаться, чтобы их осмыслить и следовать им не только в критике, но и в творчестве. Когда участник тургеневского кружка В. А. Жуковский в 1810 году писал Ал. И. Тургеневу, что русский народ еще «не имеет литературы *собственной*»¹, то этот его вывод был аргументом романтика и основывался на литературных теориях, родившихся на заседаниях Дружеского литературного общества. А принципиальная критика Карамзина и его последователей, содержащаяся в дневнике и речи Андрея Тургенева, во многом схожа с идеями полемических статей В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского, помещенных в альманахе «Мнемозина» и направленных одновременно и против карамзинизма, и против классицизма. И в общей картине развития литературы русского романтизма Дружеское литературное общество с его постоянным интересом к немецкой словесности, суровой критикой карамзинизма и требованием значительных тем для оригинальной русской литературы выглядит не как начало «Арзамаса»², а как прообраз будущего кружка романтиков-любомудров. А вольнолюбивый пафос участников общества делает их непосредственными предшественниками революционной литературы декабризма.

Некоторым участникам Дружеского общества их литературная деятельность казалась несвоевременной и потому тщетной, бесплодной. Один из друзей Андрея Тургенева писал: «Зачем выходить на сцену мира прежде времени?»³ В области художественного творчества участниками Дружеского общества сделано крайне мало.

Но своим романтическим протестом против настоящего тогдашней русской литературы и смелым порывом в будущее Андрей Тургенев и его друзья открывали дорогу идущим за ними романтикам 20-х годов. Романтическая литературная позиция очерчена ими достаточно отчетливо. Дружеское литературное общество было первым из кружков русских романтиков, этих, по меткому выражению В. Ф. Одоевского, «узеньких дорожек

¹ «Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу». М., 1895, с. 82.

² Такова точка зрения В. М. Истрина. См.: Истрин В. М. Дружеское литературное общество в 1801 г., с. 300.

³ Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев, с. 38.

нашей литературы»¹. Оно стало одной из тех важных творческих лабораторий, в которых родилась литература русского романтизма². Нити литературной преемственности тянутся от этого кружка в разные стороны, к несхожим, порой враждующим между собой романтическим течениям.

ГАРМОНИЯ И ХАОС

(ЗАМЕТКИ О РОМАНТИЧЕСКОМ СТИЛЕ)

Русские романтики многое сделали для создания литературного языка, который к моменту их прихода являл собой причудливое, хаотичное смешение разнородных словесных стихий. И это состояние литературного языка волей-неволей отразилось в творческой манере прозаиков, поэтов, критиков и драматургов романтизма, в стиле отдельных писателей и всей романтической школы. Иначе говоря, стиль запечатлел работу художественной мысли, ее непростое движение на протяжении трех десятилетий, и потому стал своего рода человеческим документом, важной частью еще не написанной общей истории романтического движения в России.

Общеизвестно, что стиль в литературе — это итог целеустремленной творческой работы, нечто завершенное и самодовлеющее. «Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художествен-

¹ Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов. СПб., 1901, с. 64.

² Отметим, что участники общества А. С. Кайсаров и Александр Тургенев, учившиеся в Геттингене, быстро становятся европейски известными литераторами, их ценят романтики Германии, Франции и Англии. Знаменитый немецкий романтик Клеменс Брентано в работе над поэмой «Основание Праги» пользовался книгой Кайсарова «Опыт славянской мифологии» и с ее же помощью читал и комментировал немецкий перевод «Слова о полку Игореве». Александра же Тургенева в Европе знали и любили все литературные знаменитости — от Шеллинга и Томаса Мура до мадам Рекамье, хозяйки известного парижского салона.

ного целого как особого мира»¹, — писал русский эстетик П. А. Флоренский. Однако стиль, свидетельствуя об известной завершенности, обладает вместе с тем и существенной, сложнейшей подвижностью, внутренней динамикой, постоянной борьбой различных начал, составляющих это художественное целое и как бы поддерживающих его изнутри, придающих стилю ту или иную окончательную форму. Стиль диалектичен, и эта диалектика особенно отчетливо различима в стилях переходных литературных эпох, в частности в литературе романтизма. Здесь борьба и взаимопроникновение разнородных творческих начал происходят не в глубине стиля, а, если можно так выразиться, на его поверхности. Борьба эта и придает романтизму самобытный облик, формирует его стиль, пестрый, неровный, далекий от классической гармонии, четкости и завершенности. Категориями гармонии и дисгармонии стиль не исчерпывается, но они важны.

С самого начала творческая мысль романтиков Западной Европы и России воспринимала объективную действительность и отражающую ее сферу человеческого духа как вечное движение, шевелящийся в глубине упорядоченного бытия первобытный творческий хаос и самоценную дисгармонию чувств и идей и в соответствии с этим представлением выстраивала художественный мир романтической литературы, уже самой своей пестротой и принципиальной неформальностью спорящий со строгой, несколько мертвенной красотой творений позднего европейского классицизма. Эта идея хаотического начала в мире и искусстве высказана на языке теории крупнейшим философом и эстетиком романтизма Шеллингом в его «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы», внимательно изучавшихся русскими романтиками.

Мысль эта быстро стала художественным образом. «Во всяком поэтическом произведении хаос должен проступать сквозь равномерный покров упорядоченности»², — так прозвучала в романе немецкого писателя Новалиса «Генрих фон Офтердинген» излюбленная мысль

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, ф. 31, ед. хр. 1130, л. 9.

² Н о в а л и с. Генрих фон Офтердинген. — В кн.: «Избранная проза немецких романтиков». т. I. М., «Художественная литература», 1979, с. 292.

романтиков о незавершенности жизни, хорошо нам известная по тютчевской «лирике ночи» и философской поэзии Любомудров. Мысль эта обогатила литературу, ибо трактовала жизнь и творчество как постижение тайны мира и великое деланье, никогда не завершающуюся работу духа. Н. Я. Берковский с полным основанием писал о романтиках: «Для них всего важнее едва родившееся или только стоящее на пороге рождения, лишенное еще формы, твердых очертаний, находящееся в становлении, творимое и еще несотворенное... Нет застывшей жизни, нет непререкаемых форм, есть творимая жизнь, есть формы, сменяющие друг друга, нет догматов, нет вечных истин, есть вечное обновление и в мире вещей, и в мире мыслей»¹. Это вечное движение и порождало расплавленность, незавершенность стиля романтиков.

Это не означает, конечно, что произведения романтиков не завершены и потому несовершенны. Но в их произведениях возобладали новые принципы художественной организации целого. Для романтиков само понятие дисгармонии, творческого хаоса, пришедшее, как и понятие «гармония», из античной эстетики, обрело художественный, эстетический смысл, что сразу же отразилось в их критических декларациях. «С точки зрения романтизма даже самые эксцентричные и уродливые разновидности поэзии имеют свою ценность»², — говорил теоретик немецкого романтизма Август Шлегель. То же писал в своем трактате «О романтической поэзии» (1823) русский критик и прозаик О. Сомов. Есть идея «переходной» творческой дисгармонии и у издателя «Московского телеграфа» Николая Полевого, особенно в статье «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах» (1832).

Идея творческой дисгармонии становится одной из главных в романтической эстетике, и потому, например, немецкий писатель первой трети XIX века Ф. Геббель мог смело сказать: «Романтическая поэзия исключает совершенство»³.

С этой мыслью стоит сопоставить мнение русского писателя Ф. Вигеля, приверженца классицизма, сердито

¹ Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. — В кн.: «Проблемы романтизма», вып. 2. М., «Искусство», 1971, с. 7.

² «Литературная теория немецкого романтизма». М., 1934, с. 182.

³ Геббель Ф. Избранное, т. 2. М., «Искусство», 1978, с. 441.

писавшего о романтической эпохе и ее творческом стиле: «Новая революция происходила в идеях, романтическая школа преуспевала и распространялась, совершенное безвкусие начинало заступать место прежнего строгого вкуса в литературе... Все безобразное начинало изгонять все грациозное»¹. Это, конечно, отзыв желчный, крайне неприязненный и к тому же принадлежащий литературному староверу, но в нем отразилась эпоха смены литературных вех, ознаменовавшая собой гибель старого мира неподвижных эстетических идеалов и рождение новых романтических идей и образов, запечатленных в дисгармоничном, не обретшем еще равновесия стиле русского романтизма. Вигель сумел здесь уловить органичную связь романтической литературы, ее стиля со всеобщей революцией идей, проблемами социальными, мировоззренческими. Стиль романтизма лишь отразил стремительность и масштабность перемен в мире и человеке и потому на первых порах был далек от ясности, завершенности и гармонии.

Принцип сознательного нарушения равновесия формы и содержания был, таким образом, принят романтиками творчески и утвержден в литературной теории, и критики той эпохи им часто пользовались, разъясняя сущность романтизма. «Новый вид искусства, где внешняя форма становится только отражением внутренней, незримой идеи — есть *романтическое искусство*»², — отмечал русский писатель-романтик Н. Станкевич, говоря о размывании и деформации привычных, устойчивых художественных форм старой литературы классицизма хаотичным, но сильным потоком романтических творческих идей.

Не случайно в европейской романтической поэзии от Новалиса до Д. Веневитинова и Тютчева образ вечного непознаваемого хаоса бытия становится особо значимым и распространенным. Идея творческого хаоса нашла воплощение и в сфере стиля, причем к ней обращаются писатели разных поколений и направлений.

Несколько неожиданно приходит к этой идее Петр Вяземский, поэт-романтик, по возрасту своему, литературным вкусам и пристрастиям принадлежавший, как

¹ Вигель Ф. Ф. Москва и Петербург, с. 580, 581.

² Станкевич Н. В. Стихотворения. Трагедия. Проза. М., 1890, с. 182.

и Боратынский, к предпушкинской эпохе, близкий к Карамзину, Жуковскому, Денису Давыдову и Батюшкову, ценивший, подобно им, тщательность отделки стиха. Очевидны французские корни его поэзии, заставлявшие современников именовать поэта «русским Шолье» (Рылеев), «затейливым остряком», «нашим Буало» (П. А. Плетнев) и т. п. Казалось бы, именно Вяземский должен был наследовать блестящему стилисту Батюшкову и стать после него очередным «классическим французом» в русской поэзии, соединить в своих стихах приятную легкость, изящество и гармонию. Однако он выбрал иную дорогу. «Стих употреблен у него как первое попавшееся орудие: никакой наружной отделки его, никакого также сосредоточенья и округленья мысли, затем, чтобы выставить ее читателю как драгоценность»¹, — так охарактеризовал Гоголь поэзию Вяземского.

На первый взгляд гоголевская оценка вполне отрицательная. Но, обратившись к поэзии Вяземского, мы видим, что это именно ее особенность, а не изъян, тем более что сам поэт к этому стремится, сознательно тяготеет к резкому, неровному «остроконечному» стилю, где нарочно выделены опорные слова и фразы. «Нужно непременно иным словам, иным оборотам иметь *выпуклость*; на них наскочит внимание, а это главное»², — писал Вяземский Жуковскому и сам следовал этому правилу:

Язык мой не всегда бывает непорочным,
Вкус верным, чистым слог, а выраженье точным.

(«К перу моему», 1816)

Выражение резкой и остроумной идеи, чисто французская склонность к каламбурам и афоризмам заставляли Вяземского постоянно нарушать гармонию «беспорочного слога», забывать об отделке и впадать в стилистические неточности, несообразности и тяжеловесность поэтического слова. Жуковский точно заметил, что здесь сказалось характерное для поэта «стремление вместить слишком многое в небольшом пространстве»³. Романтик Вяземский, имея вокруг себя немало примеров классического поэтического мастерства, намеренно допускает

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 390.

² «Русский архив», 1900, кн. 1, № 2, с. 186.

³ «Литературная критика 1800—1820-х годов», с. 104.

дисгармонию, пользуется началом словесного хаоса. Поэтому даже в программном его стихотворении «Всякий на свой покрой» (1822), где речь идет именно о реформе поэтического языка, встречаются такие неточные, шероховатые строки, как «Пускай ворчат себе расколы!» или «Лишь Парк бы только причет злой». Причем у Вяземского эта особенность, повторяем, не была недостатком, она сохранилась и в позднейшем его творчестве, став одной из характерных черт его поэтического стиля.

Романтик-любомудр С. П. Шевырев шел к этой же идее в другое время и иным путем, нежели Вяземский. За ним стояли не только личный творческий опыт и мнение кружка. В основе поэтической реформы Шевырева — целая теория, разработанная в «немецкой школе» мысли. «Язык сам по себе есть только хаос, из которого поэзия должна построить тело для своих идей»¹, — считал учитель любомудров Шеллинг. Юный Дмитрий Веневитинов выдвинул идею философической «поэзии мысли». Шевырев не только следовал этой идее в творчестве, но и положил ее в основу своей поэтической реформы.

Смелый реформатор решился сокрушить «приятных стихотворцев», их гладкие, «утюжные» стихи: «Я почувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов»². «Гармоническая точность» поэзии школы Жуковского отрицалась Шевыревым именно потому, что не могла вместить «важные вопросы века»: «...Легкий стих слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправою полновесному алмазу мысли»³. По мнению Шевырева, на смену «гармонической монотонии» поэзии эпигонов пушкинской школы должны были прийти «сильная гармония», поэтическое царство «мыслию зардевшегося Слова», нарочито тяжелый, темный стих, способный выразить сложную и весомую мысль поэта-философа. Шевырев считал, что неотъемлемый

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., «Мысль», 1966, с. 341.

² Шевырев С. П. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1939, с. 149—150.

³ Шевырев С. П. Перечень наблюдателя. — «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, № 6, с. 320.

признак глубины поэзии — темнота, тяжеловесность, дисгармоничность. В его стихотворении «Тяжелый поэт» (1829) говорится о «размышляющих» стихах:

В них рифма рифме удивилась,
И шумно стреснулись слова.

Эти строки Шевырева — в известной мере самооценка. Он сам был таким «тяжелым поэтом» и несколько этого не стеснялся. Он хотел быть именно таким. Не даром в «Послании к А. С. Пушкину» (1830), этом стихотворном трактате о русском стихе, поэт назвал собственные творения неслаженными, свою рифму — нестройной и мятежной. Действительно, многие стихотворения Шевырева 1829—1830 годов тяготели к тяжеловесной «барочной» архаике, были откровенно экспериментальными, следовали за его теориями. И. Киреевский указывал на «недостаток отделки» в слоге и построении этих шевыревских произведений¹.

Однако это не компрометирует саму идею «поэзии мысли», которая дала нам замечательных поэтов Д. Веневитинова и А. С. Хомякова. Да и «Мысль» Шевырева не случайно привлекла в 1828 году общее внимание, и сохранилась оценка Пушкиным этого незаурядного поэтического достижения как «одного из замечательнейших стихотворений текущей словесности»². Дело, понятно, не только в оценках и уровне творческих достижений. Примечательна сама быстрота, с какой русская романтическая поэзия ответила на идею «гармонической точности» противоположной мыслью, нашедшей место в мире ее творческих исканий. Романтизм еще раз сам себя поправил, уравновесив одну художественную идею другой и показав при этом гибкость и диалектичность своего стиля.

Та же особенность отличает и русскую прозу 20—30-х годов XIX столетия, где мы встречаем романтика А. А. Бестужева-Марлинского и его многочисленных последователей (И. Лажечникова, А. Вельтмана, Е. Ган, П. Каменского и др.), создавших витиеватый, нарочито усложненный «странный» стиль «марлинизма», где, по меткому слову Белинского, каждое слово было поставлено «ребром», удивляло глаз и ухо читателя необычностью применения. Здесь стоит вспомнить и «рваное»,

¹ См.: Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 25.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 21.

прерывистое по форме и ироническое по тону повествование в романтической прозе О. И. Сенковского, который, подобно Э.-Т.-А. Гофману («Житейские воззрения кота Мурра»), мог начать повесть с середины абзаца и даже с обрывка фразы («Записки домового»). Именно этот фигурный стиль повествования имел в виду Вяземский, когда писал, что русская романтическая проза «рдеет какою-то насильственной пестротой и движется судорожными припадками»¹. Отметим, что эту прозу тогдашняя критика с полным основанием соотносила с «нейстовой» словесностью французского романтизма (молодой Гюго, Э. Сю, Ж. Жанен).

Примеры такого рода можно умножить, но и без этого ясно, что в литературе русского романтизма творческая идея хаоса и дисгармонии произвела весьма ощутимые перемены в сфере художественных образов, жанра (тяготение к фрагментарности, незавершенности, «внежанровым» стихотворениям) и стиля и оказалась весьма устойчивой, влиятельной и долговечной, и к ней прибегал, говоря о вечном хаосе в лирике Тютчева, наследник романтиков Владимир Соловьев: «Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты»². Однако эту идею трудно назвать основной или же существующей независимо от других творческих мыслей в сфере романтического художественного сознания. Художественный мир русского романтизма в этом отношении весьма отличался от западноевропейского, ибо наш романтизм возник и развивался в иных социальных и культурных условиях и выработал собственную эстетику, внутри которой понятия «гармония» и «дисгармония» обрели особый смысл.

И хотя мы можем обнаружить эти понятия, например, в поэтических декларациях Виктора Гюго («хаос — видимость, порядок — в глубине, основе»), все же эстетикой русского романтизма категории гармонии и дисгармонии поняты по-иному и развиты в другом направлении. Для наших романтиков это одна из центральных проблем. И над ее решением они работают упорно и долго.

Дисгармония была постепенно уравновешена диаметрально противоположной творческой идеей. Собст-

¹ «Альциона». М., 1830, с. 131.

² Соловьев В. С. Собр. соч., т. VII. СПб., б/г., с. 127.

венно, еще до окончательного оформления романтического движения в России Константин Батюшков, этот типичный предромантик и в то же время последователь французского классицизма, рассуждая о поэтическом стиле, советовал поэту Н. Гнедичу: «Не жалея и хороших стихов: марай и выключай. Это правило Буало. Тогда поэма твоя будет нечто полное, круглое, целое»¹. И если мы вспомним общеизвестные слова Белинского о скульптурности, определенности и ясности поэтических форм и пластической гармонии батюшковского стиха, то увидим, что принцип творческой гармонии, выразившийся в завершенности и округленности полноценного художественного образа и запечатлевшего этот образ стиля, воплощен, пусть и не до конца, в поэзии предромантика Батюшкова. Жуковский и молодой Пушкин также следуют этому принципу. Причем это не только особенность индивидуального поэтического стиля, но и одна из главных черт тогдашней русской поэзии и прозы, стиль которых рождался в существенно сложной и потому плодотворной борьбе разноприродных начал творческого романтического хаоса и классической гармонии. При этом борьба шла не только между разными течениями в романтизме, она заметна, например, в творчестве Вяземского, в зрелой прозе Марлинского и В. Ф. Одоевского и т. д.

Причем борьба эта началась за пределами романтического стиля и лишь отразилась в нем, в его художественных формах. Напомним, что для русских романтиков, и в особенности для прошедших немецкую школу Любомудров, гармония — категория прежде всего *общепhilософская*, а затем уже эстетическая, стилистическая и т. д. Идеолог кружка Любомудров Д. В. Веневитинов вполне в духе романтической философской эстетики говорил о всеобщем характере гармонии, ставшей и основой творческой мысли, литературы, стиля. Поэтому в творчестве русских романтиков разных школ и поколений можно обнаружить стремление к классической гармонии художественных образов и стиля. Возникло это стремление в силу ряда причин, из которых мы хотели бы выделить две основные.

Во-первых, русский романтизм рождался одновременно со всей новой национальной литературой, стиль ко-

¹ «Из собрания автографов имп. Публичной библиотеки». СПб., 1898, с. 21.

торой еще предстояло создать. Сам новый литературный язык совсем недавно был создан Карамзиным и его школой. Эта реформа литературного языка приветствовалась романтиками именно как упорядочение, гармонизация повествовательного стиля. «Карамзин создал гармонию нашей прозы»¹, — писал Шевырев. Эту гармонию унаследовали и стремительно совершенствовали романтики. Созидающей в своей основе была и их работа в сфере стиля. Эта работа, в частности, выразилась в последовательном усовершенствовании стиля русской поэзии и прозы, в борьбе с шероховатостями, в тщательной обработке поэтических образов и прозаических периодов, причем русские романтики наследуют не только Карамзину, но и великим творцам русского классицизма Ломоносову и Державину, принимая в свой стиль их художественные открытия.

Во-вторых, время расцвета русского романтизма совпадает с пушкинской эпохой, а главный принцип этой эпохи — это принцип классической гармонии и пластики, завершенности, четкости. Очевидно, что принцип этот рождается внутри романтической литературы и обретает здесь немалую созидательную силу, преодолевая любой творческий хаос, в том числе и стилистический.

Преодоление это совершается сознательно, посредством взгляда на романтизм как бы со стороны и умелого использования всех его открытий, и в том числе идеи художественной дисгармонии. Это уловил Вяземский, писавший о романтической пушкинской поэме: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математической последовательности, но представляющих нравственное развитие, в котором части соглашены правильно и гармонически... В исполнении везде виден Пушкин, и Пушкин, идущий вперед»².

Именно романтическая критика с восторгом заговорила о гармонической точности пушкинской поэзии, о ее классической завершенности, сжатости, тщательной и полной отделке, а романтическая поэзия эту классическую меру стиля приняла с не меньшим энтузиазмом. «Всех соблазнила эта необыкновенная художественная

¹ Шевырев С. П. Сочинения Александра Пушкина. — «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, с. 240.

² Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 315, 317.

обработка стихотворных созданий, которую показал Пушкин»¹,—вспоминал потом Гоголь. Романтики были в первых рядах «соблазненных» пушкинской гармонией поэтического стиля.

Романтики поняли и приняли творческие открытия Пушкина-художника как гениальное обобщение и завершение исканий, уже бытовавших в среде русского предромантизма (Карамзин, Батюшков) и романтизма (Жуковский и его школа «гармонической точности»). Пушкин, ученик Жуковского и самый знаменитый поэт русского романтизма 20-х годов, очень быстро становится учителем наших романтиков в сфере стиля. Для романтиков важно было само утверждение в правах пушкинской идеи «гармонической точности», разумно противостоящей идее творческой дисгармонии и стилистического и жанрового хаоса. Здесь пушкинская эпоха вступила в плодотворный союз с романтизмом ради создания непреходящих, классических ценностей в отечественной литературе, а романтическая творческая мысль, избавляясь от нестройности, познала «гармонии таинственную власть» (Боратынский), хотя произошло это, конечно, не сразу.

Романтику Е. А. Боратынскому мысль о дисгармонии поэтического стиля отнюдь не была чужда. «Я думаю, что в произведениях поэзии, как в творениях природы, близ красоты должен быть непременно недостаток, ее оживляющий... Мысль моя в том, что некоторые недостатки во всяком авторе необходимы для существования его в известном роде, что ежели их уничтожишь, уничтожишь и жизненную меру его произведений, и неумолимый вкус будет тем же, что смерть для творений природы»²,—писал он Вяземскому. И для собственной поэзии Боратынского характерен образ мира как «мира нестройного», «хаоса нравственного». По собственному признанию, поэт знал и «преткновенья самолюбивого искусства исполненья» («Н. И. Гнедичу», 1823). Не случайно в критических статьях романтиков-любомудров его философская лирика противопоставлялась «гладким» стихам поэтов школы Жуковского. Торжественная архаика величественных образов лирики Боратынского

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 386.

² Боратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве, М., «Современник», 1981, с. 97.

иногда тяготеет к глубокомысленной и несколько тяжеловесной дисгармонии отразившего движение этих образов поэтического стиля. Поэт мог написать:

Пускай, приняв неправильный полет
И вспять стези не обретая,
Звезда небес в бездонность утечет;
Пусть заменит ее другая:
Не явствует земле ущерб одной...

(«Осень», 1836—1837)

Даже в известнейшем его стихотворении «На посев леса» (1842) есть тяжеловесные, темные, дисгармоничные строки «Свои рога венчал он падшей славой» и «Да хрящ другой мне будет плодоносен».

Однако идея взаимодействия безобразного и изящного в пределах замкнутого мира художественного произведения близка Боратынскому, и потому на каждую дисгармоничную свою строку поэт отвечает гармонической. Он знает, что классическая гармония рождается в равновесии различных начал, в их слиянии и упорядоченности и что подлинная красота всегда существенно монологична, лишена дурной дисгармонии. Недаром Боратынского называли поэтом французской школы. Он многое почерпнул во французской эстетике классицизма, и прежде всего категорию изящного вкуса, которой пользовался и в собственной поэзии, и в критических оценках. И, как бы возражая тем, кто обращал внимание лишь на дисгармоничность его поэм и особенно философской лирики, Боратынский напоминал о другом своем, более существенном и лучше его объясняющем творческом принципе:

Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал.

(«В дни безграничных
увлечений...», 1831)

Память о этих «соразмерностях», «законах вечной красоты» постоянно ощутима в поэтическом мире Боратынского, вносит в эту замкнутую в самой себе «поэзию таинственных скорбей» классическую гармонию завершенных, точных образов, уравнивающих антологические стихотворения и философскую лирику. И. В. Киреевский, говоря о своем друге Боратынском, отметил «общую гармонию его задумчивой поэзии» и указал на

присущую этой поэзии «утонченность наружной отделки»¹.

Слова эти разъясняют пафос исканий Боратынско-го-романтика в сфере поэтического стиля: стремление к «общей» гармонии через творческий хаос «поэзии мысли», преодолеваемый тщательной стилистической обработкой, «правкой» строк и образов. И если мы вспомним пушкинские слова о творческом трудолюбии Боратынского, никогда не пренебрегавшего «трудом отделки и отчетливости», то поймем, что пушкинская идея гармонической точности близка и этому уединенному поэту-мыслителю, воплотившему ее в самобытных формах своей философской лирики. Этот классический принцип ощутим даже в эпиграммах Боратынского, о которых Н. Полевым сохранено следующее пушкинское суждение: «Пушкин не шутя уверял, что эпиграммы Боратынского самые поэтические и антологические создания»². Очевидно, что для Пушкина слова «антологическое» и «классическое» — синонимы.

В литературе русского романтизма и такие уединенно творившие поэты, как Боратынский и Николай Языков, и целые поэтические школы стремились разными путями к пушкинской идее «гармонической точности». Дельвиг, например, понимал эту идею как классическую ясность самобытного художественного образа, а поэты-любомудры видели в пушкинском принципе «гармоническую точность» не только поэтического слова, но и поэтической мысли, и любомудр-романтик В. П. Титов так выразил эту идею: «Дух наш непрестанно стремится достигнуть того единства и гармонии, к которой он чувствует себя первоначально назначенным: как скоро явление обнаруживает на себе следы сей первородной гармонии внешнего и внутреннего мира, оно возбуждает восторг в душе непорочной; на сем-то основано очарование поэзии»³. Но при всем несходстве понимания разными группировками романтиков принципа стилистической гармонии в нем видят главную цель общей литера-

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 89. Раньше Киреевский, говоря о Боратынском, указывал на французское происхождение главного стилистического принципа поэта — «доконченности внешней отделки» (там же, с. 292).

² «Сын отечества», 1840, т. II, с. 384.

³ Титов В. П. О красноречии. — «Московский вестник», 1827, ч. V, № 18, с. 306—307.

турной работы, к нему стремятся сквозь романтический хаос, дисгармонию и незавершенность.

В сфере романтического прозаического повествования идея стилистической гармонии была менее влиятельна и популярна, нежели в поэзии. Проза развивалась медленнее, ее пути и задачи были менее ясны, и потому в среде романтиков мысль о требовательном самоограничении и гармонизации прозаического стиля находила поначалу множество противников и почти не имела сторонников. Кумиром читателей был А. А. Бестужев-Марлинский, этот «сознательный мастер» прозы, стремившийся к творческому хаосу, неровному, клочковатому повествованию и яркому, необычному стилю прозы, в чем, безусловно, была своя немалая правда.

Не совсем ясно, как относился к этой романтической реформе стиля Пушкин. Он упорно молчал о ссыльном Марлинском и весьма осторожно высказывался о его последователях Вельтмане и Н. Ф. Павлове. Лишь у Шевырева, близко знавшего Пушкина, мы находим следующее суждение о романтической прозе эпохи «марлинизма»: «У нас Марлинский был главным представителем этого рода прозы, которого не любил Пушкин»¹. Пушкин не счел возможным вступить в открытую журнальную полемику с прозаиками романтической школы, стиль которых он так кратко и точно назвал «немного вычурной болтовней». Он пошел по пути творческого спора с прозаиками русского романтизма, создав в «Повестях Белкина» диаметрально противоположный стиль повествования (то же произошло и в пушкинском «Рославле»).

Когда появились пушкинские «Повести Белкина», М. Н. Волконская, одна из самых чутких их читательниц, заметила: «Повести Пушкина, так называемые Белкина, являются здесь настоящим событием. Нет ничего привлекательнее и гармоничнее этой прозы. Все в ней картина. Он открыл новые пути нашим писателям»². Однако прозаики-романтики, принадлежавшие к лагерю журнала Н. Полевого «Московский телеграф», не спешили воспользоваться этими «новыми путями», пушкинским принципом гармонического стиля прозы. Более

¹ Шевырев С. П. Сочинения Александра Пушкина, с. 260.

² «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, с. 267.

того, Полевой поместил в своем журнале резкую рецензию на пушкинскую прозу, где нападкам подвергся именно ее стиль.

Отзыв Полевого о «Повестях Белкина» («фарсы, затянутые в корсете простоты, без всякого милосердия») столь же характерен, сколь и знаменит: издателя «Московского телеграфа» раздражали «бедность», лаконизм прозы Пушкина, подчеркнутое отсутствие в ней неистовых страстей à la Гюго, «фигурных украшений», густой метафоричности, витиеватости в слоге и сюжете. Легче всего было бы обвинить романтика Полевого в неспособности понять глубину и оригинальность пушкинского дарования. Но слишком уж наивен этот аргумент. Выпады Полевого-критика очень последовательны и продуктивны.

Полевой сознательно отвергал пушкинскую прозу не как непонятное, а как *враждебное*, антиромантическое по своей сути литературное явление. А это совсем разные вещи. Ровная, внешне спокойная и размеренная, а внутренне чрезвычайно напряженная и плотная, пушкинская проза была для романтиков опасным соседом-конкурентом, слишком явно противостояла «неистовым» романтическим повестям, печатавшимся в «Московском телеграфе», и в том числе произведениям Марлинского и самого Полевого. «Повести Белкина» имели свой непрерывно расширяющийся круг читателей, им начинали уже подражать. А позднейший успех «Пиковой дамы» говорил сам за себя.

И потому издатель «Московского телеграфа» избрал весьма эффективную, свидетельствующую о прекрасном знании читательских вкусов и настроений тактику: он постоянно противопоставлял якобы несовершенную, не соответствующую особенностям пушкинского дарования прозу его несравненно более популярной поэзии. А поскольку отнюдь не все читатели Пушкина были так внимательны, чутки и благожелательны, как В. Ф. Одоевский, блестяще разобравший «Капитанскую дочку» в письме к ее автору, то откровенно пристрастным, продиктованным логикой литературной борьбы статьям братьев Полевых удалось на время поколебать в глазах публики репутацию пушкинской прозы. «Повесть «Пиковая дама» — верх художественного совершенства — и «Кавказские повести» Марлинского явились почти в одно время, и что же — ведь слишком немногие тогда

поняли высоту великого художественного произведения Пушкина, большинство же наверно предпочло Марлинского», — отмечал Достоевский¹. Оценивая эту кружковую тенденциозность, намеренную необъективность «Московского телеграфа», Белинский иронически говорил о романтической критике Н. Полевого: «Марлинский у нее обогнал век, а Пушкин отстал от века»².

В художественном сознании большинства русских прозаиков-романтиков пушкинский принцип гармонического, точного и краткого повествования вначале не смог найти отклик и должное понимание: настолько влиятельна была идея стилистической избыточности и хаотичности. «Самую прозу упростил он (Пушкин.— В. С.) до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его»³, — вспоминал потом об этой реакции Гоголь. И все же в романтическом сознании пушкинский принцип гармонии находит, пусть через долгое время и с немалым трудом, весьма объективную и точную теоретическую оценку⁴, а затем приходит и творческое переосмысление этого принципа, его усвоение и применение в собственных целях.

Случаи творческого воздействия пушкинского стиля на романтическое повествование на первый взгляд кажутся разрозненными, представляются фактами индивидуальных писательских судеб (это, например, можно сказать о прозе романтика О. Сомова, и в особенности о его повести «Роман в двух письмах», прямо подражающей «Евгению Онегину»). Однако Пушкин не просто «влиятелен» на стиль прозаиков-романтиков, а незаметно, но

¹ «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, с. 610.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 443.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 384. Из многих отрицательных отзывов романтиков о пушкинской прозе приведем лишь один, весьма характерный, — запись в дневнике историка и писателя М. П. Погодина: «Читал повести Пушкина... Разговор (то есть повествование.— В. С.) не его дело» («А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 24).

⁴ Так, в книге немецкого писателя и переводчика Г. Кенига, написанной во второй половине 30-х годов с помощью русского романтика-любомудра Н. А. Мельгунова и в известной мере отразившей воззрения кружка Любомудров, дана точная и вполне доброжелательная оценка пушкинского стиля: «Слог его краток и точен, чуждается всего излишнего, всего, что служит к его украшению. Он редко прибегает к метафорам, но где их употребит, там они необходимы и метки. В слове, всегда метком, и заключается его искусство» (Кениг Г. Очерки русской литературы. СПб., 1862, с. 113).

умело способствовал их движению к тем или иным художественным принципам и открытиям, признанным автором «Повестей Белкина» необходимыми для плодотворного и самобытного развития русской прозы. И здесь стоит вспомнить об истории творческих взаимоотношений Пушкина и даровитого прозаика-романтика В. Ф. Одоевского.

Широко известно следующее высказывание Одоевского о своей прозе, ее стиле: «Форма — дело второстепенное; она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все»¹. Здесь речь идет об объективности повествования и гармоничной точности, пластичности и закругленности прозаического стиля. Причем для романтика Одоевского важны не только писательские советы Пушкина, но и уроки пушкинской прозы. Он ценил в произведениях автора «Повестей Белкина» «уменье в немногих словах заковывать много мыслей»².

Иными словами говоря, Одоевский прозаик принял предложенный ему Пушкиным принцип «гармонической точности» прозаического повествования. И когда он стал работать над циклом повестей «Записки гробовщика», задуманным под впечатлением пушкинского «Гробовщика», то, говоря о своей прозе, употребил то же слово — «пластичность»: «Я тут хотел писать в новом для меня роде — *пластически*»³. И уже в начале повести «Живописец», принадлежащей к этому циклу, возникают по-пушкински «быстрые», точные, краткие и пластичные фразы: «Пойдемте со мною. Вы слышали о Шумском?.. — Никогда, — отвечал я, — но я готов идти с вами».

Некоторым позднейшим своим читателям Одоевский-прозаик не без основания представлялся самобытным наследником пушкинской «гармонической точности» повествования. Весьма отчетливые следы воздействия пушкинской прозы на гармонизацию романтического стиля можно обнаружить и в других повестях Одоевского, в частности в «Княжне Мими», где о Пушкине говорится как об «одном из немногих русских писателей, в самом деле знающих русский язык». И потому уже в

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 235.

² «Русский архив», 1864, стб. 1017.

³ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2, с. 298.

1837 году об Одоевском-прозаике с полным основанием говорили: «Слог его прост, правилен, без прикрас»¹.

Таким образом, мы находим принцип творческой гармонии, точного закругленного стиля во всех сферах литературы русского романтизма — поэзии, прозе и даже критике (И. В. Киреевский). И всюду принцип «гармонической точности» художественной мысли и стиля, в основе которого лежит сформулированная и воплощенная Пушкиным классическая идея «первоначального совершенства, соразмерного и простого»², творчески спорит с присущим романтизму хаосом, недовершенностью, фрагментарностью, уравнивает и иногда одолевает их.

Происходит то, что превосходно описал Гоголь, говоря об отчаянной смелости русских романтиков: «Они видят несвойственные формы, несоответствующие нравам и обычаям правила и ломают напролом через все. Они не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда... Много писателей в творениях своих эту романтическую смелостью даже изумляли оглушенное новым языком, не имевшее время одуматься общество... Они падают первые, как жертвы в произведенном ими хаосе... Но они произрастили хаос, из которого потом великий творец спокойно и обдуманно творит новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое... Он... обращал это романтическое... в классическое или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание»³. Здесь раскрыта непростая диалектика романтического стиля, который пользуется борьбой разноприродных стихий хаоса и гармонии для своего движения вперед и к тому же обладает способностью порождать классические художественные ценности, и прежде всего творчество Пушкина — создателя русского классического стиля. И именно в сфере стиля отчетливее видно постепенное исчезновение границы между двумя совпавшими эпохами, двумя родственными культурами — пушкинской и романтической.

В завершение необходимо отметить, что для русского художественного сознания пушкинской эпохи проблема стиля — не главная и даже не самодовлеющая.

¹ Кениг Г. Очерки русской литературы, с. 155.

² Палиевский П. В. Литература и теория, с. 36.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 554.

Мысль неразгульного поэта
Является божественно-стройна,
В живые образы одета,
Святым огнем озарена,—

(«Е. А. Свербеевой», 1831)

писал поэт-романтик Н. Языков, определяя два главных понятия той эпохи — поэтическую мысль и оформляющий ее художественный образ. Категории стиля здесь места не находится, о ней чаще всего умалчивают, рассуждая о слоге и т. п.

Сам Пушкин отнес стиль к второстепенной сфере искусства (мастерства, литературной техники, как сказали бы мы сегодня), противопоставив ему самоценное творчество и постоянно разграничивая эти понятия. Так, он точно сказал о гладко писавшем поэте-романтике М. Деларю: «В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства»¹. Русские романтики высказывали о стиле сходные суждения. Недаром В. Ф. Одоевский говорил, что форма — «дело второстепенное», Кюхельбекер считал слог только формой, а талантливый критик-романтик И. В. Киреевский писал в 1831 году: «Художественное совершенство, как образованность, есть качество второстепенное и относительное: иногда оно, как маска на скелете, прикрывает внутреннюю безжизненность; иногда, как лицо благородной души, оно служит ее зеркалом и выражением; но во всяком случае его достоинство не самобытное и зависит от внутренней, его одушевляющей поэзии»². Здесь стилю указано его место в художественном организме русской классической литературы, и против этого принципа никто из наших великих писателей не шел.

За гармонией и дисгармонией романтического стиля стоит движение идей, и гармония стиля равна ясности творческих и иных мыслей, а стилистический хаос часто обозначает некоторую безответственность и бесшабашность художественных и интеллектуальных исканий, как бы оригинальны и талантливы они не были. Однако, будучи неразрывно связаны, эти явления должны рассматриваться в их исторической динамике. Русский романтизм дает достаточно примеров для исследования таких

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 162.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 49.

важных категорий стиля, как гармония и дисгармония. Однако надо при этом помнить, что само развитие этих двух начал в романтическом стиле в конце концов дает не дурную разноголосицу, а существенно монологическую по своей природе культуру пушкинской эпохи с ее завершенными, вечными, классическими ценностями и традициями.

Именно в романтическую эпоху, столь счастливо совпавшую с пушкинской, в отечественной литературе рождается то высокое и ясное в своем стиле и мыслях искусство, о котором русский поэт-мыслитель другого времени точно сказал: «Искусство завершенного творческого акта — искусство классическое, — ища все подсознательное одолеть и оправдать сознанием, разрешает задачу труднейшую: найти точку равновесия между бесформенною расплавленностью стремящейся к своему предельному выражению жизни и бездумною застылостью омертвелой формы»¹. Такой «точкой равновесия» стал русский классический стиль, сложившийся уже в пушкинскую эпоху и ставший непреходящей ценностью и образцом. И хотя вершиной этого классического искусства является творчество Пушкина², многие его черты мы можем различить и в литературе русского романтизма, в лучших своих явлениях (Жуковский, Тютчев, Боратынский, И. Козлов, Языков, В. Ф. Одоевский, И. Киреевский) возобладавшей над собственным хаосом и обретшей в этой плодотворной борьбе классическую гармонию и точность поэтических мыслей и художественных образов. О романтиках, участвовавших в создании этого стиля, и пойдет далее речь в этой книге.

¹ Иванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина.— В кн.: «Московский пушкинист», т. II. М., «Федерация», 1930, с. 97.

² Это творчество можно (с известными оговорками) сопоставить лишь с классическим стилем зрелого Гете, следующим образом охарактеризованным тем же Вяч. Ивановым: «Возможность развития этих стройных, упорядоченных форм, подчиненных чувству меры и найденной личностью в своих глубинах божественной норме, была обусловлена предшествовавшим периодом смутного брожения и хаотического бунта против всех норм» (Иванов Вяч. Гете на рубеже двух столетий.— В кн.: «История западной литературы», т. I, кн. I. М., б/г., с. 117).

ПЕСНИ СВЕТЛОЙ ДУШИ

(И. И. КОЗЛОВ)

Осенью 1838 года в скромно обставленной комнате петербургского доходного дома сидел в покойных креслах тщательно, почти щегольски одетый седоголовый мужчина с четкими, все еще красивыми чертами лица. Незрячий пристальный взор, казалось, был устремлен в неведомую даль, скрюченные болезнью пальцы вцепились в пестрый шотландский плед, укутывавший давно уже недвижимые ноги, а немеющий, с трудом поворачивавшийся язык все выговаривал звучные, вдохновенные слова. Маленькая большеглазая девушка в строгом клетчатом платье, временами с тревогой взглядывая на напряженное и вместе с тем поэтически просветленное лицо отца, привычно водила по бумаге стальным английским пером, быстро соединявшим округлые буквы женского письма в мужественные, проникновенные строки:

Восторгом оживлен небесным,
Я был не раб земных оков,—
Органом звонким и чудесным
В огромной стройности миров.

В предчувствии близкой кончины Иван Иванович Козлов, отставной гвардии подпоручик, автор нашумевшей романтической поэмы «Чернец», спешил продиктовать дочери Саше одно из последних и лучших своих стихотворений — «Стансы». Именно в этом шедевре русской лирики он, как бы отвечая тогдашним и будущим критикам и оставляя свое завещание, пожелал высказаться о себе и собственной поэзии, о своем месте в общем движении русской литературы первой трети XIX столетия.

Один из посетителей слепого поэта, путешественник и литератор А. Н. Муравьев, оставивший воспоминания о Козлове, писал о той великой эпохе: «Было счастливое время, в начале нынешнего столетия, когда все было проникнуто поэтической жизнью... Все это просияло в течение одного поэтического полувека...»¹ Эпоха эта

¹ Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, с. 3, 4.

справедливо названа именем Пушкина. Козлов же был одним из самобытных поэтических талантов пушкинского времени, и его имя навсегда останется в краткой, но богатой литературной истории той эпохи рядом с именами романтиков Боратынского, Языкова, Вяземского, Дельвига, Веневитинова.

Культура пушкинской эпохи являла собой целостный и гармоничный художественный организм, которому, по словам Гоголя, была присуща «какая-то внутренняя сила равновесия». Здесь каждый поэт обретал собственный голос и, не мешая другим, шел своей дорогой. Казалось бы, из этого могла выйти одна дурная разноголосица. Однако гений Пушкина стал той мощной созидательной силой, которая преобразовала разрозненные кружки романтиков в классическую национальную литературу. В границах этой высокой художественной культуры каждый писатель, свободно развивая свой талант, вместе с тем участвовал в создании новой русской литературы. Пушкин здесь, как всегда, был впереди, указывал центральную дорогу, помогая собственным примером, краткими, но точными советами (И. В. Киреевскому быть критиком, В. Далю — составлять словарь и т. д.) и безошибочными определениями поэтических талантов и литературных судеб.

Достаточно вспомнить слова Козлова об «огромной стройности миров», чтобы понять несомненную близость поэта-романтика к возвышенному миру идей и образов пушкинской эпохи, к ее излюбленной мысли о гармонической точности. Известно, что поэт-слепец боготворил Пушкина и очень многому у него научился. Вместе с тем вполне самобытное поэтическое дарование Козлова предопределило его особую литературную судьбу. Ему довелось сказать свое слово, и это поэтическое слово сразу же дошло до читательских сердец и запомнилось навсегда, ибо чувства поэта и его читателей были созвучны. В статье о сочинениях автора «Чернеца» Аполлон Григорьев писал: «Перед нами лежат стихотворения поэта, которые именно были пережиты многими»¹. Козлову-лирику верили, у современников его произведения вызвали непосредственное сопереживание. Даже позднему Пушкину не довелось при жизни узнать успе-

¹ Григорьев Аполлон. Стихотворения Ивана Козлова.— В кн.: «Sertum bibliologicum», Пр., 1922, с. 243.

ха, равного триумфу поэм и элегий Козлова. Не случайно Белинский метко сравнивал его поэму «Чернец» с «Бедной Лизой» Карамзина и писал: «Несколько сентиментальный характер поэмы, горестная участь ее героя, а вместе с тем и горестная участь самого певца — все это доставило «Чернецу» едва ли не больше читателей, чем поэмам Пушкина»¹.

Конечно, многое в этих сочинениях простодушного романтика, как и в «Бедной Лизе», было данью веку романтической непосредственности, ушло вместе с этим чувствительным веком, и не все творения Ивана Козлова достойны включения в русскую антологию классической поэзии. И все же в лучших его стихотворениях, помимо непреходящих художественных сокровищ, мы встречаем неповторимые приметы и подробности ушедшего времени и старинного русского быта, видим не только душу самобытного поэта пушкинской поры, но и созвучные ей переживания тогдашней читающей публики. Стихотворения эти — не только лирический дневник автора, но и примечательная летопись «жизни сердца» в романтическую эпоху. И это главное открытие поэта.

Для читателя XX века интересно и поучительно художественное познание старинных и цельных мыслей и чувств, непосредственное и сильное сопереживание людям былых времен, рождающееся при чтении сочинений Ивана Козлова. Поэтому читателю 80-х годов важно разъяснение происхождения и природы этого самобытного поэтического дарования. Такое разъяснение тем более необходимо, что, несмотря на немалые достижения исследователей², по сей день остаются в силе слова Чернышевского, писавшего о Козлове: «Если кто-нибудь из поэтов нуждается в новой оценке, то именно он»³.

* * *

Иван Иванович Козлов (1779—1840) происходил из старинного дворянского рода. Предки его были воеводами, служили Петру Первому и Екатерине Второй, занимали высокие должности в армии и при дворе. И пото-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 311.

² Интересный материал содержится в художественно-документальной книге В. Афанасьева «Жизнь и лира» (М., «Детская литература», 1977).

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1949, с. 725.

му маленького Ваню, по обычаю тех лет, записали сержантом в лейб-гвардии Измайловский полк, где дворянский «недоросль» и числился, не являясь, естественно, в казармы и тем не менее исправно получая очередные чины.

О детстве Козлова мы знаем в основном из семейных преданий, сохранных его верной помощницей, дочерью Александрой, до конца оставшейся при отце. Она рассказывала о нем:

«Воспитывался дома, с братьями, у богатых родителей, с иностранными гувернерами, как это было тогда обычно в великосветских семьях. Но с детства любил все русское, родное, и с ранней юности религиозное глубокое чувство вкоренилось в его душе, и подружился он тоже в первой молодости в Москве с Жуковским, дружба которого была ему постоянно утешительной спутницей до самой его могилы. Серьезное образование он сам почерпнул в изучении разных литератур и чтении книг, предаваясь этому с увлечением его страстной натуры»¹.

Раздольная московская жизнь с ее непрерывными балами и щедрыми застольями екатерининских вельмож увлекла молодого Ивана Козлова. Он был хорош собой, ловок, отличался благородной простотой и изяществом манер, с безукоризненным вкусом одевался и, по собственному признанию, «считался лучшим кавалером на балах»², его наперебой приглашали маменьки столичных невест. Не пожелав явиться в полк, юноша вышел в 1798 году из гвардии в отставку в чине подпоручика и был устроен чиновником в московскую канцелярию, что, впрочем, было обычною синекурой и обременяло Козлова не более его военной службы. Он стал «человеком гостиных», как тогда говорили. Для него настала забывенная пора непосредственных восторгов, увлечений, разочарований, о которой поэт потом говорил:

И живы в памяти моей
Веселье, слезы юных дней.

(«Бессонница», 1827)

Однако не следует видеть в молодых годах Ивана Козлова одни только успехи в свете, танцы и любовные

¹ Грот К. Я. Материалы к биографиям русских писателей.— В кн.: «Известия ОРЯС имп. Академии наук», 1904, т. 9, кн. 2, с. 77—78.

² Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами, с. 20.

увлечения. Он серьезно интересовался литературой. Москва конца XVIII столетия была и литературным центром, где рождалась новая русская словесность, сменявшая «высокое косноязычие» Ломоносова и Державина. Уже покорило сердца чувствительное творчество Николая Карамзина и Ивана Дмитриева, уже молодые братья Тургеневы и Жуковский готовились соединиться в Дружеское литературное общество, читали Гете и Шиллера и спорили с карамзинистской чувствительностью. Новые идеи витали в воздухе. Козлов был близок к этой духовной среде, внимал романтическим идеям, а дружба с Жуковским определила всю его дальнейшую судьбу.

Критик и издатель журнала «Московский телеграф» Николай Полевой пронизательно заметил: «Вдохновение таилось в душе Козлова еще в то время, когда он был молодым, блестящим светским человеком, украшением обществ Петербурга и Москвы. Болезнь только заставила его войти в самого себя, бедствие только отрицательно побудило его выражать в поэтических формах создания своего духа»¹. Уже тогда Козлов писал стихи по-французски, и читавший их поэт Константин Батюшков сожалел, что молодой стихотворец избегает родного языка. Однако женитьба в 1809 году на московской красавице Софье Андреевне Давыдовой и счастливая семейная жизнь отвлекали Козлова от творчества.

А затем грянула гроза 1812 года, и Козлов, служивший в канцелярии московского главнокомандующего, деятельно участвовал в снаряжении народного ополчения, куда записался и его друг Жуковский, и сам намеревался защищать родной город. Он напряженно следил за титанической битвой на Бородинском поле и прозорливо заметил: «Еще одно такое дело — и претендент в герои <Наполеон> окажется нулем»². Однако до полной победы русского оружия было далеко, столица была оставлена, и семье Козловых вместе с другими москвичами пришлось бежать в Рыбинск, старый дом их и имущество погибли в пламени московского пожара. Прежняя жизнь с ее простодушием и довольством ушла безвозвратно, и Козлову надо было начинать на пустом месте. Тяготы военного времени заставили его трезвее взгля-

¹ «Московский телеграф», 1833, № 10, с. 322.

² Цит. по кн.: Афанасьев В. В. Жизнь и лира, с. 16.

нуть на жизнь и принять важные решения. Козлов переехал с семьей в Петербург, где молодой влиятельный чиновник Николай Тургенев помог ему получить в 1813 году место в департаменте государственных имуществ.

Отечественная война 1812 года перевернула не одну только жизнь Козлова. Благодаря дружбе своей с Жуковским, Вяземским и братьями Тургеневыми он оказался в самом центре нарождающегося литературного движения. В Петербурге он встречался с Карамзиным, Крыловым, Гнедичем, Дельвигом, Боратынским, юным Александром Пушкиным, будущими декабристами Рылевым, Никитой Муравьевым и Кюхельбекером, бывал в литературном салоне А. Оленина.

Самым близким человеком для будущего поэта стал его друг и покровитель Николай Тургенев, блестящий политический мыслитель, поборник освобождения крестьян, желавший распространить идею вольности и на сферу литературы. Мыслями этими молодой декабрист делился с Козловым, который им сочувствовал и в самом Тургеневе видел пламенного романтика-борца: «Прекрасный человек, просвещенный, такой интересный — своим светлым и широким умом, своим смелым великодушным порывом к прекрасному, к великому, к идеалу»¹. В дневнике Н. И. Тургенева эти идеалы и темы доверительных бесед с Козловым обозначены точнее: революция, победа свободы и неизбежная гибель деспотизма, борьба греков за независимость и др. Разумеется, тут же вспомнилось имя Байрона. Декабрист указал своему другу и на восходящую звезду Пушкина, воспевшего потом собрания у «хромого Тургенева» в десятой главе «Евгения Онегина». В этих беседах с Тургеневым и его друзьями-писателями отчетливее обозначились литературные интересы Козлова. Увлеченный успехами молодой романтической литературы, он начал пробовать силы в сочинении стихов. Тут-то и разразилась над ним жизненная гроза: сначала отказались служить разбитые внезапным параличом ноги, а затем стало меркнуть зрение. К началу 20-х годов сорокалетний отец семейства стал недвижимым слепцом.

Это несчастье и определило окончательно всю жизненную и литературную судьбу Ивана Козлова. Теперь

¹ Козлов И. И. Дневник.— «Старина и новизна», 1906, кн. 11, с. 35.

он мог только писать, литературным трудом добывая средства к существованию. Более того, ему было теперь о чем писать. Сам поэт писал впоследствии: «От гроз живе́й весна, меж туч ясней лазурь». Несчастье чрезвычайно обострило все ощущения Козлова, оставило поэта наедине с собой, заставило его жить памятью, углубиться в мир своих чувств и мыслей, в стихию воспоминаний о прошедшей жизни, познавая подлинную ее цену. В Козлове совершалась духовная работа, обобщившая его искания и впечатления прежних лет. «Отчужденный утратами физическими от земной жизни, ожил он с лихвою в другом мире»¹,— говорил о своем друге поэт Вяземский. Именно в это трагическое время Козлов, чье зрение медленно слабело, успел прочесть множество книг и изучить английский и итальянский языки. Тогда же он нашел свой путь в литературе.

Центральной задачей литературы романтизма было выявление духовного мира личности, признание самоценности этой внутренней жизни, ее художественное воплощение. Романтизм сделал лирику не просто самоценным, но главным родом. Талант лирического поэта теперь заключался в умении полно и открыто высказать себя, передать читателям свои чувства и переживания. Поэт видел в читателе человека, умеющего искренне и сильно чувствовать и мыслить. Читатель платил поэту тем же. «Мы не довольствуемся знать печатного автора, но хотим узнать рукописного, неизданного человека»²,— так выразил новую читательскую психологию Вяземский. В этих словах — объяснение огромного успеха поэм и лирики Ивана Козлова среди российской читающей публики 20—30-х годов прошлого столетия. Это успех именно исповеди, поэтической автобиографии.

Конечно, успех этот подготовлен Карамзиным и предопределен Жуковским, сделавшим свою биографию главным содержанием элегической поэзии. И здесь Козлов показал себя учеником и последователем автора «Светланы». Однако он пошел гораздо дальше своего учителя в поэтическом автобиографизме лирики. Жуковский туманен, возвышен, все время как бы парит, стремится ввысь, в мир идеальный. Его лирическое «я» как бы размыто, нигде он не скажет четко и прямо: «Я

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 186.

² Там же, т. II, с. 301.

плакал, я страдал». «Я» Жуковского все время переходит в безличное «мы», стремится слиться с чувствами читателей и выразить общее настроение, которое тем не менее невозможно высказать до конца, точно определить словом («Невыразимое»). Козлов же говорит «от первого лица» гораздо чаще и смелее. Его тема — собственная судьба, а не «очарованное там» Жуковского. Поэт все время говорит: «А я, я слез не проливал», «я в неге счастья, я в слезах, мое упорно сердце бьется» и т. п. Это доверительный разговор с читателем о самом себе, своих страданиях и переживаниях, автобиографическое повествование в стихах, где говорится не о внешней биографии, а о жизни души.

Козлов-романтик сумел выразить в своем искреннем и органичном творчестве «и скорбь, и радость бытия». Но это очень личные, конкретные чувства. В поэзии «сердечных движений» чувству, его возможно полному и точному выражению на языке художественных образов подчинено все, в том числе и логический разум. Недаром в поэме Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» сказано:

Нет, гордый ум не разгадает,
Что сердце робкое мечтает...

Даже в мрачном и несколько одностороннем даровании лорда Байрона, кумира той эпохи, поэт увидел искреннее и сильное чувство мятущейся романтической души: «Он высказал сердцу все тайны сердец» («Бейрон», 1824). Стихи самого Козлова также поведали читателям тайну сердца, запечатлели непосредственные движения чистой, высокой и несколько простодушной природы. Гоголь точно назвал его гармоничную поэзию «дотоле неслышанными, музыкально-сердечными звуками»¹.

Очевидно, что автор «Чернеца» следовал здесь не только по стопам Карамзина, Батюшкова и Жуковского. Романтическая поэзия молодого Пушкина, и в особенности «южные поэмы», также повлияла на движение творческого сознания Козлова-романтика. Именно в письме к Пушкину поэт назвал своих главных учителей в поэзии: «Когда я собираюсь писать стихи, то читаю

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. с. 385.

моего Байрона, Жуковского и Вас, и с грехом пополам воображение начинает работать, и я принимаюсь петь»¹.

В этом письме к Пушкину Козлов сам определил одну из главных особенностей своего творчества. Душа его, желая высказаться, легко заимствовала у других писателей формы для самовыражения. Действительно, многие произведения поэта — это вольные переводы и еще более вольные подражания русским и западноевропейским поэтам. Даже дружеское послание «П. Ф. Балк-Полеву» (1828) является переводом отрывка из поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Поэт вдохновлялся, читая и переводя чужое, слушая «возвышенных певцов божественные песнопенья», и в этом следовал Жуковскому.

Эта его особенность породила толки о несамостоятельности «переводной» поэзии Козлова. Тем не менее Белинский решительно отверг подобные обвинения: «...Самобытность замечательного таланта Козлова не подлежит ни малейшему сомнению»². Вольные переводы и подражания Козлова воспринимались большинством современников как вполне оригинальные стихотворения, а некоторые из них (такие, как «На погребение английского генерала сира Джона Мура» и «Вечерний звон») стали народными песнями. Как и Жуковский, Козлов сделал свои переводы высочайшими достижениями нашей национальной поэзии.

Конечно, западноевропейские поэты-романтики в переводах их русского собрата волшебным образом преображались, начинали служить уже переводчику, выражать его чувства, запечатлели его творческую манеру. Иногда невозможно обнаружить имя переводимого западного поэта, благо переводчик часто умалчивает о нем (так было со стихотворением «Сон ратника», которое лишь в наши дни было признано переводом из английского поэта Томаса Кэмпбелла). В переводах Козлова их русский автор виден не менее автора английского или итальянского оригинала. Это особенно заметно в его переложениях поэзии Байрона.

У Козлова была устойчивая репутация русского байрониста. И на Западе он еще при жизни стал известен многим (и в их числе переведенному им Томасу Му-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 536—537.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 72.

ру) как русский поэт, «который большей частью своей репутации обязан Байрону»¹. Да, Козлов любил Байрона, много его переводил. Однако известно и то, что он же об английском барде писал в дневнике: «Но он уж чересчур мизантроп...»² Там же сказано, что поэта привлекало в Байроне — чувствительность. Козлов превращает «буйного лорда» в нежного, чувствительного элегика, выразившего душевную жизнь целого поколения и ставшего, по точному слову Вяземского, «толмачом человека с самим собою»³.

Казалось бы, вольность Козлова здесь близка новейшей идее, трактующей художественный перевод как борьбу с автором, своего рода творческую полемику, безжалостное противоборство. Однако при всей своей «вольности» переводы русского романтика из Байрона часто бывают точнее многих позднейших опытов профессионалов. Карамзин, прекрасно знавший английский язык, говорил о переведенной Козловым поэме Байрона «Абидосская невеста»: «Вообще хороший перевод, а есть места, не уступающие оригиналу, и очень счастливые стихи»⁴. Здесь метод Козлова-переводчика охарактеризован достаточно точно: переводчик равен автору (недаром Пушкин находил в «Чернеце» строки, достойные Байрона) и даже порой его превосходит именно там, где оба поэта близки, так сказать, однозвучны друг другу. А там, где Байрон ему чужд, русский поэт делается еще более риторичен, неловок, ходулен в изображении чувств и событий. Таков «байронизм» Козлова, послуживший поводом для обвинений поэту в несамостоятельности.

Полемика о самобытности творчества Козлова и о его переводах не только утвердила его писательскую репутацию. Она многое объяснила в его романтическом творческом методе. Здесь немало сделал Аполлон Григорьев. В его статье «Стихотворения Ивана Козлова» говорилось: «Козлов — более переводчик, чем оригинальный поэт, более подражатель, чем творец... Но, с другой стороны, он не обыкновенный переводчик и не обыкновенный подражатель: он переводит только то и подражает

¹ Алексеев М. П. Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты. — В кн.: «Международные связи русской литературы». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, с. 258.

² Козлов И. И. Дневник, с. 40.

³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 331.

⁴ Цит. по кн.: Соловьев Н. В. История одной жизни. А. А. Войкова. — «Светлана», т. II. Пг., 1916, с. 55.

только тому, что связано внутренним гармоническим единством с его душевным миром: в переводном и подражательном он высказывает свое собственное созерцание — и на переводах его, на его подражаниях лежит его печать, печать его натуры»¹. Критик таким образом объяснил и бросающуюся в глаза пестроту имен переводимых Козловым поэтов (от революционера Байрона до Григория Назианзина, одного из «отцов церкви»), и ту романтическую творческую психологию, которая объединяла все эти переводы и подражания в целостную оригинальную поэзию, в «личную» лирику.

Обращение поэта-романтика к элегическому психологизму обусловлено в первую очередь тем, что для Козлова мир личного воспоминания, чувства и уединенного творчества стал единственно реальным вещным миром.

В «Романсе» (1823) сказано: «Так памятью можно в минувшем нам жить...» Элегическое воспоминание о собственной жизни становится центральным образом творчества поэта. Этим воспоминанием проникнуты и переводы, вобравшие в себя духовный опыт Козлова и ставшие очень личной, самобытной лирикой.

Художественный мир романтической поэзии Козлова порожден необыкновенно богатой памятью, силой и подлинностью высказавшегося здесь чувства и тем особенным творческим даром, который родствен дарованию Жуковского (недаром А. Григорьев назвал этих поэтов «однозвучными») и способен воплотить подлинные чувства поэта-романтика в заимствованных, но переосмысленных, преображенных личным началом формах и сюжетах. Свои чувства Козлов справедливо считал самоценными и достойными художественного воплощения. «Чувствительность есть и прекрасный, и пагубный дар неба. Я люблю свое сердце, каково оно есть; я хочу, чтобы оно всегда таким оставалось»², — сказано в его дневнике. Главным для поэта была правдивость чувства. И здесь он достиг величайшей верности. И когда Белинский захотел определить два основных направления развития романтической поэзии 20—30-х годов, то ему достаточно было поставить рядом имена субъективного лирика Козлова и объективного творца

¹ Григорьев Аполлон. Стихотворения Ивана Козлова, с. 244.

² Козлов И. И. Дневник, с. 41.

Боратынского: «Козлов — поэт *чувства*, точно так же, как Боратынский — поэт мысли»¹.

Козлов-романтик умело использовал весь арсенал образов тогдашней элегической поэзии, и его стихотворения построены на таких отработанных Жуковским и поэтами его школы романтических формулах, как «воспоминанье», «минувшее», «увядающая душа», «лира томная», «что-то неземное», «мятежных чувств губительный обман». В основе поэм Козлова — романтический конфликт, разработанный другими поэтами. Тем не менее современники ценили в творчестве поэта именно полное выражение его собственной души, подчиняющее себе, своей логике жизненный и литературный материал.

«Он весь в себе... Иногда стремление его центробежно и будто хочет разлиться во внешнем, но для того только, чтобы снова с большею силою устремиться к своему центру, самому себе, как будто угадывая, что там только его жизнь, что там только найдет ответ себе. Если он долго останавливается на внешнем каком-нибудь предмете, он уже лишает его индивидуальности, он проявляет уже в нем самого себя, видит и развивает в нем мир собственной души»², — писал о Козлове Гоголь, и это очень точная характеристика лирической поэзии «сердечных движений».

В фантазии «Венецианская ночь» (1824) Козлов писал:

Чувством *снится* дивный мир.

И все это стихотворение — волшебный сон-воспоминание. Здесь все время мелькают в тумане знакомые тени незнакомых поэту людей — Тассо, Байрона, его возлюбленной Гвиччиолли, образ роскошной и сказочной Венеции. Это именно картинка из «волшебного фонаря», поэтический мираж. Его создала память поэта-слепца, которая не только воспроизводила виденное, но и творила новое, как бы «переводя» услышанные стихи и прозу об Италии в зримые живописные образы.

В романтическом творчестве Козлова лиризм воспоминания слит с необыкновенно сильным и богатым воображением, собирающим воедино и дополняющим воспоминания и представления поэта и воссоздающим художественный мир его поэзии. В стихотворении «К Ита-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 75.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 154.

лии» (1825) поэт признается, что Италию он никогда не видел и не увидит, и тем не менее именно здесь сказано: «Мне видятся полуденные розы» и т. д. И далее возникает картина «Торкватовой земли», условность которой очевидна.

Для самого же поэта условный пейзаж предельно реален, ибо здесь воплощено элегическое мироощущение романтика, для которого важнее его собственное представление о предмете, пейзаже или человеке, а не их реальное бытие. Свои чувства Козлов передает Жуковскому как «сердца завещанье», а само стихотворное послание «К Италии» вмещает это романтическое мироощущение во всех его подробностях. Сила и подлинность чувства поэта заставляли читателей забыть об условности формы. «Чернец полон чувства, насквозь проникнут чувством — и вот причина его огромного, хотя и мгновенного успеха»¹, — говорил Белинский. Поэт обращался к своим просвещенным соотечественникам, которые, пройдя школу Карамзина и Жуковского, научились языку чувства, но далеки еще были от языка мыслей Пушкина, Чаадаева, Веневитинова, Ивана Киреевского. Успех субъективной поэзии Козлова в значительной мере порожден силой читательского сопереживания, а не единомыслия. В основе романтического стиля поэта — именно внутреннее единство личного мироощущения, выражению которого служит «прекрасный, мелодический стих» (Белинский).

Эта особенность поэтического дара Козлова-романтика привела к тому, что успех его лучшей поэмы «Чернец» (1825), ставшей одним из наиболее заметных явлений поэзии романтизма 20-х годов, в немалой мере был следствием явственно выраженного здесь элегического лиризма. Правда и сила чувства выкупали ходульность приемов и сюжетных ходов. Поэма Козлова воспринималась большинством современников именно как развернутая сюжетная элегия. Этому способствовал сам поэт, сказав о своем главном герое: «Моя душа сжилась с его душою».

Характерен отзыв о «Чернце», содержащийся в письме Е. А. Боратынского автору поэмы: «...В нем вы излили вашу душу»². Позднее Белинский говорил об ос-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 70.

² «Русский архив», 1886, № 2, кн. I, с. 188.

лабленности и прерывистости внешнего сюжета «Чернец»: «...Козлов истинный поэт в душе, который, не будучи в силах совладеть с большими размерами, поэтически высказывал в мелких стихотворениях поэтические ощущения своей поэтической души... его «Чернец», бледное и слабое произведение в целом, отличается множеством поэтических частных, носящих на себе отпечаток сильного таланта»¹. Однако в этих «частностях» отчетливо ощутимо и внутреннее единство, они соединяются в художественное целое силою и непосредственностью высказанного здесь лирического чувства. В этом-то и заключается сила и самобытность поэтического таланта Ивана Козлова.

Многие современники считали Козлова чистым лириком, простодушным элегиком и балладником в духе Жуковского². Баллады и элегии писались поэтом до конца жизни, но его творчество богаче, чем о нем иногда думали. Козлов знал об обвинениях в однообразии, адресованных его учителю Жуковскому, и видел, что в этих резких инвективах есть и своя правда. Он читал статью своего друга Вяземского, где прозвучал известный вопрос: «Неужели на одной элегии вертится весь романтизм?»³

Вся его поэтическая деятельность свидетельствует о стремлении обогатить, разнообразить собственное творчество. Козлов писал не только элегии, но и песни в народном духе; его перу принадлежат сильные и искренние патриотические стихотворения (причем мысли о России иногда возникают и в козловских переводах из иноземных авторов), баллады в духе Жуковского («Венгерский лес») и свободолюбивая лирика декабристского толка («Пленный грек в темнице», «Бейрон» и др.). Его вольное подражание византийскому мудрецу Григорию Назианзину принадлежит к шедеврам русской философской поэзии и предвосхищает знаменитого пушкинского «Странника» (достаточно сравнить начала стихотворений — «Вчера в лесу я, грустью увлечен, //

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 311.

² Впрочем, были и другие суждения. Николай Языков, например, заметил: «Козлов вовсе не лирик, зато везде, где говорит чувство, он стихотворствует правильнее, глаже и сильнее» («Языковский архив». СПб., 1913, с. 283).

³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 227.

Сидел один и сердцем сокрушен» у Козлова и пушкинское :«Однажды, странствуя среди долины дикой, //Незапно был объят я скорбию великой...»). Здесь видна сила и глубина мысли о великой тайне жизни, по меньшей мере равной силе элегического чувства:

О! кто же ты, бессмертием дыша,
Откуда ты, нетленная душа!

Здесь смиренный мечтатель Козлов близок к великим сомнениям пушкинского «Странника». В свою очередь, его стихотворение «К П. Ф. Балк-Полеву» (1838) следует за пушкинским посланием «К вельможе», переосмысливая его центральную идею «кругообразного оборота» бытия. Воздействие пушкинской творческой мысли придает поздней лирике Козлова большую стройность, гармоничность и глубину. После гибели Пушкина поэт стал вместе с Боратынским, Языковым, Тютчевым и Вяземским наследником и достойным продолжателем идей и дел пушкинской эпохи.

Пушкинские образы и строки легко обнаружить в поэзии Козлова. Гораздо труднее найти обратный ток образов — от Козлова к Пушкину. Но было и это. Пушкин легко подхватывал чужие образы и строки, но не просто цитировал их, а поднимал на недостижимую высоту силою своей поэтической мысли. И когда он получил от Козлова экземпляр «Чернеца» с надписью «Милому Александру Сергеевичу Пушкину от автора», то сразу же обратил внимание на строки напечатанного в той же книжке послания «К другу Василию Андреевичу Жуковскому». Там поэт писал о себе:

И новый мир мне предстоит;
Я в нем живу, я в нем мечтаю.

И тогда было написано пушкинское послание к Козлову, где, в частности, говорилось о поэтическом таланте автора «Чернеца»:

Тебе он создал новый мир:
Ты в нем и видишь и летаешь.

Как видим, поэтический образ, созданный Козловым, в пушкинском послании переосмыслен и поднят на иную ступень, обрел новую судьбу. Это уже пушкинский об-

раз, но он хранит в себе и черты породившего его лирического таланта Ивана Козлова.

Обращение Козлова к теме Кавказа также связано с именем и поэзией Пушкина. Обращение это кажется на первый взгляд неожиданным и необъяснимым, ибо слепой, разбитый параличом поэт никогда не бывал на Кавказе. Однако Пушкин в своем послании к Козлову отметил эту удивительную способность поэта-слепца создавать целые миры и страны одною силою своего художественного воображения. Эти поэтические образы, рожденные воображением и воспоминанием, Пушкин точно назвал «хором светлых привидений». Именно так возник в поэзии Козлова уже упоминавшийся нами романтический образ Италии, отозвавшийся и в пушкинской поэзии («Кто знает край, где небо блещет...» и «Ночь тиха, в небесном поле...»). Так появился в его лирике удивительно выпуклый, реальный в своих подробностях и в то же время откровенно условный кавказский пейзаж, схожий с образами послания Жуковского «К Воейкову».

В 1825 году Козлов написал стихотворение «Стансы к Николаю Ивановичу Гнедичу (на Кавказ и Крым)». Стихотворение это было обращено к путешествовавшему по Кавказу Гнедичу. Напечатано оно в альманахе Дельвига «Северные цветы на 1826 год». К тому же целая строфа посвящена автором «северному певцу» — Пушкину. Есть в стихотворении Козлова и другие образы, близкие Пушкину, — Бахчисарай, восставшая Греция, «вещий певец» Байрон.

Картина Кавказа, созданная воображением Козлова, при всей ее очевидной условности достаточно подробно: здесь есть и «громады диких скал», и «бездны», и водопады, и «снега вершин», черкес, рыщущий среди скал, и т. п. Все эти подробности скреплены воедино поэтической точкой зрения. Причем Козлов не просто смотрит на панораму Кавказа, но и ставит рядом с собой Гнедича, к которому постоянно обращается со словами «ты видишь», «ты зрел» (отметим, что в пушкинском послании «К вельможе» поэт и его герой тоже стоят рядом и смотрят вместе из окна на «кругообразный оборот» бытия).

Примечательно, что Козлов, никогда на Кавказе не бывавший, выбирает в созданном им условном пейзаже самую высокую и самую удобную точку обзора — ту именно, которую в 1829 году избрал путешествовавший

по реальной Грузии Пушкин. Обращаясь к Гнедичу, Козлов говорит:

И тучи *под тобой*, клубяся, застилают
Ревущий водопад.

Поэт у Козлова вознесен *над* Кавказом, он парит, царит и над вершинами, и над долинами, все охватывая взглядом.

Обратившись к пушкинскому стихотворению «Кавказ» (1829), мы сразу же видим полную тождественность точек зрения обоих поэтов. Более того, заметна и отчетливая перекличка поэтических образов. Читаем у Пушкина:

Здесь тучи смиренно идут *подо мной*...

Тут же встречаем и «нищего наездника» и «громады», долины и потоки. И все эти подробности романтического кавказского пейзажа у Пушкина, как и у Козлова, соединены единой точкой зрения поэта, вознесенного над Кавказом, видящего и воспевающего всю эту прекрасную, поэтическую страну.

Поэтические образы Ивана Козлова наследуются многими русскими поэтами. Здесь достаточно вспомнить Лермонтова, бывавшего у поэта и внимательно его читавшего. И хотя Лермонтов в послании к кузине Козлова Анне Григорьевне Хомутовой скромно назвал себя «поверенным случайным //Надежд и дум его живых», его постоянный интерес к «страданьем вдохновенному» поэту отнюдь не случаен. Очевидна преемственность, связавшая незримой нитью обоих поэтов¹. Даже адресаты посланий у них встречались одни и те же (А. Хомутова, Прасковья Бартенева, известная певица, ученица Глинки). Чтобы точнее обозначить эту связь, можно напомнить первую строку послания Козлова «З. А. Волконской» (1825) «Мне говорят: «Она поет...» и начало лермонтовского послания 1837 года Бартеневой: «Она поет — и звуки тают...»

Характерно и то, что на Лермонтове эта цепочка не обрывается и образы Козлова наследует другой его читатель и посетитель, о котором в дневнике поэта сказано: «Пришел интересный и любезнейший Тютчев»².

¹ Список этих «перекличек» см. в кн.: «Лермонтовская энциклопедия». М., «Советская энциклопедия», 1981, с. 228.

² Козлов И. И. Дневник, с. 49. Запись 12 августа 1830 года.

Через четыре дня после этого посещения, 16 августа 1830 года, Козлов написал послание «К певице Зонтаг», где, в частности, говорилось о романтически понимаемой природе пения как языке невыразимых сердечных тайн и тончайших душевных движений:

Твой голос нежности привет;
В нем что-то радужное блещет;
В нем то, чему здесь имя нет.

Мы уже знаем, как близка эта поэтическая мысль лирику Лермонтову. Европейски образованный философ Тютчев эту же идею воспринимает более объективно, помня о ее непростом происхождении. О музыке как внутреннем, несравненно более выразительном языке человека он читал у французского мистического философа XVIII века Луи-Клода де Сен-Мартена и у своего мюнхенского знакомого Шеллинга. С этой идеей Тютчев встречался и в музыкальных новеллах своего друга Владимира Одоевского (см. «Себастьяна Баха»). Ему известны все варианты этой давней идеи. Но когда Тютчев заговорил в послании 1869 года к певице Ю. Ф. Абазе о «темном, но родном» языке музыки, он оглянулся не на мистическую книгу Сен-Мартена «О заблуждениях и истине», а на лирическую исповедь Ивана Козлова, обращенную к немецкой певице Генриетте Зонтаг. Так появились знаменитые тютчевские строки:

В них что-то стонет, что-то бьется,
Как в узах заключенный дух,
На волю просится, и рвется,
И хочет высказаться вслух...

Как видим, Пушкин, Лермонтов и Тютчев признают ценность поэтических открытий Козлова и как бы отталкиваются от его образов, храня их в своей творческой памяти и продлевая таким образом жизнь лирического сознания. Разумеется, нить литературной преемственности на этих именах не обрывается.

Иногда в поэзии Козлова видят одну лишь грустную исповедь страдальца-слепца, вечные, однозвучные жалобы тоскующей души. Воспоминания современников говорят и о трагических минутах духовной слабости, мрачного отчаяния и бешеного раздражения, иногда посещавших прикованного к постели поэта. Однако ничего этого нет в поэзии Козлова, все мрачное и страшное пе-

режито и схоронено им в глубине души. Он не боится признаться в своих душевных страданиях и сомнениях:

И жизнь, объемлющая тень,
Везде, во всем страшней, страшнее;
Как черен был вчерашний день!..
Проснулся — день еще чернее!

(«Элегия», 1837)

Однако внутренняя сила разгоняет любой мрак. И Козлов, побеждая в себе ужас перед жизнью и страданием, обретает силу и звучность поэтического голоса:

И если б жизнь я начал вновь,
То снова, крест мой обнимая,
Благословясь, пошел бы я,
Не уstraшен былой тревогой,
Долиной той и той дорогой,
Где горе встретило меня!

Печаль Козлова светла и мужественна, и нет никаких оснований говорить о трагедии его жизни. После смерти поэта проникновенно и точно высказался о его литературном значении Тютчев: «Я не знаю сочинений, которые заставляли бы менее ощущать ужас перед ничтожеством жизни, овладевающий нами при встрече с невозвратимым прошлым, как те, что нам остались от И <вана Козлова>, — столько истинной жизни было в этом человеке»¹. Поэзия Козлова — это именно песни светлого, чистого сердца, и в несчастье сохранившего спокойное мужество. Надобно отметить, что эта поэзия и других поддерживала в их горе. Ссылный Кюхельбекер, прочитав одно из стихотворений своего приятеля Козлова, записал в дневнике: «Его «Молитва» истинно прекрасна и стоит того, чтоб ее вытвердить, по крайней мере лучшие строфы»². Свою поэму о подвиге Натальи Долгорукой Козлов послал в Сибирь декабристам, чьи жены этот подвиг повторили, разделив судьбу осужденных мужей, и потому были наиболее внимательными и благодарными читательницами поэмы.

«Страдания еще более послужили развитию его сил душевных и умственных. — Память имел изумительную. Характер сохранил веселый, общительный. — Сближение с людьми выдающимися на поприще искусства,

¹ Цит. по кн.: Афанасьев В. В. Жизнь и лира, с. 189.

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 337.

поэзии, науки, музыки, — со всем, что живет истинную жизнь, было ему утешением»¹, — говорила дочь Козлова. И журналист Н. Полевой, побывавший у поэта, подтверждает ее слова: «Говоря с Козловым, я забыл, что он слепой, что бремя болезни приковало его к одру страдания. Мы говорили о многом, и обширные сведения Козлова изумили меня. С удивлением слушал я, как читал он мне наизусть стихи Пушкина, Боратынского, множество стихов Байрона, Мура; говорил о поэзии французской, итальянской... Он живет в мире поэзии и воображения»². Именно таким видели поэта Пушкин, Жуковский, Грибоедов, Карамзин, Веневитинов, Гоголь, Тютчев, В. Ф. Одоевский, Даргомыжский, Лермонтов и другие посетители Козлова; таким он им и запомнился. Пушкин писал Козлову:

Певец! когда перед тобою
Во мгле сокрылся мир земной,
Мгновенно твой проснулся гений,
На все минувшее воззрел
И в хоре светлых привидений
Он песни дивные запел.

О милый брат, какие звуки!
В слезах восторга внемлю им.
Небесным пением своим
Он усыпил земные муки.

Тебе он создал новый мир:
Ты в нем и видишь, и летаешь,
И вновь живешь, и обнимаешь
Цветущей юности кумир!

А я — коль стих единый мой
Тебе мгновенье дал отрады,
Я не хочу другой награды.
Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира;
О нет, не даром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!³

Этот поэтический привет Пушкина не только доставил Козлову «чрезвычайное удовольствие» (запись в дневнике от 25 мая 1825 года), но и дал нам точное и полное, несмотря на обычную пушкинскую краткость, описание судьбы и личности поэта и столь же точную оценку

¹ Грот К. Я. Материалы к биографиям русских писателей, с. 78.

² «Московский телеграф», 1828, ч. XIX, № 4, с. 550.

³ Стихотворение дается в той редакции, которая была послана автором Козлову.

его непреходящего литературного значения. Вместе с тем это было и признание бесспорных достижений романтической поэзии. Козлов эту оценку понял и принял. И как бы вторя пушкинской поэтической мысли, высказал собственное суждение о назначении лирического поэта и смысле его творчества, обращенное и к современникам, и к потомкам:

Увы! на радость кто глядел
Сквозь слезы,— знай, того удел —
Поэзия; в тиши безвестной
Она объемлет мир чудесный
Прекрасных дел, злодейств, страстей;
Она сердечной жизни повесть,
Минувших и грядущих дней
Урок, таинственная совесть.
Будь озарен ее красотой,
Вспоминай, люби и пой!

(«К И. А. Беку», 1832)

Завет поэта был услышан. Светлый лиризм Ивана Козлова, столь смело и полно раскрывший перед нами духовный мир цельного, искреннего человека пушкинской эпохи, его «сердечной жизни повесть», стал истинным творческим открытием, сразу же осознанным и принятым отечественной литературой, и после него отголоски этого песенного лиризма мы встречаем у самых разных русских поэтов — от Лермонтова, Кольцова и Фета до Бунина и Сергея Есенина. И это достойная дань памяти замечательного русского поэта-романтика, чьи лучшие творения и сегодня не утратили первозданной свежести и обаяния.

СТИХОВ ГАРМОНИЯ И СИЛА

(Н. М. ЯЗЫКОВ)

Я чувствую: завиден жребий мой,
Есть и во мне благословенье бога,
И праведна житейская дорога,
Беспечно выбранная мной, —

(«К. К. Яниш», 1831)

писал о себе Николай Языков, и эта спокойная уверенность в правильности раз выбранной жизненной и творческой дороги не только характеризует личность поэта,

но и отличает его среди русских лириков той поры. Языков творил в романтическую эпоху, точно названную Гоголем «поэтической Элладой», во время величественного и неповторимого расцвета русской поэзии. Рядом с Жуковским, Пушкиным, Тютчевым, Боратынским молодому стихотворцу мудро было остаться спокойным и уверенным в себе, в своем поэтическом даре. Еще труднее было сохранить самобытность и не потерять при этом ничего из завоеваний великих поэтов-современников. Тем замечательнее твердая вера Языкова в необходимость и самоценность своего творчества.

Оригинальность языковской лирики сразу была отмечена современниками. «С появлением первых стихов его всем послышалась новая лира»¹, — вспоминал Гоголь. Но не просто очередное дарование приветствовалось тогда в молодом Языкове. Лучшие поэты и критики эпохи увидели в его стихотворениях одну главную черту, давшую Языкову право на собственный путь и голос в отечественной литературе.

Какой избыток чувств и сил,
Какое буйство молодое!

Так обращался к поэту Пушкин и позднее, прочитав первый поэтический сборник Языкова, повторил то же самое Гоголю: «Человек с обыкновенными силами ничего не сделает подобного; тут потребно буйство сил»².

«Буйства молодого певец роскошный и лихой» (Боратынский), «Разгул и буйство сил... свет молодого восторга... юношеская свежесть» (Гоголь), «самое сильное противоядие пошлому морализму и приторной поэтической слезливости» (Белинский), «звучная торжественность» (Иван Киреевский), «сильный голос» (Константин Аксаков), стихи «полные жизни и силы, пламенные, громозвучные» (М. П. Погодин) — вот далекий от полноты свод отзывов современников о Николае Языкове, в которых чаще всего повторяется одно слово — «сила».

«Не для элегий и антологических стихотворений, но для дифирамба и гимна родился он, это услышали все. И уж скорее от Державина, чем от Пушкина, должен был

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 387.

² Там же.

он засветить светильник свой»¹, — говорил о поэте Гоголь. Именно мощь и свежесть поэтического дарования Языкова влекли тогда и ныне привлекают к его энергическим и гармоничным стихам. Уже современники понимали неувядаемую силу и цельность языковских творений, видели в них «праздник сердца» (И. Киреевский), гимн радости. И точнее, пронизательнее других сказал о Языкове друг его Боратынский: «У нас не умеют его ценить; но когда гнилая наша поэзия будет еще гнилее и будет пахнуть мертвечиной, мы почувствуем все достоинство его бессмертной свежести»².

Причем все сказанное верно и для молодых творений Языкова-студента, и для поздней его лирики, созданной смертельно больным, но не сломленным бедами человеком. Всюду в этой поэзии разлиты свет, удалая сила, порывистая непосредственность и то, что Пушкин назвал «упоением в бою». Конечно, менялся сам поэт, крепла и зрела его поэзия, и все же на первом месте здесь всегда была мысль о центральной дороге. Мыслью этой внешне разрозненные, разнородные стихотворения Языкова скреплены в единое художественное целое. Прекрасно сказал об этом критик Иван Киреевский: «...все стихи его (Языкова.— В. С.), вместе взятые, кажутся искрами одного огня, блестящими отрывками одной поэмы, недосказанной, разорванной, но которой целость и стройность понятны из частей»³.

Целостная, единая в своем творческом пафосе поэзия Николая Языкова обретает еще большую силу в органичном слиянии с жизнью своего творца. Это очень личная поэзия, в ней человек высказался вполне. И если страждущая поэзия Боратынского трагична и обращена внутрь себя, то творчество Языкова разомкнуто, в высшей степени общительно и отзывчиво, полно сильного непрерывного движения, все время торопится за быстротекущей жизнью.

Поэт по-державински открыт, порывист и простодушен. Иван Киреевский вспоминал, как Языков в жару поэтического восторга вскакивал на стол и читал свои «воспламенительные» стихи. Невозможно себе представить в таком положении Жуковского, Боратынского или Тют-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 390.

² Цит. по кн.: Давыдов Д. В. Соч., т. III. СПб. 1895, с. 191.

³ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 84.

чева. А для Языкова этот поступок естествен и в высшей степени характерен, ибо вся его поэзия — романтический порыв, сильное, непосредственное движение чувств.

Каждый стих Языкова — это еще и поступок, отталкивающийся от какого-то впечатления, встречи, книги, спора и т. д. Такими были его юношеские стихи, такими стали и его поздние нашумевшие послания. В стихотворениях его запечатлена шаг за шагом собственная биография поэта, в них непрерывно мелькают конкретные лица, факты, события, требующие разветвленных комментариев. «Жизнь Языкова не богата внешними событиями, а между тем редко найти другого поэта, у которого всякое стихотворение было бы плодом прожитой минуты, как у Языкова, в котором человек и поэт так тесно были бы связаны»¹, — вспоминал знавший поэта С. Шевырев. И для того чтобы лучше понять самобытную поэзию Николая Языкова, нужно все время обращаться к его жизни, так полно в ней выразившейся.

* * *

Николай Михайлович Языков (1803—1846) принадлежал к старинному и богатому роду симбирских дворян. Наследство, полученное Николаем и его старшими братьями Петром и Александром, позволило поэту жить и творить спокойно и независимо, так что в конце жизни он не без гордости говорил: «Я... никогда не принадлежал и не принадлежу к несметному числу *пружин*, движущих ту огромную, тяжелую и скрыпучую махину, которую мы называем русским правительством»². Братья учились в Горном кадетском корпусе, откуда Николай перешел в Институт корпуса инженеров путей сообщения, но занятия не посещал, убоявшись математики и шагистики, и был исключен. Так в 1821 году юноша Языков очутился перед неизвестностью, требовавшей скорого выбора и серьезных решений.

Но, в сущности, выбор его уже был сделан. Под кадетским кивером жили неясные поэтические мечтания, призвавшие Языкова к сочинению стихов. С 1819 года он

¹ Шевырев С. П. Николай Михайлович Языков. — «Московский городской листок», 1847, 9 января, с. 28.

² Языков Н. М. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.—Л., Гослитиздат, 1959, с. 439.

начал печататься, свел знакомство с петербургскими поэтами и журналистами. Языкова заметили. Но для самого поэта важны были не столько первые его творческие опыты, сколько литературная эпоха, в которую он начинал.

Открытия русских романтиков были для молодого Языкова подлинным откровением. Батюшков, Карамзин и Жуковский становятся для него литературными кумирами и учителями, «питомцами вдохновенья». Рядом с их именами появляются вскоре имена Байрона и молодого Пушкина.

Но не только у этих поэтов учился романтик Языков. К гармонии и точности стиха, к пластике и мелодичности поэтов школы Жуковского он хотел прибавить то, чего в ней не было, — мощь, громозвучность и торжественность «глагола времен», мерность классического стиха. Языков искал силу и обрел ее в «высоком косноязычии» великих русских поэтов XVIII столетия, в поэзии «гения-исполнина» Ломоносова и в особенности у певца Фелицы — Гаврилы Романовича Державина, о котором писал:

Твой голос величавый
Гремит из рода в род
И вечно не замрет
В устах полночной славы.

(«Мое уединение», 1823)

В «безумном и мудром» (Радищев) XVIII столетии Языков, вместе с силою стиха, нашел и любовь к возвышенным темам и предметам. С тех пор дарование его, по меткому слову самого поэта, «чувствует в крылах торжественные силы».

Конечно, произошло это не сразу, и уж никак нельзя видеть в молодом Языкове уединенного и целеустремленного творца, работающего в кабинетной тиши для достижения четко определенного идеала, во имя будущего. В те годы это был веселый и в то же время очень застенчивый белокурый крепыш, увлеченный не только поэзией, но и делами прозаическими — поступлением в университет. В Петербурге университет в ту пору был разгромлен известным реакционером Руничем, и взоры Языкова обратились к древнему прибалтийскому городу Дерпту (ныне Тарту), где тогда процветал немецкий университет, обладавший немалыми вольностями и славившийся европейски знаменитыми именами ученых. Молодой поэт

отправился в эти «ливонские Афины», и семь лет, там проведенных, составили эпоху в жизни и поэзии Языкова.

Увлекающийся Языков был потрясен вечным праздником вольной студенческой республики, длинными волосами и пестрыми куртками университетских франтов, бархатными фуражками корпорантов, дуэлями на рапирах и эспадронах, вечным пьянством и курением крепчайшего табаку, лихими драками с полицией и солдатами. Вокруг поэта быстро составилась немецко-русский кружок, чему способствовали его простодушный, беззаботный нрав и редкое в студенческой среде богатство. Его удалые песни пелись на всех вечеринках. Вскоре Языков стал заметной личностью в Дерпте, непременным участником всех студенческих празднеств. «В одной рубашке, со стаканом в руке, с разгоревшимися щеками и с блестящими глазами, он был поэтически-прекрасен»¹,— вспоминал А. И. Татаринов, товарищ поэта по университету.

Таким и вошел Языков в тогдашнюю русскую литературу. С его именем стали связывать студенческую поэзию наслаждения и разгула, и в этом была своя правда, ибо «раздолье Вакха и свободы» привлекало поэтически беспечную натуру Языкова. Сам он говорил о той поре:

Молва стихи мои хвалила,
Я непритворно верил ей,
И поэтическая сила
Огнем могущественным била
Из глубины души моей!

(«Барону Дельвигу», 1828)

Между тем именно сила и органичность дарования способствовали расцвету многоликой поэзии Языкова. И надо сказать, что поэт это дарование развивал, упорно работая за письменным столом. Он был не только лихим гулякой, но и прилежно посещавшим лекции студентом. В Дерпте у Языкова составилаь и постоянно пополнялась большая библиотека русских и иноязычных книг. Куда важнее полезных, но обыденных студенческих занятий была внутренняя работа, совершавшаяся в молодом поэте. Он «в стране чужой — не пел чужого», отыскивая для своей музыки темы в отечественной истории. Карамзин своей «Историей Государства Российского» на-

¹ «Языковский архив», с. 394.

учил Языкова ценить и петь «гений русской старины торжественный и величавый».

«...Где же искать вдохновения, как не в тех веках, когда люди сражались за свободу и отличались собственным характером?»¹ — вопрошал Языков, и поэтический мир русской истории и древней литературы возвышал его собственную поэзию, придавая ей желанную громозвучность, ровную силу и быстроту ритма и в то же время позволяя вопрошать о настоящем «скрижали древности седой». В своем интересе к древней вольности Новгорода и Пскова поэт был близок к декабристам, осваивавшим те же темы. И в то же время Языков тогда неожиданно приблизился к пушкинским темам. Он хотел из рассказанной Карамзиным истории Бориса Годунова сделать трагедию (правда, в духе Шиллера, а не Шекспира), а в языковской незавершенной поэме «Ала» видна многообещающая попытка написать до Пушкина свою «Полтаву». В «Але» есть уже «железной волею Петра преображенная Россия» (эти языковские строки Пушкин позднее взял эпиграфом к одной из глав «Арапа Петра Великого»), и знаменитое пушкинское противопоставление Петра и Карла XII предвосхищено в звучных и острых строках:

Наш Петр, гигант между царей,
Один великий, несравненный,
И Карл, венчанный дуралей —
Неугомонный, неизменный,
С бродяжной славой своей.

А рядом с исторической поэзией рождалась вольнолюбивая лирика, учившаяся у старины пониманию жизни общества. История говорила поэту: «рука свободного сильнее руки, измученной ярмом». Отсюда — прямой путь к тираноборческому стихотворению «Н. Д. Киселеву» (1823).

Вольнолюбивые стихотворения Языкова тех лет явно перекликаются с политической поэзией декабристов и молодого Пушкина², но это перекличка настроений, а не совпадение во взглядах.

¹ «Языковский архив», с. 29.

² Отметим, что в 1824 году Языков получил из Одессы (через А. Ф. Воейкова) поэтический привет от ссыльного Пушкина: «Наш Бейрон восхищается Вашими стихами и пророчесствует Вам мирты, розы, лилии и вечнозеленые лавры» («Литературные портфели», вып. I. Пг., «Атеней», 1923, с. 64).

Стихотворения эти — именно дворянская либеральная поэзия, близкая к подобного рода оппозиционным инвективам Вяземского и Дениса Давыдова, а не подлинно революционная стихия поэтического слова, присущая Рылееву и другим поэтам декабристского лагеря. Идеи вольности и борьбы носились тогда в воздухе, и молодой поэт-романтик воспринимал их непосредственно, эмоционально. И здесь чувство шло впереди мысли. Ему, как и многим молодым либералам тех лет, свойственна была «страсть правительству бранить за всероссийские недуги», но идеи эти не были им выношены, продуманы, не стали убеждениями. И потому так легко и быстро Языков в них разочаровался:

Предвижу царство пустоты
И прозаические годы...

Жестоки наши времена,
На троне глупость боевая!
Прощай, поэзия святая,
И здравствуй, рабства тишина!

(«Извиненье, 1825»)

Так отразились в поэзии Языкова уныние и неверие, порожденные в обществе крушением декабристского восстания и наступившей реакцией. Пришла новая, несравненно более суровая и трезвая эпоха, в которой многие нити и корни, беспощадно обрубленные острым топором истории, отмерли или же сокрылись на время в неизвестности, в «мрачных пропастях земли», зато выступили на первый план и получили возможность высказаться иные идеи. Началась всеобщая переоценка ценностей, и здесь каждый пожал свои плоды. Пушкин, например, впоследствии оглянувшись на свою бурную молодость и сказал:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, в гонении, в степях
Мои утраченные годы.

То же говорил и Языков:

Пестро, неправильно я жил!
Святых восторгов просит лира —
Она чужда тех буйных лет
И вновь из прелести сует
Не сотворит себе кумира!

(«Ау!» 1831)

Те искания Языкова, которые в начале 20-х годов были разрозненными пробами молодого беззаботного пера, несколькими годами позднее стали целостной, самобытной поэзией. Когда в 1822 году Дельвиг приветствовал первые опыты юного поэта благословляющим сонетом, Пушкин писал ему: «Разделяю твои надежды на Языкова»¹. Через четыре года в пушкинском письме Вяземскому о Языкове говорилось по поводу стихотворения «Тригорское»: «Ты изумишься, как он развернулся, и что из него будет»². Перемены в молодом поэте и в самом деле были стремительны и благотворны.

Главной бедой дерптской жизни Языкова была ее относительная замкнутость, отдаленность от обеих литературных столиц. Недоставало строгой школы творческого общения, круга даровитых друзей-поэтов. И все же тогда произошли две важные для судьбы поэта встречи.

В 1823 году Языков встретился в Дерпте с Жуковским, своим учителем, «парнасским старшиной». Примечателен главный урок этой встречи: «Жуковский советовал мне никогда не описывать того, чего не чувствую или не чувствовал: он почитает это главным недостатком новейших наших поэтов»³. Создатель нашей элегической поэзии говорит здесь о подлинности лиризма воспоминания, о воплощении в элегиях сердечных движений, сложной музыки чувств поэта. И Языков внял этому уроку Жуковского, запечатлев жизнь своего сердца в собрании элегий: «И нежным именем элегий я прозу сердца называл». Пушкин отметил в этих лирических стихотворениях именно подлинность поэтического чувства и писал в четвертой главе «Евгения Онегина»:

Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе.

Конечно, Языков не был простым подражателем или послушным учеником Жуковского. Идею «личной» поэзии он понял и воплотил по-своему. В его элегиях скорби и

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 74.

² Там же, с. 305.

³ «Языковский архив», с. 56.

уныния мало, зато много «избытка мужественных сил» («Элегия», 1824), шумного веселья и непосредственности молодых мыслей и чувств, вообще свойственных поэзии Языкова.

Встреча с Пушкиным в 1826 году в Тригорском составила эпоху в духовной биографии Языкова. Встрече этой поэт обязан лучшими своими стихотворениями и воспоминаниями. Пушкин любил Языкова как поэта, ценил его слог — «твердый, точный и полный смысла»¹. Он приглашал его участвовать в «Московском вестнике», а потом и в «Современнике». Друзья запомнили пушкинские слова: «Я надеюсь на Николая Языкова, как на скалу»². Сам Языков вспоминал, что Пушкин обещался отстаивать честь его музыки в печати. И Пушкин не только выполнил свое обещание, но и сказал в «Литературной газете» о Языкове: «С самого появления своего сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом»³. Оценка эта была краткой, но настолько точной, что последующей критике оставалось лишь развить ее, что и сделали Иван Киреевский и Гоголь. Чрезвычайно важно и пушкинское напутствие Языкову после чтения его «Тригорского»: «Вы ничего лучше не написали, но напишете — много лучшего. Дай бог вам здоровья, осторожности, благоденственного и мирного жития!»⁴

Пушкинские отзывы о поэте первостепенны в своей прозорливости. Но для самого Языкова важнее само присутствие Пушкина в тогдашней русской литературе. Конечно, поэт-романтик не сознавал всей многосмысленности пушкинского гения, не все понимал и принимал в реалистическом «Евгении Онегине», но титаническая духовная работа автора «Бориса Годунова» волей-неволей подчиняла себе движение поэтического дарования Языкова и помогала ему выйти на собственную дорогу.

Так гений радостно трепещет,
Свое величье познает,
Когда пред ним гремит и блещет
Иного гения полет;
Его воскреснувшая сила
Мгновенно зреет для чудес,—

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 117.

² «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 36.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 117.

⁴ Там же, т. XIII, с. 305.

в этих вдохновенных строках Языкова видно поэтическое проницание, понимание тайны духовного общения и родства. И среди свершенных им творческих «чудес» — гармоничные и сильные послания к Пушкину, А. Н. Вульфу и П. Осиповой, замечательное в своей классической завершенности «Тригорское», проникновенные и трогательные стихотворения о няне поэта Арине Родионовне — словом, все то, что связано в языковском наследии с именем великого поэта.

Причем духовное общение Языкова и Пушкина происходило не только в сфере поэтического проницания, творческого постижения. «Поэзия... не подчиняется требованию интереса или пользы, а действует независимо и лишается своей божественности, когда имеет цель»¹, — писал Языков в 1827 году, и легко заметить, что это и любимая мысль Дельвига и Пушкина. Вспомним известное пушкинское определение: «Поэзия... по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя»². Так Языков сближался с Пушкиным и в литературной теории, хотя пушкинская мысль чаще всего выходила за эти пределы, была шире и богаче.

Впрочем, он не любил сухой теоретической мысли: «В нашем любезном отечестве человек мыслящий и пишущий должен проявлять себя не голым усмотрением, а в образах, как можно более очевидных, ощутительных, так сказать, телесных, чувственных, ярких и разноцветных»³. Творения зрелой музы Языкова являют собой именно *образы*, пластичные, завершенные, полноценные, живущие собственной жизнью и как бы светящиеся изнутри, и, читая эти стихи, невольно вспоминаешь слова Гоголя о «сияющем», «сотканном из света» стихе Языкова. Постепенно поэт пришел к полновластному владению периодом, в совершенстве постигнув науку стихосложения. В лучших языковских стихотворениях мысль и поэтический язык тяготеют к завершенности, закруглению, подвергаясь тщательной, но незаметной обработке.

Дивясь этому мастерству, Гоголь писал о Языкове: «Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что остано-

¹ «Языковский архив», с. 306.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 201.

³ Цит. по кн.: Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., «Academia», 1934, с. 711—712.

вишься пораженный»¹. Такие закругленные поэтические миры не разрушают целостность стихотворений Языкова, напротив, именно в них — секрет внутренней силы и органичной сомкнутости этой поэзии. В одном дружеском послании поэт мимоходом вспоминает о раздольном житье дерптских студентов, и сразу рождается живой и сильный образ:

Те дни летели, как стрела,
Могучим кинутая луком;
Они звучали ярким звуком
Разгульных песен и стекла;
Как искры, брызжущие стали
На поединке роковом,
Как очи, светлые вином,
Они пленительно блистали.

(«К Вульффу, Тютчеву
и Шенелеву», 1826)

Здесь каждое сравнение безошибочно попадает в цель, придавая периоду, а через него и всему стихотворению силу, движение, размах и высокое парение поэтической мысли. Гармоничное сцепление таких завершенных периодов рождает сильное и ритмичное движение стиха, как бы раздвигая рамки произведения. Благодаря этому поэзия Языкова получает удивительную способность легко перелетать от предмета к предмету. Эту главную ее черту Иван Киреевский определил как «стремление к душевному простору»².

Гармонизация языковской поэзии была следствием гармонизации жизни и мысли самого поэта. Задор студенческого разгула и неясные порывы чувства сменялись постепенно спокойным размышлением. Верно сказал о Языкове современник: «Муза его отрезвилась»³.

В последние годы дерптской жизни поэта началось это примечательное прощание с эмоциональной эпохой «поэтического пьянства». Уже в 1825 году Языков, прежде восхищавшийся Байроном, восстает против засилья байронизма в русской романтической поэзии. Он ищет «высокое и разительное» в могучих образах библейской поэзии. В среде молодых писателей Москвы возникает интерес к немецкой философии, породивший философскую лирику Любомудров, и Языков в далеком Дерпте

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 387.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 83.

³ Свербеев Д. Н. Записки, т. 2. М., 1899, с. 92.

ощущает плодотворность этого порыва к «поэзии мысли» и пишет: «Мне необходимо нужно иметь понятие о философии для моих будущих литературных подвигов: она, конечно, может поставить их куда следует, возвысить»¹. Он внимательно читает теоретическую книгу А. И. Галича «Опыт науки изящного», написанную под влиянием идей Шеллинга, и положительно оценивает философическую прозу немецкого романтика Людвиг Тика.

Возвышает поэтическую мысль Языкова и русская история, но теперь она понята иначе, глубже и точнее, нежели прежде. В отечественной старине поэт открывает и ценит ее внутренний смысл:

Жестоки наши мятежи,
Кровавы, долги наши брани;
Но в них является везде
Народ и смелый и могучий,
Неукротимый во вражде,
В любви и твердый, и кипучий.

(«К Вульфу, Тютчеву
и Шепелеву»)

Языковский взгляд на историю государства России близок пушкинскому историзму, хотя и не всегда совпадает с ним. Его «Олег» и «Кудесник» следуют за «Песнью о вещем Олеге». Недаром Гоголь впоследствии объединил эти стихотворения Языкова и Пушкина, отнеся их к жанру исторических дум. Вслед за Пушкиным Языков воспевает Олегов щит, прибитый, по летописному преданию, к воротам Царьграда, а не мифический «герб России», принимая известную пушкинскую поправку к думе Рылеева «Олег Вещий». А языковский «Кудесник» вырастает, подобно «Песни о вещем Олеге», из древнерусской летописи, принимая ее простодушную веру в неизбежность разоблачения и злой гибели лукавого лжеца.

Когда раздольная поэзия студенческого разгула и хмеля, благочестивая «Молитва» и высокая мудрость «Гения» соединились с другими стихотворениями этого рода в языковском сборнике 1833 года, красноречивая пестрота их, запечатлевшая движение духа поэта, всем бросилась в глаза. Иван Киреевский писал поэту о первой книге стихов: «Я читаю ее всякое утро, и это чтение настраивает меня на целый день, как другого молитва или рюмка водки. И не мудрено: в стихах твоих и то и другое:

¹ «Языковский архив», с. 214.

какой-то святой каба́к, и церковь с трапезой, во имя Аполлона и Вакха»¹. Языковская поэзия 20-х годов, собранная воедино, кажется внимательному читателю соединением несоединимого. Однако сам поэт во второй половине 20-х годов тем и занимается, что разъединяет несовместные явления и интонации, причем делает это и в поэзии и в жизни.

О результатах этой целеустремленной работы хорошо сказал В. Ф. Одоевский, прочитавший поэтический сборник Языкова: «В его книге видите мелкие отдельные стихотворения, разнообразными формами, писанные без порядка, без видимой связи; прочтете все вместе — это целая поэма, в которой горит одно общее чувство, развившее себя во всех возможных направлениях»².

В 1829 году Языков подводит итог собственной поэзии дерптского студентства, указывая на ее исчерпанность:

Уже нам вреден чуждый град,
И задушает вдохновенье...

Бегу надолго в край родной,
Спасая божьи дарованья.

(«Отъезд», 1829)

Поэт навсегда оставляет Дерпт, город, который он, по выражению Вяземского, завоевал «рифмоносною рукою». В стенах этого города Языков вспомнил о Москве, которая «поэзии мила», и послал поэтический привет древней столице России. Москву он воспел, став после поездки в родной Симбирск ее постоянным жителем, и другим советовал:

Поэты наши! Для стихов
В Москве ищите русских слов,
Своенародных вдохновений!

(«Ау!», 1831)

Вглядываясь в Москву, Языков увидел всю Россию и обратился к ней:

Отныне вся моя судьбина
Тебе! Люби же и ласкай
И береги меня, как сына,
А как раба не угнетай!

(«А. Н. Вульф», 1833)

¹ Цит. по кн.: Киреевский П. В. Письма к Н. М. Языкову. Л., Изд-во АН СССР, 1935, с. 36.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 99.

В Москве поэзия Языкова, поняв уроки прежних лет, обретает новую, более ровную и спокойную силу. Здесь поэт попал в «благословенный круг» друзей, поселившись в гостеприимном доме Елагиных-Киреевских у Красных ворот, в этой «республике, привольной науке, сердцу и уму». В литературном салоне хозяйки дома Авдотьи Петровны Елагиной, в обществе ее сыновей Ивана и Петра Языков нашел столь нужное ему духовное общение и понимание, сочетавшееся с теплом простых и искренних дружеских чувств. «Она (А. П. Елагина.— В. С.) и ее сыновья Киреевские тотчас же стали баловать, лелеять, обогревать настуженную неудачами поэзию Языкова. Крылья поэта встрепенулись, и этим годам московской жизни принадлежат едва ли не лучшие его стихи»¹,— свидетельствовал современник. Здесь у Языкова часто бывал Пушкин, сюда являлись Чаадаев, В. Ф. Одоевский, Боратынский, молодая поэтесса Каролина Яниш (впоследствии Павлова) и другие московские литераторы. Поэт сблизился с кругом «Московского вестника», став вместе с А. С. Хомяковым главной опорой редактора журнала М. П. Погодина.

Перемены в жизненной и литературной судьбе Николая Языкова совпали с новым подъемом отечественной словесности. Поэт с интересом наблюдал за этим общим движением творений и талантов и в 1832 году писал: «Мне кажется, что наши журналы понапрасну жалуются на современную нашу лит<ературу>, в нынешнее время более, нежели когда-нибудь, является истинных талантов на ее поприще. Мне приходит даже мысль, что в наше время суждено процветать русскому Парнасу, так же как испанский процветал при Филиппе II!»². Своей поэзией 30-х годов Языков деятельно участвует в этом новом процветании русского романтического Парнаса.

Сам поэт не раз говорил о новых сильных звуках своей лиры, называя их «поздней зарей». Как бы подводя черту под творениями дерптских лет, вошедшими в сборник 1833 года, он заметил: «На них есть особенный отпечаток, и характер в них дышит такой, которого не должно быть в последующих»³. По собственному признанию Языкова, дружеские послания и элегии в его поэзии от-

¹ Свербеев Д. Н. Записки, т. 2, с. 96.

² Языков Н. М. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма, с. 435.

³ «Литературное наследство», т. 19—21. М., 1935, с. 52.

ходят на второй план, и сама она становится объективной. Но по-прежнему в этой поэзии живы «могучей мысли свет и жар и огнедышащее слово». Пушкин говорил тогда Денису Давыдову, что стихи Языкова «стоят дыбом»¹, и это похвала именно поэтической силе, а не слабости и упадку.

В самом начале московской жизни Языков создал знаменитое стихотворение «Пловец». В нем отчетливо слышно глубокое внутреннее убеждение поэта, спокойная, зрячая вера, звучит любимое слово Языкова — «сила»: «Но туда выносят волны только *сильного* душой». Этот мужественный пловец, ищущий и бури, и скрытой за нею блаженной страны,— конечно, символ жизни самого поэта, закрепленный в поэтическом слове. Вместе с тем это и самоценный художественный образ, причем он настолько общезначим, абсолютен и всем внятен в своей строгой красоте, что языковское стихотворение давно уже стало любимой народной песней. Иван Киреевский, прочитав «Пловца», писал автору: «Поздравляю тебя с «Пловцом». Славно, брат! Он не утонет. В нем все, чего не доставало тебе прежде: глубокое чувство, обнявшись с мыслью»². Действительно, «Пловец» выплыл, навсегда остался в литературе и народной памяти, хотя многие любители песни «Нелюдимо наше море» не ведают, что поют слова языковского стихотворения.

Ровное и сильное движение языковской поэзии не нарушилось тяжелой болезнью спинного мозга, заставившей поэта уехать в 1833 году в симбирское имение, где он собирал народные песни для известного фольклориста П. В. Киреевского, а в 1837-м — покинуть Россию и отправиться на немецкие курорты и в Италию, где он встретил Гоголя. Конечно, болезнь отрывала его от творчества, и порой надолго. О многом говорит неопубликованное письмо Языкова 1835 года к третьестепенному литератору В. Карлгофу: «Я еще недавно принялся снова писать, после четырехлетнего бездействия, и, следовательно, еще не расписался»³.

«Расписался» он скоро. В 30-е годы поэтом созданы такие классические вещи, как «На смерть няни А. С. Пушкина», «Поэт», «Конь», «Кубок», «Поэту»,

¹ Цит. по кн.: Давыдов Д. В. Соч., т. III, с. 186.

² Цит. по кн.: Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений, с. 794.

³ ИРЛИ, ф. РIII, оп. 1, ед. хр. 2551, л. 1.

«Я помню: был весел и шумен мой день...», «Молитва». И на чужбине дарование Языкова не потеряло своей силы: именно там родились перекликающееся с «Кубком» Жуковского живописное стихотворение «Морская тоня», могучий образ «Корабля», гимн прекрасному вину и молодому веселью — «Иоганнисберг», приветные послания «К Рейну» и «Песня балтийским водам».

Мощь и гармония зрелой лирики Языкова внятны и сегодняшнему читателю. Причины же, породившие органичность языковской поэзии, достаточно сложны и многочисленны. У разноликих творений поэта есть одна основа, одна главная мысль, которая, если и не выражена в них прямо, то все же присутствует там и озаряет эти творения ровным и сильным светом. Эта прочная основа — постоянная мысль поэта о России. «Языков был влюблен в Россию... Когда он говорит о ней, слово его возгорается, становится огнедышащим, и потому глубоко и горячо отзывается оно в душе каждого из нас»¹, — свидетельствовал Петр Вяземский, и правота его слов подтверждается самим движением поэтической мысли зрелого Языкова.

В историю отечественной литературы Николай Языков с полным основанием вошел как поэт-патриот, певец России. Еще в Дерпте пылкий студент восклицал:

О! разучись, моя рука,
Владеть струнами вдохновений,
Не удостойся я венка
В алмазном храме песнопений,
Холодный ветер суеты
Надуй и мчи мои ветрила
Под океаном темноты
По ходу бедного светила,
Когда умалится во мне
Сей неба дар благословенный,
Сей пламень чистый и священный —
Любовь к родимой стороне!

(«К Вульффу, Тютчеву
и Шепелеву»)

Языков сдержал свое обещание, и высокая и чистая любовь к России пронизывает всю его поэзию. Чувство это постоянно, хотя формы его выражения различны. Иногда дума поэта о России — это пламенный гимн, величественная ода матери-Родине:

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. II, с. 313.

Прими ж привет, страна родная,
Моя прекрасная, святая,
Глубокий, полный мой привет!

(«А. Н. Вульффу»)

Порой образ России медленно возникает из рассеянных в стихотворении отдельных черт, упоминаний и картин родных мест — «великие русские дали», «милое небо родное», «страна раздолий и равнин», волжские пейзажи, «покой родимого гнезда» и др.

Особенно сильна и неотступна мысль о родине в языковских стихотворениях, написанных на чужбине. Здесь живет удивительно яркое, отчетливое и сильное воспоминание о родной земле, и не случайно лучшие строки Языкова о «русском Ниле» — Волге созданы в Германии («К Рейну», 1840). Зарубежные творения поэта-патриота живы именно этим подлинным лиризмом воспоминания о России, проникнуты сильной и глубокой тоской о родине: «Россия далека!» Но с тоской соединяется и ожидание радостной встречи. Поэтический взор Языкова проникает через высокие немецкие горы, закрывающие от него «желанный на родину путь» («Элегия», 1843). Это органичное соединение любви и тоски придает поздним творениям Языкова особую силу и подлинность.

Читая эти поздние, смертельно больным человеком написанные языковские стихотворения, поражаешься сходству жизненных судеб их автора и поэта-слепца Ивана Козлова (причем Языков в Дерпте читал взятые у Воейковой стихотворения Козлова и послал ему поэтический привет¹) и не менее удивительному различию их поэтических путей, несходству творческих голосов. Оба они в середине жизни поражены тяжелейшей болезнью и обречены на неподвижность. Но как различны результаты осмысления своего трудного, трагического положения!

Поэзия Козлова живет страданием, не превращаясь при этом в болезненный стон и жалобу. Языков же упорно молчит о своем недуге и страданиях. Характер его не изменился: в Риме, поселившись вместе с Гоголем, он сочиняет веселые прозвища для придуманных ими забавных характеров. Это в жизни. А в поэзии? Но и там

¹ А. А. Воейкова в 1825 году писала Козлову из Дерпта о Языкове: «Он восхищен вашими стихами и в настоящее время восхваляет послание к Жуковскому, которое держит в руках» (Словарь в Н. В. История одной жизни, т. II, с. 46—47).

видна прежняя бодрость духа, несломленный нрав. В стихотворении «Морское купанье» (1840) сказано:

Мне любо. Из грома, из пены
И холода — легок и свеж выхожу...

Не верится, что человек, написавший эти сильные, бодрые строки, высушен и скрючен болезнью и уж никак не мог так легко и смело входить в бурное Средиземное море близ Ниццы. Языков понимал и творил поэзию как праздник радости и не мог писать в тягостные минуты боли и скорби, как это делал Козлов. Обо многом говорят языковские строки по поводу московской холеры 1830 года: «...Стихов у меня покуда нет ни строки, и писать их, само собою разумеется, невозможно, потому что вообще ничего делать невозможно во время беспокойств душевных»¹.

В жизни поэта было много скорбного и трагического, но он этот обыденный трагизм жизненных обстоятельств умел преодолевать силою своей цельной натуры и не превращал свое трудное бытие и поэзию в драму, трагический вопль. Поэтому нет никаких оснований для суесловных и далеких от беспристрастия разговоров на тему «Драма Николая Языкова». Личная драма не породила творческой трагедии. Более того, можно утверждать, что Языков — человек счастливый, проживший свою незаурядную жизнь рядом с такими друзьями и единомышленниками, как Жуковский, Пушкин и Гоголь, и создавший цельную поэзию, выразившую радость этого бытия.

Сила, гармоническая точность и молодая свежесть зрелой языковской поэзии были очевидны для современников. Боратынский, получив список послания Языкова к И. В. Киреевскому, признавался: «Языков расшевелил меня своим посланием. Оно — прелесть. Такая ясная грусть, такое грациозное добродушие! Такая свежая чувствительность! Как цветущая его муза превосходит все наши бледные и хилые! У наших — истерика, а у ней настоящее вдохновение!»² А. С. Хомяков назвал стихи Языкова «звонкими» и говорил о послании «К Рейну» и

¹ Языков Н. М. Письма к родным. — В кн.: «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год». Л., «Наука», 1978, с. 170.

² Боратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве, 1981, с. 135.

других зарубежных творениях поэта: «Весело, что такая молодость разыгралась опять»¹.

Когда Языкова после появления его знаменитых посланий стали обвинять в отсутствии мыслей и творческом упадке, Вяземский в письме к Жуковскому отметил именно силу и непосредственность этой поэзии: «Сколько живых звуков в лире Языкова. Мыслей мало, но разве в свежей и звонкой песне соловья не отзывается мысль создателя?»²

В далекой чудесной Ницце Языков написал одно из самых русских своих произведений — повесть в стихах «Сержант Сурмин». Произведение это выросло из затейливых изустных преданий екатерининской эпохи и близко к любимому Пушкиным жанру «разговоров» («Table-talk», «Разговоры Н. К. Загряжской» и др.), славных застольных «анекдотов» о простодушном и мужественном осьмнадцатом столетии. Подобно Пушкину, поэт ценил устную молву, предание:

Я вообще выслушиваю жадно
Изустные преданья, в них у нас
Для будущей истории запас...

Причем в повести Языкова заговорила не фрейлина былых времен, а скромный бригадир, который «с Суворовым ходил противу галлов». «Разговор» его о беспутном игроке Сурмине и роскошном екатерининском фаворите Потемкине, столь остроумно вразумившем неистового картежника, как бы развивает в образах известные слова Пушкина: «Надменный в сношениях своих с вельможами, Потемкин был снисходителен к низшим»³. Через живые лица языковской поэмы мы видим саму эпоху, характеры цельные и сильные, естественное движение чувств и мыслей, увлекающую читателя борьбу неодолимой страсти и прозорливого великодушия. Можно сказать, что поэт написал державинскую по теме и поэтической силе вещь. Предание оживает здесь вполне, оно завершено, органично и занимательно.

Языков вернулся в Россию в 1843 году. Он по-прежнему был жестоко болен, и Вяземский, встретившийся с Языковым еще за границу, поразился страшной пере-

¹ «Русский архив», 1884, № 5, с. 206.

² «Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979». Л., «Наука», 1980, с. 50.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, с. 171.

мене в облике поэта. Однако тот же Вяземский писал о языковском предсмертном творчестве: «Дарование его в последнее время замечательно созрело, прояснилось, уравнилось и возмужало»¹. В 1845 году Иван Киреевский сообщил Жуковскому о Языкове: «Он пишет много, и стих его, кажется, стал еще блестящее и крепче»². Сам поэт говорил, что он пишет стихи «не болезненные». Голос его стал звучен, как никогда, и на этот раз Языкова услышали все — даже и те, кто не желал его замечать прежде или поговаривал об упадке таланта.

Лирический восторг, мощный порыв поэтической души к высокому всегда были присущи романтику Языкову, но в последние его годы жизни к силе и непосредственности присоединились особенная трезвость и незамутненность творческого мышления. Гоголь отметил это «высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости»³. Именно таков торжественный лиризм лучших языковских стихотворений 40-х годов, и прежде всего «Землетрясения», вобравшего в себя и грандиозные образы библейской легенды, и державинскую мощную архаику, и гармоничную силу пушкинского «Пророка», и уроки «поэзии мысли» Боратынского и Любомудров. Это стихотворение Жуковский и Гоголь считали одним из лучших в русской поэзии. По силе и художественной завершенности близок к «Землетрясению» «Самсон» Языкова, этот вечный символ страшного и беспощадного в своем праведном гневе взрыва обманом связанной и угнетаемой народной силы (отметим, что в русском искусстве со времен скульптора М. Козловского и до революционных событий начала нашего века Самсон был символом России, ее народа).

Гоголь говорил о Языкове: «Он всякий раз становится как-то неизмеримо выше и страстей и самого себя, когда прикоснется к чему-нибудь высшему»⁴. Сказано это, конечно, о «Землетрясении» и «Самсоне», а не о печально знаменитом послании «К ненашим» и других резких выпадах поэта против Герцена, Чаадаева и Грановского, объясняющихся сближением поэта со славянофилами. В этих пристрастных стихотворениях Языков

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. II, с. 306.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 238.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 249.

⁴ Там же.

явно ниже себя, своего таланта. Здесь звучат именно страсти и гнев, откровенная предубежденность, личные нападки. Стихи написаны «в сердцах». Сам поэт говорил в своих посланиях: «Много может сделать русский человек, когда пошло на задор»¹. Это более документы общественной борьбы, нежели факт высокой литературы. Подлинной поэзии в них несравненно меньше, чем памфлетной публицистики. Языковские резкие послания имели одну цель — разъединить славянофилов и западников, превратить их в бескомпромиссно враждующие общественные группировки. И Языков своей цели достиг, окончательно рассорив оба лагеря.

Сам поэт отводил своим стихотворениям, тогда неопубликованным и ходившим по Москве в нескольких списках, роль памфлета, публицистической статьи. Однако передовые круги, возглавлявшиеся Белинским и Герценом и задетые в языковских посланиях, сочли их политическим «доносом в стихах», к тому же стихотворения Языкова были использованы реакционерами Ф. Вигелем и М. Дмитриевым, читавшими их публично. Даже в самом лагере славянофилов эти послания вызвали разноречивые суждения, их полемический запал и предвзятость были осуждены К. С. Аксаковым в письмах и стихотворении «Союзникам». Эти стихотворения Языкова сослужили поэту дурную службу, надолго подорвав его репутацию и заслонив его самоценную позднюю лирику, чуждую кружковых пристрастий и запальчивости².

Языков и сам понимал, что время его уходит, новые веяния 40-х годов ему были чужды и не совсем понятны: «У нас... теперь стихов пишется вообще несравненно меньше, нежели в прошлые, даже еще недавние годы... Теперь всё хлопочет о прозе, в прозе и во время прозы. Я принадлежу не новому поколению и держусь своего»³. Перед смертью поэт оглянулся на свою молодость, на незабвенные дни беззаботного веселья и счастья и создал полное светлой грусти стихотворение «Сияет яркая полночная луна», о котором современник писал позднее:

¹ Языков Н. М. Соч., Л., 1982, с. 383.

² См.: Елизаветина Г. Г. А. И. Герцен и споры славянофилов с западниками. — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1974, т. 33, вып. I. См. также наши примечания к этим языковским посланиям в кн.: Языков Н. М. Стихотворения. М., «Советская Россия», 1978.

³ Языков Н. М. Соч., с. 372, 373.

«Это хоть не голос умирающего, а что-то прощальное. Поразительно, что его последнее слово и последняя мысль были обращены к отшедшим: к годам студенчества и к Воейковой, как будто он уж подавал голос тому свету»¹. Поэт послал последний привет своей молодости, но сильная и светлая натура Языкова чужда была загробного ужаса. За несколько дней до смерти он властно спросил окружающих, верят ли они в воскресение мертвых. И, услышав в ответ молчание, призвал своего повара и заказал ему все блюда и вина собственной похоронной тризны и велел пригласить на свои поминки всех друзей и знакомых. Таков был последний его поступок, в котором этот открытый и сильный человек высказался вполне.

Как и всякий подлинный поэт, Языков должен был создать свой «памятник», сказать, что же в его поэзии останется вечно живо в народной памяти, что в ней долговечнее меди и пирамид. Такие «памятники» воздвигли себе, своей поэзии Державин и Пушкин. Языков же, пойдя по этому пути, совершил нечто, для поэта почти невысказанное: он создал памятник не себе и своей поэзии, и даже не поэту и поэзии вообще. В «Стихах на объявление памятника историографу Н. М. Карамзину» русский поэт воспел великого историка-патриота, открывшего России ее самое, и его «книгу книг» — двенадцатитомную «Историю Государства Российского». Причем это высокое творение Языкова, точно названное Шевыревым «монументальной одой», не просто создание личной воли поэта. Здесь выражена мысль, общая лучшим русским умам.

Отечественная поэзия всегда помнила о заслуге Карамзина перед собою и перед Россией. Пушкин в 1826 году писал об истории Карамзина: «Его творение есть не только вечный памятник, но и алтарь спасения, воздвигнутый русскому народу»². В 1831 году появились вдохновенные строки Жуковского:

Лежит венец на мраморе могилы;
Ей молится России верный сын;
И будит в нем для дел прекрасных силы

Святое имя: *Карамзин*.

Поэтическая идея памятника Карамзину воплотилась в громозвучной, торжественной языковской оде. В ней поэт

¹ «Русская старина», 1883, № 9, с. 629.

² Пушкин Н. Полн. собр. соч., т. XI, с. 316.

Языков уступает место историку Карамзину и его книге, воздвигает им (а не себе) нерукотворный памятник, и в этом великодушном поступке вполне выразилась прямая и смелая натура поэта. Черта эта в характере Языкова — вспомним его стихотворения, задуманные и написанные именно как поэтические памятники Пушкину, Дельвигу и их поэзии, любимой женщине (А. А. Воейковой), няне Пушкина.

Самому же Языкову стала памятником вся его самобытная сильная поэзия. Причем она не просто была ярко оригинальна, но и другим поэтам помогала обрести собственное творческое лицо. Белинский написал о поэте немало сердитых слов, и все же именно он верно сказал о творениях Языкова: «Они дали возможность каждому писать не так, как все пишут, а как он способен, следовательно, каждому дали возможность быть самим собою в своих сочинениях»¹. Действительно, поэтическая традиция, идущая от Державина и столь отчетливо обозначившаяся в творчестве Языкова, отнюдь не умерла вместе с этими поэтами, получила свое место и значение в истории отечественной литературы. Здесь можно вспомнить стихотворения В. Бенедиктова, А. Хомякова и Тютчева, а также Алексея Константиновича Толстого, этого позднего романтика, поэта поистине языковской силы и ясности, открытого и веселого творца, знатока фольклора, древнерусской истории и литературы, убежденного патриота и сатирика. И, по всей видимости, жизнь этой плодотворной творческой традиции далека от завершения.

Нестареющие образы языковской поэзии еще раз заставляют нас задуматься о вечной молодости высокого искусства. Постигая сегодня их бессмертную свежесть, вспоминаешь вещи пушкинские строки: «Произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны»². Таковы и лучшие творения замечательного русского поэта Николая Языкова.

В истории русского романтизма его имя занимает достойное место рядом с именами его учителя Жуковского, И. Козлова и других представителей школы «гармонической точности». И надо помнить, что Языков силою и самобытностью своего творческого дара продлевает жизнь этой традиции вплоть до середины 40-х годов. Од-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 458.

² Пушкин Н. Полн. собр. соч., т. VI, с. 541.

нако именно на примере его поэзии ясно видно, что русский романтизм отнюдь не исчерпывается этой традицией. Рядом с Жуковским, Козловым, Языковым, рядом со школой «гармонической точности» рождаются новые литературные явления, кружки и умственные течения. И прежде всего здесь надо назвать философский романтизм Любомудров, их идею «поэзии мысли»¹, опирающуюся на немецкую школу классической философии и эстетики, и главным образом на учение философа-романтика Шеллинга.

ПУТЕШЕСТВИЯ К ШЕЛЛИНГУ

«Бывают минуты в жизни народов, когда всякое новое учение, каково бы оно ни было, всегда явится облеченным чрезвычайной властью в силу чрезвычайного движения умов, характеризующего эти эпохи»², — писал немецкому философу Фридриху Шеллингу русский мыслитель Петр Чаадаев. Сказано это, конечно, о непростой судьбе шеллингианского учения в России 1820—1830-х годов, о его сильнейшем влиянии на движение русских умов в ту важную для будущности отечественной культуры эпоху. Интересен и сам уровень разговора русского романтика с одним из идеологов немецкой романтической школы.

Судьба фундаментальных идей, родившихся в одной национальной культуре и получивших затем новое осмысление в духовном мире другого народа, всегда привлекала внимание русских писателей и теоретиков литературы. И особенно часто у нас обращались к мыслям о новой жизни идей в первую треть XIX века, в романтическую эпоху с ее сложным переплетением культурных влияний, когда литературные и философские моды сменяли друг друга. Тогда русские мыслители стремились

¹ См.: Сахаров В. И. Философский романтизм Любомудров и «поэзия мысли». — В кн.: «История романтизма в русской литературе», вып. 2.

² Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. II. М., «Путь», 1914, с. 240.

найти свою правильную дорогу в пестром хаосе идей и мнений и с этой целью хотели определить место и значение каждой философско-эстетической системы в своей «картине развития ума человеческого» (Д. Веневитинов). Это не всегда им удавалось, но сами поиски были плодотворны, ибо вели к историзму теоретической мысли.

Осознав связь идей, преемственность, русские романтики яснее видели различия. «Рассматривая историю, иногда нельзя отыскать причины, отчего вдруг та или иная мысль делается общею, господствующею; может быть, это происходит не столько от неясности исторических фактов, сколько от нашего незнания связи между общечеловеческими идеями»¹, — писал Любомудр В. Ф. Одоевский, в молодости пытавшийся дать описание всех философских систем в виде особого словаря. Поиски связей между идеями стали частью общего стремления наших писателей-романтиков к культурному самоопределению. Ибо, как точно заметил один из слушателей лекций немецкого философа, «после первого, юношеского увлечения чужою системою человек свободнее может возвратиться к существенной разумности»².

Одним из главных «звеньев», соединявших русскую литературу и эстетическую мысль 1820—1830-х годов с мировой культурой, было учение Фридриха Вильгельма Шеллинга. Влияние шеллингианских идей на русскую культуру было двойственно, и вряд ли сегодня наша оценка этого непростого явления может быть однозначной. Но нельзя отрицать, что воздействие этой философии на мир идей литературы русского романтизма было достаточно сильно и продолжительно.

Идеи Шеллинга, проникая в стремительно развивающуюся культуру России первой трети XIX столетия и обретая в ней новую жизнь и значение, постепенно стали своего рода умственной властью и породили весьма своеобразное явление — русское романтическое шеллингианство.

Сразу надо сказать, что «шеллингианство» это мало общего имело с рабским следованием выдающемуся философу, со школярским штудированием его «системы». Менее всего это было похоже на сухощавые академи-

¹ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I, с. 328.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 269.

ческие занятия строгой «кабинетной» философией. Русские поклонники и последователи Шеллинга ценили в нем не сурового и отвлеченного систематика, а вдохновенного мыслителя-поэта, творца художественных идей. Один немец, ученик Гегеля, враждебно относившийся к противнику своего учителя, весьма точно и объективно описал эту особенность философа: «У Шеллинга философствование было больше художественным творчеством, врожденным инстинктом, который сверкал молниеносными мыслями гения»¹. Эта-то черта и привлекла к немецкому философу множество русских слушателей и посетителей, ставших впоследствии известными писателями, переводчиками, эстетиками и теоретиками литературы, а не кабинетными мыслителями. Достаточно вспомнить живописный портрет Шеллинга на кафедре, содержащийся в письме переводчика и эстетика Н. М. Рожалина из Мюнхена: «Вообразите себе древнего Платона, вооруженного всеми успехами, которые сделала наука с его времени, доказывающего языком самым поэтическим бессмертие души и необходимость принять все догматы откровения; таков теперь Шеллинг»². Именно такого Шеллинга приняли и полюбили в России, а его идеи стали влиять именно на литературу и эстетику. В них справедливо усматривали «бездну поэтического» (Рожалин).

С помощью побывавших в Германии профессоров-шеллингианцев М. Г. Павлова, А. И. Галича и Д. М. Вёлланского идеи эти были внимательно изучены в передовых кружках мыслящей дворянской молодежи, а затем часть этой молодежи объединилась под руководством Д. Веневитинова и В. Ф. Одоевского в Общество любителей (1823—1825) и проделала весомую культурную работу, причем деятельность писателей-любителей продолжалась в различных формах и после роспуска общества³. Пушкин, всегда внимательный к плодотворным культурным влияниям и явлениям, отметил несомненные достижения русских романтиков-любителей именно в

¹ «Отечественные записки», 1842, т. XX, № 1, с. 4.

² «Русский архив», 1909, № 8, с. 599.

³ Подробнее об этом см.: W. Setschkareff. Schellings Einfluss in der russischen Literature der 20-er und 30-er Jahre des XIX Jahrhunderts. Leipzig, 1939; Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., «Искусство», 1969; Каменский З. А. Московский кружок любителей. М., «Наука», 1980.

области теории, философской эстетики: «Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно»¹.

На философскую эстетику и творчество Любомудров оказал немалое влияние и Гете². Правда, веймарский патриарх представлялся русским романтикам не столько философом-теоретиком, сколько недостижимым в своей духовной органичности и пронизательности титаном-олимпийцем. Они ездили в Веймар, чтобы посмотреть на Гете (С. П. Шевырев признавался даже, что создатель «Фауста» произвел на него такое же впечатление, как гора Монблан) и поклониться великому творцу, но советов и поучений от него не ждали и не добивались. Гете, при всей его светской приветливости и благосклонной общительности, был непроницаем, слишком далек от насущных нужд и философских интересов наших Любомудров. Н. М. Рожалин, посетивший вместе с Шевыревым Веймар в 1829 году, дал характерную оценку Гете: «Он один все проникнул, все узнал, решил — и без философии»³.

Любомудры же видели свою основную задачу именно в построении новой философии, которая стала бы мировоззренческой, философской основой русской культуры. И потому их кумиром и наставником сделался вдохновенный мыслитель-поэт Шеллинг, их настольными книгами были его «Система трансцендентального идеализма» и «Об отношении изобразительных искусств к природе», а также «тетрадки» лекций, составивших впоследствии знаменитую «Философию искусства».

В первую треть прошлого столетия авторитет Шеллинга в России был велик и не сопоставим с его влиянием в Германии, достигшим наивысшего подъема в начале XIX века и с тех пор постоянно уменьшавшимся.

¹ Пушкин И. Полн. собр. соч., т. XII, с. 72.

² См.: Gronica A. The Russian image of Goethe. Philadelphia, 1968.

³ «Русский архив», 1909, № 8, с. 580.

Близкий к любомудрам П. В. Киреевский, не раз беседовавший с Шеллингом, удивлялся культурной изоляции мюнхенского философа: «Вообще изречение: «Несть пророка в отечестве своем» над Шеллингом вполне оправдывается, и он гремит здесь так же мало, как у нас в Москве какой-нибудь Мерзляков»¹.

В Германии у Шеллинга были не очень многочисленные противники и столь же ограниченное количество последователей и сторонников, причем и враги, и друзья философа видели в его учении чистую абстракцию, красивую схему. В России же философия трансцендентально-идеализма породила внутри нашего романтизма весьма влиятельное и плодотворно действовавшее философско-литературное течение. И это романтическое движение, несмотря на очевидное тяготение к философии, медленно, но неуклонно шло от сухой теории к художественному творчеству и в гораздо большей степени принадлежит истории отечественной литературы, нежели истории философской науки в России.

Русское шеллингианство не пожелало остаться чистой философией и постепенно проникло во все сферы культуры². В России 1830-х годов, как и в эпоху иенского кружка немецких романтиков, литература романтизма во многих своих явлениях тяготела к философичности (об этом свидетельствуют «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «поэзия мысли» любомудров, творчество Боратынского и Тютчева), а философская мысль, в свою очередь, стремилась к поэтичности, художественности, и недаром поэт и философ Николай Станкевич сравнил шеллингианство с поэзией. Не случайно и то, что впервые в России познакомились именно с Шеллингом-поэтом: стихотворение В. А. Жуковского «К мимо пролетевшему знакомому гению» (1819) — вольный перевод Шеллинговой «Песни».

В сущности, литература романтизма и идеи трансцендентального идеализма в русском шеллингианстве

¹ «Русский архив», 1905, № 5, с. 127.

² Отметим, что идеи эти повлияли и на расцвет естественных наук. «Учение Шел<линга> нарочито соспешествовало дальнейшему глубокому исследованию природы как *органического* и *живого* целого и многим открытиям в физиологии и медицине», — свидетельствовал русский ученик Шеллинга (Галич А. И. История философских систем, т. II. СПб., 1819, с. 299). Очевидно, что такой взгляд на природу повлиял и на философскую поэзию любомудров.

слились воедино, были подчас неразличимы. «Сила в том, что трансцендентализм был *силой*, был веянием, уносившим за собою все, что только способно было мыслить во дни оны. Все то, что только способно было чувствовать, уносило другое веяние, которое за недостатком другого слова надобно назвать романтизмом. В сущности, то и другое — трансцендентализм и романтизм — были две стороны одного и того же»¹, — вспоминал об этом времени Аполлон Григорьев, сам многим обязанный Шеллингу. И это романтическое движение искренне стремилось не только к изменению основ нашей культуры, но и к преобразованию всей русской жизни. Аполлон Григорьев отметил характерную для романтическоголюбомудрия неспособность различать реальную жизнь и возвышенное философствование: «Всякое веяние переходило, так сказать, в религию, то есть в связанное, цельное бытие идеала и действительности, мысли и жизни»².

Но когда мы говорим о влиянии философии Шеллинга на русскую культуру первой трети XIX века, мы должны учитывать важную черту — непростую и долгую эволюцию этого учения. В 1843 году Маркс, осуждая поворот Шеллинга вправо, его союз с прусской реакцией, писал Людвигу Фейербаху: «Критика Шеллинга является поэтому косвенным образом критикой всей нашей политики и, в особенности, прусской политики»³. Но русские романтики-любомудры знали другого Шеллинга — Шеллинга периода философии тождества и свободы, подарившего им мощное и гибкое орудие познания — идеалистическую диалектику и способствовавшего своей натурфилософией их увлечению естественными науками. Об этом Шеллинге молодой Энгельс писал: «Он широко раскрыл двери философствования, и в кельях абстрактной мысли повеяло свежим дыханием природы; теплый весенний луч упал на семя категорий и пробудил в них все дремлющие силы»⁴. Так воспринимали философию Шеллинга в 20-е годы XIX века и русские его последователи, позднее довольно единодушно осудившие «филосо-

¹ Григорьев Аполлон. Воспоминания, с. 46—47.

² Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 284—285.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 377.

⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 442.

фию откровения». Передовое (с философской точки зрения), беспощадно преследовавшееся русскими реакционными кругами учение раннего Шеллинга помогло любознательным освободиться от схоластического рационализма просветителей и нормативной поэтики классицизма, позволило по-новому осмыслить бытие и человека не только в сфере теорий, но и в творчестве. «Если бы не узнала Россия Шеллинга и Гегеля, то как уничтожилось бы господство Вольтера и энциклопедистов над русскою образованностью?» — вопрошал Иван Киреевский¹.

Для русских мыслителей романтическое шеллингианство было прежде всего философией свободы. Шеллингианские идеи произвели в их сознании своеобразную революцию. П. Я. Чаадаев, памятуя о своих карлсбадских беседах с Шеллингом в 1825 году, писал ему: «...Изучение ваших произведений открыло мне новый мир»². И тут же автор «Философических писем» обещал Шеллингу приобщить к его учению «целое молодое поколение, бедное настоящим, но богатое будущим».

Но это поколение уже узнало идеи трансцендентального идеализма. Братья Киреевские и Н. М. Рожалин в 1829—1830 годах с интересом воспринимали мюнхенские лекции Шеллинга и его беседы с ними. Характерна фраза Петра Киреевского о философе: «Я отправился к нему, как к здешнему папе, на поклонение»³. Слова о «поклонении» становятся у русских посетителей Шеллинга общим местом. В 1835 году писатель и историк М. Погодин, застав философа среди грядок его загородной дачи, заявил ему: «Русский пилигрим, я пришел к Вам на поклонение»⁴. Глава русских шеллингианцев В. Ф. Одоевский позднее так сказал об этом периоде приобщения наших романтиков к трансцендентальной философии: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания — *его душу!* Как Христофор Колумб,

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 269.

² Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. II, с. 183. Кстати, Пушкин знал о знакомстве Чаадаева с Шеллингом и рассказывал об этом М. Погодину. См.: «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 18. По-видимому, Пушкин был знаком с учением Шеллинга в изложении А. И. Галича.

³ «Русский архив», 1894, № 10, с. 218.

⁴ «Журнал министерства народного просвещения», 1836, № 7. с. 207.

он нашел не то, чего искал; как Христофор Колумб, он возбудил надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека!»¹ Следствием этого открытия Шеллинга были теория непосредственного знания в эстетике и по-новому понимаемый романтический психологизм в литературе. Только после этого могла появиться романтическая лирика и лирическая проза, только эта идея могла дать вдохновенную литературную критику романтиков.

Имя Колумба упомянуто здесь не случайно: Шеллинг открыл для романтиков внутренний мир человека, причем это был не всем известный одномерный человек Декарта и просветителей с его механическим «эвклидовским» (Достоевский) умом, а таинственный незнакомец, лишь начинавший постигать собственную душу, тончайшую, туманную сферу чувства и осознавший вдруг ограниченность «внешнего разума», потянувшийся к живому знанию и порождаемому поэтическим проницанием художественному творчеству. Понятно, что это было совершенно новое самосознание, отчасти уже подготовленное «отцом романтизма» Руссо. Причем этот взгляд личности внутрь себя заставил ее посмотреть повнимательнее на окружающий мир. Человек понял, что он и мир — не машины, а единое, непрерывно развивающееся целое, живущее по особым законам.

Картина этого мира русскими мыслителями понималась уже по Шеллингу: «Органическая жизнь течет во всех жилах вселенной; отдельные части суть токмо разности, назначенные к тому, чтобы взаимным противоборством нудить друг друга к соединению»². В этих неуклюжих словах, еще отзывавшихся «высоким косноязычием» XVIII века, высказана революционная по тем временам идея диалектики, идея единства и борьбы противоположностей. Пусть эта диалектика была еще идеалистической, но она дала новое направление культуре Западной Европы и способствовала рождению романтической школы в русской литературе. Шеллинг стал для наших романтиков оракулом истины, великим учителем и пророком, и поклонение ему было вполне естественно.

В то же время русские приверженцы шеллингианства

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., «Наука», 1975, с. 15—16.

² Галич А. И. История философских систем, т. II, с. 266.

понимали, что они отнюдь не подражатели, и стремились к самостоятельности. Им уже была ясна исчерпанность, завершенность немецкого романтизма, и к тому же их собственное миросозерцание было достаточно самостоятельным и сложным, не исчерпывалось идеями Шеллинга. Наши романтики верили в самоценность русской культуры, в ее способность преобразовать и использовать в своих внутренних целях все благотворные внешние влияния. Рожалин писал из Германии Шевыреву: «Занимать у немцев надо почти все, без страха: все само собою в умной голове перелетается в Русское»¹. А В. Ф. Одоевский отмечал в черновиках к «Русским ночам»: «Тем живуч русский народ, что его национальность не исключает прививки, но, напротив, требует ее как свойственной ему пищи»². Иван Киреевский и после приобщения к идеям славянофильства продолжал видеть в философии Шеллинга основу оригинального русского миросозерцания, понимая, впрочем, двойственность и исчерпанность позднего шеллингианства. Словом, за Шеллингом тогда шли многие, пусть с оговорками, но принимали его идею саморазвития.

В 30-е годы XIX века началось паломничество русских писателей-любомудров в Мюнхен, в тамошний университет, где преподавал философ. У Шеллинга побывали братья Киреевские, Н. М. Рожалин, М. П. Погодин, В. П. Титов, С. П. Шевырев, Н. А. Мельгунов. В. Ф. Одоевский и А. С. Хомяков посетили философа уже в берлинский период его деятельности. В Мюнхене любомудров радушно встречал и препровождал к Шеллингу его ближайший русский знакомец — чиновник дипломатической миссии Федор Иванович Тютчев, тоже, кстати, вышедший из среды романтиков-любомудров (впрочем, философские корни зрелой тютчевской поэзии скорее французские, нежели немецкие). И многие русские посетители Шеллинга оставили записи своих бесед с философом.

¹ «Русский архив», 1906, № 2, с. 240. Впрочем, пожив еще пару лет за границей, Рожалин понял, что и умные головы иногда наполняются философическим туманом, и написал тому же Шевыреву: «Да, ты прав, что всего труднее на свете быть Русским. Бог нас знает, к чему мы назначены» (там же, с. 253).

² Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (далее ОР ГПБ), фонд Одоевского В. Ф., № 539, оп. I, пер. 55, л. 178.

Русские любомудры не только читали книги Шеллинга и слушали его университетские лекции. В долгих беседах они обсуждали с ним философские и литературные проблемы. И в этих диалогах выявилась та главная точка зрения, та проблема, которая была одинаково интересна и самому философу, и его молодым русским собеседникам. Это был интерес к философии истории, к будущему Европы и России.

Бросаются в глаза внимание и радушие Шеллинга по отношению к своим русским гостям. Это не просто вежливость немецкого профессора. Русские особо интересовали Шеллинга, и он этого не скрывал. Наоборот, немецкий философ всячески подчеркивал свою заинтересованность в расширении связей с Россией. Он расспрашивал своих русских посетителей о «быстрых шагах» русской литературы и просвещения, о Чаадаеве и Жуковском, о М. Погодине и его занятиях историей, тепло отзывался о Тютчеве, а также о Петре Киреевском (его брата Ивана Шеллинг почему-то невлюбил и говорил с ним крайне сухо, а Иван, в свою очередь, сказал о новой системе философа: «Гора родила мышь»). Неведомыми путями (по-видимому, от Погодина) Шеллинг узнал о существовании и трудах самобытного философа Ф. А. Голубинского (1798—1854), немало способствовавшего изучению и переводу сочинений немецкого мыслителя и распространению шеллингианских теорий в России. М. В. Толстой вспоминал: «Шеллинг встречал русских путешественников вопросом: «Знаете ли вы философа Голубинского?» — и удивлялся, если получал отрицательный ответ»¹.

Два русских мыслителя произвели на Шеллинга особое впечатление: Ф. И. Тютчев и Чаадаев, изучивший все труды философа и переписывавшийся с ним².

¹ «Русский архив», 1880, кн. III, с. 406. Интересно, что, познакомившись позднее с Голубинским, Шевырев сразу вспомнил о Шеллинге: «Лицом и глазами напомнил он (Голубинский.— В. С.) мне Шеллинга, которого я видел в первый раз также в сельском уединении, около Мюнхена» (Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. III. СПб., 1890, с. 62).

² О переписке Шеллинга с другими русскими сведений крайне мало. Еще со времен Вюрцбургского университета он был коротко знаком со знаменитым медиком и анатомом Х.-И. Лодером (1753—1832), жившим потом в России и преподававшим анатомию В. Ф. Одоевскому и другим любомудрам. Но письма Шеллинга к Лодеру не сохранились. Известно также, что он писал к жившему в Москве лю-

В 1835 году в Россию с вестями от Шеллинга приехал сослуживец Тютчева И. С. Гагарин, впоследствии иезуит и издатель Чаадаева. Рекомендую Гагарина Чаадаеву, А. С. Цуриков писал: «Говорит, что великий немец (Шеллинг. — В. С.) Вами бредит; ловит всех русских и жадно расспрашивает о Вас»¹. Постоянный корреспондент Чаадаева граф Адольф де Сиркур не раз передавал ему вести от немецкого философа. В 1844 году ближайший русский друг Шеллинга А. И. Тургенев писал Чаадаеву о Сиркуре: «В Берлине он видел Шеллинга, который расспрашивал его о тебе»². Откуда столь устойчивый интерес к человеку, которого Шеллинг на водах Карлсбада видел всего несколько раз, да и то в 1825 году? Ведь Чаадаев далеко не во всем разделял идеи и мнения Шеллинга и прямо писал ему об этом. Дело тут, по-видимому, в ином.

Чаадаев первый из русских указал Шеллингу на целый мир, юный, развивающийся по своим законам и готовый принять его философское учение — молодую романтическую Россию: «Мы очень удалены от Вас, милостивый государь; мы принадлежим к другой солнечной системе...»³ И это указание пришлось очень кстати.

Шеллинга с каждым годом все более волновала судьба его учения, интерес к которому в Германии был не так уж велик и, более того, постоянно уменьшался, чему немало способствовала распря с Гегелем и его последователями. Он стремился распространить свою философию по всей Европе, сделать ее наднациональной, менее отвлеченной и с этой целью упрощал язык своих сочинений. Беседуя в 1830 году с Рожалиным, Шеллинг в несколько завуалированной форме попытался предсказать дальнейшую судьбу своего учения: «Немецкое просвещение, сказал он между прочим, развивается так быстро по Европе, что невозможно расчислить, как далеко пойдут французы, русские и немцы, и их националь-

теранскому проповеднику и педагогу К. А. Зедергольму (1789—1867), чьи лекции слушал И. В. Киреевский. Сохранилось письмо Шеллинга к Зедергольму от 1 августа 1827 года (РО ГВЛ, ф. № 107), посвященное его учению о мифологии и содержащее сведения, важные для биографии философа. См.: Гулыга А. В. Шеллинг. М., «Молодая гвардия», 1982, с. 233—234.

¹ Рукописный отдел Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (далее РО ГБЛ), ф. № 103, карт. 1032, ед. хр. 73, л. 87.

² Там же, ед. хр. 64, л. 70.

³ Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. II, с. 185.

ное разделение должно скоро изгладиться в науках»¹. Заметим, что мысль эта перекликается с идеей Гете о мировой литературе.

И в этих условиях взгляды Шеллинга все чаще устремлялись на Восток. Он все чаще задавал себе и своим русским посетителям вопросы, сформулированные Тютчевым в статье «Россия и Германия»: «Что такое Россия? Какой смысл ее существования, ее исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?»² Ответы на эти вопросы Шеллинг пытался получить не только в беседах с Тютчевым, о славянофильских настроениях которого достаточно ясно говорит его стихотворение «Олегов щит» (1829), но и в разговорах с другими русскими. В 1829 году П. В. Киреевский сообщил об одной такой беседе брату Ивану: «России, говорил он, суждено великое назначение, и никогда она не выказывала своего могущества в такой полноте, как теперь»³. Любомудр Н. А. Мельгунов, побывавший в 1836 году у Шеллинга в Аугсбурге, писал: «Шеллинг, в особенности, в противоположность Герресу, имеет о России высокое понятие и ожидает от нее великих услуг для человечества»⁴. Именно Мельгунову сообщил Шеллинг

¹ «Русский архив», 1909, № 8, с. 596.

² Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Пг., 1916, с. 439—440. Вопросы эти были характерны и для других немецких мыслителей, например, для весьма ценного любомудра шеллингианца Л. Окена, с которым встречался М. Погодин, записавший слова философа: «Он с большим участием говорит о России, наблюдает за ее ходом и даже желал бы посмотреть ее» («Отечественные записки», 1840, т. XI, № 7—8, с. 8).

³ Цит. по кн.: Гершензон М. О. Образы прошлого. М., 1912, с. 101. Шеллинг имел в виду победоносное завершение русско-турецкой войны. Эта фраза немецкого философа потрясла любомудров. «Ядохнуть не мог, слушая это место из письма»,— свидетельствовал М. П. Погодин, тут же напечатавший это письмо П. В. Киреевского в «Московском вестнике» («Русский архив», 1882, кн. 3, № 5, с. 123).

⁴ Мельгунов Н. А. Шеллинг. Из путевых записок.— «Отечественные записки», 1839, т. III, с. 121. В этой фразе любопытно противопоставление Шеллинга и реакционного романтического писателя Йозефа Герреса, о котором побывавший в Мюнхене любомудр В. П. Титов писал из Константинополя своему другу и единомышленнику Одоевскому: «Преподавание Шеллинга отличается ясностью и резкостью почти французскою. Геррес, напротив, читая или, лучше сказать, скандируя свои лекции, похож на пифию, качающуюся на своем треножнике и оживленную не духом, а каким-то *чадом* истины. Отличительная черта его—воображение сильное и неправильное. Большие мысли часто мелькают, но, как герои Оссиановы, в тумане, и невест куда бредут и откуда. Он преподает всемирную историю,

свою заветную мысль: «Шеллинг отвечал мне, что ему было бы весьма по сердцу войти с Россией в умственный союз»¹. Погодина Шеллинг расспрашивал о развитии просвещения в России, о возможности чтения лекций в русских университетах и сообщил ему, что хотел бы видеть свое сочинение о философии мифологии переведенным на русский язык. Летом 1842 года Шеллинг в беседе с В. Ф. Одоевским сказал: «Чудное дело ваша Россия; нельзя определить, на что она назначена и куда идет она, но к чему-то важному назначена»².

Подобные мысли посещали и соперника Шеллинга — Гегеля. Был и у него русский корреспондент, с которым философ поделился своими взглядами на будущее России. Учился в Гейдельбергском университете эстляндский барон Борис фон Иксуль. Он слушал лекции Гегеля, стал его последователем и вступил с философом в переписку. Почти все эти письма сгорели во время пожара в имении Иксуля. Сохранилось лишь одно малоизвестное письмо Гегеля к Иксулю, выписку из которого мы и приводим: «Другие современные государства, как кажется, уже более или менее достигли цели своего развития; возможно, что уже оставили кульминационный пункт развития за собою, и их состояние стало стационарным; Россия же, возможно, уже самое могущественное государство среди остальных, несет в своих недрах огромные возможности развития своей интенсивной природы»³. Как видим, Гегель более осмотрителен в своих предсказаниях и мыслит скорее как государственный деятель, а не как философ. Но мысль эту он повторил тем не менее в своих лекциях по философии истории⁴.

Получился интересный парадокс: Шеллинг и (в меньшей степени) Гегель убеждали (и, как свидетельствует вся история славянофильства, убедили) целую плеяду молодых русских мыслителей в уникальности культуры России, в том, что их родина, обладая колос-

готовит сочинение о родоначалии европейских народов и, кажется, убежден, что понимает даже историю русскую, в чем я сомневаюсь» («Писатель и жизнь». М., 1978, с. 175).

¹ Мельгунов Н. А. Шеллинг. Из путевых записок, с. 125.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 140.

³ Цит. по кн.: Чижевский Д. Гегель в России. Париж, 1939, с. 13. Известно также, что Гегель встречался с И. В. Киреевским и писал ему.

⁴ Шеллинг и Гегель шли тут по пути, проторенному другими западными философами.

сальными потенциальными возможностями, быстро добьется должного положения в Европе, в мировой культуре. Мысли эти были высказаны немецкими мыслителями вовремя и дали на русской почве богатые всходы: «В русском обществе назрела в ту пору острая потребность осмыслить свое национальное бытие, уяснить себе общие задачи будущего,— и эта потребность развилась как раз на почве тех шеллингистских идей, которыми направлялось и философско-историческое мышление Киреевского»¹.

Можно с достоверностью утверждать, что Шеллинг подсказал русским писателям-романтикам ту формулу морфологии культуры, которая варьировалась потом славянофилами, Н. Я. Данилевским, К. Н. Леонтьевым и неославянофильством начала нашего века (ср. восприятие идей Шпенглера в России 1920-х годов) и о которой Аполлон Григорьев сказал: «Высшее значение формулы Шеллинга... заключается в том, что всему: и народам и лицам — возвращается их *цельное, самоответственное* значение, что разбит кумир, которому приносились требы идольские, кумир отвлеченного духа человечества и его развития»². Очевидно, что это одна из центральных идей романтизма, благодаря которой каждая литература получила право на самостоятельное значение и которая лежит в основе романтической теории народности. Именно на эту формулу ссылался и Чаадаев в письме 1835 года к А. И. Тургеневу: «Мы призваны, напротив, обучить Европу бесконечному множеству вещей, которых ей не понять без этого»³. Шеллингианская теория культурно-исторических циклов была воспринята в России не только философами. Ее влияние отчетливо заметно во многих явлениях «движущейся эстетики» романтиков, и прежде всего в литературных теориях Любова и Гоголя. Противопоставление «Восток — Запад» стало одним из центральных образов романтической поэзии.

¹ Гершензон М. О. Исторические записки. М., 1910, с. 36.

² Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 134.

³ Чаадаев П. Я. Соч. и письма, т. II, с. 201. Интересно бросающееся в глаза противоречие между этими словами Чаадаева и пафосом его первого «Философического письма» (1836), о котором сохранилось следующее высказывание Одоевского: «...Я написал эпиграмм, заключающий книгу («Русские ночи». — В. С.) и как будто нарочно совершенно противоположный статье Ч [Чаадаева]; то, что он говорит о России, я говорю о Европе, и наоборот» («Русский архив», 1878, кн. II, № 5, с. 57).

И в то же время в среде русских шеллингианцев возник протест против слишком прямолинейного понимания и применения этой формулы. В 30-е годы В. Ф. Одоевский в эпилоге «Русских ночей» утверждал, что будущее Европы принадлежит России. У историка из США Н. Рязановского были некоторые основания сказать по этому поводу: «Одоевский взывал к мессианистским порывам русской души»¹. Но Рязановский и многие его западные коллеги абсолютно неправы, зачисляя Одоевского чуть ли не в основоположники славянофильства. Автор «Русских ночей» шел в русской культуре особым, уединенным путем. Широко известно его высказывание в письме к славянофилу А. С. Хомякову: «Странная моя судьба, для вас я западный прогрессист, для Петербурга — отъявленный старовер-мистик; это меня радует, ибо служит признаком, что я именно на том узком пути, который один ведет к истине»². Славянофилов раздражали своеобразное просветительство Одоевского, его постоянная поддержка начинаний Белинского, а ему, в свою очередь, не нравилась особенная славянофильская черта Киреевских, Аксаковых и Хомякова — роковая неспособность перейти от слов к делу. Одоевский оставил блестящую сравнительную характеристику славянофильства и западничества: «Беспокойные петербургские деятели <?> находятся в таком же отношении к квиетизму, проповедуемому славянофилами, — как положение путешественника, измученного и усталого от дороги, к положению человека, который может отдыхать сколько ему угодно — сидя в тюрьме»³. И хотя ближайшим его другом был именно Иван Киреевский, ясно, сколь разные дороги были у этих последователей философии Шеллинга. Философия эта стала своего рода поводом для самостоятельных размышлений, толчком к действию и новому пониманию старых вещей.

Легко заметить, что русские посетители Шеллинга, ставшие потом славянофилами, занимали в этом движении особое положение. Иван Киреевский, вернувшись из Мюнхена, стал издавать журнал «Европеец», основной

¹ Riasanovsky N. V. *Russia and the West in the teaching of Slavophiles*. Cambridge (Mass.), 1952, p. 24.

² Егоров Б. Ф., Медовой М. И. Переписка князя В. Ф. Одоевского с А. С. Хомяковым. — «Ученые записки Тартуского ун-та», вып. 251. Тарту, 1970, с. 344.

³ ОР ГПБ, ф. № 539, оп. 1, пер. № 55, л. 174.

целью которого были просветительство, сближение русской и европейской культур, союз Востока и Запада. Даже после приобщения к идеям брата Петра и Хомякова он продолжал оставаться своеобразным западником внутри славянофильства, сохранял дружеские связи с Грановским и Герценом. Тютчев, также далекий от ортодоксального славянофильства, видел, подобно Одоевскому, Чаадаеву и Шеллингу, всю необходимость умственного союза России и Европы: «Европейский Запад — только одна половина великого органического целого; трудности, по-видимому, неразрешимые, претерпеваемые Западом, обретут себе разрешение только в другой половине...»¹.

Есть у Шеллинга и его русских последователей еще одна характерная общая черта — неприязнь к гегельянству. Все эти мыслители не могли принять «баснословной эластичности» и «фаталистической логики» (Чаадаев) гегелевской философии. Иван Киреевский вообще отказывал рационализму Гегеля в способности верно понять место личности в мире: «Только существенность может прикасаться существенному. Отвлеченное мышление имеет дело только с границами и отношениями понятий... Ибо существенного в мире есть только разумно-свободная личность. Она одна имеет самобытное значение»². Хомяков отрицательно относился к философии Гегеля и говорил, что последователи философа схватились за субстрат, за «отходы фабричного процесса Гегелева ума» и т. д. А Одоевский заметил позднее, что гегельянство генетически связано с распространившимся в России 60-х годов вульгарным материализмом: «...Весьма многие провидели в Гегеле появление Фохта, Молешотта, Макса Штирнера и других представителей современной нам чисто материалистической школы»³. Чаадаев в письме к Шеллингу 1842 года уверял его в верности русских шел-

¹ Цит. по кн.: Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 203. Ср. черновики к «Русским ночам»: «Запад ожидает еще Петра, который бы привил к нему стихии славянские; оттого страждет Запад, ибо тогда только образуется полнота человеческой жизни» (ОР ГПБ, ф. № 539, оп. I, пер. № 53, л. 16). Шевырев после беседы с немецким писателем К. Иммерманом записал: «Заключение разговоров о России: Россия должна привести в действительность <то>, что Германия изобретает в мысли, в возможности» (ОР ГПБ, ф. № 850, ед. хр. 18, л. 93).

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 274.

³ ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. № 2, л. 70.

лингвианцев идеям своего наставника, сообщал об их упорной борьбе с набирающим силы русским гегельянством: «Нельзя отрицать, что спекулятивная философия внесла свои опустошения и в наши отдаленные края и что часть нашей молодежи овладела этой наперед изготовленной мудростью, уверенные формулы которой якобы делают излишним углубленное изучение предметов и так нравятся юношеской заносчивости, но я могу Вас уверить, что все наши основательные умы остались ей совершенно чуждыми»¹.

Взгляды Шеллинга и идеи изучавших его теории русских романтиков совпадали во многом. Но есть в истории их общения одна важная деталь: наши писатели стали посещать Шеллинга и писать ему только в конце 20-х годов, то есть тогда, когда русское романтическое шеллингианство уже пережило свой период «бури и натиска» и вступало в полосу кризиса и упадка, теряя былую цельность и органичность. Это было время трезвения романтической мысли, когда, по верному замечанию Одоевского, «Шеллингова философия перестала удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны»². Философия Шеллинга, вначале казавшаяся его русским приверженцам панацеей от всех национальных бед, неким универсальным орудием культурной работы, была всего лишь философией, одной из тех изобретенных в кабинетной тиши систем, о которых хорошо сказал Одоевский: «...Для жизни нужна была только одна борьба этих мыслей, а совсем не торжество той или другой...»³

В 30—40-е годы XIX века это учение более не удовлетворяло ни стремившихся к религиозной философии уединенных мыслителей, ни жаждавших немедленного получения результатов деятелей-практиков типа Одоевского. Это разочарование в шеллингианстве выразил в одном из «Философических писем» Чаадаев: «...Новое направление пребывает пока на таких эфирных высотах, на которых захватывает дыхание»⁴. Ф. А. Голубинский осудил свойственное Шеллингу стремление балансировать между философией и религией: «Но выходит, что он от одного берега отстал (и то не совсем), а к другому не пристал. Теперешняя его философия откровения не

¹ «Звенья», т. V. М.—Л. «Academia», 1935, с. 226.

² Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 15.

³ Там же, с. 227.

⁴ «Литературное наследство», т. 22—24. М., 1935, с. 48.

удовлетворит ни строгим философам, требующим не провещаний оракула, а доказательств,— ни любителям и ученикам премудрости божественной».¹ То же не раз говорил Шеллингу Тютчев. Сходные мысли встречаются и в поздних статьях Ивана Киреевского.

Одоевский вначале увлекся мистическими учениями Л. де Сен-Мартена, Якоба Беме и Д. Пордеджа, но затем вообще оставил литературу и обратился к практической деятельности — устройству школ, больниц и приютов. В его неопубликованных бумагах встречаются мысли о необходимости покорить природу объединенными усилиями всех людей и правительств, о соединении всех наук в единый универсальный метод познания, о неизбежном отмирании войн как пережитка древности. В «Русских ночах» Одоевский попытался проследить эволюцию почти всех социальных учений своего времени, вплоть до политической экономии (в «Городе без имени»). «На «Русские ночи» мы можем смотреть как на *общий*, еще до разделений, исток, откуда пошли все русские умственные течения», — заметил один читатель Одоевского². Мы еще недостаточно обращали внимание на характерный факт: есть сведения, что, возвращаясь после берлинской встречи с Шеллингом в Россию, Одоевский вез с собою брошюру молодого Фридриха Энгельса «Шеллинг и откровение», блестящий памфлет, направленный против реакционной философии позднего Шеллинга. В 1843 году сокращенный перевод брошюры Энгельса, сделанный критиком В. П. Боткиным, появился (без упоминания имени автора) в журнале «Отечественные записки»³, соредактором которого был В. Ф. Одоевский, и привлек общее внимание, указав литературной молодежи новые пути и перспективы. Примечательно влияние этой статьи на Белинского.

¹ «Русский архив», 1880, кн. III, с. 430. Любомудров переход Шеллинга к религиозной философии весьма огорчил. «Что скажут у нас в России, когда узнают, что Шеллинг действительно свою систему переменял?» — с тревогой спрашивал Петр Киреевский («Русский архив», 1905, № 5, с. 140).

² Интересно, что и сам Одоевский сопоставлял свою филантропическую деятельность с учением социалистов-утопистов: «В существе всякая милостыня есть коммунизм, ибо всякая милостыня имеет целью равнять богатого с бедным» (ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. 95, л. 12).

³ См.: Б < откин > В. Германская литература. — «Отечественные записки», 1843, т. XXVI, № 1—2, отд. VII, с. 1—4.

Разумеется, все это было уже весьма далеко от позднего шеллингианства, которым у нас в 40-е годы увлекались немногие, и в их числе — молодой М. Н. Катков, бывавший на берлинской квартире Шеллинга и слушавший его лекции.

В июле 1847 года А. С. Хомяков встретился с Шеллингом на водах в Эмсе, но остался этой встречей недоволен: «От Шеллинга, Неандера ровно ничего не добился. Решительные шмерцы!»¹ И эта неудовлетворенность была характерна для многих русских мыслителей, увлекшихся вначале учением Шеллинга. Разброд и шатание в мире идей ощущались все более отчетливо, и Чаадаев откровенно писал Шеллингу: «...Мы находимся в состоянии своего рода умственного кризиса, который, вероятно, определит судьбы нашей цивилизации, нас разъедает доморощенная реакция, естественное последствие чужеземных влияний, среди которых мы до сего дня жили»².

В 1840-х годах для России настало время новых идей. В письме к А. П. Елагиной, матери братьев Киреевских, старый друг этой семьи В. А. Жуковский уже предсказал появление принципиально новой национальной философии: «Нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия, не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни»³. И он оказался прав. Учение Шеллинга, сообщив всеобъемлющим исканиям наших мыслителей революционный пафос тотальных перемен, борьбы с застоєм и рутиной и приобщив их к диалектике, стало впоследствии мешать движению русской мысли и сменилось более прогрессивными и плодотворными философскими системами.

Но все же положительный вклад Шеллинга в разви-

¹ Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1900, с. 451.

² «Звенья», т. V, с. 226.

³ «Татевский сборник». СПб., 1899, с. 72. Любопытно, что сама Авдотья Петровна Елагина не раз бывала в Германии, и хорошо ее знавший П. И. Бартев свидетельствовал: «К числу ее зарубежных знакомств принадлежал и славный Шеллинг, у которого сыновья ее Киреевские слушали лекции и который отличал их среди своих студентов и почитателей» («Русский архив», 1877, № 8, с. 494).

тие русской культуры, романтической литературы не был забыт, не пропал бесследно. Его учение в немалой мере способствовало расцвету русского философского мышления и расчистило путь другим идеям и системам. Устойчивый интерес наших писателей-романтиков к идеям Шеллинга — не просто важная страница в истории немецко-русских литературных отношений. С именем немецкого мыслителя связана целая эпоха русской культуры, и многие ее мысли и открытия (например, проповедуемая Н. И. Надеждиным и Белинским формула «где жизнь, там и поэзия», идея «поэзии мысли», учение о поэтической интуиции, идея органичности и универсального синтеза и др.) отнюдь не умерли вместе с романтическим шеллингианством, продолжали так или иначе влиять на все дальнейшее движение отечественной литературы.

Бытование шеллингианских идей в русской литературе, разумеется, не сводимо к простому «влиянию», оно было достаточно непростым, долгим и принимало самые различные формы, причем далеко не все мысли немецкого философа находили отклик у русских мыслителей и теоретиков литературы. В контексте нашей духовной культуры эти мысли обретали иной, совершенно новый смысл, переводились на язык русского ума. История этого бытования идей — важный раздел истории отечественной литературы, и прежде всего истории русского романтизма. Она многое разъясняет и в эволюции русской науки о литературе, окончательно оформившейся именно в эпоху романтизма.

Характерно и то, что в России тех лет идеи романтического шеллингианства, если можно так выразиться, носились в воздухе, очень часто воспринимались опосредованно, в передаче или пересказе (например, Пушкин знал Шеллинга понаслышке, а Белинский воспринял многие положения немецкого философа в изложении В. Ф. Одоевского), и далеко не всем нашим писателям был известен источник этих распространенных и влиятельных идей. Русские романтики весьма равнодушно относились к целостной системе немецкого философа как теоретической истине, им несравненно важнее казались отдельные его творческие идеи, созвучные их мирозерцанию и всеобъемлющим духовным исканиям.

В 20—30-е годы XIX столетия, эту классическую эпоху русского романтизма, в сфере литературы и критики

очень многое начиналось, в сочинениях наших романтиков рождались устойчивые, влиятельные идеи, надолго определившие развитие русского художественного мышления и «движущейся эстетики», литературной теории. В. Ф. Одоевский писал об этой поре исканий и открытий: «...Эта эпоха имела свое значение; кипели тысячи вопросов, сомнений, догадок — которые снова, но с большею определенностью возбудились в настоящее время (писано в начале 60-х годов прошлого столетия.— В. С.); вопросы чисто философские, экономические, житейские, народные, ныне нас занимающие, занимали людей и тогда; и много, много выговоренного ныне, и прямо, и вкривь, и вкось, даже недавний славянофилизм;—все это уже шевелилось в ту эпоху как развивающийся зародыш»¹. Эти идеи продолжали жить и после смерти романтизма.

У Шеллинга немало почерпнули Н. И. Надеждин, писатели-любомудры, молодой Белинский, Тютчев, Н. В. Станкевич и его друзья по кружку, Чаадаев, Герцен, Аполлон Григорьев, славянофилы, «почвенники», Достоевский, Владимир Соловьев, русские символисты. И каждый из этих самобытных мыслителей имел собственный взгляд на идейное наследие шеллингианства, по своему его осмысливал. И без учета этого непростого движения идей во времени и художественном сознании наше представление о развитии отечественной теории литературы будет недостаточно точным и историчным. А встречавшиеся с немецким мыслителем русские романтики в своих письмах и дневниках сохранили для историков философии духовный облик Шеллинга, его живое слово, важные его суждения. И исследование учения Шеллинга будет неполным без учета этих материалов, свидетельствующих о примечательной главе истории романтизма.

Но всего более важен для нас тот факт, что имя Шеллинга неразрывно соединено с деятельностью одного из основных течений в литературе русского романтизма — общества писателей-любомудров, и прежде всего с творчеством двух руководителей этого кружка, поэта Дмитрия Веневитинова и прозаика Владимира Одоевского.

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 192.

РАЗДУМЬЕ ТВОРЧЕСКОГО ДУХА

(Д. В. ВЕНЕВИТИНОВ)

Его иногда называют самым красивым поэтом пушкинской эпохи. И действительно, обаятельный и мужественный облик Дмитрия Владимировича Веневитинова (1805—1827) можно сравнить лишь с портретами, запечатлевшими классические черты европейски прославленных поэтов того времени — лорда Байрона, Гете, Перси Шелли. Современница оставила весьма примечательное словесное изображение молодого поэта: «Это был красавец в полном смысле этого слова. Высокого роста, словно изваяние из мрамора. Лицо его имело кроме красоты какую-то еще прелесть неизъяснимую. Громадные глаза голубые, опущенные очень длинными ресницами, сияли умом»¹. К этому красноречивому изображению мало что могут добавить знаменитый, во всех изданиях воспроизводимый портрет Веневитинова 1826 года работы французского живописца Ансельма Лагрене — тот же прекрасный, гордый профиль, открытый, смелый взгляд больших глаз, решительно сжатый маленький рот, тонкие, длинные «музыкальные» пальцы — и столь же безукоризненная, античная красота поэта, лежащего уже на смертном одре (рисунок К. Афанасьева). Стоит упомянуть и о звучном, музыкальном голосе незаурядного певца и блестящем даре слова, присущих Д. Веневитинову и дополняющих его романтический портрет.

Этот облик юного поэта настолько обаятелен, возвышен, идеален, что волей-неволей становится влиятельной легендой, чем-то вроде нового мифа об античном красавце Адонисе. Но за романтической легендой стоит реальный человек, ею заслоненный. Достаточно взглянуть на силуэт Веневитинова работы его ближайшего друга Федора Хомякова, чтобы понять всю неполноту и относительность расхожего мифа об идеальном, мечтательном красавце-поэте, втором Ленском. Строгий, безукоризненный профиль, напоминающий бюсты Юлия

¹ Цит. по кн.: Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.—Л., «Academia», 1934, с. 404.

Цезаря и Наполеона, четко обрисован и здесь, но в силуэте работы Хомякова видно и другое: необыкновенная развитость черепа, явно вмещавшего могучий мозг выдающегося мыслителя. Силуэт помогает ощутить глубину и плавность очертаний, объемность этой незаурядной головы, незаметную на других портретах Веневитинова.

Подлинность и точность рисунка Хомякова неожиданно подтвердились столетие спустя, при вскрытии могилы поэта в московском Симоновом монастыре, состоявшемся в 1930 году: «Череп Веневитинова удивил антропологов своим сильным развитием»¹. Это подтверждает известные слова Ив. Киреевского о том, что Веневитинову предназначено было стать создателем отечественной философии. Стоит вспомнить и отчетливо видные на портрете кисти Лагрене горделивую посадку головы и решительно сжатые губы, выдающие деятельный, властный, сильный характер прирожденного вождя и полемиста. Недаром о поэте писали и так: «Наша словесность лишилась в Веневитинове не поэта с большими надеждами, — а критика и литературного двигателя, из тех многосторонних деятелей, которые для нас, может быть, еще нужней, чем поэты»². Такого рода суждения учитывали реальные черты характера Веневитинова.

Эти весомые детали существенно дополняют общеизвестные изображения юноши-поэта и позволяют подлинному Веневитинову пробиться сквозь голубую дымку идеализированного портрета и явить нам свой реальный лик — смелое и сильное лицо самобытного и глубокого русского мыслителя, блистательного оратора, решительного и изобретательного литературного деятеля, способного действовать в сфере изящной словесности и журналистики «по-суворовски» (выражение друга поэта И. В. Киреевского).

Столь же сложные реставрационные работы приходится совершать, говоря о Дмитрие Веневитинове — поэте, прозаике, теоретике литературы. И здесь подлинный творческий облик писателя скрыт многочисленными позднейшими «записями» — летучими романтическими легендами и сменившими их «оригинальными трактовками» формалистического литературоведения 20-х годов нашего столетия. «Голубой» облик трагического стра-

¹ Цит. по кн.: Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч., с. 423.

² Дружинин А. В. Собр. соч., т. VII. СПб., 1865, с. 105:

дальца-поэта, безнадежно влюбленного в «северную Коринну» — знаменитую красавицу Зинаиду Волконскую, сменился затем весьма решительной характеристикой Веневитинова как безликого эпигона, поэта несамостоятельного, перепевавшего «зады» элегической школы Жуковского. Поэт настолько основательно заслонен от нас этими затвердевшими шаблонами, что новейшему исследователю и читателю Веневитинова необходимо снова вернуться к жизни и сочинениям юного поэта и хотя бы в основных чертах восстановить неповторимую эпоху отечественной культуры, породившую одну из «замечательнейших организаций нашего времени», как назвал поэта Владимир Одоевский. Это тем более надо сделать, что Дмитрий Веневитинов важен для нас не только своими творческими идеями и достижениями, но и самым направлением, главным пафосом, внутренней логикой не до конца высказавшейся богатой жизни духа, двигавшей его высокой поэтической мечтой. Это характерная для романтизма «фигура движения», многим указавшая их путь.

И, лишь постигнув подлинного Веневитинова, мы поймем настоящую значимость этого незаурядного литературного явления, его жизненную и творческую «сверхзадачу», увидим его происхождение, корни самобытной его поэзии. А для этого стоит на время вернуться в прошлое столетие, в грибоедовскую Москву, столь полно запечатленную в «Горе от ума» и «Евгении Онегине», а также в пушкинский Петербург, воспетый в том же «Онегине» и «Медном всаднике».

* * *

...Москва, 1844 год. По шумной и пестрой Мясницкой (ныне улица Кирова) неспешно идет немолодая бледная женщина в черном. На печальном лице ее запечатлелись следы былой необычайной красоты, длинные исхудалые пальцы привычно сжимают католический молитвенник в фиолетовом бархатном переплете и гранатые четки. Взгляд путницы безразлично скользит по златоглавым церквам, трактирам и купеческим лавкам, не узнавая давно покинутые места. Казалось, она всецело погружена в свои грустные вдовьи думы, и мысли ее витают далеко от Москвы и России...

Княгиня Зинаида Александровна Волконская, неког-

да звезда московского высшего общества, обладательница многих талантов и хозяйка знаменитого литературного салона на Тверской, проездом из Петербурга в Рим заглянула в город своей молодости, но воспоминаний не искала. Она шла помолиться во французскую католическую церковь, что в Милютинском переулке. Однако задумавшаяся княгиня миновала поворот к костелу и, дойдя до церкви св. Евпла, свернула по старой памяти в коротенький Кривоколенный переулок и вдруг остановилась перед двухэтажным, простой, но строгой «ампирной» архитектуры особняком¹.

Волконская узнала дом ее друзей Веневитиновых, столь ей памятный. Сонм элегических воспоминаний и летучих волшебных теней прошлого, образы Пушкина, Мицкевича, Вяземского, Глинки, юного Дмитрия Веневитинова властно овладели ее воображением и сразу заставили позабыть о запутанных денежных делах и роскошной римской вилле Паллаццо Поли, где ждали княгиню русские художники и итальянские католические прелаты. Княгиня долго смотрела на окна маленькой залы, где Пушкин некогда читал в ее присутствии «Бориса Годунова» и где сама она играла в домашних спектаклях и живых картинах. Затем она отправилась в Симонов монастырь, где преклонила колени на могилах Дмитрия Веневитинова и его матери. Чувства свои Волконская выразила потом в письме к брату поэта Алексею Веневитинову: «Москва мне дорога... Какие сердца я там нашла! Мои воспоминания!»² И эти воспоминания вызвал у княгини Зинаиды вид скромного московского особняка.

Дом Веневитиновых, где кипела некогда богатая духовная жизнь и где собирались выдающиеся личности той эпохи, был обычным московским дворянским гнездом. Дмитрий Веневитинов родился здесь 14 сентября 1805 года. Отец его дослужился в гвардии лишь до чина прапорщика, но род дворян Веневитиновых был древний, заслуженный и богатый, они владели обширными

¹ Дом этот, под номером 4, и поныне стоит в Кривоколенном переулке. Фасад его, видный и с улицы Кирова, украшают две мемориальные доски, одна с именем Д. Веневитинова, другая — в память о состоявшемся здесь в 1826 году пушкинском чтении «Бориса Годунова».

² Цит по кн.: Веневитинов М. А. О чтениях Пушкиным «Бориса Годунова» в 1826 году в Москве. М., 1899, с. 40.

поместьями в Воронежской губернии. И жили широко, хотя и без лишней роскоши. Родители будущего поэта слыли по Москве людьми просвещенными и хлебосольными, в доме у них собирались художники, певцы и музыканты. Мать Дмитрия Анна Николаевна, женщина обаятельная, умная и твердого характера (сын пошел в нее), после смерти мужа стала полновластной хозяйкой этого «салона артистов» и сумела сделать его московской достопримечательностью. С той же спокойной уверенностью она сама принялась за воспитание и образование сына Дмитрия и лишь восьмилетним передала его гувернерам и преподавателям, которых тщательно выбрала и в которых не ошиблась.

Пленный капитан наполеоновской армии Дорер, блестящий знаток латыни и древнеримской литературы, стал мальчику другом и постоянно его сопровождал в летних поездках на дачу в Кусково, в Сокольники и другие окрестности Москвы. Он дал своему ученику классическое образование и лишь в одном потерпел неудачу: у юного Дмитрия сердце не лежало к французской литературе позднего классицизма, столь ценимой Дорером. Француз помог найти другого замечательного учителя — грека Байло, ученого издателя Плутарха, давшего своему воспитаннику глубокое знание и любовь к древнегреческой литературе.

Благодаря таким воспитателям юный Веневитинов читал в подлиннике писателей Древнего Рима и Греции и уже пробовал силы в поэтическом искусстве, переводя Софокла и Горация. Настольной книгой мальчика стала «История Государства Российского» Н. М. Карамзина, тома которой открыли тогдашним русским читателям их прошлое и были к тому ж литературным шедевром (впоследствии Веневитинов причислил этот труд к эпической поэзии), давали нашей молодой литературе не только образец прозаического повествования, но и самые темы. Изучение «Истории» Карамзина подвигло Веневитинова на поездки по старинным русским городам и изучение тамошних древностей. В частности, он посетил Зарайск и слышал там устное предание о княгине Евпраксии, отразившееся позднее в его незавершенной исторической поэме. Занимался мальчик и живописью, в которой также преуспел, о чем свидетельствуют рисунки и полотна, писанные маслом. Уроки музыки не только сделали из него отличного музыканта и ком-

позитора, но и способствовали серьезным занятиям теорией музыки (тут сыграло роль знакомство с талантливым композитором, обрусевшим чехом И. Геништой), что тогда в России было изрядной редкостью и что сблизило его потом с Вл. Одоевским и Грибоедовым. Вместе со своими друзьями Алексеем и Федором Хомяковыми Дмитрий изучал также математику и историю изящной словесности, причем частные уроки давали им профессора Московского университета П. С. Щепкин и А. Ф. Мерзляков. К 1821 году относятся первые опыты Веневитинова в поэзии.

К семнадцати годам домашнее образование Дмитрия Веневитинова было завершено. Юноша стоял на пороге жизни, полный светлых надежд и обаяния молодости. Некоторое представление о его характере могут дать стихотворные строки столь же юного и пылкого Алексея Хомякова:

Пой, Дмитрий! Твой венец — зеленый лавр с оливой;
Любимец сельских муз и друг мечты игривой,
С душой безоблачной, беспечен как дитя,
Дни юности золотой проходишь ты шутя.

Знатное происхождение, богатство, счастливая внешность, энергия, блестящие способности и глубокие познания Веневитинова открывали ему дорогу к незаурядной жизненной судьбе. Речь шла, понятно, не об одной служебной карьере и успехах в светском обществе. Юный поэт многим представлялся символом новой романтической эпохи с присущей ей любовью ко всему возвышенному и прекрасному. П. А. Плетнев писал о Веневитинове: «Природа сама, кажется, с удовольствием приготовила это существо, которому судьба столько благоприятствовала»¹. Вообще в воспоминаниях и стихотворениях о поэте характерны именно удивление, взгляд как бы снизу вверх и любование замечательной личностью. «Веневитинов был человек, какие встречаются редко. Он соединял в себе способности поэта-художника с умом философа. Необыкновенная натура его развилась рано при благоприятных обстоятельствах. Счастливый выбор наставников, избранное общество, довольство в жизни, все способствовало тому, что в двадцать лет он был уже более, нежели образованным чело-

¹ «Энциклопедический лексикон», т. IX. СПб., 1837, с. 367.

веком — он был художник и мыслитель»¹, — писал о поэте современник.

Веневитинов начал удивлять современников уже в стенах Московского университета, куда он являлся вольным слушателем на лекции профессоров Мерзлякова, М. Г. Павлова и И. И. Давыдова. Мерзляков не только читал лекции о литературе, но и проводил беседы-диспуты о ней со своими слушателями. Веневитинов стал главным оппонентом почтенного профессора, возражая ему с замечательным ораторским мастерством и беспощадной логичностью суждений. По свидетельству очевидцев, «на этих беседах Веневитинов обращал на себя внимание как своим ясным и глубоким умом, так и замечательной диалектикой своих доводов»². Мерзляков, которого студенты побаивались и именовали «строгим классиком», с изумлением и негодованием выслушивал спокойно излагаемые противоположные мнения молодого вольнослушателя и не подозревал, что через несколько лет их примечательный спор будет продолжен Веневитиновым в особой статье, где предезрко указывалось на недостаточное теоретическое оснащение («В теории г. Мерзлякова... главная ошибка есть, может быть, недостаток теории») и несамостоятельность литературных мнений маститого профессора словесности. К коллегам Мерзлякова Павлову и Давыдову молодой посетитель их лекций прислушивался с несравненно бóльшим вниманием, ибо с их кафедр зазвучали впервые новые глубокие истины, добытые в классической школе мысли немецких философов, и прежде всего в сочинениях романтического идеалиста-диалектика Шеллинга.

Юный Дмитрий Веневитинов был не только свидетелем, но и участником ожесточенных споров «классиков» и романтиков: достаточно вспомнить его словесные битвы с Мерзляковым. Московский университет и существовавший при нем Благородный пансион стали, подобно Царскосельскому лицейу, оплотом романтизма; студенты и воспитанники пансиона подражали в своих стихотворных опытах Жуковскому и молодому Пушкину. Следы этого подражания можно легко отыскать и в поэзии юного Веневитинова.

¹ Полевой К. А. Записки, с. 136.

² Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов, с. 113—114.

Но необходимо напомнить, что Веневитинов и его друзья представляли новое поколение русских романтиков. Поколение это было уверено в своих силах, преисполнено великих надежд, считало, как свидетельствовал сам поэт, что будущее отечественной культуры принадлежит именно им, «русским молодым людям, получившим европейскую образованность, опередившим, так сказать, свой народ и, по-видимому, стоящим мыслями наравне с веком и просвещенным миром»¹. Ясно было, что эти трезво мыслявшие люди нового поколения сурово отнесутся не только к литературным староверам, но и к романтикам старшего призыва. И именно Веневитинову довелось позднее высказать суровые истины и претензии поэтам-эпигонам школы Жуковского: «У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования»². Это был голос нового человека, законного наследника, требовавшего у предшественников отчета и в то же время готового следовать жизнеспособной традиции, учиться.

Сказано это в знаменитой статье 1826 года «О состоянии просвещения в России», однако мысли эти приходят к Веневитинову уже в стенах Московского университета. Вокруг юноши постепенно собираются друзья-единомышленники: студенты Михаил Погодин и Александр Кошелев, конногвардеец Алексей Хомяков, вольнослушатель университета Иван Киреевский, выпускники Благородного пансиона Владимир Одоевский, Степан Шевырев, Владимир Титов.

Каждое имя тут — заметная веха в истории русской культуры. Не следует забывать, что все эти одаренные люди были молоды, объединены дружбой и сходными мнениями, не боялись препятствий и более всего опасались односторонности, узких путей и бескрылых стремлений. В этом высоком и благородном простодушии — сила и обаяние романтического любомудрия.

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 233.

² Там же, с. 131.

Примечательны эти молодые люди с их поистине титаническими замыслами, это удивительное собрание даровитых русских натур, так много обещавших и немало сделавших. Это была мощная культурная, да и просто жизненная сила. Не случайно к любомудрам приходят друг Пушкина Вильгельм Кюхельбекер и способный журналист, будущий издатель «Московского телеграфа» Николай Полевой; недаром к ним присматривается скептический Грибоедов. Совсем не случайно мелькнул в этом кружке юный Федор Тютчев, вскоре надолго уехавший за границу. Шло деятельное сближение молодых литературных сил. Веневитинов и его друзья спешили выяснить, что же их объединяет.

Путь для этого тогда был один — литературное общество, кружок. Университетская молодежь в 1823 году составила целых два общества. В кружке под председательством поэта С. Е. Раича, переводчика Вергилия и Тассо, учителя Ф. И. Тютчева, преобладали литературные интересы: молодые поэты читали там перед многочисленной публикой свои стихотворения и переводы.

Другое общество собиралось тайно у возглавлявших его В. Одоевского и Д. Веневитинова. Кружок этот назван был Обществом любомудрия; составили же его молодые философы, жаждавшие высшего знания о человеке и природе. Цель общества определена была в его названии — любовь к мудрости, прилежное изучение античных и немецких философов и работа над созданием оригинальной отечественной философии, из которой и должна была возникнуть новая русская литература. Здесь читались, переводились и обсуждались сочинения Канта, Фихте, Шеллинга, Окена, и беседы эти продолжались далеко за полночь, и «физиономии одушевлены были энтузиазмом», как писал очевидец. «Немецкая философия и в особенности творения Шеллинга нас всех так к себе приковали, что изучение всего остального шло у нас довольно небрежно, и все наше время мы посвящали немецким любомудрам»¹, — свидетельствовал А. И. Кошелев. Веневитинов стал признанным главой кружка молодых любомудров и блестящими речами о значении философии приводил друзей в восторг. Он читал здесь свои романтические рассуждения о скульптуре, живописи и музыке.

¹ Кошелев А. И. Записки. Берлин, 1884, с. 8.

В 1824 году Д. Веневитинов и многие его друзья-любомудры выдержали требуемый для государственной службы экзамен и поступили в Московский архив коллегии иностранных дел. «Служба наша главнейше заключалась в разборе, чтении и описи древних столбцов... Впрочем, начальство было очень мило: оно и не требовало от нас большой работы»¹, — вспоминал Кошелев. Любомудры усердно являлись в архив по понедельникам и четвергам, и там продолжались их беседы о философии, сообща писались и читались шуточные сказки, к которым приложила руку и Зинаида Волконская. Кружок передовой дворянской молодежи стал известен по Москве, и с легкой руки друга Пушкина С. Соболевского Веневитинов и его друзья получили меткое прозвище «архивных юношей» и под этим именем увековечены как тогдашняя столичная достопримечательность в седьмой главе «Евгения Онегина».

Разумеется, шутками и комическими сказками любомудры не ограничились. Их цели серьезны и капитальны. Сама работа в архиве древних рукописей была для них плодотворна, ибо знакомила их с русской историей. Следы этой работы можно отыскать в веневитиновском переводе из «Фауста» Гете:

Недаром иногда пороешься в пыли,
И, право, отрывать случалось
Такой столбец, что сам ты на земли,
А будто небо открывалось.

Такого рода открытия немедленно сообщались друзьям. Любомудры дали характерный для романтизма образец духовной общности творческих людей, ищущих высшую истину совместно, в жарких спорах о философии, истории, литературе и искусстве, даже о точных науках (Веневитинов серьезно занимался математикой и медициной, Одоевский — анатомией, химией и физикой и т. д.).

В. Одоевский писал потом о Веневитинове как о юном пытливом искателе, «чудно соединявшем в себе все три искусства»², и это можно сказать обо всех любомудрах. Их объединила высокая и бескорыстная страсть познания мира и человека, тайн духа и природы, смысла и связи прошедшего, настоящего и будущего, высокие поэтические восторги. «В самом деле, никогда не бывало между нами и речи о современных сплетнях, о спекуляциях

¹ Кошелев А. И. Записки, с. 11.

² «Литературное наследство», т. 116/18. М., 1934, с. 691.

на литературу и жизнь, ни даже о том, как *сделать свою карьеру*. Никто и не думал, что он будет и как пойдет по тернам жизни. Зато умственная, идеальная жизнь, исследование вечных задач мира были в особенном разгаре»¹, — вспоминал посетитель собраний Любомудров. Беседы эти запечатлены В. Ф. Одоевским в его знаменитых «Русских ночах», этой энциклопедии духовной жизни наших романтиков, книге, выстроенной как сцепление философических диалогов. Черты же Веневитинова, председательствовавшего и пылко говорившего в этих собраниях, можно найти в повести Одоевского «Новый год» (1831), где говорится об особом предназначении юного поэта — «развивать идею поэзии»².

Это очень знаменательная фраза — развивать именно *идею поэзии*, а не самое поэзию. Очевидно немецкое происхождение этой мысли. Таков способ мышления Любомудров: сначала идея — потом поэзия, сначала теория — потом литература; прежде надо создать правильную национальную философию и потом уже строить на ее основе новую русскую культуру. Веневитинов, высказывая эти мысли, идет впереди и дальше остальных Любомудров. Обвиняя современную ему русскую литературу в подражательности «наружных форм» и отсутствии «твердых начал» философского знания, существенного содержания, «положительной литературной системы», он требует отбросить старую элегическую поэзию неясных чувств и порывов («Многочисленность стихотворцев во всяком народе есть вернейший признак его легкомыслия») и взамен на твердой основе создать новую философскую лирику, поэзию глубокой и самобытной творческой мысли.

Легко заметить, что собственная поэзия Веневитинова на первых порах весьма далека от столь решительно обозначенного им идеала. В стихотворениях молодого поэта явственно ощутима определенная творческая инерция, зависимость от предшествующих поэтических школ. В переводе 1823 года из Вергилия есть вполне архаические обороты («расплывыты скалы», «священный лес стонал», «земля отверзлася»), роднящие стихотворный язык автора с «высоким косноязычием» державинских од.

¹ Полевой К. А. Записки, с. 154.

² Одоевский В. Ф. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1981, с. 39.

И тут же рядом и даже раньше — гибкий, гармоничный стих «К друзьям» (1821), где уже слышны отголоски поэтических мыслей Карамзина и знаменитого батюшковского послания «Мои пенаты».

Русские поэты 1810—1820-х годов наперебой переводят мрачные и могучие творения легендарного шотландского барда Оссиана (а точнее — мистификацию даровитого поэта XVIII века Макферсона), и Веневитинов пишет «оссиановскую» «Песнь Кольмы» и делает перевод «скандинавской» поэмы француза Мильвуа («Освобождение скальда»). Он быстро и успешно овладевает легким, шутливым жанром дружеского послания, отшлифованным к тому времени поэтами карамзинистского литературного общества «Арзамас». Декабристы обращаются к истории, чтобы выразить свою гордую идею вольности и сказать об утрате этой свободы в их время, и Веневитинов создает вольнолюбивые стихотворения «Смерть Байрона», «Песнь грека», «Новгород» и начинает поэму «Евпраксия», произведения, близкие к исканиям его знакомого Рылеева и других писателей декабристского лагеря (впрочем, в «Евпраксии» есть и отзвуки пушкинской поэмы «Руслан и Людмила»¹).

Вольнолюбие веневитиновской поэзии рождается и из высокого восторга, преклонения перед героической личностью и революционной поэзией Байрона, ставшего романтическим символом борьбы за свободу. Поэт чувствует в себе «к высоким песням жар» и прямо именуется себя «смелым учеником Байрона» («К С <карятину>», 1825), сближаясь здесь с «байроническими» стихотворениями и поэмами молодого Пушкина, Вяземского и Козлова. Близка Веневитинову и туманная лирическая стихия элегической школы Жуковского, откуда взяты им темы раннего разуверения, тихой светлой грусти, трогательного воспоминания, неясного томления и порыва к как бы парящему над землей миру небесной красоты.

К этому необходимо добавить, что Веневитинов быстро овладел механизмом русского стиха, всеми достижениями школы «гармонической точности» (слова Пушкина о Жуковском и его учениках) и многому успел научиться у Пушкина-поэта. Белинский поражался совершенству и естественности стиха молодого поэта-любо-

¹ См.: Грибушин И. И. Заметки о Дмитрие Веневитинове.— «Русская литература», 1968, № 1.

мудра: «Посмотрите, какая у него точность и простота в выражении, как у него всякое слово на своем месте, каждая рифма свободна и каждый стих рождает другой без принуждения»¹. В пушкинскую эпоху, когда даже средний уровень поэтической культуры был весьма высок, трудно было опередить других поэтов в науке стихотворства, да и сам Веневитинов мало ценил технику писания стихов, такое мастерство скорее казалось ему второстепенным, своего рода нормой и основой поэтической жизни. Недаром в стихотворении «Поэт» (1826) сказано:

*Душа, без страха, без искусства,
Готова вылиться в речах.*

Здесь Веневитинов показал себя достойным учеником профессора и поэта Мерзлякова, метко сказавшего: «Стихотворная вольность состоит в том, чтоб писать хорошо»². Сам Веневитинов постиг эту науку настолько, что поэт-декадент начала XX века Борис Садовский мог не без зависти сказать о его поэзии: «Форма у Веневитинова безукоризненна. Плохих стихов у него вовсе нет...»³

На первый взгляд поэзия Дмитрия Веневитинова представляется пестрым смешением всех тогдашних школ и течений, переплетением влияний. Не случайно позднее ее предлагали постичь способом «двойного чтения», то как элегическую, то как шеллингианскую. Нетрудно заметить, что такое чтение может быть и «тройным»: у поэта достаточно и «декабристских» стихов. С той же легкостью Веневитинова можно присоединить к «поэтам пушкинской плеяды». Но сколько бы таких чтений ни предлагалось, самый метод «двойного чтения», идущий от формалистов 20-х годов нашего века, сомнителен, ибо с каждой из этих произвольно обозначенных точек зрения поэт видится гладко и бойко пишущим эпигоном, способным воспроизвести любую творческую манеру, следовать любому самобытному мастеру, каждой сколько-нибудь влиятельной поэтической моде.

Но ведь существовал подлинный Веневитинов, поэт, ценимый Пушкиным, Лермонтовым, Дельвигом, Языко-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 362.

² «Литературные салоны и кружки». М.—Л., «Academia», 1930, с. 120.

³ Садовский Б. Русская камена. Статьи, М., «Мусагет», 1910, с. 63.

вым за «талант решительный» и шедший в литературе русского романтизма собственным путем, четко поставивший перед собой определенную цель и достигший ее. Конечно, сама скоротечность его предельно насыщенной творческой жизни (1821—1827) препятствует ее привычному делению на четко обозначенные периоды, однако поэзия Веневитинова и рождавшиеся рядом с нею критические декларации поэта позволяют обнаружить в его творчестве отчетливое движение к цели.

Некоторое представление об этой цели молодого поэта дает высказывание его друга А. Хомякова: «С Веневитиновым, бесспорно, начинается новая эпоха для русской поэзии, эпоха, в которой красота формы уступает первенство красоте и возвышенности содержания»¹. Свидетельство современника точно в своем определении: с Веневитиновым эта эпоха именно только начинается, ей далеко пока до окончательного оформления. Юный поэт первый высказывает пафос новой поэтической школы, еще не появившейся на литературной сцене.

Примечателен здесь самый способ поисков: сильная и ясная мысль Веневитинова смело идет навстречу всем поэтическим течениям и кружкам русского романтизма, принимает и осваивает их бесспорные достижения — и элегическую лирику школы Жуковского, и высокую героическую лирику гражданской поэзии декабризма, и поэтическую философию поэтов «немецкой школы», и молодое пушкинское вольнолюбие. Он решительно соединяет явления, казалось бы, несоединимые, но в его поэтическом мире эти крайности, встретившись, не уничтожают, а как бы проясняют и исправляют друг друга. Под явлениями, себя исчерпавшими, подводится черта, им дается оценка, извлекается урок творчества, с ними сопоставляются собственные поэтические идеи, которые также претерпевают существенные перемены, осознавая постепенно свою лабораторную ограниченность. Поэт очень далеко уходит от своих немецких источников.

В этом аналитическом пафосе Веневитинов напоминает скорей вождя целой школы (не случайно Погодин сравнивал его с юным поэтом и критиком Андреем Тургеневым, рано умершим главой Дружеского литературного общества 1801 года), готовящего смелую реформу отечественной поэзии и с этой целью поверяющего ее на-

¹ Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. III. М., 1900, с. 393.

стоящее во имя будущего. Особенность его литературной позиции понял Белинский: «Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие»¹. Действительно, поэт на первых порах сам становится целой школой, пролагает новый путь к философической «поэзии мысли» в одиночестве, причем его мысли о творчестве, критические суждения часто опережают поэзию. Характерное для романтического любомудрия стремление к теоретическому осмыслению литературы теснит самое художественную мысль.

Стоит обратить внимание на весьма сложные отношения Веневитинова с наиболее близкой ему и другим любомудрам романтической поэзией школы Жуковского.

В 1823 году поэт вслед за В. Л. Пушкиным и Денисом Давыдовым (которого он ценил за «сильное чувство любви к отечеству») переводит отрывок из поэмы француза Луи Грессе «Обитель», причем перелагает его весьма вольно, что вполне в духе переводов-пересказов Жуковского и его последователей. Получается в результате еще одна аллегорическая элегия, написанная «гладкими» стихами и запечатлевшая грустное ощущение текучести жизни, бренности всего земного.

И этот вольный перевод стал бы обычной для школы Жуковского элегией, если бы не последнее четверостишие, отсутствующее во французском оригинале. Не то важно, что Веневитинов смело «дописывает» Грессе: это метод Жуковского-переводчика. Примечательно, как он это делает.

Вся элегическая поэтика Жуковского покоится на зыбкости, недосказанности, тончайшей игре смыслов и полутонов, она стремится высказать мельчайшие движения в сфере чувств и потому бежит всякой ясности и отчетливости. Тем более она чужда каких-либо прямых уроков и конечных выводов, уступая право поучать басне.

Веневитинов не придерживается этих правил. Он завершает полную элегических нюансов аллегорию Грессе (человек — беспомощная веточка, несомая мощным, враждебным ему потоком жизни) весьма прямолинейной отчетливой философической дидактикой:

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 562.

Вот наша жизнь! — так к верной цели
Необоримою волной
Поток нас всех от колыбели
Влечет до двери гробовой.

Здесь все противоречит духу и букве оригинала: и мысль о «верной цели» человеческой жизни, и решительная замена чувств уединенной личности широким философическим обобщением («нас всех»), и картина жизни как вечного необоримого движения, где человек — не жалкая щепка, а полноправный участник, необходимое звено. «Всякий человек рожден счастливым, но чтобы познать свое счастье, душа его осуждена к борению с противоречиями мира»¹, — сказано Веневитиновым в диалоге «Анаксагор» (1825). Та же мысль выражена и в заключительном четверостишии «Веточки».

Элегия Грессе передает в подробностях развитие лирического чувства, поэтому она привлекла внимание многих русских лириков школы Карамзина и Жуковского. Веневитинов же более ценит поэтическую мысль, не принимая в чувствах именно их элегическую безотчетность, зыбкость. При этом он отнюдь не отвергает чувство, не изгоняет его из поэзии, но желает его углубить, сделать осмысленным и отчетливым. Позднее поэт напишет: «Первое чувство никогда не творит и не может творить, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда уже, снова обратившись в чувство, является в произведении»². Вслед за мастером, персонажем переведенной им «Апофеозы художника» Гете, человек нового поколения — Веневитинов говорит своему предшественнику-лирику:

...Ты не упражнял рассудка своего.
Чтоб быть художником, обдумывай науку!
Без мыслей гений не творит,
И самый редкий ум с одним природным чувством
К высокому едва ли воспарит.

После этого становятся более понятны такие характерные для поздней поэзии Веневитинова образы, как «напев задумчивой печали», «раздумье творческого духа», «тихий гений *размышленья*» и т. п. Биограф поэта А. Пятковский отметил в его поэзии развитие «*проду-*

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 125.

² Там же, с. 131.

манного чувства»¹, а Иван Киреевский писал о поэте: «Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкою мыслей и чувств, нежели игрою воображения»². Вот, пожалуй, центральная идея «поэзии мысли» Дмитрия Веневитинова. Главное в ней — не самодовлеющая мысль, а именно созвучие ума и сердца. Поэт первый заговорил об этом созвучии и начал нащупывать правильный путь к «поэзии мысли». «Он глубоко начинал чувствовать, соединяя поэтические образы с поэтическими истинами»³, — говорил о Веневитинове Плетнев.

Как и всякий настоящий писатель, Веневитинов был профессиональным защитником жизни, ее вдохновенным певцом и исследователем. Классический романтик, он остро ощущал вечную текучесть, подвижность бытия, неразрывно связанную со сложной динамикой человека, мира его души, с общим движением мировой и национальной культуры. В его «Послании к Р<ожали>ну» (1826) дан характерный образ этого многосложного движения — «волны бытия». Там же назван и способ исследования этого подвижного бытия — «слово, сжатое искусством», то есть поэзия. Бытие познается поэтом с помощью творческого слова. Именно здесь с наибольшей очевидностью показано, что романтизм был для Веневитинова и его друзей не только литературой, но и философией жизни.

Очевидно немецкое происхождение этой идеи. Шеллингова натурфилософия дала поэзии впечатляющую картину мира как вечного движения творимой жизни. Она же заговорила о глубинах человеческого духа и воли. Жуковский, переводивший поэзию Шеллинга, первый у нас понял значение этого великого открытия, и в его стихотворении «Невыразимое» (1819) предопределены пути философской лирики русского романтизма, предсказано появление Любомудров и Тютчева. Шедшие за ним Любомудры штудировали уже самые тексты философических сочинений немецкого романтического мыслителя и почерпнули там многие темы своей поэзии. Веневитинов осознал важность идеи всеобщей связи явлений: «Если цель всякого познания, цель философии есть гармония между миром и человеком (между идеальным и реаль-

¹ Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов, с. 161.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 27.

³ «Энциклопедический лексикон», т. IX, с. 368.

ным), то эта же гармония должна быть *началом* всего»¹. Ему ясно, что эта капитальная идея лежит и в основе поэтического творчества.

Именно поэтому гармония между человеком и природой становится постепенно одной из главных тем поэзии Веневитинова и воздействует на общий ее характер. Перевод «Веточки» Грессе уже намечает пути этих примечательных перемен, ибо здесь рядом с самоценным миром личности впервые появляется столь же значимая ценность — природа, понимаемая поэтом как творимая, вечно движущаяся жизнь. Здесь романтическая диалектика природы сливается с поэзией, подсказывая ей новые пути и образы. Сам Веневитинов говорил, что саморазвитие природы совпадает с движением поэтического сознания: «Поэт, без сомнения, заимствует из природы форму искусства; ибо нет форм вне природы...»² Романтический идеализм его поэзии — это идеализм объективный, уверенно ограничивший сферу лирического сознания и признавший суверенные права вечно обновляющегося мира природы. Лирическое сознание уже ощущает рядом с собой таинственную, иногда враждебную мощь вечной природы, древний хаос, шевелящийся под тонким покровом обыденного бытия (тема, которую потом с непревзойденной выразительностью разовьет романтик Тютчев).

Очевидно, что при этом радикально меняется место поэта в мире, его высокое предназначение. Для Веневитинова поэт уже не бурный байронический гений и не тихий элегический мечтатель. Его поэт — провидец, «создания свидетель», созерцатель природы и одновременно ее исследователь, творчески познающий законы бытия и стремящийся к воплощению невоплощенного, к «тайнам вечного творенья». Характерны уже сами перемены в созданном Веневитиновым образе Байрона: великий бунтарь у него говорит об «обмане свободы» и так поясняет свое путешествие в восставшую Грецию:

Здесь думал я поднять таинственный покров
С чела таинственной природы...

Образ поэта у Веневитинова в постоянном движении, ибо творческое сознание ищет вдохновения «вчуже», то есть в окружающем его бытии:

Открой глаза на всю природу,—
Мне тайный голос отвечал,—

¹ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 349.

² Там же, с. 154.

Но дай им выбор и свободу.
Твой час еще не наступал:
Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывной —
Отзывной песнью отвечай!

Это не только «сын богов, любимец муз и вдохновенья», но и «истинный пророк», избранник природы, понимающий ее темные пророчества и облекающий мир в стройные звуки своей лиры:

Его богиня — простота,
И тихий гений размышленья
Ему поставил от рожденья
Печать молчанья на уста.

Поэтому для Веневитинова идеалом поэта становятся «создания свидетель» Шекспир и мудрый наставник из романтической «страны мечтаний» Гете, «величественная простота» которого противопоставляется «пламенному, всегда необузданному восторгу Шиллера». Поэт отстаивает идею объективной поэзии, спокойного творческого размышления о мире и человеке.

Образ поэта в лирике Веневитинова неотделим от темы времени, мировой и национальной истории, образа вечности, подчинен романтической теории народности. Уже в первом «Сонете» (1824) есть грандиозные, далекие от элегического стиля образы «преддверье вечности», «развалины мира», дана поистине апокалипсическая картина мировой катастрофы, где среди развалин и хаоса раздается все же слабый голос веры, надежды и любви, голос человека, который все побеждает — и даже самое вечность. В предсмертном «Завещании» (1827) Веневитинов достигает вершин русской философской поэзии, создавая самоценный, мощный образ вечной жизни свободного поэтического духа:

...Ты веришь, милый друг,
Что за могильным сим пределом
Душа моя простится с телом
И будет жить, как вольный дух,
Без образа, без тьмы и света,
Одним нетлением одета.

Здесь его главная цель достигнута, ибо в таких образах указаны не только направление творческих поисков, но и высота поэтического взгляда, уровень и стиль романтической «размышляющей» поэзии. Этот образ бескрайнего и текучего времени позволяет Веневитинову

преодолеть ограниченность формальной исторической науки (даты, факты, документы и т. п.) и постигать прошлое поэтическим прониканием. В стихотворении в прозе (или апологе, как тогда этот жанр называли романтики) «Скульптура, живопись и музыка» (1825) и стихотворении «Италия» (1826) поэт жаждет погрузиться в минувшее, заглянуть в бездонный колодезь истории, познать и воспеть вечную красоту классической древности (здесь уже предвосхищен Шевырев с его римским поэтическим циклом). Все это придает философской лирике Веневитинова глубину и величие.

Но рядом с этими вечными образами в его поэзии заметен напряженный интерес к конкретным реалиям тогдашней российской действительности. Споря с Полевым о «Евгении Онегине», Веневитинов заговорил о поэте как выразителе народного самопознания. При этом необходимо напомнить, что он был отнюдь не чужд политических идей своего времени. Герцен с полным основанием назвал Веневитинова «юношей, полным мечтаний и идей 1825 года»¹. Речь, понятно, шла не об участии в декабристском движении. Идеи вольности тогда носились в воздухе, и они отчетливо звучат в поэзии Веневитинова, откровенно беседовавшего с декабристами и читавшего французских политических мыслителей (Бенжамена Констан, Рое-Колара и др.). Так что его поэзия весьма конкретна в своих идеях, чужда философических отвлеченностей, в ней преходящее постоянно соотносится с вечным, поверяется высокими, устойчивыми ценностями. Белинский писал об этой особенности Веневитинова: «В его стихах просвечивает действительно идеальное, а не мечтательно идеальное направление»².

Понятно, что столь значительные темы в поэзии Веневитинова лишь намечены. Но поразительны проникательность, смелость и энергия, с которой он определяет пути, по которым вскоре пойдут другие — молодой Шевырев, Алексей Хомяков, поэты тютчевской школы. В Веневитинове совершалась скрытая напряженнейшая работа духа, он умел «каждую минуту жизни обращать в поэзию» (Одоевский), и его поэзия, проза, статьи и письма — это то, что показалось на поверхности, было как-то

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 223.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 562.

запечатлено, оформлено. Об этой работе некоторое представление могут дать слова Федора Хомякова, жившего в Петербурге на одной квартире с Веневитиновым и постоянно наблюдавшего одну и ту же картину: «Представь себе, что у него в 24-х часах, из которых составлены сутки, не пропадает ни минуты, ни полминуты. Ум, и воображение, и чувства в беспрестанной деятельности»¹. Стихотворения, заметки, письма — все это соединяется в своего рода лирический дневник, и сам Веневитинов, чувствуя это, просил редактора «Московского вестника» М. Погодина: «Мне что-то все грезится стихами... Эти пьесы как-то все связаны между собою, и мне бы хотелось напечатать их в том же порядке, в котором они были написаны»². А нам, если мы хотим понять поэта, надобно читать его произведения в том же порядке, признавая права и особенности романтического цикла не только в литературе, но и в жизни.

Для Веневитинова, как и для всех подлинных творцов романтической эпохи, жизнь и поэзия всегда составляли одно целое. В этом целостном духовном бытии даровитой русской личности есть своего рода вершина — 1826 год. По просьбе Карамзина Пушкин был возвращен из ссылки и приехал в Москву, где стал средоточием тогдашней культурной жизни. Он придал новые силы увядшему несколько движению Любомудров. «Пушкин представлялся нам каким-то гением, ниспосланным оживить русскую словесность»³, — признавался М. Погодин.

Последовали знаменитые авторские чтения «Бориса Годунова» у Соболевского и Веневитиновых, веселые, шумные вечера и обеды в скромном доме Киреевских у Красных ворот и в роскошном, напоминавшем итальянское палаццо салоне княгини Зинаиды Волконской на Тверской. Мицкевич, Глинка, Чаадаев, Боратынский, Вяземский, братья Киреевские, Шевырев, Погодин, Дмитрий Веневитинов составили окружение Пушкина, и это собрание блистательных талантов полно было планов, идей, просто жизни, веселья, веры в будущее. Казалось, этот пир деятельного творческого ума и жажды жизни продлится вечно и знаменует начало новой эпохи русской культуры.

¹ «Русский архив», 1884, № 5, с. 224.

² Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 370.

³ «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 27.

Веневитинов и Пушкин внимательно присматривались друг к другу. Автор «Евгения Онегина» уже знал статью молодого поэта о первой главе своего романа и говорил о ней: «Это единственная статья, которую я прочел с любовью и вниманием. Все остальное — или брань, или переслащенная дичь»¹. Соболевский вспоминал потом о глубокой симпатии Пушкина к Веневитинову, неизменно приглашавшемуся поэтом на все его публичные чтения «Бориса Годунова».

Известно, что именно с Веневитиновым поделился Пушкин своими сокровенными творческими замыслами — идеей «Самозванца», «Моцарта и Сальери», сцен из «Фауста», «Графа Нулина», новых глав «Евгения Онегина». А юный любомудр беседовал с поэтом на равных (Погодин ревниво заметил: «Веневитинов может говорить с Пушкиным»), от имени нового поколения романтиков, как его признанный вождь, вникая и в практические дела издания журнала «Московский вестник», где Пушкин согласился принять значительное участие. Именно тогда Веневитинов пишет известное послание «К Пушкину», одно из лучших своих стихотворений. Вслед пушкинскому «Разговору книгопродавца с поэтом» создано и другое его замечательное стихотворение — «Поэт и друг». В Пушкине разгадка многих поздних произведений и замыслов молодого поэта, и в частности его статей о поэзии и «Борисе Годунове», и общение с автором «Евгения Онегина» имело немалое значение для духовного развития Веневитинова.

Вместе с тем в этих взаимоотношениях поэтов находит свое место и разумный спор. Веневитинов не просто советовал Пушкину воспеть Гете. Он предлагал ему собственную программу философского преобразования всей русской культуры, и в особенности поэзии, свою идею «поэзии мысли». Пушкин, как известно, этому совету не последовал, и о Гете позднее написал, как бы выполняя завет Веневитинова, Боратынский. Отверг Пушкин и крайности по-чаадаевски беспощадной литературной теории молодого поэта, решительно не соглашаясь выводить национальную литературу из философии, заранее определенных начал, пусть самых правильных и основательных. Но многие художественные мысли Веневитинова-

¹ Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов, с. 126.

поэта ему близки — достаточно сравнить их стихотворения с одинаковым названием — «Поэт». Веневитиновскую аллегорию «Три розы» Пушкин в «Трех ключах» как бы сжимает, освобождая главную идею от элегических излишеств и уместая на меньшей поэтической площади более весомое размышление о жизни и поэзии. Образ перстня-талисмана («К моему перстню», 1827) переосмыслен в пушкинских стихах о талисмানে. Пушкин увидел и оценил в Веневитинове именно «чудного поэта» (его отзыв в разговоре с А. П. Керн) и дал его непреходящим образам и строкам новую жизнь, включив их в свою поэзию.

Примечательно, что образы и строки Веневитинова наследуются самыми разными поэтами, вплоть до Некрасова. Но есть один поэт, которому Веневитинов (вместе с поздним Грибоедовым) непосредственно предшествует и темы и манеру которого он как бы предсказывает и определяет, — Лермонтов. Самый тон и мрачные ноты разуверения во всем звучат уже в «Жизни», «Послании к Р <ожали> ну» и других веневитиновских стихотворениях (ср. «Как часто в пламени речей...» Веневитинова и лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен...»). В поздних стихотворениях Веневитинов уже выразил настроения новой, последекабристской эпохи, которые стали основным содержанием лермонтовской лирики.

Понятно, что поэзия Веневитинова «лермонтовскими» образами и настроениями не исчерпывается. Она движется к открытиям философической лирики Любоумров. Но характерно, что многие русские поэты позднейших поколений находят в этом многоликом творчестве свое, определяя тем самым его особое значение и место в жизни русского лирического сознания.

Особенности поздней поэзии Веневитинова трудно объяснить одной биографией, в которой современники советовали видеть «жизнь, не богатую случаями, но богатую чувствованиями»¹. Его переезд в октябре 1826 года в Петербург и поступление там по протекции З. Волконской и графа И. Лавалея в азиатский департамент Коллегии иностранных дел, грубый и совершенно необоснованный арест по подозрению в связях с декабристами, встречи с Любоумрами Одоевским, Титовым, Мальцовым и Кошелевым, деятельное общение с Дельвигом

¹ «Северная звезда на 1829 год», СПб., 1829, с. 194.

и Козловым, хождения в музеи и концерты, светские и служебные успехи, характерная идея «занять значительное место и иметь бóльший круг действий», обеды с петербургскими умниками у модного ресторатора Андрие, увлечение Востоком (еще одна «лермонтовская» черта), внезапно развившаяся старая болезнь легких — все это факты сами по себе существенные, но далеко не все открывающие в богатой духовной жизни молодого поэта.

Рядом с этой напряженной работой духа даже легендарная любовь Веневитинова к немолодой Зинаиде Волконской представляется скорее «этикетной», весьма преувеличенной мемуаристами и биографами и уж, во всяком случае, не первостепенно важной, тем более что молодой поэт, по свидетельству современника, не все время посвящал этой «парадной» любви, «отменно был любезен с дамами и ухаживал за известной А. П. Керн»¹, молодое трепетное чувство связывало его и юную княжну Алину Трубецкую. Даже сомнения в себе и тоска одиночества, высказанные им в предсмертном письме к Погодину, не дают оснований для мыслей об упадке и кризисе, скорее это характерное для переходного периода настроение. Веневитинов погиб в расцвете «прекрасной молодости» и «прекрасных дарований» (слова Дельвига в письме к Пушкину), он очень много успел сделать, хотя и обещал несравненно больше. «Почему вы позволили ему умереть?»² — эти слова Пушкина выражают не только общую скорбь, но и общую надежду на Веневитинова, которая не сбылась и которая потом не раз высказывалась самыми разными писателями — от И. Киреевского до Чернышевского. Но дорогу поэт успел обозначить, и по ней пошли многие, и прежде всего его друзья Алексей Хомяков и Шевырев. И это была дорога глубокой и весомой «поэзии мысли».

Примечательно, что современники поэта оказались прозорливее некоторых позднейших ученых-исследователей, зачисливших Веневитинова в эпигоны элегической школы. Они видели поэзию юного любомудра в развитии и понимали, куда ведет эта дорога. Сам же Веневитинов был для собратьев-писателей характерной «фигурой движения», ценность его открытий была понята и принята ими. «Веневитинов даже философствует, и у послед-

¹ «Русский архив», 1885, кн. 1, № 4, с. 662.

² «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 352.

него есть, по крайней мере, теплота, истинное чувство, часто поэзия... У Веневитинова было художнически-рефлексивное направление вроде Гете, и я думаю, что оно кончилось бы философией — как у Гете кончилось аллегорией»¹, — утверждал Николай Станкевич, поэт и глава романтического кружка. Да, Веневитинов шел к поэтической философии, и непреходящую ценность его открытий осознавали все наши лирики, следовавшие по этому пути или приближавшиеся в своих исканиях к традициям «поэзии мысли».

Для современников Веневитинов стал символом романтизма, замечательной личностью, воплотившей в себе и своей поэзии все высокие идеалы. Когда вышли первые его сочинения, в одной рецензии говорилось: «Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, непритворная любезность, столь знакомые всем, вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует, как произведение изящное»². Жизнь и поэзия в этом человеке и художнике слились воедино, и именно поэтому его смерть так потрясла и объединила всех. «Пушкин и Мицкевич провожали гроб Веневитинова и плакали об нем, как о друге»³, — свидетельствовал Николай Полевой, сам шедший за гробом поэта вместе с другими писателями. Смерть Веневитинова породила поток стихотворений, составивших мемориальный сборник — «Венок»⁴. Конечно, облик поэта в этом «Венке» далек от реального человека, давно отделился от него и стал жить самостоятельно, воздействуя и на наши сегодняшние представления о Веневитинове. Поэтому облик этот все время надо поверять фактами его биографии и самой его поэзией, где человек высказался вполне. Но в этих разных, очень неравноценных стихотворениях живет лирическое воспоминание русской поэзии об одном из незаурядных ее представителей, и без них любая биография Дмитрия Веневитинова будет неполной.

Веневитинов навсегда остался в истории отечествен-

¹ Станкевич Н. В. Избранное. М., «Советская Россия», 1982, с. 198—199.

² «Галатея», 1829, ч. II, № 7, с. 40—41.

³ «Московский телеграф», 1829, ч. XXV, № 2, январь, с. 228.

⁴ См.: Веневитинов Д. В. Стихотворения. М., «Советская Россия», 1982.

ной поэзии, литературы русского романтизма как символ прекрасной молодости и любви, великих надежд, высоких и чистых порывов. Иван Киреевский призывал понимать эту романтическую личность через любовь и поэзию: «Кто вдумается с любовью в сочинения Веневитинова (ибо одна любовь дает нам полное разумение); кто в этих разорванных отрывках найдет следы общего им происхождения, единство одушевлявшего их существа; кто постигнет глубину его мыслей, связанных стройною жизнью души поэтической, тот узнает философа, проникнутого откровением своего века; тот узнает поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем, которого мечта не украшается искусством, но само собою рождается прекрасная, которого лучшая песнь есть собственное бытие, свободное развитие его полной, гармонической души»¹. Таков был Дмитрий Веневитинов в своей краткой прекрасной жизни, таков он и в своей поэзии.

* * *

Творчество Д. В. Веневитинова еще раз подтверждает тот факт, что в эпоху романтизма 20—30-х годов XIX столетия русская поэзия достигает высот своего развития, становится отечественной классикой. Век романтизма справедливо именуют веком поэзии, процветавшей, по меткому слову Пушкина, «под сенью дружных муз». Плеяда русских поэтов-романтиков блистательна и уникальна.

Однако законы развития отечественной литературы были таковы, что в 30-е годы русская проза стремительно оформляется, совершенствуется, догоняет поэзию и даже начинает ее теснить. И это закон не только литературы, но и жизни, которая не могла остановиться на лирической поро первых радостей. В этих новых условиях меняется сама поэзия, меняется и ее восприятие читателями. Поэты начинают жаловаться на антипоэтический век житейской прозы, и итог этим жалобам подводит в 40-е годы «отец романтизма», великий лирик Жуковский: «Уже нет той поэзии, которая некогда была возвеличением, убранством и утехою жизни, которая, с одной стороны, стремилась душу к высокому, идеальному

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 26—27.

и благородствовала жизнь, украшая ее строгую, часто печальную существенность лилейным венком надежды, а с другой, беззаботно играла с жизнью, забавляя ее, как младенца, фантастическими созданиями, светлыми видениями, подобными в красоте своей минутным цветам луга, радующим взор и претворяющим в благоволие воздух»¹. Да, жизнь романтического лирического сознания тогда завершилась, и слова Жуковского — превосходная эпитафия не только романтической поэзии, но и всему русскому романтизму.

Грусть поэта понятна, и все же он не прав. Поэзия отнюдь не умерла в России, чему свидетельство — превосходные стихотворения самого Жуковского, его классический перевод «Одиссеи». А русская проза в 30—40-е годы достигла высот, обозначенных поэзией, чему немало способствовали «Евгений Онегин», «Повести Белкина» и «Капитанская дочка» Пушкина. Ясно, что столь быстрые и разительные успехи могли быть получены только мощным напряжением всех творческих сил. Потому так важен и велик вклад русских писателей-романтиков в общее становление и развитие отечественной прозы. Обращаясь сегодня к их произведениям, мы понимаем, что романтическая проза имеет не один только исторический интерес. Она являет собой одну из примечательных и незаурядных страниц отечественной литературы.

ФОРМА , ВРЕМЕНИ

(ЗАМЕТКИ О РОМАНТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ)

XIX столетие вошло в историю мировой литературы как золотой век русского классического романа. Однако в отечественной литературе повесть отнюдь не была второстепенным жанром, простым спутником романа. Она как бы предваряла роман в общем движении прозы, указывая нашим прозаикам реальные пути к его созданию. Поэтому Белинский с полным основанием отмечал, что у истоков русской прозы XIX века стоит Николай Ми-

¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 10. СПб., 1902, с. 87.

хайлович Карамзин с его предромантическими повестями «Остров Борнгольм» (1794) и «Сиерра-Морена» (1795): «Повести его... важны по тому обстоятельству, что наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей»¹. Разумеется, Карамзин был не один: рядом с ним мы видим многих прозаиков, именитых и анонимов, писавших сентиментальные повести².

Но тогда до романа было еще далеко, и потому на протяжении первой трети XIX века повесть занимала в русской прозе особое положение. В ту пору в нашей литературе создалась уникальная ситуация, которую критик и прозаик Николай Полевой охарактеризовал следующим образом: «Романа еще нет и до сих пор. Но повесть уже есть»³. Причем она не только есть, но и стремительно развивается, становится популярной и даже модной, обретает новый смысл и значение. Она вбирает в себя фундаментальные идеи политиков, историков и философов, говорит о прошлом, описывает тогдашнюю действительность и глазами утопистов заглядывает в будущее России. «Повесть считается теперь делом совместным со всеми направлениями деятельности, со всеми степенями ума, со всеми родами гения»⁴, — свидетельствовал критик Н. И. Надеждин.

Именно поэтому романтическая повесть на время как бы заменяет собою роман и превращается в центральный жанр русской прозы. Более того, в 30-е годы она теснит и поэзию, столь влиятельную в первые два десятилетия XIX века, становясь главным явлением тогдашней русской изящной словесности. «Повесть есть вывеска современной литературы»⁵, — писал в 1835 году поэт и критик С. П. Шевырев, подводя первые итоги столь бурного и плодотворного развития жанра.

Не стоит забывать, что романтическая повесть немало способствовала разработке языка русской прозы, развитию прозаического «рассказа», повествования о мире, человеке и событии. Ведь язык этот явственно от-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 122.

² См.: «Русская сентиментальная повесть». Сост. П. А. Орлов. М., 1979.

³ «Московский телеграф», 1833, ч. 49, № 2, январь, с. 329.

⁴ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., «Художественная литература», 1972, с. 320.

⁵ «Московский наблюдатель», 1835, № 1, с. 121.

ставал тогда от поэтического. «Русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского... ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей»¹, — писал Пушкин Вяземскому в 1825 году. Здесь обозначено главное направление работы над русским повествованием.

Позднее Вяземский пошел по пути разработки языка русской прозы, переводя психологический роман французского романтика Бенжамена Констана «Адольф». И вот какие любопытные мысли высказал по поводу этого перевода Боратынский: «Чувствую, как трудно переводить светского «Адольфа» на язык, которым не говорят в свете, но надобно помнить, что им будут когда-нибудь говорить, и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными, рано или поздно будут обыкновенными. Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений и стараться только, чтобы коренной их смысл совершенно соответствовал мысли, которую хочешь выразить. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык. Вспомним, что те из них, которые говорят по-русски, говорят языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику»². Действительно, к концу 30-х годов эта работа по построению повествовательного языка продвинулась настолько, что читатели, прошедшие до этого школу прозы Карамзина и поэзии Жуковского, стали говорить слогом персонажей романтических повестей, а создатели этих повестей, в свою очередь, черпали словесный материал непосредственно из живого разговорного русского языка. Отсюда пошла русская художественная проза, вскоре давшая Гоголя и Лермонтова, многим обязанных романтической повести, прошедших через эту важную школу прозы.

Возникновение и развитие повести было прямым следствием расцвета русского романтизма, который проник не только в живопись, театр, музыку, науку, но и в русский быт, породил там характеры, типы личности (здесь достаточно назвать взятые из жизни характеры романтиков Онегина, Ленского и Печорина), воздействовал на вкусы и пристрастия тогдашней русской читающей пуб-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 187.

² Боратынский Е. А. Разума великолепный пир, с. 97.

лики, желавшей видеть в литературе свои чувства и черты, собственную жизнь. При этом романтизм, будучи в основе своей стремлением к высокому, к возвышенным характеристам и сильным страстям, сумел отразить и весьма обыденный быт, и нравы различных общественных слоев.

Недаром романтик В. Ф. Одоевский говорил в «Русских ночах» о литературе как об «одном из термометров духовного состояния общества»¹. Литература русского романтизма с присущим ей демократизмом отразила жизнь общественную на самых разных ее уровнях — от дворца и светского салона до купеческих палат и нищих петербургских углов. И главная роль здесь принадлежала романтической повести, этому подвижному и многоликому жанру, творчески освоившему обширные пространства тогдашней русской жизни. Поэтому Белинский точно назвал русскую романтическую повесть формой времени, выразившей идеи времени.

Поражает быстрота возникновения и развития русской романтической повести. Характеризуя состояние русской литературы в 1821 году, Н. Полевой заметил: «Проза дремала в совершенном бездействии. Карамзин отделился от современных писателей и шел своим путем»². Однако уже в 1823 году появляется знаменитая «Полярная звезда», и в книжках этого альманаха, ежегодно издававшегося романтиками-декабристами К. Ф. Рылеевым и А. А. Бестужевым вплоть до восстания 1825 года и имевшего большой читательский и коммерческий успех, повести уже теснят поэзию. И в 1823 году один из читателей «Полярной звезды» так говорил о первой книге альманаха: «Проза вообще не уступает поэзии. Не есть ли это подтверждение мнения, что наш прекрасный русский язык достигает наконец зрелости?»³ Он не случайно облек свое суждение о романтической повести в форму вопроса, осторожного предположения. Романтическая проза делала тогда первые свои шаги, и лишь через десять лет престарелый поэт Иван Дмитриев, друг Державина и Карамзина, прочитав знаменитый смирдинский альманах «Новоселье», уверенно сказал: «С первого

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 154.

² «Московский телеграф», 1829, ч. 28, № 13, июль, с. 70.

³ «Русский архив», 1886, № 3, с. 315.

взгляда кажется, что удача в отделке и *мышлении* на стороне прозы»¹.

Самый жанр повести и русское прозаическое повествование в первую половину 20-х годов только оформлялись; наши прозаики робко пробовали силы в новом для них роде словесности, да и читающая публика, журналы и издатели еще не привыкли к повести и более ценили поэтические жанры — поэму, балладу и элегию.

Русский быт и типы характеров представлялись писателям тех лет неразработанными, не дающими опоры прозаическому повествованию. «У нас мало частных странностей, это правда, — ибо мало еще технических идей в обороте»², — сетовал романтический писатель М. Погодин, считавший единственно возможным исторический роман. Повесть о тогдашней действительности казалась невозможной, ибо само повествование только рождалось в творческих исканиях романтиков разных поколений. Потому Пушкин в том же 1827 году терпеливо внушал издававшему журнал «Московский вестник» Погодину: «Кстати, о повестях: они должны быть непременно существенной частью журнала как моды у «Телеграфа». У нас не то, что в Европе — повести в диковинку»³.

Пушкин, как всегда, точен: судьба русской романтической повести была неразрывно связана с судьбой отечественной журналистики, с «Московским телеграфом» Н. Полевого, «Библиотекой для чтения» О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса) и другими повременными изданиями наших романтиков, на страницах которых повесть и расцвела, обрела популярность и массового читателя и тем самым резко увеличила число подписчиков. Произошло это в 30-е годы XIX века, в эпоху наивысшего подъема литературы русского романтизма и расцвета романтической журналистики.

«Мы живем в эпоху, в которую последовало что-то равное изобретению письмен и книгопечатания... Это открытие силы повременных изданий»⁴, — писал журна-

¹ Дмитриев И. И. Письма к князю П. А. Вяземскому. СПб., 1898, с. 55.

² Погодин М. П. Письмо о русских романах. — «Северная лира». М., 1827, с. 264.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 341.

⁴ «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, с. 162.

лист П. А. Плетнев в 1846 году, подводя итоги уходящей романтической эпохи. В 30-е годы журналы обрели такую силу и влияние, что в них сосредоточилась почти вся литературная деятельность; альманахов стало мало, а книжная торговля оскудела. Журнал вобрал в себя все: любовь к просвещению и изящным искусствам, исторические известия, борьбу идей и страстей на поприще литературной критики, мемуары знаменитых личностей, переводную и отечественную прозу и поэзию. Это была мощная сила, влиявшая на жизнь, на развитие общественного сознания.

И потому журнал в литературе стал определять все, и в том числе развитие романтической повести. Иван Киреевский, указывая на это интереснейшее, многое разъясняющее в истории тогдашней литературы явление, писал: «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная... И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями»¹.

Журнал, объединяя вокруг себя поэтов, прозаиков и критиков сходных направлений и постепенно подчиняя себе литературу, диктовал авторам романтических повестей темы, пути развития жанра, самый стиль повествования. Ибо периодическая печать не терпела ничего темного, скучного, сухощаво-ученого. И особенно заметно плодотворное воздействие, оказанное на развитие русской романтической повести «Московским телеграфом» и его издателем Николаем Полевым, видевшим в повести одну из важнейших составных частей своего журнала. Можно подумать, что Полевой прочел письмо Пушкина Погодину о повестях: с такой энергией принялся он публиковать в «Московском телеграфе» повести прозаиков западноевропейского и русского романтизма, придавая им большое значение.

Романтические повести в журнале Полевого всегда печатались рядом с мемуарами, занимательными историческими статьями, рассказами о знаменитостях и необычайных происшествиях и, по замыслу редактора, составляли единое целое со всем этим пестрым материалом. Они прежде всего должны были отличаться занимательностью. По словам Н. Полевого, все эти статьи и пове-

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 122.

сти, составлявшие очередной номер «Московского телеграфа», подписчики журнала будут читать «как сказку просто, как рассказ умного, бывалого человека»¹. И потому в романтической повести «превосходный рассказ» необходимо соединять с «изяществом основной мысли»². Полевой советовал своим авторам не увлекаться туманной фантастикой в духе Гофмана, не придумывать того, чего нет в природе.

Назначение романтической повести в журнале — сообщить читателям новый взгляд на уже существующие явления, и тогда повесть станет «актом познания»³. Повесть, по мысли Полевого, должна не только развлекать, но и просвещать, выражать те или иные идеи автора и журнала и в этом близка журнальной статье. Отсюда следует, что издатель «Московского телеграфа» хорошо знал круг своих читателей, состоящий преимущественно из демократической молодежи: «Это большею частью люди среднего состояния, молодое поколение, отличающееся непреодолимою жадностью к просвещению»⁴. Полевой обращался к передовому по тому времени «третьему сословию», был типичным либерально-буржуазным просветителем. Отсюда громкий успех «Московского телеграфа».

Вначале Полевой определял число своих демократических читателей в полторы тысячи человек и именно им адресовал свой журнал, их вкусам подчинял свою редакционную политику, в том числе и подбор художественной прозы. Конечно, издатель «Московского телеграфа» хотел быть идеологом, вождем своего круга читателей, руководить их мнением, вкусами, определять литературные моды и т. д.

Но политика подчинения журнала вкусам публики, требованиям дня привела к стремительному росту числа читателей «Московского телеграфа», и Полевой, не теряя главных своих ориентиров, работал уже для всей этой непрерывно растущей многоликой аудитории. Журнал его превратился в хорошо отлаженный литературно-коммерческий механизм, каждая часть которого поверялась общественным мнением, читательским успехом.

И в этом журнальном механизме повести занимали

¹ «Московский телеграф», 1833, ч. 49, № 3, с. 454.

² Там же, № 6, с. 243.

³ Там же, 1829, ч. 28, № 15, август, с. 326.

⁴ Там же, № 13, июль, с. 67.

достаточно важное место. Интересно, что в редакционной практике 1830-х годов повести именовались прозаическими статьями. Журнализм приводил к тому, что стиль художественного повествования часто бывал неотличим от стиля публицистических и критических статей и мемуаров, соседствовавших с повестями. Это особенно хорошо видно на примере романтических повестей самого Николая Полевого.

Повести эти переполнены расхожими суждениями, романтическими общими местами, разговорами о животном магнетизме, мистике, Гофмане, Шеллинге и т. д. Здесь же легко умещаются прямые заимствования из модных немецких писателей (в частности, в повести «Блаженство безумия» некоторые персонажи взяты из «Песочного человека» Гофмана). Повесть Полевого «Живописец» постепенно перерастает в своего рода эстетический трактат, в размышления романтика о природе творчества. Бойким журналистским стилем отличается все написанное Н. Полевым. Шевырев имел право сказать об этой прозе: «Все он (Полевой. — В. С.) пишет сплошную, одинаковую речь»¹.

Издатель «Московского телеграфа» и в своей художественной прозе оставался журналистом. Время подсказало Полевому литературную форму, где можно было высказываться свободно и, более того, иллюстрировать свои мысли художественными образами. Это не значит, конечно, что он игнорировал художественную природу романтической повести. Но постоянные перебивки повествования эстетическими и критическими фрагментами, заимствования у Гофмана, говорящие о весьма утилитарном отношении к прозе и о примечательном безразличии к репутации оригинального писателя², откровенный журнализм стиля свидетельствуют о том, что Полевой видел в романтической повести прежде всего мобильный журнальный жанр, важный элемент журнала. Так рождалась специфическая журнальная беллетристика, сознательно ориентированная на успех у широких слоев читателей и умело использующая все но-

¹ Шевырев С. П. Взгляд на современную русскую литературу. — «Москвитянин», 1842, ч. II, № 3, с. 187.

² Ксенофонт Полевой, как известно, боготворивший брата, писал о нем А. Бестужеву-Марлинскому: «Этот человек явление необыкновенное, историческое, если угодно: только он — не писатель» (ИРЛИ, ф. 604, № 5, л. 57 об.).

вейшие достижения зарубежной, прежде всего французской (Гюго, Бальзак, Жюль Жанен, Эжен Сю), романтической прозы, учитывающая все перемены в литературных модах, развлекающая и одновременно просвещающая.

Журналу Николая Полевого и его подписчикам и читателям в немалой мере был обязан своей популярностью прозаик-романтик Александр Александрович Бестужев (1797—1837), известный всей читающей России под псевдонимом Марлинский. По свидетельству современников, именно молодое поколение читателей более всех любило и читало бестужевские повести: «Оно жадно упивалось в «Телеграфе» повестями модного писателя Марлинского, окруженного в его глазах двойною ореолою — таланта и трагической участи»¹. Имя это в 30-е годы прошлого столетия окружено было легендами и почти всеобщим поклонением. Даже самая гибель Бестужева в отчаянной рукопашной схватке с горцами у мыса Адлер породила новые слухи и предположения — так привлекательна была эта сильная, самобытная и непосредственная натура, ставшая живым символом героического романтизма.

Блестящий гвардеец, светский остролов и великолепный танцор, между балами весьма серьезно занимавшийся литературою, героический декабрист, выказавший на Сенатской площади бесстрашие и решительность, любознательный якутский ссыльный, отчаянно храбрый боец кавказской армии, знаменитый литератор 30-х годов — Александр Бестужев прожил короткую, поразительно яркую и богатую жизнь и сам говорил о ней: «В судьбе моей столько чудесного, столько таинственного, что и без походу, без вымыслов она может поспорить с любым романом Виктора Гюго»². Он был человеком поступка, увлечения, непосредственного порыва, и эта черта возвышенного и открытого характера писателя-декабриста видна не только в его бурной, полной приключений жизни, но и в его романтической прозе.

Сегодня мы, воспитанные на статьях Белинского и полуторавековой реалистической традиции, хорошо видим все недостатки прозы Бестужева, ее ходульность, цветистость, красивую фразу, неестественность некото-

¹ Григорьев Аполлон. Воспоминания, с. 53. См.: Сахаров В. И. Возвращенный изгнанник. — «Октябрь», 1983, № 5.

² «Русское обозрение», 1894, № 10, с. 827.

рых ситуаций. Но современники смотрели на эти произведения иначе: «Повести Александра Бестужева считались тогда бриллиантом нашей словесности. Мы выставляли его против Бальзака, знаменитого тогдашнего беллетриста, и радовались, что победа оставалась на нашей стороне... Теперь находят в повестях Бестужева много неестественности и неправдоподобия. Видели и мы их, но, увлеченные прекрасным рассказом и занимательностью происшествя, пропускали без внимания слабости литератора»¹.

Лучшие повести Марлинского «Испытание», «Фрегат «Надежда», «Аммалат-бек» с их стремительным, пестрым повествованием, сильными чувствами, подвигами и страстями воспринимались тогдашними читателями как отдельные страницы из «романа жизни» самого писателя, умевшего чувствовать сильно и непосредственно и рассказавшего об этом в своих творениях. Они читались и как исповедь ссыльного декабриста. Да и сам Марлинский говорил: «Моей чернильницей было сердце»².

Читающая публика вполне оценила эту полную откровенность, ибо чувства героя писателя были и ее чувствами. Более того, повести Марлинского оказали ощутимое влияние и на реальную русскую жизнь, ибо их героям начинали подражать, даже говорили их фигурным слогом. Лермонтов в Грушницком показал тип фанатичного читателя повестей Марлинского, всю свою жизнь выстроившего в стиле персонажей своего кумира. Позднее молодой Лев Толстой (в «Набеге») и Тургенев (в повести «Стук... Стук... Стук!») также описали это характерное превращение стиля литературы «неистового» романтизма в стиль жизни и мысли реальных русских людей, то есть в общественное явление. Для многих Марлинский стал учителем жизни, высказавшим все «тайны сердца».

В поисках достойного фона для изображения бушующих страстей и увлекательных приключений Марлинский в своих повестях непрерывно менял эпохи, костюмы и место действия, стремительно перемещался из петербургских аристократических особняков на экзотиче-

¹ «Писатели-декабристы в воспоминаниях современников», т. 2. М., «Художественная литература», 1980, с. 141—142.

² «Русский вестник», 1870, № 7, с. 48.

ский Восток, из кукольной придуманной Голландии на суровые просторы Белого моря, умело использовал письма, воспоминания и журнальные и газетные статьи. Этот романтический калейдоскоп красок, событий, лиц и эпох показывает, что писатель владел тайной занимательности, увлекательного повествования об интересных людях и их приключениях.

Недаром Марлинский начинал как почитатель и подражатель Карамзина, Вальтера Скотта, как автор исторических повестей, где свойственное раннему романтизму любование экзотикой истории, рыцарского и древнерусского быта соединилось с попытками мыслить в художественной прозе исторически, с интересом к другим национальным культурам и их развитию во времени. Здесь видно, как витиеватая и кудрявая художественная проза вырастает из карамзинского простого, «гладкого» повествования, что подчеркнуто введенными в текст ранних повестей Марлинского цитатами из «Истории Государства Российского». Однако писатель на этом не остановился, многому научился у Гюго, Бальзака и Вашингтона Ирвинга и принялся разрабатывать самые разные разновидности романтической повести — «восточную», «светскую», «армейскую». В прозе Марлинского жанр этот получил всестороннее развитие.

«Жизнь сердца» рассказана в его повестях языком фигурным и усложненным, полным затейливых острот, пестрых словесных украшений, витиеватых периодов. Пушкин, точно назвавший повесть Бестужева «быстрыми», определил основную особенность этого романтического стиля — стремительное, легкое повествование, занимательность, «быстрый» диалог — словесный поединок. Именно диалогу Бестужев уделял особое внимание, достигая здесь удивительной легкости и гибкости разговорного языка. Одному начинающему писателю он советовал учиться писать в гостиной: «Простая общая беседа, обыкновенный разговор... вот школа, где можно научиться выражать свои мысли и чувства»¹. И если многим читателям и критикам стиль романтических повестей Марлинского казался излишне кудрявым и витиеватым, то сам писатель считал его естественным: «Я не притворяюсь, не ищу острот — это живой я»².

¹ ИРЛИ, ф. 265 оп. 2, № 225, л. 5.

² Бестужев-Марлинский А. А. Собр. соч., т. 2. М., «Художественная литература», 1981, с. 514.

Главной своей заслугой писатель справедливо считал именно реформу языка русской художественной прозы: «Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его... Я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады... Я убежден, что никто до меня не давал столько многоличности русским фразам, — и лучшее доказательство, что они усваиваются, есть их употребление даже в разговоре»¹.

В романтической поэтике Марлинского проблеме повествовательного стиля, выработке художественного языка прозы подчинено все — в том числе и жанр. Сама классификация прозаических жанров производится им на основе разграничения стилей повествования. Стиль романтической повести, по мнению Марлинского, должен соответствовать законам малой прозаической формы, привлекая внимание читателей именно затейливым, неровным слогом, метафоричностью. В романе же повествование должно быть спокойным, разветвленным: «Иное дело повесть, иное роман. Мне кажется, краткость первой, не давая места развернуться описаниям, завязке и страстям, должна вцепляться в память остротами. Если вы улыбаетесь, читая ее, я доволен, если смеетесь — вдвое. В романе можно быть без курбетов и прыжков: в нем занимательность последовательная из характеров, из положений»².

Этот фигурный стиль прозы, так и названный «марлинизмом», иногда впадал в манерность, неэкономные преувеличения и чрезмерную пестроту и странность выражения, против чего энергично выступали Пушкин, Белинский и многие русские писатели-романтики, и в частности В. И. Даль, писавший в 1837 году о Марлинском: «Дар его был силен, но он попал не на ту тропу; проза его так вычурна, изыскана и кудревата, что *природа* остается у него в одном только этом слове, которое он часто повторяет»³. В этой критике, как и в последующих статьях Белинского, много справедливого, однако следует помнить и о бесспорных достижениях Марлинского в деле развития русского литературного языка. А его фигурные фразы и сравнения перешли тогда и в разго-

¹ Бестужев-Марлинский А. А. Собр. соч., т. 2, с. 518, 519.

² Там же, с. 498.

³ «Литературное наследство», т. 58. М., 1952, с. 150.

воры, в живую устную речь. «Его сравнения заучались, ему подражали»¹, — свидетельствует современница.

Для истории русской романтической повести Бестужев-Марлинский — фигура первостепенно важная и характерная. Своими исканиями, открытиями и даже ошибками он многим указал дорогу в литературе. В прозе русского романтизма сложилась целая плеяда подражателей и учеников Марлинского, среди которых есть и писатели с незаурядными дарованиями, пошедшие своим путем и все же сохранившие следы учения у автора «Испытания». К урокам Марлинского не остались невнимательными молодые Гоголь и Лермонтов. Ранняя гоголевская проза пестра, полна затейливых (именно «затейливым писателем» называл Гоголя Жуковский) словесных фигур и метафор, забавных словечек и балагурства, и это роднит ее с романтическими повестями Марлинского. Создавая свой напряженный, построенный на диалектике страстей роман «Герой нашего времени», Лермонтов опирался и на открытия Марлинского в сфере романтического психологизма.

Многочисленными прозаиками русского романтизма уроки Марлинского восприняты были как открытие непреходящей художественной ценности. Их повести, наводнившие в 30-е годы журналы и альманахи, наследуют и развивают основные черты бестужевской манеры: пестроту и бойкость, идущую от светской словесной дуэли, юмор и игру словечками и метафорами, красочное повествование и интерес к русской действительности, увиденной во всех ее подробностях глазами писателя-романтика. Тогдашняя критика говорила об этом влиянии Марлинского на развитие прозы следующее: «Пестрота речи показала чрезвычайно привлекательна... Нравилось чрезвычайно это уменье сказать все не просто, а как-то иначе, бросались в глаза его сравнения не верною природою, не красотою, а своею внезапностью и странностью»².

Из одной романтической повести в другую стали переходить возвышенные натуры, пламенные речи, борьба неистовых страстей, невероятные приключения, написанные в полном согласии с творческим заветом Бестужева: «Поражать нас можно только перунами, пугать

¹ ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, ед. хр. 226, л. 2.

² «Москвитянин», 1842, ч. II, № 3, с. 167.

только чудовищами, упоять лишь крепкой водкой. Нынче тронуть сердце значит его разорвать»¹. Бестужев и его литературный союзник Полевой присоединяли к собственному опыту перенятые у французских «неистовых» романтиков творческие находки и обратили внимание писателей и читателей на достижения молодого Бальзака, Виктора Гюго, Жюль Жанена, Эжена Сю. Так в прозе русского романтизма сложилось целое направление, школа, где приняты были основные принципы «марлинизма».

Среди самобытных талантов, прошедших эту школу романтического повествования, следует выделить причудливое дарование Александра Фомича Вельтмана (1800—1870). Боевой офицер, отлично знавший экзотический молдавский быт и прибавивший к кавказским повестям Марлинского «молдаванские» повести («Радой», «Урсул», «Костештские скалы»), этнограф и историк, Вельтман также был тесно связан с журналом Н. Полевого «Московский телеграф» и печатал там свое пестрое, отрывочное лирическое повествование «Странник», о котором Пушкин заметил: «В этой немного вычурной болтовне чувствуется настоящий талант»². Точные пушкинские слова «немного вычурная болтовня» указывают на несомненное сходство романтической манеры Вельтмана и Марлинского.

Действительно, эти писатели-романтики особенно близки, хотя личного знакомства между ними не было. Но когда Марлинский впервые прочитал в 1831 году романтическую прозу Вельтмана, он сразу угадал в ней родственную писательскую натуру: «Это развязное, легкое перо, эта шутливость истинно русская, эта глубина мысли в вещах дельных, как две силы центральные, то влекут вас к думе, то выбрасывают из угрюмости: он мне очень нравится»³. Эту близость двух литературных талантов отмечал и Белинский, в своей борьбе с «неистовым», надутым романтизмом Марлинского нападавший и на повести Вельтмана: «Пестрить свои рассказы странными словами — это страсть г. Вельтмана... Это талант отвлеченный, талант фантазии, без всякого участия других способностей души, и при этом еще талант при-

¹ «Русское обозрение», 1894, № 10, с. 825.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 426.

³ «Русский вестник», 1861, т. 32, № 3, с. 299.

чудливый, капризный, любящий странности... Встречаете прекрасные подробности — и не видите целого...»¹

Многие черты, отмеченные Белинским, присутствовали, бесспорно, в романтических повестях Вельтмана, однако там были и живость, остроумие, гибкость повествования, оригинальный талант прозаика, о которых говорил в своем письме Марлинский. Лев Толстой в разговоре с Горьким сказал о Вельтмане: «Хороший писатель, бойкий, точный, без преувеличений. Он иногда лучше Гоголя. Он знал Бальзака»². Помимо западной и отечественной литературы писатель отлично знал провинциальный русский, украинский и молдавский быт на всех социальных уровнях, владел живым разговорным языком, прилежно изучал российские древности и народное творчество, и его исторические произведения и повести из быта тогдашней России живы, занимательны и полны точных деталей и верных психологических черт.

Вельтман гораздо ближе к действительности и реальному человеку, нежели возвышенный романтик Марлинский, хотя его романтические повести и позднейшие громоздкие авантюрно-бытовые романы («Приключения, почерпнутые из моря житейского» и др.) — это еще не реализм. Но этот романтик ближе к реализму, несомненно, готовит его своими повестями. Вельтмановского «Неистового Роланда» (1835), эту сатиру на деспотизм и лихоимство провинциального чиновничества, неоднократно сопоставляли с гоголевским «Ревизором», а в повести-сатире «Приезжий из уезда, или Суматоха в столице» (1841) зло и убедительно развенчан «неистовый» романтизм 30-х годов, высмеян его литературный быт, снижающий высокие идеалы пушкинской эпохи, дана уничтожающая пародия на романтических «гениев» В. Бенедиктова и Н. Кукольника. Писал Вельтман и сатирические повести из жизни светского общества («Карьера», 1842), сопоставимые со «светскими» повестями Марлинского, В. Ф. Одоевского, Е. А. Ган, В. А. Соллогуба и других прозаиков-романтиков. Во всех этих разнообразных формах выразился незаурядный талант прозаика, продолжившего дело А. А. Бестужева-Марлинского и пошедшего дальше сво-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 633.

² «Л. Н. Толстой об искусстве и литературе», т. II. М., «Советский писатель», 1958, с. 140.

его учителя. В эволюции русской романтической повести вполне самобытное дарование А. Ф. Вельтмана обозначает собой переход от орнаментальной прозы «Московского телеграфа» к повестям второй половины 30-х годов — начала 40-х годов XIX столетия, в которых выразилось более трезвое и реальное воззрение на человека и действительность.

Не случайно в эти годы А. Ф. Вельтман и А. А. Бестужев-Марлинский печатают свои романтические повести в новом «толстом» журнале «Библиотека для чтения», сменившем в 1834 году запрещенный «Московский телеграф» и издававшимся книгопродавцем А. Ф. Смирдиным под редакцией знаменитого Барона Брамбеуса — Осипа (Юлиана) Ивановича Сенковского (1800—1858), востоковеда и литератора. В 30-е годы молодой Сенковский не просто начал издавать очередной журнал. Он учел опыт Полевого и создал «толстый» энциклопедический журнал, адресованный уже всем читательским слоям — от высшего света до глубокой провинции и петербургских чердаков. Романтическая повесть обрела в этом журнале свое место, и с «Библиотекой для чтения» связаны писательские судьбы многих талантливых русских прозаиков. Достаточно напомнить, что Пушкин напечатал в журнале Сенковского гениальную повесть «Пиковая дама», в то время всеми воспринятую, кстати, как чисто романтическое произведение и имевшую немалый читательский успех.

Сенковский требовал от своих авторов того же, что и Полевой, — «быстрого» повествования, занимательности, живого разговорного языка¹, остроумия, доступного журнального стиля. Известно, что он беспощадно редактировал романтические повести Вельтмана и других писателей, не просто сокращая их и правя стиль, но и беззастенчиво вписывая туда фразы и целые сцены. Это делал раньше и Полевой, но у Сенковского такое редакторское вмешательство впервые стало главным издательским принципом и создало особый стиль журнальной прозы. Писатели об этом знали и старались свои повести к этому стилю приспособить. Так, Марлинский, посылая Сенковскому повесть «Мореход Никитин», под-

¹ Причем в пример другим писателям ставился именно Марлинский, который, по словам Барона Брамбеуса, «не употреблял мертвых слов и форм и писал чистым живым языком» (Сенковский О. И. Собр. соч., т. VIII. СПб., 1859, с. 234).

черкивал, что вещь эта написана «во вкусе «Библиотеки для чтения»¹. Снова, как и во времена «Московского телеграфа», журнал определял стиль и содержание романтической повести, собирая вокруг себя очень разных писателей в одно литературное направление.

Самому Сенковскому удалось заговорить в своих романтических повестях изящным, живым и ясным языком прирожденного журнального автора, о чем его предшественник-самоучка Н. Полевой мог только мечтать. Успехи Барона Брамбеуса на ниве изящной словесности тем более разительны, что русский язык не был для обрусевшего поляка Сенковского родным, и лишь в 20-е годы молодой ученый овладел им вполне, беря уроки у А. А. Бестужева. Романтические повести самого Сенковского — это торжество журнального стиля: они написаны пером опытного журналиста и по языку и жанру близки к журнальной статье (фельетону), продолжая тем самым ту или иную его статью или заметку.

Чрезвычайная живость и занимательность изложения, беспощадный юмор, граничащий с разносом, едкая ирония, переходящая в традиционный для Барона Брамбеуса скептицизм, склонность к забавным мистификациям и острым каламбурам — все это и сейчас привлекает читателей к романтическим повестям Сенковского. А как они волновали и увлекали современников Барона Брамбеуса, куда острее ощущавших их злободневность и конкретные адреса насмешек и намеков! Здесь стоит вспомнить знаменитую повесть Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров»², остроумнейшую, хотя и не совсем справедливую сатиру на теории всемирно известных ученых Кювье и Шампольона. В своей повести Барон Брамбеус посягнул на мировые авторитеты, довел эти теории до абсурда и внес непривычную живость в академическую науку, не обращая внимания на ворчание замшелых педантов. Повесть «Превращения голов в книги и книг в головы» — не только остроумное «ночное» повествование в духе романтических «страшных» рассказов, но и журнальная статья, литературная критика, беспощадная сатира на тогдашнюю русскую литературу. Сенковский превратил романтическую по-

¹ «Русский вестник», 1863, т. 32, № 4, с. 461.

² Новейшую ее публикацию см. в кн.: «Взгляд сквозь столетия. Русская фантастика XVIII и первой половины XIX века». М., «Молодая гвардия», 1977.

весть в острейший журнальный фельетон, близкий к памфлету, а порой и к пасквилю. Достаточно вспомнить памфлеты и полную блеска и живого остроумия журнальную прозу 40-х годов, чтобы понять значение Сенковского для дальнейшего развития отечественной литературы и журналистики.

Сегодня нет нужды защищать Кювье или тогдашнюю русскую литературу от остроумных нападок Барона Брамбеуса. Можно вспомнить слова ссыльного Вильгельма Кюхельбекера, ценившего Сенковского и тем не менее сказавшего о нем: «Осмеять, и даже остроумно, можно и величайшего гения, но насмешка не доказательство»¹. Кюхельбекер словно предвидел, что в этом же издевательском тоне Сенковский вскоре заговорит и о Пушкине. Однако этот же насмешник вполне серьезно и пронизательно писал Пушкину о значении его «Пиковой дамы»: «Вы положили начало новой прозе... Вы начинаете новую эпоху в литературе»². Сенковский мог именовать своего друга поэта Кукольника новоявленным Гете и над ним же саркастически посмеяться, мог всю жизнь посвятить популяризации науки и эту же науку беспощадно развенчать в очередном фельетоне. Он чувал в себе злую силу, роковую способность разрушить любую ценность или литературную репутацию и делал это играючи.

Совсем не случайно пушкинское острое словцо о Бароне Брамбеусе — *«бестия»*. Аполлон Григорьев с полным основанием называл Сенковского даровитым циником, Герцен в нем видел Мефистофеля русской литературы. Это верные наблюдения, ибо Сенковский в совершенстве знал одно свое дело редактора и издателя и не ведал никакой потребности в положительных идеалах. Он оставлял позади себя пустыню, где не было ни друзей, ни врагов.

Поэтому мы должны видеть за остроумным, но бескрылым сарказмом Барона Брамбеуса и трагедию одаренного писателя-журналиста, лишённого опоры, твердой основы, не сумевшего прийти к уверенному утверждению четких жизненных принципов и потому истратившего свой самобытный талант на вечное насмешливое отрицание и поденную журнальную работу. Этот силь-

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 337.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XV, с. 322.

ный человек, иногда острый и безнравственный, иногда простодушно жаждавший веры и дружбы, сам разрушал все вокруг себя и в конце концов погиб от внутренней пустоты, тоски и апатии.

Однако у этой трудной поучительной судьбы есть и немалый положительный итог, иначе Сенковский не был бы ценим как журналист Рылеевым, Пушкиным, Чернышевским и Писаревым. В Сенковском жил не просто незаурядный ум и литературный талант. Это был труженик-издатель, организатор журнального дела, редактор-профессионал, прирожденный редактор, учитель многих наших писателей — от Е. А. Ган до А. В. Дружинина. В пестром, неравноценном наследии Сенковского романтические повести занимают важное место, хотя еще более важен вклад редактора «Библиотеки для чтения» в распространение и совершенствование этого жанра в тогдашней русской прозе.

В истории русской романтической повести рядом с трагичной фигурой Барона Брамбеуса мы неожиданно для себя встречаем существо предельно на него не похожее — светлое, доверчивое, простодушно-поэтическое, цельное в своих словах и чувствах и в творчестве. Казалось, ироничная судьба в который раз захотела жестоко пошутить, соединив несоединимое, заставив встретиться этих разных людей и писателей — Осипа Сенковского и Елену Андреевну Ган (урожденную Фадееву; 1814—1842), известную тогдашним читателям под псевдонимом «Зенеида Р-ова». Уже в самих названиях их произведений ощутима эта пропасть: Мефистофель-Сенковский пишет злобный фельетон «Большой выход у сатаны», а мечтательная Ган печатает в «Библиотеке для чтения» лирическую повесть и заглавием ее избирает чистое романтическое слово, Барону Брамбеусу неведомое и чуждое — «Идеал».

А между тем Елена Ган была прилежной и восторженной ученицей Сенковского (он, по собственному признанию, «прошел» с ней грамматику Н. И. Греча), преклонялась перед столичной знаменитостью Бароном Брамбеусом, да и литературный кумир у них был один — Марлинский. Более того, в демоническом романтическом «гении» — поэте Анатолии, коварно обольщающем трепетную Ольгу Гольцберг, можно найти многие черты Сенковского, хотя художественный образ, выведенный в повести тип, конечно же, не точный портрет,

и тут примешались черты Кукольника и других «гениев». Гольцберг — сама Ган, надломленная трагическим столкновением своей возвышенной мечты об идеальной любви и высоком назначении женщины с низкой и грубой действительностью.

Повесть «Идеал» — поэтическая автобиография романтической женщины-писательницы, где все отразилось в тех или иных формах — и ее таинственный платонический роман с Сенковским, и прозаическое замужество, и вполне заурядный, веселый, ироничный, вечно смеющийся над мечтательной супругой «герр капитан» Ган, и монотонный быт гарнизонной дамы, скитающейся с батареей мужа по забытым богом местечкам.

Елена Ган в «Идеале» и в других своих повестях рассказала своим читателям историю личной драмы. Таков был ее дар — чисто лирический, тяготеющий к вдохновенной исповеди, ищущий форму для высказывания мира чувств, жизни сердца и нашедший ее в романтической повести. В этом Ган сродни выдающимся поэтам-лирикам русского романтизма В. Жуковскому и И. Козлову, высказавшим себя в поэтической исповеди. Можно сказать, что у ее романтической прозы есть свой лирический герой, точнее, героиня. Сама писательница так это объясняла: «Почти постоянное одиночество, в котором я живу с ранней юности, и полная бессодержательность и бесцветность моей обстановки приучили меня часто углубляться в самое себя, размышлять, сравнивать себя с другими, словом, изучать себя, как существо мне постороннее... Я пишу потому, что это облегчает мою душу; говоря языком моей героини, я могу высказывать все, что гнетет меня, могу изливать чувства, а подчас и слезы, на бумагу — а с рукописью пусть делают, что хотят, жгут, продают»¹.

И эта поэтическая исповедь души мечтательной и отвлеченно-идеальной была понята и благодарно принята многочисленными читателями, и в особенности читательницами лирических повестей Е. А. Ган. Позднее И. С. Тургенев, вспоминая об этом успехе, писал: «В этой женщине было действительно и горячее русское сердце, и опыт жизни женской, и страстность убеждений, — и не отказала ей природа в тех «простых и сладких» звуках, в которых счастливо выражается внутренняя

¹ «Русская мысль», 1911, № 12, с. 61, 65.

жизнь»¹. И сегодня чтение повестей Елены Ган увлекательно и плодотворно, ибо мы видим в них духовную жизнь русской просвещенной женщины пушкинской эпохи, постигаем ее возвышенный внутренний мир, стихию чувств.

Но не только в этом значение романтических повестей Е. А. Ган. «Не являлось еще на Руси женщины столь даровитой, не только чувствующей, но и мыслящей»², — говорил о писательнице Белинский. Елена Ган не только воспела мечтательную, умеющую искренне и глубоко любить и чувствовать женскую душу, но и высказала в своих повестях «глубокую скорбь об общественном унижении женщины» и «энергический протест против этого унижения»³. Она стала в глазах своих многочисленных поклонниц глашатаем женской свободы и самостоятельности, и потому повести Ган имели еще и социальное, общественное значение, а их автора критика часто сравнивала с Жорж Санд.

При этом писательница вовсе не ратовала за отмену всех и всяческих правил и запретов, семьи и брака. Она хотела лишь, чтобы русская женщина заняла в обществе и семье подобающее ей место, была уважаема и испытывала чувство самоуважения. Здесь Е. Ган начинает одну из важных социальных тем русской литературы, и очень характерно, что тема эта возникает на страницах русской романтической повести и что к Ган присоединяются такие писатели-романтики, как В. Ф. Одоевский, разрабатывавший ту же тему в своих повестях «Княжна Мими» и «Княжна Зизи».

Появление в литературе русского романтизма целой плеяды талантливых женщин-писательниц не только многое изменило в отечественной изящной словесности. С тех пор у нас гораздо серьезнее стали смотреть на общественную роль и назначение женщины и на ее литературные способности. «Название литератора стало уже не странностью, но украшением женщины; оно, во мнении общественном, подымает ее в другую сферу, отличную от обыкновенной»⁴, — отмечал критик Иван Киреевский. Женщины обогатили романтическую литерату-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч., т. V. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1963, с. 370.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 675.

³ Там же, с. 667.

⁴ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. II, с. 68.

ру, вписав в нее немало прочувствованных, талантливых страниц. В большинстве они были поэтессами, однако со временем имена женщин появляются и в отделах прозы журналов и альманахов.

Русские писательницы часто обращались к романтической повести, и здесь можно вспомнить знаменитую «девицу-кавалериста» Надежду Дурову, графиню Евдокию Ростопчину, Марию Жукову. О последней стоит сказать подробнее, ибо ее повести, собранные в традиционный для романтической прозы цикл «Вечера на Карповке», являют разительный контраст с возвышенным романтизмом Марлинского и Ган. Это совсем другой стиль рассказа — ровный, спокойный, близкий к обыденному просторечию городского и провинциального дворянства средней руки. Здесь нет бурных гениев, благородных и велеречивых черкесов, рыцарей и бояр. Жукова описывала не романтических героев, а круг читателей романтических повестей, показывая его изнутри. Об одной героине в ее книге сказано: «Особенно любила она русские повести, и новые сочинения Марлинского, Белкина, Безымянного и других писателей наших возвещались с торжеством в ее гостиной»¹.

Мария Семеновна Жукова (1804—1855), дочь стряпчего, подолгу живавшая в Арзамасе и Саратове, отлично знала провинциальную помещичью среду, ее повседневный быт, обыденные мысли и заботы и с любовью и теплотой чувства описала этих людей в своих книгах. «В повестях г-жи Жуковой уже видно как бы невольное стремление, вследствие духа времени — искать сюжетов в действительной современной жизни и заботиться о естественном изображении подробностей быта и ежедневной жизни героев, сообразно с их положением в обществе и степенью их образованности»², — отметил Белинский. В прозе Жуковой романтизм спустился на реальную почву и заговорил уже не об уединенной личности, а об обществе, конкретной среде.

Однако при всем своем живом и искреннем интересе к русской действительности и реальному человеку Жукова пока далека от подлинного реализма. Ее произведения принадлежат к новому направлению в прозе

¹ <Жукова М. С.>. Вечера на Карповке, ч. I. СПб., 1838, с. 13.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 657.

русского романтизма. Обращение Жуковой и других писателей-романтиков к русской действительности и обыденному, не приподнятому над ней «человеку середины» отнюдь не противоречило требованиям романтизма, а соответствовало им. Ведь тогдашняя критика требовала: «Нет, найдите повесть здесь, около вас. А не на Кавказе, не из жизни людей великих... Спасите нам событие, выдвиньте характеры, разоблачите чувства: вот где повесть, вот где ее тайна»¹.

Жукова точно следовала этому совету критика-романтика. Она показала не только быт, но и психологию тогдашнего человека, и здесь ей принадлежат интересные творческие открытия, хотя, конечно, ее живым, но поверхностным изображениям далеко до глубокого реалистического повествования. Ее персонажи — наброски к типам, но их мир мыслей и чувств очерчен правдиво. Не случайно молодой Лев Толстой, работая в 1853 году над «Отрочеством», внимательно читал повесть М. Жуковой «Наденька». Интерес Толстого к этой писательнице сам по себе показателен, однако Жукову и автора «Анны Карениной» неожиданно сближает и обращение к одной теме — теме нравственного долга, ответственности замужней женщины перед семьей, перед своим ребенком.

Повесть М. Жуковой «Барон Рейхман» задолго до Толстого воспроизвела классическую ситуацию «Анны Карениной» — немолодой и не очень поначалу симпатичный, а впоследствии великодушный и страдающий супруг-барон, его юная красавица жена, влюбившаяся в блестящего офицера, стоящий в центре этого «треугольника» маленький сын баронессы, терзания преступной любви. Конечно, писательница, выбрав такой сюжет, не собиралась дать глубокий психологический очерк порожденных этим любовным столкновением чувств; скорее ей в начале работы повесть могла показаться остроумной художественной иллюстрацией к знаменитым строкам пушкинской «Гавриилиады»:

Так иногда супругу генерала
Затянутый прельщает адъютант.

Но, начав свою повесть как милую светскую шутку, забавный анекдот, М. Жукова постепенно пришла к весь-

¹ «Московский наблюдатель», 1835, № 1, с. 123—124.

ма подробному и серьезному изображению обыденной трагедии, каких тогда было много. Конечно же, сопоставление с толстовским шедевром выявляет всю слабость, эскизность повести Жуковой, ее тяготение к использованию трафаретов «светской» романтической повести, чрезвычайно обыденное и быстрое разрешение трагического конфликта. Герои романтической повести не решились на то, что придало глубину и силу реалистическому роману Льва Толстого, они подчинились требованиям нравственных законов света. Однако здесь мы видим способность романтической повести исходить из жизненного конфликта, черпать свои характеры и образы из тогдашней русской жизни, нащупывая путь к центральному ее проблемам. Идя по этому пути, писатели-романтики как бы предваряли литературу классического реализма, ее темы и творческие решения.

В этом отношении особо примечательно творчество одного из даровитых представителей русского романтизма — Николая Филипповича Павлова (1805—1864). Сын крепостного, недурной актер и остроумный автор нашумевших водевилей и эпиграмм, делец и отчаянный игрок, супруг богатой и талантливой поэтессы Каролины Яниш, отправленный властями в тюрьму и ссылку, Павлов являл собой образец человека нового литературного поколения. Это уже не дворянин-дилетант былых времен, а профессионал высокого класса, прижизненный литератор и журналист, пошедший дальше своего учителя Марлинского.

Слог его романтических повестей быстр, изящен, щеголеват в своей тщательной отделке фраз, хотя Пушкин, хваля этот слог, отмечал и некоторую его манерность, и «близорукую мелочность» описаний. Павлова не без основания сравнивали с Бальзаком. И действительно, уроки французской прозы не прошли для русского романтика даром. Очевидно и сходство стиля романтических повестей писателя с фигурным слогом школы Марлинского, хотя Павлов писал проще и четче, что сразу же было отмечено критикой: «Новый повествователь романтик в классических формах. Его фраза — фраза Шатобриана по щегольству и отделке, но украшенная простою»¹.

¹ «Московский наблюдатель», 1835, № 1, с. 130.

Никто не сомневался в «блестящем беллетристическом даровании» (Белинский) писателя. Однако его первая книга «Три повести» (1835) отличалась не только несомненными литературными достоинствами. Всех удивил новый взгляд автора на общество и литературу. Ф. И. Тютчев, прочитав ее, выразил общее мнение: «Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был в особенности поражен возмужалостью, совершеннолетием русской мысли. И она сразу коснулась самой сердцевины общества. Свободная мысль сразилась прямо с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия. Картина верна, и в ней нет ни пошлости, ни карикатуры. Поэтическое чувство не исказилось напыщенностью выражений... Мне приятно воздать честь русскому уму, по самой сущности своей чуждающемуся риторике, которая составляет язву или скорее первородный грех французского»¹.

В повестях Н. Ф. Павлова рядом с традиционной сатирой на «большой свет» («Аукцион») появилась тема социального неравенства, угнетения человека человеком, высказан сильный и искренний протест против крепостного права («Именины») и духа жестокости и насилия, царившего в тогдашней военной среде («Ятаган»). Здесь литература романтизма заговорила о темах острых и запретных, о социальных проблемах, что вызвало гнев императора, Николая Павловича. Персонажи Павлова не были байроническими героями или уединенными романтическими гениями; они слишком явно походили на реальных русских людей, населявших гостиные, казармы и департаменты. За жестоким самодуром-полковником из «Ятагана» стояла вся николаевская армия с ее палочной дисциплиной и тиранством, и это-то сразу было увидено императором и вызвало гнев и гонения.

Повесть стала выявлять типические черты людей, их общественный вес и значение. Сам автор, отвечая на сравнение его с Бальзаком, указывал: «Повесть Бальзака нападает на исключительные черты общества, а у меня все повести, кроме «Маскарада», на массы»². Пер-

¹ Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., «Современник», 1978, с. 347.

² «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1892 год». СПб., 1895, с. 107.

сонажи повестей Павлова именно «люди середины», типы, отразившие в себе море житейское, социальную жизнь, общество, законы которого определяли облик, образ мыслей и поступки персонажей. Это была уже социальная сатира, вполне реалистическая художественная критика тогдашней русской действительности. Читатели и критика видели, что Павлов указывал дорогу Гоголю, писателям «натуральной школы» и молодому Достоевскому и что его сатирическая зарисовка чиновничьей жизни и психологии «Демон» могла вызвать трагическую «Шинель»: «Сатира повествователя обращалась, конечно, не на сословие, откуда он взял своего героя, но на те самые условия жизни, из которых возникла его возможность»¹. В творчестве Павлова романтическая повесть предельно приблизилась к реалистической манере письма и психологизму, однако все ее победы одержаны на территории романтизма, что еще раз выявило гибкость и жизнеспособность этого жанра русской прозы.

Рядом с Павловым в истории русской романтической повести следует поставить имя Владимира Александровича Соллогуба (1813—1882), талантливого беллетриста и драматурга, автора известных мемуаров. Соллогуб, как и Павлов, в своих повестях подводил итоги развития жанра, завершал эволюцию той «орнаменталистской» ветви романтической прозы, которая шла от журнала, от традиций Марлинского и Полевого. В его легко и изящно написанных произведениях русский романтизм теряет свою силу и непосредственность, размывается на поверхность светской болтовни, грациозную иронию и штампы «светской» повести. Этому способствовал и великосветский дилетантизм графа-беллетриста, часто превращавшего литературу в салонную забаву. Соллогуб с немалой иронией писал в повести «Большой свет» об образе жизни светских людей, который был и его образом жизни: «Поутру погулять в бекеше, потом пообедать где-нибудь получше, потом побеседовать с какими-нибудь барынями покрасивее, да от времени до времени пописать что бог даст»². Потому мемуаристы могли говорить о писателе: «Он с барской небрежностью обра-

¹ «Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, с. 166.

² Соллогуб В. А. Три повести. М., «Советская Россия», 1978, с. 99.

щался с своим талантом, не заботился о его развитии»¹. В этих словах была своя правда, однако стоит вспомнить и свидетельство другого современника — Льва Толстого, в конце жизни вспомнившего о Соллогубе и воскликнувшего: «Какой был необыкновенный человек, даровитый, блестящий!»²

Беллетристический талант В. Соллогуба неоспорим. И если от этого писателя осталось так мало — «Тарантас» и несколько повестей и водевилей, то трудно объяснить такой скромный итог одними только личными качествами Соллогуба, о которых, впрочем, не стоит забывать. Прозаик этот пришел в русскую литературу в конце 30-х годов, в сложную переходную пору, когда романтизм клонился уже к упадку, а его высокие идеалы и ценности осмеивались или же разменивались шумными «гениями» на мелкую монету громких фраз и дешево добытого успеха, что, кстати, тут же было описано в романтических повестях (см. «Идеал» Е. А. Ган и «Приезжий из уезда, или Суматоха в столице» А. Ф. Вельмана). Губительная ирония Барона Брамбеуса все разъедала и подвергала сомнению, а Марлинский говорил в повести «Фрегат «Надежда»: «Наклонность нашего времени — разрушать все нелепое и все священное старины: предрассудки и рассуждения, поверья и веру. Век наш — истинный Диоген: надо всем издевается».

И Соллогубу-прозаику не чуждо это ироническое, лишнее прежней романтической непосредственности и веры отношение к литературе как к легковесной беллетристике. И опять-таки в этом надо видеть не только судьбу таланта, но и судьбу направления. Достаточно прочитать его нашумевшую повесть «История двух калаш» (1839), о которой современник писал: «Успех его «Истории двух калаш» был огромный и в литературе и в публике. Повесть эта читалась всеми нарасхват. Критика с увлечением приветствовала ее и начала смотреть на Соллогуба как на одну из надежд русской литературы. Белинский был от нее в восторге»³. Если мы сравним эту повесть Соллогуба с ценимой Пушкиным музыкальной новеллой В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бет-

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., Гослитиздат, 1950, с. 270.

² «Литературное наследство», т. 90, кн. 2. М., «Наука» 1979, с. 279.

³ Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 270.

ховена» (1830), то сразу увидим разительную эволюцию русской романтической повести.

У Одоевского показана трагедия романтического гения, но мы видим и его величие, нисколько не сомневаясь в романтизме, его правде и силе. Соллогуб через восемь лет повествует уже о медленной гибели романтизма, неизбежной смерти всего возвышенного. В его повести великий безумец Бетховен появляется лишь на мгновение, погруженный в свой дивный мир внутренней, духовной музыки, быстро чертит на стене ноты гениальной мелодии и исчезает навсегда. Его судьба автора не интересует, став символом ушедшего высокого романтизма. Соллогуб в своем музыканте Шульце хотел показать и показал другое — снижение романтизма и его неизбежную смерть в столкновении с прозаической реальностью.

Символ этой обыденной, даже пошлой жизни — калоши, которыми уплачено за музыку и вдохновение. Умирает мечтательный романтический герой, не нужно и его высокое искусство, убитое корыстным ремеслом. «Мы живем в веке поддельном. Ныне под все можно подделаться, даже под искусство», — горько и пророчески сказано в «Истории двух калош». Эта повесть В. Соллогуба подводит черту под многочисленными повестями романтиков о возвышенных музыкантах и художниках и является своего рода прощанием русской прозы с эпохой романтизма. А эволюция героя прозы идет от Шульца прямо к тургеневскому музыкальному немцу Лемму («Дворянское гнездо»), чья гениальная мелодия, потрясшая Лаврецкого, стала лишь внезапным просветлением, вдохновенным воспоминанием об ушедшем навсегда мире романтики, где музыка была высшим искусством, языком сердца. После «Истории двух калош» возможны были лишь петербургские повести и «Ревизор» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, проза «натуральной» школы и молодого Достоевского.

Повестями Соллогуба история жанра, точнее, история одной его разновидности как бы завершается, и это еще раз напоминает нам о стремительности развития русской романтической повести, в полтора десятилетия достигшей наивысшего расцвета и затем уступившей свое место другим литературным явлениям. За это время повесть показала жизнь большого света, чиновников, помещиков, армии, купечества, крестьянства, людей ис-

кустства, сделала своими героями финнов, черкесов, татар, черемисов и других представителей народов России, проявила интерес к темам социальным и этическим и даже попыталась, пусть неудачно (ибо еще не развернулось романное сознание), стать романом о тогдашней действительности (см. «Владимира Паренского» Д. Веневитинова, «Две жизни» И. Киреевского, «Княгиню Лиговскую» М. Лермонтова). Сделано многое. Но это далеко не все, не вся история жанра.

Быстрота развития и чрезвычайная пестрота тем и эпох не должны заслонять от нашего взгляда другую особенность русской романтической повести — ее существенную многоликость, способность идти к своим целям самыми несходными путями. История этого жанра не исчерпывается, разумеется, «марлинизмом», журнальной беллетристикой «Московского телеграфа» и «Библиотеки для чтения». Здесь мы сталкиваемся не только с несопоставимыми дарованиями, с произведениями, как бы отрицающими друг друга, но и с разными воззрениями на природу и назначение романтической повести, ее роль в отечественной словесности.

Романтизм многолик, и нельзя его судить по правилам искусства реалистического. Иногда он приближался к действительности, но чаще от нее убегал, стремясь в возвышенный, как бы парящий над обыденной землей мир чувств, мечты, тайны и чудесного. Романтики видели в своем искусстве особый путь познания таинственной сферы жизни. И потому в литературе Западной Европы рядом с порывистым романтиком Виктором Гюго и молодым, затейливо и красочно писавшим Бальзаком существуют мечтательные и философические немецкие фантасты Новалис и Э.-Т.-А. Гофман. И в России постепенно рождается целая фантастическая словесность, от баллад Жуковского быстро перешедшая к романтическим повестям. Эту словесность связывали с немецкой стихией, именовали «русским гофманизмом», чистым подражанием. И все же романтическая фантастика — явление вполне самобытное.

Внутри русского романтизма сразу же возникла решительная оппозиция фантастике, «таинственным» повестям. Марлинский гневно порицал «непонятного» немца Гофмана, а Н. Полевой поместил в своем журнале суровый отзыв о фантастической книге романтика Антония Погорельского «Двойник», где говорил: «Одно из

следствий немецкого образа писанья повестей есть грусть, которую наводят немецкие повести, показывая человека в таком странном отношении, что слабость его или зыбкость ума и нетвердость горделивого самопознания раскрываются слишком явно. Есть стороны в душе человека и общества, которых не должно трогать»¹. Однако сам Погорельский был иного мнения: «Человек имеет особенную склонность ко всему чудесному, ко всему, выходящему из обыкновенного порядка»².

Как видим, спор о фантастике в среде писателей-романтиков начался сразу, различные течения внутри романтической прозы быстро определились и столкнулись, и читатели выслушали обе стороны. И, несмотря на все нападки литературных противников, романтическая фантастика победила, заняла в читательском сознании полноправное место рядом со «светскими» и «кавказскими» повестями. Погорельский оказался прав: смутная жажда чудесного жила в душе российского читателя. Фантастическая повесть эту жажду превратила в напряженный осознанный интерес и страсть к познанию, заговорив о тех явлениях и сторонах жизни, которые Николай Полевой умолял не затрагивать.

Кто же этот таинственный Антоний Погорельский, положивший начало примечательному расколу в стане русских романтиков? Таков был литературный псевдоним Алексея Алексеевича Перовского (1787—1836), внебрачного сына вельможи и богача графа А. Разумовского, одного из блестящих талантов романтической эпохи. Примечательно, что первым фантастом-прозаиком русского романтизма становится именно этот человек старшего поколения, поклонник Карамзина, соратник Жуковского и Вяземского, в молодости писавший сентиментальные идиллии и баллады. Его появление в рядах писателей-романтиков говорит о быстроте настоятельно необходимых перемен в русском художественном сознании. Один человек смог побывать сразу в двух литературных эпохах и из сферы исчерпавшего себя чувствительного карамзинского сентиментализма сумел быстро переместиться в новый таинственный мир романтических чудес и приключений.

¹ «Московский телеграф», 1828, ч. XX, № 7, апрель, с. 362.

² Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии.— Монастырка. М., Гослитиздат, 1960, с. 30.

В личной судьбе и литературных воззрениях Перовского многое изменила гроза 1812 года. Подобно многим русским писателям он надел военный мундир и принял участие в Отечественной войне и заграничном походе русской армии, отличившись в партизанских действиях и в сражениях под Дрезденом и Кульмом. В 1813 году лихой штаб-ротмистр Перовский стал адъютантом своего зятя князя Репнина, русского генерал-губернатора Саксонии, и два года провел в Дрездене, изучая новейшую немецкую литературу и посещая писателей, художников и ученых.

Надобно отметить, что Дрезден был одним из основных литературных центров Германии, и романтическая стихия царила здесь, привлекая читателей. Достаточно сказать, что одновременно с Перовским в Дрездене жил сам великий Эрнст Теодор Амадей Гофман, чей гений поражал всех причудливостью, яркостью фантастики и неистощимой изобретательностью.

Нет данных о знакомстве немецкого и русского писателей. Однако известно, что будущий автор «Двойника» посещал литературные салоны Дрездена, встречался с немецкими писателями и следил за книжными новинками. Волшебные сказки и повести Людвига Тика, Гофмана, Брентано, словом, вся туманно-мечтательная, таинственная и обаятельная атмосфера немецкого романтизма — вот что заставило Перовского понять архаизм и наивность уходящего в прошлое сентиментализма и принять новое литературное явление. Бывший карамзинист становится внимательным учеником немецких романтиков. Но ученичеством не ограничивается. В «Двойнике» и запечатлен этот путь русского писателя к оригинальной романтической фантастике, — через сентиментальную балладу в прозе «Исидор и Анюта» и откровенное подражание немецкому романтизму (повесть «Пагубные последствия необузданного воображения», этот точный сколок с Гофманова «Песочного человека») к первой оригинальной русской фантастической повести «Лафертовская маковница» (1825). Вместе с тем это и путь всей фантастической прозы русского романтизма.

«Лафертовскую маковницу» иногда понимали как подражание, типичную гофманианскую повесть, где быт лишь оттеняет самоценную романтическую фантастику — страшную колдунью, черного кота-оборотня, вдруг превратившегося в титулярного советника, таин-

ственную сцену магического гадания, туманные сны и видения. Но все дело в том, что «низменный быт» интересует романтика Перовского ничуть не меньше, чем явления фантастические. Подробное описание жизни простого русского люда дано в «Лафертовской маковнице» задолго до «физиологических» очерков «натуральной» школы. Не случайно Пушкин, внимательно перечитывавший «Лафертовскую маковницу», восхитился именно бытовыми картинками Перовского¹ и в известной мере следовал за ним в «Повестях Белкина», и особенно в «Гробовщике», где упомянут почтальон Онуфрий.

Эта традиция занимательного, юмористического бытописания зародилась в прозе романтизма, и здесь с «Лафертовской маковницей» сопоставимы многие романтические повести, и прежде всего знаменитая «Черная немочь» писателя и историка Михаила Петровича Погодина (1800—1875), в которой задолго до А. Островского воспроизведен трагический конфликт² идеальной романтической души с низменным «темным царством» купеческого быта и нравов, сатирически показанным автором во всех подробностях. Как и в повести В. Ф. Одоевского «Живописец», романтический герой «Черной немочи» гибнет в этом жестоком столкновении. Среда как бы выталкивает его в смерть, отрешиваясь от его романтического умонастроения как от тяжелейшей болезни духа.

В «Лафертовской маковнице», как и в повести Погодина, обыденный быт окружает романтический мир тайны и чудесного и в конце концов побеждает его. И это изменяет саму природу фантастики. В повести Перовского не только быт, но и сама фантастика народна, национальна, взята из народных поверий и сказок, распространенных среди простого люда. Писатель-романтик мастерски балансирует на грани между реальным и фантастическим, не преступает ее и в конце концов оставляет своего читателя в неведении относительно того, бы-

¹ В 1825 году поэт писал из Михайловского брату: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр<ифоном> Фал<аленчем> Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмура глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 157).

² Именно этот трагизм и был высоко оценен Пушкиным, чей отзыв о «Черной немочи» записан в дневнике Погодина: «Хвалит очень, много драматического и проч.» («А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 16).

ли ли на самом деле все эти чудесные приключения с ведьмой и черным котом. В «Лафертовской маковнице» фантастика как бы завуалирована, все время ставится автором под сомнение, в иронические кавычки, наталкивается на заранее определенные границы. Недаром романтическая критика именно за это хвалила повесть Перовского: «В ней фантазия не преступает позволенных границ чудесного,— и все образы, несмотря на сумрак, в который облечены, яснее и живее говорят воображению и даже оставляют приятное впечатление»¹.

Действительно, фантастика у Перовского становится веселой, занимательной и, если можно так выразиться, доброй и светлой. С ее помощью показано торжество жизни, добра, простых идеалов. И это-то делает русского романтика несхожим с глубоко трагическим художником немецкого романтизма Гофманом, ощущавшим свою жизнь как «горький опыт — столкновение поэтического мира с прозаическим»². Творческая мысль Перовского и в фантастическом сохраняет память о реальности. Для него фантастика — это средство, а не самоцель. И это характерно для всей русской романтической фантастики.

Более того, такое понимание фантастики стало общим для всей русской литературы законом, и закон этот сформулировал немало почерпнувший у романтиков Достоевский: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему»³. Такова фантастика русских романтиков, Пушкина, Гоголя, Лермонтова и самого Достоевского.

Вместе с тем надо помнить, что фантастика не только развлекала. Тайна, необычайное давали простор мысли и мечте, позволяли взглянуть на жизнь философски, с немалой долей отвлеченного обобщения. С фантастическим началом в литературу русского романтизма пришла очень серьезная и весомая тема мирового зла, трагического отклонения от правильного пути, сознательного демонизма и отказа от законов правды и добра. В «таинственных» повестях злая сила начинает бороться с чело-

¹ «Московский вестник», 1828, ч. X, № 14, с. 162.

² Гофман Э.-Т.-А. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., «Наука», 1972, с. 467.

³ «Ф. М. Достоевский об искусстве». М., «Искусство», 1973, с. 444.

веком и иногда побеждает, заключает с ним преступный и гибельный союз. Так в русской литературе возникает великая, вечная тема преступления и наказания. Очевидно, что тема эта — философская. Обратившись к ней, русский романтизм вступил на путь глубокого осмысления неидеальной, дисгармоничной действительности и противоречивой природы человеческого духа.

Очевидно, что тема эта давала нашим писателям богатейшие возможности для творческого понимания и изображения русской жизни и человека. Именно поэтому так внимателен был к фантастической литературе романтизма Пушкин.

Как всегда, поражает широта и пронизательность пушкинского взгляда. Он сумел увидеть проблему фантастического во всей ее многосмысленности и исторической динамике. Пушкин сразу нашел основной источник романтической фантастики — «таинственную» повесть знаменитого французского мистика и масона Жака Казота «Влюбленный дьявол», опубликованную в 1772 году и уже в 1794 году переведенную на русский язык (этот перевод наряду с французским оригиналом имелся в пушкинской библиотеке). Затем он сам попробовал силы в освоении этой темы, чему свидетельством — неосуществленный замысел «таинственной» повести «Влюбленный бес». И наконец Пушкин этот замысел осуществляет, но делает это весьма любопытным и неожиданным образом.

Само название жанра повести произошло от глагола «повествовать», то есть рассказывать. Для повести особо важны традиции устной речи, и потому так часты в романтической прозе рассказчики, стоящие между автором и читателем и придающие повести особый колорит доверительной беседы бывалого человека. И Пушкин, эту особенность жанра знавший и долго размышлявший над романтическим сюжетом, предпочел именно *рассказать* его.

Здесь надобно вспомнить высочайшее искусство пушкинского публичного чтения, неизменно потрясавшее и увлекавшее современников. Анна Петровна Керн, слышавшая этот близкий к импровизации вдохновенный рассказ поэта, потом писала: «Ничто не могло сравниться с блеском, острою и увлекательностью его речи. В одном из таких настроений он, собравши нас в кружок, рассказал сказку про *Черта*, который ездил на извозчике на Ва-

силевский остров»¹. Керн вспоминает, что этот светский кружок следовал тогдашней моде на чудесное и сверхъестественное, и трактует «сказку» Пушкина как своего рода дань моде, салонное развлечение. Однако среди слушателей был человек, расценивший сказку иначе.

«Архивный юноша» Владимир Павлович Титов (1807—1891, псевдоним Тит Космократов), талантливый эстетик, любомудр, друг В. Ф. Одоевского и Тютчева, понял скрытую в пушкинской «таинственной» повести глубокую мысль о страшной власти денег, зла и преступления над человеком и решил сохранить ее для читателей. Он так позднее рассказывал историю публикации «Уединенного домика на Васильевском» в «Северных цветах на 1829 год»: «В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове, поздно вечером, у Карамзиных, к тайному трепету всех дам... Апокалипсическое число 666, игроки-черти, метавшие на карту сотнями душ, с рогами, зачесанные под *высокие* парики, — честь всех этих вымыслов и главной нити рассказа принадлежит Пушкину. Сидевший в той же комнате Космократов подслушал, воротясь домой, не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая, однако, быть ослушником ветхозаветной заповеди «не укради», пошел с тетрадью к Пушкину в гостиницу Демут, убедил его прослушать от начала до конца, воспользовался многими, поныне очень памятными, его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в «Северные цветы»².

История публикации «Уединенного домика на Васильевском», как видим, чрезвычайно занимательна. Да и сама «сказка» Пушкина представляет немалый интерес. Есть, конечно, соблазн прочитать ее как зашифрованную автобиографию поэта: любовь к «беззаконной комете в кругу расчисленном светил», полной причуд и страстей светской «львице» Закревской (в повести — графиня И.) и одновременно к ангелоподобной и не очень далекой Анет Олениной (Вера), неистовая ревность и «без-

¹ Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., «Художественная литература», 1974, с. 34.

² Дельвиг А. И. Полвека русской жизни, т. I. М.—Л., «Academia», 1929, с. 85—86.

дна разврата», картеж, друг — предатель и демон А. Н. Раевский (Варфоломей), большой свет как «филиал ада» (салон графини И.) и т. п.¹

Однако такое прочтение, само по себе ценное и нужное, не должно заслонять от нас очевидного факта — постоянного и напряженного интереса Пушкина к романтической фантастике, к «таинственной» повести. Не изложение своей биографии его привлекало. Поэт нашел в этих художественных формах способ выразить свои мысли о мире и человеке, о судьбе, любви, преступлении и наказании, поместив эти весомые проблемы в тесное внутреннее пространство повести. Поэтика тайны и чудесного помогла ему это сделать. Интерес к фантастической повести Казота и «Лафертовской маковнице» Погорельского, собственный замысел «Влюбленного беса», таинственная «сказка» «Уединенный домик на Васильевском» — это лишь отдельные, на поверхности лежащие свидетельства об огромной и целеустремленной творческой работе пушкинского гения, приведшей в конце концов к созданию «Пиковой дамы» — шедевра русской и мировой литературы. Ясно, что все эти вещи тесно связаны, и гениальная «Пиковая дама» порождена творческим самобытным осмыслением опыта западноевропейских и русских романтиков, их фантастических повестей.

Интересен и союз Пушкина с романтиком-любомудром Титовым. Поэт легко отдал свою повесть Титову и даже внес в ее текст важные поправки, может быть, собственноручные. Очевидно, что в этом творческом союзе (сейчас мы сказали бы: в соавторстве) Пушкин — учитель, а Титов — прилежный ученик. Ученые пытались в «Уединенном домике на Васильевском» отделить «пушкинское» от «титовского», все неудачное приписать любомудру, все меткое и талантливое — великому поэту. Вряд ли это возможно, не говоря уже о явной несправедливости по отношению к соавтору поэта, который был талантливым прозаиком. Важно другое: каков был пушкинский урок, чему научился романтик Титов.

На этот вопрос ответили не пушкинисты, а поэт начала нашего века Федор Сологуб, обративший внимание на характерный признак пушкинско-титовского повество-

¹ Так и была прочитана повесть поэтом и пушкинистом Анной Ахматовой. См.: А х м а т о в а А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., «Советский писатель», 1977, незавершенная статья «Пушкин в 1828 году».

вания: «Этот признак — мудрое и бережливое пользование изобразительными средствами и подробностями рассказа. Это одно позволяет думать, что рассказ записан со слов Пушкина чрезвычайно внимательно, с тем уважением к каждому его слову, которым должны были отличаться люди, имевшие великое счастье слушать самого Пушкина, и с тою свежестью и остротой памяти, которая нам, людям газетных сведений и суетливой ежедневной спешки, уже недоступна и отчасти даже непонятна»¹.

Русский романтизм в лице любомудра Титова принял и усвоил пушкинскую манеру творческого мышления и сохранил ее характерные черты в «таинственной» повести «Уединенный домик на Васильевском». В свою очередь, Пушкин в этой повести умело воспользовался идеями и образами литературы романтизма, отлично ему известными и отчасти близкими и необходимыми, для достижения собственных творческих целей. Это превращает «Уединенный домик на Васильевском» в уникальный литературный памятник, без которого нам будут не до конца ясны литературная эволюция великого поэта и пути развития русской романтической повести, отечественной фантастики.

Наивысшего развития достигает русская фантастическая повесть в творчестве Владимира Федоровича Одоевского². Творчество его многолико. «Князь В. Ф. Одоевский в наше время есть самый многосторонний и самый разнообразный писатель в России... Создавши множество своеобразных форм изложения истин, он обнаружил в себе писателя независимого и оригинального»³, — отмечал в 1844 году критик П. А. Плетнев, рецензируя итоговое для Одоевского трехтомное собрание сочинений. Действительно, автор «Русских ночей» писал «светские» повести, обрабатывал народные предания и фантастические сюжеты («Игоша», «Необойденный дом»), создавал занимательные истории в духе западноевропейских остросюжетных новелл («Imbrogljo», «Привидение») и циклы «таинственных» повестей. И все эти очень раз-

¹ «Уединенный домик на Васильевском». Рассказ А. С. Пушкина по записи В. П. Титова. С послесловием П. Е. Щеголева и Федора Сологуба. СПб., 1913, с. 58.

² Подробнее см. главу «Сеятель мысли».

³ Плетнев П. А. Сочинения и переписка, т. II. СПб., 1885, с. 461—462.

ные вещи соединены в цельное творчество единством писательской мысли и взгляда, интересом к постижению глубинного смысла жизни вообще и русской жизни в частности, внутренней связи ее различных явлений и эпох.

Романтическая повесть у Одоевского насыщена мыслью, поисками смысла бытия и назначения человека. И потому ее можно (вслед за теоретиком той эпохи Н. И. Надеждиным) назвать философической. Это именно философствование, но ведется оно не в чистых абстракциях отвлеченной научной мысли, а в художественных образах, творчески. Образы философических повестей Одоевского подвижны не только творческим сознанием, но и целостным мирозерцанием, соединяющим отдельные произведения в цикл. Это потребовало иного, более плотного наполнения жанра, новой организации внутреннего пространства романтической повести. В результате изменился ее удельный вес, повесть стала вбирать в себя могучих героев, колоссальные личности с поучительной судьбой (Бах, Бетховен, Пиранези), историю целых цивилизаций («Город без имени» и «Последнее самоубийство»), весомые проблемы и идеи. А пестрота повестей Одоевского объясняется тем, что автор, находя все новые и новые формы для своих мыслей, «часто неожиданно ставит читателя на совершенно новую точку зрения на жизнь»¹. Действительно, главная тема писателя — это, по его собственному признанию, «жизнь человека, представленная с различных сторон поэтического воззрения»².

Фантастические повести, созданные этим своеобразным писателем-мыслителем, философичны и многосмысленны. И всюду здесь романтическая фантастика тайны и чудесного окружена реальнейшим русским бытом. Очевидно, что у Одоевского фантастика — лишь средство, а не самоцель. Его «таинственные» повести служат беспощадной социальной сатире, критике неидеальной действительности и утверждению высоких романтических идеалов и всеобъемлющих духовных исканий. Поэтому повести Одоевского так легко срастаются в циклы. И главная книга писателя «Русские ночи» составлена из романтических повестей, соединенных целостной автор-

¹ Кениг Г.-Й. Очерки русской литературы, с. 155.

² Одоевский В. Ф. Соч., ч. III. СПб., 1844, с. 44.

ской идеей, органичным мирозерцанием мыслителя-романтика. Одоевский на этом пути достиг многого и другим помог обрести свой путь.

В 30-е годы романтическая повесть становится главным жанром отечественной прозы, превращается в своего рода творческую лабораторию, школу прозаиков, через которую проходят все писатели той эпохи. Повесть давала им простор и немалые возможности для смелого художественного изобретения, для выражения романтических идей. Поэтому к повести обращаются в начале своего пути молодые Гоголь и Лермонтов, вступавшие в литературу как романтики. Их раннее творчество до конца понятно и объяснимо лишь в сопоставлении с кругом философских и творческих идей литературы русского и западноевропейского романтизма.

Гоголь приходит в литературу с двумя томиками повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832). Уже по форме своей книга эта — характерный для романтической прозы цикл повестей, объединенных рассказчиками (ср. «Вечер на Хопре» М. Загоскина, «Вечера на Карповке» М. Жуковой и др.). Причудливый колорит этих повестей, их пестрая, богатая образность и затейливые метафоры, использование народных поверий, черти, колдуны и ведьмы, вся эта фантастика, то страшная, близкая к кровавой западноевропейской «готике» («Страшная месть», жуткий Басаврюк и т. п.), то светлая и веселая («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед рождеством»), весьма условное изображение народа (сопоставимое с цыганами, черкесами и финнами романтиков) — все это отнюдь не противоречило законам романтического творчества. Напротив, книга эта была воспринята при ее появлении как царство романтической стихии. Молодой Гоголь открыт и приветствуется романтиками как близкий, более того, родственный им талант¹. К тому же читатели того времени, знавшие в оригинале и многочисленных русских переводах повести философического немецкого писателя Людвиг Тика и веселого американского балагура Вашингтона Ирвинга, лучше нас видели, как многому научился у этих очень разных романтических прозаиков автор «Вечеров...».

¹ См. мою статью о Гоголе и В. Ф. Одоевском («Подъем», 1984, № 6).

В 1831 году В. Ф. Одоевский высоко оценил «Вечера...» и отметил, что повести Гоголя «выше и по вымыслу, и по рассказу, и по слогу всего того, что доньше издавали под названием русских романов»¹. Е. А. Боратынский, получив в 1832 году от Гоголя его книгу повестей, писал: «Еще не было у нас автора с такую веселою веселостью, у нас на севере она великая редкость... Слог его жив, оригинален, исполнен красок и часто вкуса... Нашего полку прибыло»². Наконец, молодой критик-романтик Белинский восхищался «Вечерами...» Гоголя в своей знаменитой статье «Литературные мечтания» (1834). Все они видят в авторе «Страшной мести» не реалиста, а единомышленника. Более того, романтики именно повести Гоголя избирают своим главным аргументом в своем споре с Пушкиным — автором излишне прозаических, на их взгляд, «Повестей Белкина», который сказал о своей прозе: «Писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно»³. Романтики эту пушкинскую программу не поняли и не приняли и в противовес ему выдвинули «затейливого писателя» Гоголя. В 1831 году близкий к любомудрам литератор и переводчик В. Д. Комовский, сравнивая «Вечера на хуторе близ Диканьки» с пушкинским «Гробовщиком», с нескрываемой иронией писал Н. М. Языкову: «Поживя в такой тесной связи с ведьмами и колдунами, не заслушаешься москаля, который думает, что и бог вещь как игриво его воображение, создавшее высокий помysel о пьяном гробовщике, который во сне угощает мертвецов»⁴.

Гоголевская ранняя проза с ее яркостью, пышностью метафор теснейшим образом связана с повестями романтиков, и в этой связи становятся понятны слова, вскользь сказанные Львом Толстым Горькому: «Гоголь подражал Марлинскому»⁵. И следы этой романтической манеры навсегда остаются в стиле гоголевского повествования, что отнюдь не противоречит оценке зрелого Гоголя как реалиста. Ведь не случайно чуткий критик В. П. Боткин в 1842 году сравнивал гоголевскую повесть «Рим» с яр-

¹ «Труды кафедры русской литературы Львовского гос. ун-та», вып. 2. Львов, 1958, с. 72.

² Боратынский Е. А. Разума великолепный пир, с. 139.

³ «Пушкин-критик», с. 549.

⁴ Садовников Д. Н. Отзывы современников о Пушкине. — «Исторический вестник», 1883, т. XIV, декабрь, с. 533.

⁵ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе», т. II, с. 140.

ко-романтической живописью К. Брюллова: «Между колоритом и манерою Брюллова и языком и колоритом Гоголя сходство необыкновенное»¹. Этот романтический колорит и фантастика характерны и для первой редакции гоголевской повести «Портрет», где, как и в «Уединенном домике на Васильевском», «Пиковой даме» и «таинственных» повестях В. Ф. Одоевского, говорится о мировом зле, страшном падении человека, талантливого художника, о безжалостной профанации и гибели высокого романтического искусства. И эта мысль писателя сопоставима с кругом идей западноевропейских и русских романтиков и воплощена во вполне романтической творческой манере (достаточно указать на «бродячий» сюжет о таинственном портрете, встречающийся у многих романтиков — от Ч. Мэтьюрина, Гофмана и Вашингтона Ирвинга до лермонтовского «Штосса»). Не случайно Белинский сравнивал первую редакцию «Портрета» с повестями Марлинского и Гофмана, а Аполлон Григорьев соединял имена Гоголя и В. Ф. Одоевского. Гоголевский «Портрет» особенно близок к «Импровизатору» (1835) В. Ф. Одоевского, который мог быть прочитан автором Гоголю еще до напечатания (здесь стоит указать на сходство демонических черт и поступков Сегелиеля и Петромихали, назначавших своим клиентам самые тягостные и неприятные условия). Поэтому гоголевская повесть должна рассматриваться в общей картине развития романтической прозы, тем более что незримая нить литературной преемственности соединяет «Портрет» с «Двойником» и «Хозяйкой» молодого Достоевского и с лермонтовской «таинственной» повестью «Штосс».

Еще теснее связь с романтизмом М. Ю. Лермонтова. Общеизвестно, что молодой поэт всеми воспринимался как чистый романтик. Да он и был им — и в прозе, и в поэзии. Даже когда в журналах стали появляться повести, составившие впоследствии роман «Герой нашего времени», взгляд на Лермонтова как на романтика не переменялся. «Как хорошо рассказана «Бэла», лучше Марлинского»², — отмечал Н. Ф. Павлов. Ему вторил другой романтик — поэт А. С. Хомяков: «Лермонтов написал повесть превосходную и по содержа-

¹ «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 год». СПб., 1893, с. 46.

² «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1892 год», с. 95.

нию и по рассказу — «Бэла». В роде Марлинск., но лучше»¹.

Слово «лучше», не случайно дважды здесь употребленное, конечно же, означает, что Лермонтов не просто писал повести «лучше» Марлинского, но и пошел дальше этого романтика, учитывая при этом его творческий опыт. В романе он смотрит на своих героев-романтиков Печорина и Грушницкого как бы со стороны. Но рождается такой взгляд уже после познания их внутреннего мира, жизни сердца, вполне доступного романтической повести. Уже современники указывали на двойственность гениального лермонтовского романа, рождающегося из романтической «диалектики страстей». Славянофил Юрий Самарин оставил очень точную характеристику уникальной книги Лермонтова: «Очень мало людей поняли, что его роман указывал на переходную эпоху в его творчестве, и для этих людей дальнейшее направление этого творчества представляло вопрос высшего интереса»². «Герой нашего времени», как и «Русские ночи» В. Одоевского, завершает историю русской романтической повести, но для самого писателя это переходная книга, стоящая на границе двух миров — уходящего романтизма и рождающегося классического русского реализма.

Надо помнить и о том, что творческая биография Лермонтова завершается отнюдь не «Героем нашего времени». В апреле 1841 года В. Ф. Одоевский, часто встречавшийся с Лермонтовым в салоне Карамзиных, на музыкальных вечерах графа М. Ю. Виельгорского и в своем литературном салоне, подарил поэту записную книжку. Следует напомнить, что Лермонтов и Одоевский были в дружеских отношениях и, несмотря на разницу в годах, говорили друг другу «ты». Причем это было не простое светское знакомство, а дружба писателей, творческий союз. Характерно, что именно в записной книжке Одоевского Лермонтов набрасывает план фантастической повести «Штосс».

Повесть осталась незавершенной. Поэтесса Е. П. Ростопчина в письме к Александру Дюма рассказала историю создания этого загадочного произведения Лермонтова: «Однажды он объявил, что прочитает нам новый ро-

¹ Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1904, с. 90.

² «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». М., «Художественная литература», 1972, с. 299.

ман под заглавием «Штосс», причем он рассчитал, что ему понадобится, по крайней мере, четыре часа для его прочтения. Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были заперты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати; наконец Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, принесли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен»¹.

Однако это произведение, которое Лермонтов намеревался завершить позднее, отнюдь не салонная шутка, а серьезное и глубокое художественное исследование дисгармоничного, неблагополучного романтического характера «печоринского» типа, ведущееся писателем как бы изнутри (в герое «Штосса» Лугине немало автобиографического, в самой его наружности есть портретное сходство с Лермонтовым) и продолжающее работу, начатую в «Княгине Лиговской» и «Герое нашего времени». Весьма прозаические описания быта петербургских «углов» иногда заставляли видеть в «Штоссе» чуть ли не «физиологический» очерк, начало «натуральной школы». Однако сохранившийся текст позволяет судить о том, что лермонтовская повесть и по теме (таинственный оживающий портрет, игра в карты с привидением, призрак красавицы, страдания художника), и по манере письма вполне романтическая, сопоставима с «Пиковой дамой», гоголевским «Портретом» и повестями В. Одоевского.

Писатель возвращается к таинственному и чудесному, к фантастике и романтическому характеру. Есть здесь и элементы «светской» повести; салонный диалог-поединок Лугина и Минской вполне соответствует правилам повествования Марлинского, хотя здесь ощутим, конечно, и опыт работы над «Героем нашего времени». Примечательно, что и в конце жизни, на закате русского романтизма Лермонтов не пренебрегает немалыми возможностями романтической повести. Фантастическое появляется в его прозе тогда, когда в нем возникает потребность. «Он самые разнородные стихии умеет спаять в стройное

¹ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», с. 285.

целое»¹, — говорил о Лермонтове романтик старшего поколения Кюхельбекер. Романтическая стихия органично входит в состав целостного лермонтовского творчества, и одно из доказательств этого — фантастическая повесть «Штосс».

«Таинственные» повести В. Ф. Одоевского, «Штосс» Лермонтова, гоголевский «Портрет», «Пиковая дама» Пушкина — это вершины русской фантастической повести, либо непосредственно порожденные романтизмом, либо связанные с ним генетически. Но в 30—40-е годы за мастерами фантастического рода уже виднелась поднимающаяся волна эпигонства, целая когорта подражателей, воспользовавшихся очередной причудой литературной моды.

Фантастическая повесть стала чрезвычайно популярна в читательской среде. М. Загоскин, объясняя свой неожиданный поворот к «таинственным» повестям, писал: «С некоторого времени истории о колдунах и похождения мертвецов сделались любимым чтением нашей публики»². И как всегда бывает в таких случаях, литература стала влиять на жизнь, порождая общественное настроение и моду. В салонах и гостиных стали рассказываться страшные истории о чудесах, привидениях, магии и поисках «эликсира жизни», устраивались «серапионовские вечера» в подражание знаменитой книге немецкого романтика Гофмана, и в этих собраниях читались фантастические повести. Интересно, что писатель И. Панаев, чьи литературные вкусы сформировались в пестром романтическом кружке «бурного гения» Н. Кукольника, дал в повести «Родственники» портрет рядового читателя фантастических повестей: «Гофман, Тик, Уланд, Жан-Поль Рихтер были настольными книгами Ивана Федоровича. Действительная, практическая жизнь не имела для него никакой поэзии, никакого интереса... Он бродил ощупью в туманных, фантастических мирах и был совершенно глух и слеп для действительной жизни — решительно не ведая, что делается у него под носом»³.

Именно для такого читателя создается поверхностная, развлекательная фантастика, характерная для книг

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 417.

² Загоскин М. Н. Повести, т. I. М., 1837, с. 43.

³ Панаев И. И. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1962, с. 402.

Н. А. Мельгунова «Рассказы о былом и небывалом» (1834), В. Н. Олина «Рассказы на станции» (1839) и др. В этих циклах «таинственных» романтических повестей, не претендующих на глубину, ценятся прежде всего занимательность, остросюжетность. Здесь происходит мельчание и падение жанра романтической повести. Характерен уже сам тон В. Олина, эпигона сознательного, подражателя не просто откровенного, но и преисполненного иронии по отношению к образцам и первоисточникам: «Я должен предупредить моих читателей, что из круга станционной фамильной беседы, или, лучше сказать, жизни *обыкновенной*, мы будем должны перенестись в выпретенную сферу *идеализма* или *возможного*, и вместе с тем попросить великодушного извинения у великих гениев туманного романтизма»¹. Высокие идеалы романтизма здесь весело развенчиваются и размениваются на стандартные приемы откровенно эпигонского «гофманизма».

Впрочем, существование малодаровитых подражателей не компрометирует саму традицию. Философско-фантастическая проза русского романтизма включала в себя немало способных писателей, чьи произведения как бы служили фоном для творческих исканий больших талантов. И здесь стоит назвать несколько имен, без которых история фантастической повести будет неполной.

Орест Михайлович Сомов (1793—1833), критик и прозаик, принадлежал к довольно малочисленному тогда кругу профессиональных журналистов, был близок к декабристам и даже сидел в Петропавловской крепости, откуда его выпустили за недостатком улик. С 1827 года Сомов сблизился с пушкинским окружением, помогал Дельвигу в его издательских делах и сам стал пробовать силы в художественной прозе, публикуя повести в журналах и альманахах. Его повести из украинского быта как бы предваряют гоголевские «Вечера...» и даже влияют на них. Особенно примечательна «страшная» повесть «Киевские ведьмы» (1833), помещенная в знаменитом альманахе А. Ф. Смирдина «Новоселье» рядом с произведениями Пушкина.

Сомов обработал в «Киевских ведьмах» украинские народные поверья и легенды и сделал это опытной рукой профессионального литератора. Не случайно Пушкин ис-

¹ Олин В. Н. Рассказы на станции, т. I. СПб., 1839, с. 37—38.

пользовал сюжет этой повести в веселом стихотворении «Гусар». Но Сомов обработал в том же романтическом стиле и историю Украины, и в частности сочинение Д. Н. Бантыша-Каменского «История Малой России», эту настольную книгу Гоголя. Прочитайте начало «Киевских ведьм», и вы сразу обнаружите в описаниях казацких подвигов и в возвышенно-героической фигуре Федора Блискавки несомненное сходство с гоголевским героико-романтическим эпосом «Тарас Бульба» (1834). Ведьмы и оборотни Сомова и Гоголя — близкие родственники, пришедшие из одного народного поверья. Это, конечно, не заимствование или «влияние», но одно и то же отношение к украинской истории, народному творчеству, стремление сотворить из них возвышенную романтическую легенду, превратившуюся в повесть. У повести Сомова и «Тараса Бульбы» общие исторические источники. «Киевские ведьмы» романтика Сомова сопоставимы с гоголевскими повестями из украинской жизни и являют собой любопытную страничку истории русской романтической прозы.

В 30-е годы к романтической фантастике обращается и известный автор исторических романов Михаил Николаевич Загоскин (1789—1852). Интерес этого весьма прямолинейного и консервативного человека, литературного старовера к таинственным историям о привидениях в известной мере неожидан. Тем не менее Загоскин написал целый цикл фантастических повестей «Вечер на Хопре» и поместил его в «Библиотеке для чтения» Сенковского. И хотя писатель не любил Марлинского, считал его «бонмотистом», который «коверкал, увечил, ломал, терзал без всякой пощады русский язык»¹, все же бестужевская «разговорная» манера и гоголевская затейливость и страшно-веселая фантастика ясно сказываются в повестях «Вечера на Хопре».

Цикл этот представляет собой ставшую традиционной для романтиков цепочку фантастических повестей, объединенных рассказчиками историй и местом и временем повествования. Конечно, «таинственные» повести писателя трудно сравнивать с произведениями Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Однако «Вечер на Хопре» и в особенности «гоголевская» история о страшном и веселом танце с чертями — «Нежданные гости» показывают, как

¹ «Маяк», 1840, ч. VII, с. 103.

высок был тогда «средний уровень» романтической прозы. «Загоскин не блистательный талант, — но человек, хотя несколько и ограниченный, с теплою душою и русским умом»¹, — заметил Кюхельбекер. В повестях «Вечера на Хопре» видно мастерство рассказчика, ровное, спокойное повествование, показан русский провинциальный быт, вдруг растревоженный вторжением злых и таинственных сил и попавший во власть страшного сна. Романтические повести Загоскина дают нам представление о том, что же обычно читали люди пушкинской поры. Повести эти интересно читать и сегодня.

Поэт Константин Сергеевич Аксаков (1817—1860) пришел в прозу русского романтизма в ту пору, когда уже были достаточно разработаны ее основной жанр — повесть и само повествование. Он побывал в романтической Германии, изучал философию и эстетику Гегеля, был участником знаменитого кружка Н. В. Станкевича. Особое место в жизни молодого К. С. Аксакова занимало увлечение творчеством Шиллера и литературой немецкого романтизма, в частности фантастическими повестями Э.-Т.-А. Гофмана.

Это увлечение погрузило Аксакова-романтика в особый идеальный мир отвлеченных мечтаний. Белинский в 1839 году писал Н. В. Станкевичу об Аксакове: «...Он еще обретается в мире призраков и фантазий и даже не понюхал до сих пор действительности»². Причем для К. Аксакова, как и для многих идеалистов 30-х годов, характерна неспособность различать мечту и реальность, жизнь и литературу. «Аксаков думает, что он — мечта»³, — с иронией отметил Станкевич. Эта черта романтического сознания породила в ту пору особую духовную атмосферу. Благодаря отвлеченной мечтательности и книжности русских романтиков стиль литературы переходил постепенно в стиль жизни, влиял на все области быта.

Позднее И. С. Тургенев дал в «Гамлете Щигровского уезда» своего рода биографию этой духовной среды, но то был уже памфлет, сатира на романтический идеализм, написанная в сердцах разочарованным романтиком. В дневниках, дружеской переписке и лирике тех лет ос-

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 429.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XI, с. 394.

³ Станкевич Н. В. Переписка. М., 1914, с. 449.

новые черты и особенности движения запечатлены с большей точностью и объективностью. В прозе 30-х годов сохранился уникальный художественный документ, где духовная атмосфера кружка Станкевича и порожденный ею тип личности воссозданы участником этого движения. Речь идет о романтической повести Константина Аксакова «Вальтер Эйзенберг», написанной в 1836 году. Именно здесь дано следующее описание кружка Н. Станкевича: «Это был круг людей умных, которые любили поэзию, но только тогда признавали и уважали чувство в другом человеке, когда оно являлось в таком виде, под которым им рассудилось принимать его, как скоро же чувство проявлялось в сколько-нибудь смешной или странной форме, они сейчас же безжалостно восставали и отвергали его»¹. Так обозначены причины расхождений и разрыва между ироничными участниками кружка и мечтательным романтиком Константином Аксаковым, описанные им позднее в «Воспоминании студентства».

Произведение это — образец поэтической прозы, мечтательной элегии в прозе и тесно связано с аксаковской лирикой той поры, с такими вещами, как «Разговор», «Да, я один, меня не понимают», «О, Sehnsucht», «Туда, туда, иди за мною». Лирический герой этих стихотворений и главный персонаж романтической повести К. С. Аксакова родственны, почти тождественны. Этому способствует и автобиографичность, своеобразная «исповедальность» аксаковской лирической прозы, в которую органично введены специально для этого случая написанные стихи. В его письме к М. Карташевской сказано: «В моей повести вы не увидите описания света; нет, я тут представляю мир, который мне более знаком, в котором я, может быть, жил более: мир внутренний, *мир мечты*; его-то я развиваю... много заветных мыслей высказала я в этой повести... Там я живу, там хорошо мне»².

Не случайно повесть «Вальтер Эйзенберг» при публикации ее в «Телескопе» получила название «Жизнь в мечте». Здесь воплощена сложнейшая диалектика внешнего и внутреннего, субъективного и объективного, взаи-

¹ Аксаков К. С. Вальтер Эйзенберг. — В кн.: «Русская романтическая повесть». М., «Советская Россия», 1980, с. 496.

² Анненкова Е. И. Эстетические искания молодого К. Аксакова. — В кн.: «Страницы истории русской литературы середины XIX века». Л., 1974, с. 120.

мопроникновение и противоборство мира мечты, высокого и прекрасного и антипоэтической, враждебной «внутреннему человеку» действительности. В повести К. Аксакова дан психологический портрет (точнее, автопортрет) идеалиста 30-х годов, запечатлено импульсивное движение раннего романтического сознания.

Константин Аксаков не был бы романтиком, если бы не отдавал предпочтение внутреннему, субъективному. Отсюда и его мысль о единстве человека и природы, о внутренней связи явлений, без понимания которой все наши знания о мире будут мертвыми, бесполезными. Более того, без этого понимания само искусство бесцельно. «Все будет копией, если мы станем смотреть только на наружную сторону вещей. Нет, должно угадать внутреннюю жизнь, угадать поэзию предмета, и тогда можно воссоздать его на полотне», — говорит художник Эйзенберг.

Цель романтического искусства, по Аксакову, — это созерцательное проникновение в гармоничный мир природы и художественное воссоздание этого мира. По этому пути и идет мечтательный герой повести К. Аксакова.

Но светлый мир романтических мечтаний уязвим, окружен со всех сторон теснящей его внешней жизнью вещей и людей. Темное, демоническое начало мира воплотилось в мрачной, ненавидящей и уничтожающей светлую поэзию жизни девушке Цецилии и в ее приемном отце, таинственном и ироничном докторе Эйхенвальде, словно сошедшем со страниц повестей Гофмана и безжалостно преследующем бедного мечтателя Эйзенберга. В этой неравной борьбе постепенно выявляется роковая нежизнеспособность, утопичность высокой и прекрасной романтической мечты.

И художник рисует чудесную картину с танцующими девушками, символ идеального мира мечты и вечной красоты, и сам стремится в этот мир и постепенно сливается с ним. Картина под его кистью оживает: «С каждым движением кисти он чувствовал, будто жизнь его, все его существо, весь он переливался через кисть и переходил живой на полотно; и с каждым движением кисти он чувствовал, что тело его ослабевало... Вальтер упал на кресла, мертвый: здесь лежало только тело его, а сам он, весь полный жизни, стоял на картине, окруженный тремя девушками». Умирает и другой герой Аксако-

ва — юноша Лотарий, влюбленный в воплощенную мечту — девушку-облако (наваянная Гофманом повесть «Облако»). «Внутренний человек» романтизма, живущий в атмосфере отвлеченного философствования и безотчетных стремлений, не может существовать в этой жестокой, неидеальной действительности. Ему уже нечего делать на этой земле. И это, конечно, смерть романтизма. Характерно, что идеалист Аксаков через мечту и фантастику приходит к той же идее гибели мира романтических идеалов, что и более тяготеющий к реальности В. Соллогуб («История двух калаш»). Этими вещами история романтической прозы как бы завершается, хотя романтики продолжали писать и в 40-е годы.

* * *

Русская романтическая повесть, вместившая в себя богатейший мир идей и проблем нескольких поколений русских людей, была творческим ответом отечественной литературы на всеобщую потребность в новых мыслях, чувствах, художественных формах. В течение двух десятилетий находилась она в центре читательского внимания. И все же к началу 40-х годов немалые возможности романтической повести были в основном исчерпаны, и писатели старшего поколения уже не могли отвечать на непривычные требования новых читателей. С. П. Шевырев в 1841 году тревожно вопрошал Вяземского: «Но что делать с повестями, которых требует масса читателей? Лучшие повествователи наши ничего не пишут: Павлов, Гоголь, Одоевский не дали ни одной повести. Что делать?»¹ Русская литература 40-х годов ответила на этот вопрос «Героем нашего времени» Лермонтова, «Мертвыми душами» Гоголя, прозой писателей «натуральной школы» и «Бедными людьми» молодого Достоевского. Эти произведения обозначили собой новую эпоху в развитии отечественной прозы и подвели черту под недолгой, но чрезвычайно насыщенной незаурядными именами и творениями историей русской романтической повести.

¹ «Письма М. П. Погодина, С. П. Шевырева и М. А. Максимовича к князю П. А. Вяземскому». СПб., 1901, с. 138.

Памятуя об этой примечательной истории, Белинский однажды высказал любопытнейшую мысль: «Вспоминая хорошие повести, у нас существующие, мы нашли, что русская литература нашего времени не совсем бедна ими, а потому думаем, что тот затеял бы хорошее дело, кто собрал бы в одну книгу все повести, донныне изданные особо или рассеянные по журналам: Пушкина, Гоголя, Лермонтова, князя Одоевского, графа Соллогуба, Даля, Павлова, псевдонима А. Н. (П. Н. Кудрявцева), Панаева, Гребенки и других. Такое собрание необходимо имело бы успех в России и послужило бы пособием для иностранцев, которые с недавнего времени так прилежно занимаются русскою литературою и которые, будучи обмануты пышными объявлениями литературных спекулянтов, принимаются за переводы изделий, несколько не достойных этой чести и только поселяющих весьма странное мнение о нашей литературе на чужой стороне»¹.

Такого рода антологии русской романтической повести начинают у нас появляться, хотя в силу ограниченности объема они еще не могут претендовать на необходимую полноту, и остаются неизвестны современному читателю несправедливо позабытые повести П. Каменского, О. Сомова, Е. Ростопчиной, Н. Кукольника, И. Киреевского и других русских романтиков. Выпущены сотысячными тиражами двухтомные собрания сочинений А. А. Бестужева-Марлинского и В. Ф. Одоевского, антология «Русская романтическая повесть» (1980), однотомники прозы А. Ф. Вельтмана, В. А. Соллогуба, Аполлона Григорьева и других писателей той поры. Романтическая повесть 20—30-х годов XIX столетия постепенно становится доступна нашему читателю в своих основных явлениях и имеет немалый успех, ибо знакомит нас с непреходящим по своей культурной ценности и художественной красоте миром прозы русского романтизма. К тому же, читая повести наших романтиков, мы понимаем, как много в этих произведениях сделано для близкой победы реализма в русской прозе, как много почерпнули здесь Пушкин и Гоголь.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 158.

СЕЯТЕЛЬ МЫСЛЕЙ

(В. Ф. ОДОЕВСКИЙ)

«Библиотека — великолепное кладбище человеческих мыслей... На иной могиле люди приходят в беснование; из других исходит свет, днем для глаза нестерпимый; но сколько забытых могил, сколько истин под спудом...»¹ Эти печальные слова своеобразнейшего русского писателя и философа Владимира Федоровича Одоевского (1803—1869) невольно вспоминаются при размышлениях о его собственной литературной и жизненной судьбе, слишком долго пребывавшей в забвении.

В 1834 году молодой Белинский сказал об Одоевском: «Этот писатель еще не оценен у нас по достоинству»². В конце жизни сам Одоевский оглянулся на пройденный путь и не без горечи заметил: «Моя история еще не написана»³. Несмотря на немалые успехи современных историков литературы, эти слова и по сей день остаются справедливыми. Полной истории жизни и творчества Одоевского пока нет, хотя публикации последних лет приближают нас к ней.

Но вряд ли стоит винить в этом обстоятельстве одних только литературоведов. У писателей, как и у книг, свои судьбы. Одоевский принадлежит к «трудным» для исследователей писателям. Он упрямо выпадает из всех схем и теорий, ибо на несколько десятилетий опередил свое время и потому часто вступал в спор с эпохой и ее деятелями, чего ему не могли простить и отвечали на эту дерзновенность самобытного ума и таланта откровенно пристрастным толкованием его творчества или же попросту молчали об Одоевском. Такова была плата за то, что «голос его звучал сурово с неприступных высот»⁴. Но времена меняются, и сегодня этот писатель, долго ждавший своей очереди, возвращается из тени забвения. Изданы двухтомное собрание сочинений В. Ф. Одоевского, однотомники его критических, музыкально-теоретических и педагогических статей. Так что

¹ ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. 30, л. 242.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 97.

³ «Литературное наследство», т. 22—24. М., 1935, с. 238.

⁴ Григорьев Аполлон. Собр. соч., вып. 9. М., 1916, с. 43.

теперь об этом писателе можно поговорить спокойно и объективно, опираясь на богатый литературный материал.

Жизнь и творчество Владимира Одоевского заставляют нас задуматься о литературной судьбе тех талантливых писателей, которые вместе с признанными гениями успешно совершенствовали русскую литературу и в немалой мере способствовали ее расцвету и мировой славе. Очевидно, что без этих даровитых людей наша литература была бы несравненно беднее. Пушкин, постоянно искавший союзников и единомышленников, сознавал это особенно отчетливо. В 1831 году А. И. Кошелев сообщил его отзыв Одоевскому: «Пушкин весьма доволен твоим «Квartetом Бетховена»... Он находил, что ты в этой пьесе доказал истину весьма для России радостную; а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века»¹.

В свою очередь, Одоевский мыслил русскую литературу как уникальный художественный организм, как галерею живых лиц, «замечательнейших организаций», участвующих в общей культурной работе. «Судьба лучших людей — корень Русского просвещения и литературной славы»², — говорил писатель, и это верно и в отношении его собственной судьбы, его роли в истории отечественной литературы. Самобытная личность Одоевского — одна из наиболее примечательных в галерее русских деятелей тех лет.

В портретной галерее деятелей пушкинской поры лицо Одоевского привлекает внимание спокойной энергией, ясным, твердым взглядом серо-голубых глаз, отразившейся в них напряженной работой глубокой самобытной мысли. Как точно заметил знавший его Шеллинг, это «остается в глазах и есть такой верный признак, которого никак подделать нельзя»³. Одоевский не был бурным романтическим «гением», тонким мечтателем-лириком или же ироническим скептиком. Это именно русский мыслитель, деятельный, всеобъемлющий ум, упрямо стремящийся к «воссоединению всех раздробленных частей знания». Таким пришел молодой Одоевский в оте-

¹ «Русская старина», 1904, № 4, с. 206.

² «Русская литература», 1969, № 4, с. 187.

³ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 140.

чественную литературу пушкинской поры, таким навсегда запечатлен он в ее истории.

Конечно, духовная биография этого мыслителя была сложна и долга, включала в себя почти полвека русской жизни, и Одоевский мог сказать о себе то же, что говорил он об одном из своих героев: «Три поколения прошли мимо него, и он понимал язык каждого». И надо отметить, что эпоха далеко не всегда была благодарна и внимательна к этому писателю, ученому и философу и проходила иногда мимо его книг и мыслей. Сам Одоевский это очень хорошо видел и следующим образом объяснил: «Обыкновенно думают, что от книг переходят мысли в общество. Так! Но только те, которые нравятся обществу: не нравящиеся обществу мысли падают незамеченными. Большею частью книги (кроме книг гениальных, весьма редко появляющихся) суть лишь термометр идей, уже находящихся в обществе»¹.

Слова эти показывают, насколько интересовала Одоевского проблема писательской судьбы, читательской оценки и восприятия творчества писателя, его общественной роли и значения. Вместе с тем в этих словах — и собственный литературный опыт, опыт богатый и в основном весьма печальный, ибо Одоевскому часто приходилось сталкиваться с равнодушием или откровенным непониманием читателей и современной его критики. Дело его жизни вершилось в уединении, и лишь отдельные, разрозненные результаты этой целеустремленной работы получали ту или иную оценку критики и читателей, далеко не всегда постигавших глубинную связь между творениями и мыслями этого писателя.

Значит ли это, что «несвоевременные», не понравившиеся тогда обществу мысли Одоевского канули в бездонный колодезь прошлого, стали историей? Сам писатель думал иначе: «Мысль, которую я посеял сегодня, взойдет завтра, через год, через тысячу лет»². Одоевскому было известно, что в сфере духа ничто устойчивое и жизнеспособное не исчезает бесследно. Поэтому он мог и подождать настоящего признания и понимания. Книги и мысли, как известно, имеют свою судьбу, и потому можно сказать, что они появляются и воспринимаются во время, когда становятся нужны. Именно сей-

¹ «Русский архив», 1874, кн. II, стб. 25.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 122.

час стало ясно, что за знаменитыми «Русскими ночами» и другими сочинениями Владимира Одоевского стоит достаточно много живых идей и весомых проблем, отнюдь не ставших историей. И это обстоятельство не раз приходилось признавать людям, весьма далеким от этих идей.

В 70-е годы прошлого века либеральный критик А. М. Скабичевский с изумлением обнаружил, что в нашей литературе существует такой самобытный и глубокий мыслитель, как Одоевский, и заметил: «В поразительно глубоком уме этого человека мелькали многие идеи и вопросы, о которых в то время никто не имел еще и помышления и которым только в настоящее время придается значение в нашем обществе»¹. То же самое можно сказать и сегодня о произведениях Одоевского. Мы читаем их и как образец высокой литературы, и как непреходящее в силу своей точности критическое суждение, и как своего рода мемуары, человеческий документ, драгоценное свидетельство умного и памятливого очевидца, перед глазами которого прошли три эпохи русской культуры. Сам Одоевский хотел, чтобы мы поняли его именно так, и одну из лучших своих статей назвал знаменательно — «Записки для моего праправнука о русской литературе». Писатель-романтик обращался не только к своим современникам, но и к нам, людям сегодняшнего дня. Его нестареющие мысли отнюдь не потускнели со временем, значимы и актуальны и в наше XX столетие.

Сегодня мы обращаемся к В. Ф. Одоевскому не только как к даровитому русскому прозаику первой трети прошлого столетия. Выясняется, что и в сфере точных наук, эстетики, педагогики, музыки, социальной мысли этот удивительный человек начинал задумываться над проблемами, тогда лишь еле брезжившими, едва намеченными, а сегодня подступившими к нам вплотную. Перечитайте «Русские ночи» Одоевского, и вы обнаружите там целый сонм живых, нестареющих мыслей, услышите любопытнейшую переключку веков, увидите движение трезвой, цепкой и целеустремленной мысли, столь легко и смело отбрасывающей все привычные оговорки и наивный академизм и прорывающейся к подлинному знанию о мире.

¹ Скабичевский А. М. Соч., т. I. СПб., 1903, стб. 240.

Естественно, сегодня в центре нашего внимания — Одоевский-художник, один из лучших русских прозаиков романтической эпохи. Но обаяние этой классической русской прозы не должно заслонять от нас все богатство духовной жизни Одоевского, то гармоничное целое, частью которого являются эти прекрасные повести. Автор «Русских ночей» так писал о рождении этой главной своей книги из первоначального замысла «Дома сумасшедших»: «Инстинктуальная поэтическая деятельность духа отлична от разумной в образе своих действий, но в существе своем одинакова. Так бессознательно развивались во мне одна за другою повести «Дома сумасшедших», и, уже окончивши их, я заметил, что они имеют между собой стройную философскую связь»¹. Стройная философская связь существует между всеми мыслями, книгами и начинаниями Владимира Одоевского, и приступающему к ним современному читателю надо об этой связи помнить и уметь видеть целое за отдельными, может быть, кажущимися разрозненными частями.

* * *

Жизненная судьба Владимира Одоевского в немалой мере определялась его происхождением, аристократической средой, навязавшей ему множество обязанностей, должностей, занятий и сковавшей жизнь писателя суровыми правилами этикета. Сам Одоевский не роптал: «Мое убеждение: все мы в жизни люди *законтрактованные*; контракт может быть прескверный, пренелепый, но мы его *приняли*, родясь, жениясь, вступая в службу и т. д., следовательно, должны исполнять его, что не мешает стараться о его изменении и о том, чтобы впредь таких контрактов не было»². «Контракт» Одоевского был достаточно непрост. Его мать Екатерина Алексеевна, женщина весьма живого и самобытного ума, была из крепостных, зато отец, князь Федор Сергеевич, один из «тузов» грибоедовской Москвы, директор Ассигнационного банка, вел свою родословную от легендарного воряга Рюрика. По знатности своей князь Одоевские стояли во главе российского дворянства, что с неизбеж-

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 203.

² «Русская старина», 1892, апрель, с. 137.

ностью влекло за собой значительные чины и придворные должности, голубые и красные орденские ленты, скуку светского салона и рутину канцелярий и департаментов. Служить надо было, ибо древний княжеский род заметно оскудел, и в наследство молодому Одоевскому досталось одно маленькое имение, к тому же заложённое и перезаложённое¹.

К этой жизни готовили с младенческих лет, но домашнего воспитания было явно недостаточно, и в 1816 году юный Одоевский стал учеником Московского университетского благородного пансиона. Это привилегированное учебное заведение, основанное поэтом М. М. Херасковым, являлось, в сущности, подготовительным факультетом старейшего университета России и отличалось многообразием изучаемых здесь наук и высоким уровнем преподавания. Лекции читались лучшими университетскими профессорами. Воспитанники имели право выбирать предметы, что и позволило Одоевскому сосредоточить внимание на словесности, русском языке и основных началах философии. В пансионе поощрялись занятия литературой, переводы, диспуты; воспитанники посещали проходившие в зале пансиона заседания Общества любителей российской словесности. На этих заседаниях историк Погодин и увидел впервые юного Одоевского, «стройненького, тонкого юношу, красивого собою, в узеньком фракке темно-вишневого цвета», который с сенаторской важностью разводил по местам дам и во время чтений наблюдал за порядком в зале. Здесь, в пансионе, встретились многие будущие деятели русской культуры, и для них это было хорошей школой в начале жизни.

Годы учения в пансионе были для Одоевского порой напряженной, плодотворной работы, непрерывных учебных и литературных занятий, и именно тогда он впервые начал печататься, в том числе и во «взрослом» журнале «Вестник Европы». Две встречи той поры особо важны для понимания духовной жизни молодого Владимира Одоевского. Первая — это знакомство с мечтательной, возвышающей душу поэзией Василия Жуковского: «... В трепете, едва переводя дыхание, мы ловили каждое слово, заставляли повторять целые строфы, целые

¹ О детских годах писателя см.: Сахаров В. И. Мальчик из грибоедовской Москвы.— «Литературная Россия», 1982, 3 декабря.

страницы, и новые ощущения нового мира возникали в юных душах и гордо вносились во мрак тогдашнего классицизма, который проповедовал нам Хераскова и еще не понимал Жуковского»¹. Это была встреча с новой литературой, с возникавшим тогда русским романтизмом. Одновременно юный Одоевский увлекся философией, учением немецкого мыслителя Ф. В. Шеллинга.

Вторая встреча для Одоевского оказалась важнее, и это многое определило в его дальнейшей судьбе. Когда в 1822 году он окончил пансион с золотой медалью, выбор уже был сделан: Одоевский присоединился к лагерю русских романтиков. Но с самого начала он вместе с несколькими друзьями избрал особый путь в литературе русского романтизма. Путь этот вел к художественному творчеству через теорию, через создание национальной философии. В сфере интересов Одоевского литература на время была заслонена философией, отошла на второй план.

Наверно, именно поэтому творчество молодого Одоевского поначалу не воспринималось современниками как романтическое. Характерно, что оно вызвало одобрительный отзыв Грибоедова, ставшего вскоре одним из ближайших друзей молодого писателя. И это была не только дружба, но и литературный союз. Грибоедову понравились «остроумные памфлеты» Одоевского, а автор этих сатир на страницах романтического журнала «Московский телеграф» защищал комедию своего старшего сотоварища по литературному цеху. Дружба Одоевского с Грибоедовым многих заставила иначе взглянуть на молодого романтика. Даже злейший враг Одоевского Булгарин, поносивший писателя в печати, в частном письме говорил о нем: «Об Одоевском слышу тьму хорошего от Грибоедова, уважаю его и надеюсь, что из него будет прок, как молодость прокатит»². Более того, Булгарин и в печати хвалил прозу и статьи Одоевского, правда, продолжалось это до тех пор, пока его не заделли издатели альманаха «Мнемозина» Одоевский и Кюхельбекер. Следовательно, раннее творчество Одоевского само по себе не вызывало возражений у его литера-

¹ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I, с. 90. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием части и страницы.

² Павлюченко Э. А. Из истории литературного движения 1820-х годов.— «Русская литература», 1971, № 2, с. 115.

турных противников, и не случайно свои первые опыты писатель помещал в журнале «классика» М. Т. Каченовского «Вестник Европы». В этом нет ничего удивительного, ибо сам писатель в конце жизни говорил Д. Н. Свербееву, что в молодости он «сочувствовал... более <иной> школе — Шишкову и его последователям, нежели Карамзину и его поклонникам»¹.

Другое дело Одоевский — литературный деятель, журналист, критик и теоретик возникшего тогда философского романтизма Любоумров. Форма, в которую он облакал свои мысли, была архаичной (недаром Одоевский упрямо культивировал архаичный жанр аполога — нравоучительной басни в прозе), но сами идеи вызвали бешеную ярость сторонников классицизма и сентименталистов вроде Шаликова (на которых писатель также нападал) и горячее сочувствие молодежи, тяготевшей к новой литературе романтизма.

В 1823 году Одоевский выступил на страницах «Вестника Европы» со статьями и сатирами против «классиков», и в особенности против издателя «Дамского журнала» князя П. Шаликова, а в следующем году совместно с В. Кюхельбекером начал издание знаменитого альманаха «Мнемозина» — этого первого печатного органа, первой трибуны русского философского романтизма. Одоевский открыл первую часть «Мнемозины» апологом «Старики, или Остров Панхай» — блистательной и весьма прозрачной аллегорической сатирой на литературных староверов, выведя их в виде впавших в детство старичков, играющих в «офранцузенные теории» (намек на слепое преклонение своих противников перед поэтиками Буало и Лагарпа) и измеряющих землю самыми разнообразными аршинами (обычная насмешка романтиков над учением «классиков» о вкусе). Кроме «Стариков», Одоевский поместил в «Мнемозине» еще несколько апологов, повесть — сатиру на высший свет «Елладий» и прозаический отрывок «Следствия сатирической статьи».

Все эти художественные произведения Одоевского подчеркнута публицистические, полемичные, боевые;

¹ ЦГАЛИ, ф. 472, ед. хр. 29, л. 4. Это подтверждается и письмом 1829 года, отправленным Одоевским издателю «Московского вестника» М. Погодину. Там, в частности, говорится: «Я сам, как вы знаете, не карамзинист» (РО ГБЛ, ф. 231 (Пог/II), к. 47, ед. хр. 74, л. 2).

стрелы его сатиры метили во врагов романтизма. Помещенные в «Мнемозине» статьи ее издателей произвели на многих старших современников впечатление дерзкой мальчишеской выходки, и вокруг альманаха разгорелась ожесточенная полемика, в которую втянулись Ф. Булгарин, А. Воейков и другие консервативные литераторы. Откликов на деятельность Одоевского в альманахе «Мнемозина» было так много, что он даже написал о них специальную статью, где предлагал учредить в русской литературе пост «литературного ревизора», нелицеприятно собирающего и излагающего все обстоятельства дела, аргументы сторон и т. д.¹

Литературных староверов раздражало стремление Одоевского перевести полемику о романтизме и о путях русской литературы в сферу философии и литературной теории. Потом Кс. Полевой, тогдашний соратник Одоевского, так характеризовал это направление «Мнемозины» и впечатление, ею вызванное: «... Важнее всего там были неведомые до того взгляды на философию и словесность. Приверженцы старины почитали это смелостью неопытного юноши; но в самом деле это был первый смелый удар старым теориям, нанесенный рукою неопытною, но тем не менее удар меткий... Многие смеялись над «Мнемозиною», другие задумывались»². Среди «задумавшихся» был, по собственному признанию, и юный Белинский, свидетельствовавший о популярности идей «Мнемозины» в среде демократической молодежи. Разумеется, над философичностью статей молодого любомудра потешались разного рода староверы, на него сыпались весьма грубые и прямолинейные «личности», а Булгарин даже изобразил его в сатирической утопии «Невероятные небылицы, или Путешествие к средоточию земли» (1825) в виде невежественного «гуслиста-философа».

Литературные противники ощущали всю серьезность нового направления, обозначившегося на страницах «Мнемозины», однако отвечать Одоевскому на том же языке и уровне не могли, третируя его как неопытного и потому «перемудрившего» новичка в литературе. Здесь

¹ Одоевский В. Ф. Обозрение критик на «Мнемозину», изданную кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером.— РО ИРЛИ, ф. 392, ед. хр. I, л. 67.

² «Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов». Л., 1934, с. 150.

они были весьма однообразны и неостроумны, и нападки Булгарина не очень отличались от фельетонного стиля В. Ушакова и безымянного автора, поместившего в «Дамском журнале» (1825, № 19, октябрь) сказку в стихах «Володя дурачок», где изображены сам Одоевский и «подбивший» его на полемику «плут» Николай Полевой.

Гораздо сложнее отношение к Одоевскому и его идеям друзей и союзников по литературному лагерю романтизма. Далеко не всем нравилось «любомудрие» Одоевского, его напряженная работа преимущественно в сфере философской эстетики. Даже друг и соиздатель «Мнемозины» Вильгельм Кюхельбекер был раздражен этим стремлением писателя к теоретичности, его резко критическим пафосом и писал ему в 1825 году: «Твое ли дело служить предметом удивления Полевому и подобным филинам? Что за радость щеголять молодыми, незрелыми, не улегшимися еще познаниями перед совершенными невеждами?»¹ Двоюродный брат, поэт-романтик и будущий декабрист А. И. Одоевский полусуто полусерьезно корил Владимира за его увлечение «глубокомысленными умозрениями непонятого Шеллинга»².

Письмами дело не ограничилось, и вскоре в декабристском альманахе «Полярная звезда на 1825 год» появилась статья романтика А. А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов». Здесь говорилось о «Мнемозине» и ее издателе Одоевском следующее: «Страсть писать теории, опровергаемые самими авторами на практике, есть одна из примет нашего века, и она заглавными буквами читается в «Мнемозине». Впрочем, за исключением диктаторского тона и опрометчивости в суждениях, в г-не Одоевском видны ум и начитанность»³.

Бестужев не просто спорил с Одоевским. Он увидел в издателе «Мнемозины» одного из вождей и теоретиков нового течения в романтической литературе — романтизма философского, стремящегося свои идеи высказать прежде всего в сфере теории, философской эстетики. Здесь впервые выявились и столкнулись два различных

¹ «Русская старина», 1904, № 2, с. 382.

² Там же, с. 375.

³ «Литературно-критические работы декабристов». М., «Художественная литература», 1978, с. 76. Отметим, что Одоевскому принадлежит неопубликованная полемическая статья — ответ Бестужеву.

по своему пафосу типа романтического мирозерцания, определялись два течения внутри русского романтизма. К тому же это был и спор разных поколений.

Таким образом, первый период литературной деятельности В. Ф. Одоевского характерен тем, что его облик в глазах современников как бы двойся, распадаясь на писателя и на литературного деятеля, причем как литературный деятель он был гораздо более известен и обсуждаем, нежели как автор. С Одоевским — журнальным деятелем и критиком либо спорили, либо стремились заключить с ним, как с человеком литературно известным и умелым полемистом, союз¹. Само же творчество Одоевского-прозаика — лишь повод для критических нападков или же дружеских похвал. В первой половине 20-х годов XIX века Одоевский как прозаик еще не сложился, его художественное творчество заметно отставало от теорий.

Этим и объясняется разногласия в суждениях современников о литературной деятельности и первых творческих опытах молодого писателя-романтика. Позднее молодой Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) отдал должное ранним произведениям Одоевского, и в особенности его повести «Элладий», но при их появлении эти произведения почти единодушно были признаны незрелыми пробами неопытного пера, и даже друг и соредактор В. Кюхельбекер говорил, что персонажи «Элладия» — это «лица, могущие существовать в одном воображении молодого человека»².

Помимо всего прочего, споры эти свидетельствовали о том, что в литературе романтизма оформилось новое течение. В 1823 году Владимир Одоевский и его друг, поэт Дмитрий Веневитинов, создают знаменитое Общество любителей. Одоевский был в этом уникальном культурном организме своего рода центром, верховным судьей и примирителем. И когда позднее он поступил на службу и переехал в Петербург, один из любителей очень точно определил его роль в кружке: «Вы как солнышко, — держали нас в повиновении; не успели рва-

¹ Так поступил, например, поэт-романтик и издатель А. А. Дельвиг, в начале 1824 года писавший Кюхельбекеру об Одоевском: «По-знакомь меня, как знаешь и как можешь, с твоим товарищем. Литературно я знаю и люблю его. Уговори его и себя что-нибудь прислать в новый альманах «Северные цветы», мною издаваемый» («Русская старина», 1875, № 7, с. 377).

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 500.

нуться из центра, как вдруг по какому-то волшебному мановению всех нас отбросило от оногo... Словно сигнал подали, от которого товарищество наше рассыпалось по всем концам земли» (С а к у л и н, I, 318).

Любомудры свою центральную дорогу усматривали в просветительстве, в постепенных культурных преобразованиях и тем отличались от деятельных умов декабризма. Им чужда была декабристская идея революционного преобразования русской жизни. Тщетно Александр Одоевский и Кюхельбекер пытались приобщить Владимира к своему кругу идей, к деятельности тайного общества — юный философ предпочитал отвлеченные умствования и чистую науку: «Я никуда не езжу и почти никого к себе не пускаю; живу на Пресне в загородном доме, и весь круг физической моей деятельности ограничивается забором домашнего сада. Зато духовная горит и пылает»¹.

Тем не менее после грозы 14 декабря, расколовшей русское общество и русскую историю и начавшей принципиально новую культурную эпоху, Владимир Одоевский был среди смельчаков, помогавших заключенным и ссыльным декабристам. Он хлопотал за Александра Одоевского и способствовал его переводу из Сибири на Кавказ, поддерживал в ссылке Вильгельма Кюхельбекера. Самому Одоевскому одно время угрожал арест, ибо известны были его тесные связи со многими участниками восстания.

Иные времена наступили и для самого Одоевского и его друзей. Как и для всей тогдашней литературы, 14 декабря 1825 года имело для него значение великого рубежа, водораздела, за которым начиналась уже новая социальная и культурная эпоха 1830-х годов. Декабрьские события произвели переворот в романтическом сознании. Прежнее простодушие было уже невозможно в новых суровых условиях, и любомудры как-то сразу повзрослели, остепенились и обратились к практической деятельности. Пришло своего рода «трезвение» романтической мысли, это неизбежное следствие крушения юношеских иллюзий. «Время фантазии прошло; дорого заплатили мы ей за нашу к ней доверенность»², — вспоминал Одоевский об этой поре разброда в стане любомудров.

¹ «Русская старина», 1888, № 12, с. 595.

² Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 237.

После поражения декабристов многие духовные ценности мыслящего дворянства подверглись последовательному переосмыслению в мучительных поисках новой дороги и реального дела. И Одоевский принимает несколько важных решений, существенно изменивших его жизнь. Как бы подводя черту под романтической эпохой первых радостей, он распускает Общество любомудрия и собственноручно сжигает в камине его архив. Далее последовали поступление на государственную службу, женитьба и переезд из либеральной Москвы в служилый Петербург. Вдохновенный юноша-философ вдруг преобразился в исполнительного чиновника, занимающегося на досуге сочинительством и музицированием.

Но расставание писателя с романтическим любомудрием 20-х годов происходило медленно и трудно. В творчестве Одоевского ощущается некая инерция. Старая манера повествования давала себя знать и в апологах, и в философических трактатах, помещаемых им в журнале любомудров «Московский вестник». Эта-то творческая инерция и обратила в первую очередь на себя внимание критики и читателей.

Здесь, как всегда, свое, краткое, но точное слово сказал Пушкин. Когда в 1827 году редактор журнала М. П. Погодин дал прочесть Пушкину критический материал Одоевского, где с прежней романтической лихостью времен «Мнемозины» был задет покойный Державин, то отзыв этот был решительно отредактирован Пушкиным, лихость убрана, а автору передан через Погодина следующий пушкинский отзыв: «Здесь много умного, справедливого, но автор не знает приличий: можно ли о Державине и Карамзине сказать, что «имена их возбуждают приятные воспоминания», что «с прискорбием видим ученические ошибки в Державине»; Державин все — Державин. Имя его нам уже дорого. Касательно живых писателей также не могу я, объявленный участником в журнале, согласиться на такие выражения. Я имею связи. Меня могут почесть согласным с мнением рецензента. И вообще — не должно говорить о Державине таким тоном, каким говорят об NN, об SS. Сим должен отличаться «Московский вестник». Оставьте одно общее суждение»¹.

¹ «Русская старина», 1904, № 3, с. 705—706.

В этих словах, тут же переданных Одоевскому, содержится весомый пушкинский урок, призыв к осознанию своих литературных корней, правильному пониманию национального предания, к *созидательной* работе в отечественной культуре. Это и спор с крайностями романтизма, увлекшегося разрушительной работой, ниспровержением признанных, общезначимых ценностей и авторитетов. И Одоевский этому уроку внимал, ответил Погодину: «Пушкин имел право вступаться за Державина — *свой своему* и проч.; я и сам рад, что вы выкинули из моей статьи места слишком откровенные»¹. Впоследствии Одоевскому, ставшему сотрудником редакции пушкинского «Современника», не раз доводилось выслушивать советы поэта, воспитывавшие творческую мысль писателя-романтика и порой выправлявшие ее прихотливые изгибы.

Собственно, Пушкин в этом долгом споре как бы поворачивает отвлеченно философствующего любомудра лицом к насущнейшим задачам отечественной литературы. И мысль Одоевского постепенно обращается к этим задачам, переходя от неподвижных схем в духе Лабрюйера к полноценным художественным образам. Он сам как бы отсекает прошлое и решает начать новую жизнь. «Удалившись на время от литературы и готовясь издать большой труд («Пестрые сказки»), мне совсем не хотелось напоминать о себе публике старыми грехами»², — сказано в одном из писем Одоевского 1829 года.

1830-е годы — пора расцвета литературного таланта Владимира Одоевского. Творческая мысль молодого писателя, преодолевая препятствия, обрела тогда собственную дорогу. За полтора десятилетия (с 1830 по 1844 год) были опубликованы основные его художественные произведения. Но все это время Одоевский испытывает мучительные сомнения в действенности литературной профессии: слишком узок круг русской читающей публики, слишком слаб голос писателя, говорящего с современниками о вечных истинах: «... Есть нечто почтенное в наших литературных занятиях. Они требуют какого-то особенного героизма, ибо у нас можно просидеть несколько лет над книгою и напечатать ее в полной уве-

¹ «Литературное наследство», т. 16/18. М., 1934, с. 691.

² РО ГБЛ, ф. 231 (Пог/II), карт. 47, ед. хр. 74, л. I об.

ренности, что ее прочтут человек десять, из которых поймут только трое» (С а к у л и н, II, 408). Есть, конечно, и исключения, ставшие примерами для последующих писательских поколений, и одно такое знаменательное имя Одоевский называет: «Карамзин был счастливец, умевший заинтересовать нашу публику, сделавшийся писателем народным, *всеклассным*, если можно так выразиться»¹.

Но подобная роль писателя в современной Одоевскому литературе была уникальна, почти недоступна, и не случайно автор «Русских ночей» в конце жизни весьма прозорливо указал на необходимость и неизбежность подлинно демократической, народной русской культуры: «Толпе еще нужен не Рафаэль, а размалеванная картинка, не Бах, не Бетховен, а Верди или Варламов, не Дант, а ходячая пошлость. Но одна ли толпа в том виновата? нет ли в самом искусстве чего-то неполного, недосказанного? не требует ли оно новой, нам даже еще непонятой разработки?»² В этих знаменательных вопросах содержался великолепный ответ высокомерным эстетам, презиравшим «толпу».

Собственную же деятельность на поприще литературы Владимир Одоевский рассматривал именно как подготовительную, как приближение к будущей демократической культуре. В его замечательной, по-чаадаевски горькой и в то же время бодрой статье «Записки для моего праправнука о русской литературе» сказано: «Нет ни одной литературы интереснее русской... Она любопытна как приготовление к какой-то русской, до сих пор нам непонятой литературе, — непонятой тем более, что Россия юна, свежа, когда все вокруг ее устарело и одряхло»³. Причем Одоевскому ясно, что работа в литературной сфере взаимосвязана с параллельно идущей деятельностью в науке, промышленности и т. д., и потому, по его мысли, русский писатель никак не может быть только писателем-профессионалом: «В одной руке шпага, под другой — соха, за плечами портфель с гербовою бумагою, под мышкою книга — вот вам русский литератор» (С а к у л и н, II, 408).

¹ РО ГБЛ, ф. 231 (Пог/II), карт. 47, ед. хр. 74, л. 4.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 128.

³ Там же, с. 61—62.

Деятельность Владимира Одоевского была настолько многогранна, что и сам он не мог уследить за всеми ее неожиданными изгибами и сетовал: «Как люди успевают рассказывать в автобиографии, что они делают? Моя деятельность дробится на тысячи лиц и действий, и некогда заметить ее!»¹

В начале своей петербургской деятельности Одоевский видел в этой многогранности стеснительное неудобство и с грустью вспоминал о той невозвратной поре юности, когда он все свое время посвящал искусствам. Но постепенно писатель уловил свой жизненный ритм: «Даровитая организация — эластична: она не имеет права вкопать свой талант в землю; она должна пустить его в куплю, где бы ни привелось»². Его литературным и музыкальным опытам уже не мешали две должности, им занимаемые.

Свою жизнь Одоевский с полным правом именовал чернорабочей. В Петербурге писателя ожидали в высшей степени непоэтические занятия: ему пришлось, например, наблюдать за изготовлением сомовьего клея и проверять действие усовершенствованных кухонных очагов. «Я теперь почти уже не литератор, а химик и механик»³, — жаловался Одоевский Шевыреву. И все же литературных занятий не оставил. Причем Одоевский способствовал развитию литературы не только как писатель, но и как юрист: он был одним из авторов либерального цензурного устава 1828 года, чье влияние на развитие отечественной словесности, сильно стесненной прежним «чугунным» уставом, было настолько благотворно, что друг писателя Иван Киреевский поставил это детище Одоевского выше тогдашних побед русского оружия над турками. Перу Одоевского принадлежат и первые законы об авторском праве. Таков далеко не полный перечень его профессий и занятий.

Над энциклопедизмом писателя иногда посмеивались люди деловые, практические, но Одоевский спокойно шел своим уединенным путем. «Это движение по разным путям, невозможное для тела, весьма возможно для духа»⁴, — пояснял он и указывал на гигантов Воз-

¹ Лезин Б. А. Очерки из жизни и литературной деятельности кн. В. Ф. Одоевского. Харьков, 1907, с. 2.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 121—122.

³ «Русский архив», 1878, кн. II, № 5, с. 56.

⁴ Там же, 1897, № 2, с. 327.

рождения и в особенности на всеобъемлющий гений нашего Ломоносова: «Этот человек — мой идеал: он тип славянского всеобъемлющего духа, которому, может быть, суждено внести гармонию, потерявшуюся в западном ученом мире. Этот человек знал все, что знали в его веке: об истории, грамматике, химии, физике, металлургии, навигации, живописи, и пр. и пр., и в каждой сделал новое открытие, может, именно потому, что все обнимал своим духом»¹.

В Петербурге вокруг Одоевского снова начали собираться любомудры, и вскоре в Третье отделение поступил очередной донос на молодых философов: «Образ мыслей их, речи и суждения отзываются самым явным карбонаризмом... Собираются они у князя Владимира Одоевского, который слывет между ними философом»². Прежнее вольномыслие сказывалось и здесь, но любомудры были уже не те, и разговоры в их кружке велись теперь не о возвышенном философствовании, а о службе, издании журнала «Московский вестник», где и Пушкин принимал участие, и т. д. Эти перемены в мировоззрении любомудров описаны Одоевским в повести «Новый год», являющейся ценным документом для истории русского общественного сознания тех лет.

Одоевский оказался в центре культурной жизни, и в эту пору начинается его дружба с Жуковским, Вяземским, Крыловым, Пушкиным, Михаилом Глинкой. Писатель становится непременным участником «суббот» Жуковского, встречается с братьями по литературному цеху у Дельвига и в оппозиционном салоне близкой к декабристам графини Лаваль. Этому оживленному творческому общению в немалой мере способствовало достаточно заметное положение Одоевского в светском обществе и при дворе.

Светские приличия требовали от князя и камергера Одоевского соответствующего его титулу и положению образа жизни. Этого же хотела и его супруга, княгиня Ольга Степановна, урожденная Ланская, женщина властная и честолюбивая. Княгиня желала царить в собственном великосветском салоне, а Одоевский жаждал постоянно видеться с друзьями — музыкантами и литерато-

¹ Грот Я. К. Переписка с П. А. Плетневым, т. III. СПб., 1896, с. 775.

² «Русская старина», 1902, № 1, с. 34.

рами. Получилось нечто сложное, двухэтажное: посетители попадали сначала в гостиную, где царила величественная, свысока глядевшая на бедных нечиновных литераторов хозяйка дома, выпивали неизбежную чашку чая и, облегченно вздохнув, взбирались по узенькой крутой лестнице в кабинет писателя, где царило полное равенство и где революционный демократ Белинский мог встретиться и поговорить с тайным советником Жуковским. Так родился знаменитый литературный салон, прозванный академией, где вся русская литература, по меткому слову Шевырева, очутилась на диване у Одоевского.

В доме Одоевского собирался цвет российской словесности: «Здесь сходились веселый Пушкин и отец Иакинф с китайскими, сузившимися глазками, толстый путешественник, тяжелый немец — барон Шиллинг, возвратившийся из Сибири, и живая, миловидная графиня Ростопчина, Глинка и профессор химии Гесс, Лермонтов и неуклюжий, но многознающий археолог Сахаров. Крылов, Жуковский и Вяземский были постоянными посетителями. Здесь впервые явился на сцену большого света и Гоголь»¹. Добавим, что гостеприимством и дружеской помощью Одоевского пользовались Боратынский, Кольцов и молодой Достоевский, критик Аполлон Григорьев. В позднейшие времена у Одоевского бывали Тютчев, Фет, Григорович, Гончаров, Иван Тургенев, славянофилы и западники. Здесь демонстрировал свое виртуозное искусство знаменитый венгерский композитор и пианист Ференц Лист, читал стихи веселый Мятлев; итальянский импровизатор Джустиниани сыграл у Одоевского сцену из «Египетских ночей» Пушкина. И всех этих разно думающих людей умело объединял и примирял спокойный и благожелательный хозяин салона.

В этом изысканно одетом молодом вельможе было немало подлинного демократизма, и один из посетителей позднее верно сказал об Одоевском: «Несмотря на то, что он был первый аристократ в России, он, может быть, был величайший демократ»². В уединенном кабинете хозяйка, уставленном замысловатыми столиками и этажерками, химическими ретортами и музыкальными ин-

¹ «В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском». М., 1869, с. 57.

² «Русская старина», 1890, № 9, с. 632.

струментами, ценились только талант и подлинные знания. Здесь собирался класс литераторов. «Одоевский желал все обобщать, всех сближать и радушно открыл двери свои для всех литераторов... Один из всех литераторов-аристократов, он не стыдился звания литератора, не боялся открыто смешиваться с литературною толпою и за свою донкихотскую страсть к литературе терпеливо сносил насмешки своих светских приятелей»¹, — вспоминал писатель И. И. Панаев.

Салон Одоевского просуществовал до самой смерти хозяина. Со временем он сделался культурной достопримечательностью и даже попал в повесть барона Ф. Бюллера «Ничего. Хроника петербургского жителя», где о литературных вечерах у князя В. Ф. Одоевского говорилось: «Сменялись любопытные и занимательные предметы другими, прорывались новые взгляды и оригинальные проблески мыслей. Здесь и ученый дипломат, и талантливый царедворец, и обладатель юмора *par excellence*, и умный путешественник, и беспристрастный наблюдатель китайских нравов и быта... Здесь сходбище большинства талантов России — и чрезвычайную прелесть таких вечеров составляет эта смесь разнородных стихий, которые рождаются по самой своей противоположности. Здесь чтят память Пушкина и вспоминают о Жуковском; здесь все дышит умом и мыслию; здесь с участием толкуют о русской опере, добросовестно судят о литературе, о музыке, об истории... Здесь даже, вопреки обычаю, можно иногда приобрести и новые познания и обогатить запас своих воспоминаний»².

Люди здесь менялись, менялся и сам писатель. В 40-е годы он уже принимал гостей в воздетых на лоб больших очках, черном шелковом колпаке и длинном, до пят, сюртуке черного бархата, напоминавших одеяние средневекового алхимика. Обстановка его кабинета была самая романтическая и экзотическая, включала в себя предметы редкие и странные — от построенных хозяином дома органа и клавесина до походной кухни. Среди книжных завалов, роялей и пыльных папок с рукописями и нотами серьезный и задумчивый Одоевский выглядел рассеянным чудаком и уединенным мечтателем, удалившимся от деятельной жизни.

¹ Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 89.

² «Отечественные записки», 1843, т. 28, отд. I, с. 366.

Светские приятели посмеивались над странностями автора «Русских ночей», молодежь не понимала его слишком своеобразных увлечений астрологией, магией и «животным магнетизмом». Но писатели знали Одоевского как доброжелательного ценителя с безукоризненным вкусом, и потому молодой Достоевский принес ему «Бедных людей», Тургенев читал ему «Накануне», бедствующий Аполлон Григорьев показывал свои критические статьи. Музыканты ценили в Одоевском дар отличного пианиста и критика, и Глинка пользовался его советами во время работы над «Иваном Сусаниным», композиторы Даргомыжский и Серов были ему благодарны за поддержку и тонкую оценку их опер. Французу Гектору Берлиозу Одоевский открыл мир русской национальной музыки, и он же научил русскую публику ценить непривычное дарование немецкого композитора Рихарда Вагнера. Одоевский был не только живой энциклопедией, но и живой консерваторией, и имя его навсегда останется в истории отечественной музыки. И именно талант музыкального критика помог писателю создать знаменитые повести о великих композиторах Бахе и Бетховене.

Литературные занятия в сфере интересов Владимира Одоевского играли особенную роль: именно здесь его заветные мысли обретали плоть, сливались с героями, становились живыми и зримыми. Поэтому так стремительно его становление как писателя. Напряженные поиски собственной манеры в прозе очень быстро приводят Одоевского от юношеского увлечения дидактикой и аллегорией к подлинно художественному повествованию, к творческой зрелости и своеобразности, сразу отмеченной Пушкиным. В начале 30-х годов писатель находит свою дорогу в литературе, и, как показал его «Последний квартет Бетховена» (1830), это была дорога к главной книге — к «Русским ночам» (1844).

Но как всегда у Одоевского, его мысль в литературе, помня о центральной дороге, разветвляется, проникает в разные сферы, осваивает неожиданные, новые для того времени темы. Собирающиеся вокруг этих тем мысли рождают группы произведений, и потому Одоевского по праву считают мастером цикла повестей, где каждое произведение оттеняет и объясняет другие вещи и, в свою очередь, обретает новый смысл. Первым таким циклом были «Пестрые сказки» (1833).

Эта книга Одоевского неоднородна, ибо вместе со сказочными аллегориями в нее включены два произведения, которые никак не могут быть причислены к сказкам. Это «Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» и «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем». Вопреки названиям это не сказки, не аллегии, а повести, в которых реальнейший русский быт выявлен и осужден с помощью шутливой, комической фантастики. Одоевский здесь обратился к изображению чиновничьей жизни и показал весь ее канцелярский идиотизм, механичность и пустоту, саркастически именуемые им «безмятежным счастьем».

В повести о коллежском советнике происходит бунт вещей. Карты, составлявшие существеннейшую часть домашнего быта чиновников и заполнявшие их скудную жизнь, вдруг ожили и втянули игроков в безумный картеж, в непрерывную, изматывающую игру. Чиновники попытались было задуть свечи, но «карты выскочили у них из рук: дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, — и составила целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра, игра адская». Карты не только заняли место людей, но и стали им подражать, переняли чиновничью психологию и иерархию госдепартаментов и министерств: «Короли уселись на креслах, тузы на диванах, валеты снимали со свечей, десятки, словно толстые откупщики, гордо расхаживали по комнате, двойки и тройки почтительно прижимались к стенкам». Все перевернулось, встало с ног на голову. И тем не менее ничто не изменилось. Невероятное, фантастическое не в состоянии преобразить неподлинную жизнь, превращенную в картеж. И потому безразлично, сами ли чиновники играют в карты или карты играют чиновниками. В обоих случаях чиновничья жизнь чудовищно нелепа, уродлива и тяготеет к абсурду.

Столь же нелепа, лишена духовности и здравого смысла жизнь приказного Севастьяныча, которого посетил вдруг дух человека, имевший «несчастную слабость» выходить на время из собственного тела. На робкую просьбу призрака вернуть ему случайно утерянное тело опытный чиновник невозмутимо отвечает привычным

«та-ак-с». Куда бóльшее впечатление производит на него предложенная привидением взятка. Дух оказался платежеспособным и посулил приказному пятьдесят рублей. Характерно, что очевидная нелепость и фантазмагоричность происходящего Севастьяныча нисколько не смущают, ему важна правильность канцелярского оформления этой нелепицы. На традиционный вопрос об имени и фамилии дух произносит нечто несообразное: «Меня зовут Цвеерлей-Джон-Луи». Приказный так же спокойно спрашивает: «Чин ваш, сударь?» И в ответ слышит еще одну нелепость: «Иностранец». Тем не менее все невероятные ответы духа Севастьяныч аккуратно записал на своем особом чиновничьем языке: «В Реженский земский суд от иностранного недоросля из дворян Савелия Жалуева, объяснение». Бытие Севастьяныча настолько бездуховно, автоматически, что любая несообразность находит здесь свое место, не вступая с этой жизнью в противоречие.

Очевидно, что это сатира, и сатира социальная. Давно замечено и то, что эти повести Владимира Одоевского как бы предваряют в нашей прозе «Петербургские повести» Гоголя, и в особенности «Нос», указывая на сложную взаимосвязь между творчеством обоих писателей. Аполлон Григорьев писал: «Еще до Гоголя глубокомысленный и уединенно замкнутый Одоевский поражался явлениями миражной жизни — и иногда, как в «Насмешке мертвеца», — относился к ним с истинным поэтическим пафосом»¹. И сам Одоевский с полным правом причислял себя к линии русской сатиры, идущей от Кантемира к Гоголю, и говорил, что сатира — это «выражение нашего суда над самими собою, часто грустное, исполненное негодования, бóльшую частью ироническое»². Суда сатирика не избежало и высшее общество, чья бездуховность, жестокость и эгоизм бичуются Одоевским в «Бале», «Бригадире», «Насмешке мертвеца», «Княжне Мими».

Белинский писал о сатирах Одоевского: «Их цель — пробудить в спящей душе отвращение к мертвой действительности, к пошлой прозе жизни и святую тоску по той высокой действительности, идеал которой заключа-

¹ Григорьев Аполлон. Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма.— В кн.: «Н. В. Гоголь. Исследования и материалы», т. I, с. 253.

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве, с. 97.

ется в смелом, исполненном жизни сознании человеческого достоинства»¹. Именно такова природа романтической сатиры. Однако читатель «Пестрых сказок» быстро убеждался, что повседневность, русский быт интересуют автора не меньше возвышенных инвектив.

Сказки о чиновнике Отношении и о мертвом теле, к которым присоединилась впоследствии блистательная «История о петухе, кошке и лягушке», отличала и другая особенность — умение соединить грозную сатиру с добрым вниманием к своим персонажам. Недаром друзья писали автору: «У тебя есть добродушное смешное, которого никто из пишущих на Руси не имеет» (Сакулин, II, 36). И здесь Одоевский, конечно, ближе к Пушкину, к ясным и веселым «Повестям Белкина». Его приказный Севастьяныч отнюдь не идеален, он плут и лихоимец, но он же и живое лицо, неотъемлемая часть русской жизни той поры и потому имеет право на внимание писателя и читателей. Таких севастьянычей были тогда многие тысячи. И Одоевский, зная это, не превращает своего героя в страшную маску, обличительную карикатуру. Ему и в этой обыденной жизни уездного чиновника важна каждая подробность: как Севастьяныч живет, о чем думает, что читает. И суровый и простодушный городничий Зернушкин из «Истории о петухе, кошке и лягушке» — отнюдь не гоголевский взяточник из «Ревизора». Он провинциальный мудрец, человек по-своему счастливый, и невидимая нить литературной преемственности соединяет этого чудака не с персонажем гоголевской комедии, а с «солигаличским антиком» Рыжовым, героем лесковского рассказа «Одному».

Особое место занимают в творчестве Одоевского так называемые «таинственные» повести — «Сильфида», «Саламандра», «Косморама», «Орлахская крестьянка». Именно эти произведения способствовали тому, что до-революционные исследователи и современные зарубежные толкователи творчества Одоевского создали ему довольно устойчивую репутацию мистика и идеалиста. Причудливый фантастизм «таинственных» повестей и всем известный интерес их автора к алхимии и сочинениям средневековых мистиков иногда заставляли забыть о весьма трезвом, реалистическом мышлении Владимира

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 305.

Одоевского, о его всегдашней приверженности к науке, к точному знанию о мире.

Между тем именно в фантастических повестях, создававшихся параллельно с «Русскими ночами», отчетливо виден чисто научный интерес Одоевского к тайнам человеческой души. Его духовидцы и призраки, вообще характерные для романтической литературы, в немалой мере обязаны своим появлением обширным познаниям писателя в медицине и психологии, его постоянному интересу к так называемому «животному магнетизму», к гипнотизму и особого рода одержимости. «Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов», — писал Одоевский¹. Эта особенность романтической прозы Владимира Одоевского порождена его научным мышлением.

В русской романтической прозе 1830-х годов замечается стремление переосмыслить тип фантастики, возникший в результате творческого освоения опыта немецких романтиков, и прежде всего Гофмана и Тика. Одоевский тоже хочет упорядочить и использовать в своих целях поэтику тайны и чудесного. И потому он дает весьма своеобразную трактовку гофмановской фантастики. В бумагах Одоевского появляется запись: «Гофман — его чудесное — аналитическое, единственно возможное в наше время» (Сакулин, II, 346). Фантастика самого Одоевского тяготеет именно к аналитичности. Законность художественной фантастики им признается, но область фантастического ограничена и все более суживается.

Вообще у Одоевского выделенное для фантастики художественное пространство уже, чем у Гофмана. В его романтических повестях фантастика существенно потеснена реальностью. Действительность здесь признается таинственной, недостаточно исследованной, но на пути сверхъестественного стоит наука. И потому чудесное в прозе Одоевского чаще всего остается таковым лишь для ее персонажей. Читатель ее должен верить в чудесное, превращающееся в главную причину занимательно-

¹ Одоевский В. Ф. Соч., ч. III, с. 308. Ср. следующую запись из архива Одоевского: «Нет ни одного из этих видений, которое бы не могло быть объяснено известными естественными законами, изложенными в любом учебнике физики или физиологии» («Русский архив», 1874, кн. I, стб. 293).

сти, но у этой веры есть свои четко намеченные границы. Фантастика у Одоевского мотивирована, всегда объясняется. Она двуедина, скользит по грани реального и ирреального, часто эту грань пересекает, но все же постоянно возвращается в реальность, для того чтобы ее объяснить. Причем для Одоевского реальная основа фантастики имеет куда более важное значение, чем чистый фантастизм.

Разумеется, «таинственные» повести Владимира Одоевского не сводимы к научным изысканиям. Это шедевры романтической прозы, теснейшим образом связанные с общим движением русской литературы пушкинской поры. Герой «Сильфиды» Михаил Платонович, этот столичный денди, уставший от светских забав и удалившийся в дядюшкину деревеньку, явственно напоминает Онегина. Модный сплин, насмешки над провинциалами — все это могло появиться лишь после пушкинского романа. Но, в отличие от Пушкина, Одоевский сделал главной движущей силой своей повести жажду познания. Его герой говорит: «Любознательность, или, просто сказать, любопытство, есть основная моя стихия, которая мешается во все мои дела, их перемешивает и мне жить мешает; мне от нее век не отделаться; все что-то манит, все что-то ждет вдали, душа рвется, страждет...» Одоевский потому и дает в начале повести столь подробную и вполне реалистическую картину провинциальной жизни, чтобы отчетливее показать чисто романтический конфликт героя-искателя с косной, не одухотворенной высоким пафосом и подлинными знаниями средой.

Сильфида, это таинственное существо, явившееся герою повести, несет в себе новое всеобъемлющее знание о мире. Она предлагает Михаилу Платоновичу подлинный мир сущностей, понимание самодвижения жизни, основных законов мира, учит его видеть всеобщую связь явлений. И познавший эту высшую мудрость герой говорит в конце повести: «Ваши стихи тоже ящик; вы разобрали поэзию по частям: вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись — куда угодно? А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, — искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков: найди мне его!» Здесь утверждаются романтические идеалы всеобъемлющей науки и целостного искусства.

Но суровая действительность все время теснит романтику и налагает жесткие ограничения на сферу фантастического. Мысль Одоевского о мелочах как цели бытия множества людей заставляет вспомнить знаменитые слова из «Мертвых душ» о «страшной, потрясающей тине мелочей, опутавших нашу жизнь». В этой-то тине быта и вязнет постепенно герой «Сильфиды». Подобно Гоголю, Одоевский показал страшную власть обыденного быта, бездуховной материальности, разрушающую личность и выталкивающую ее либо в житейскую пошлость, либо в безумие. На это сходство указывал еще Аполлон Григорьев: «... Одна сторона всеобщей болезни, отмеченная Гоголем и Одоевским, — это власть творимой силы множества над всяким и каждым, несмотря на демоническую силу личности; но в каждой личности отдельно таится еще злой и страшный недуг безволия или, точнее сказать, рассеяния сил, потерявших в человеке центр, точку опоры»¹.

В герое «Сильфиды» медленно гибнет человеческое начало, высокоразвитая духовность, и он становится «живым мертвецом», двойником бригадира из одноименной повести Одоевского. И потому «Сильфида», как и другие «таинственные» повести писателя, не противостоит «Бригадиру», «Балу», «Княжне Мими», «Насмешке мертвеца», а, напротив, служит вместе с ними одной цели — беспощадной социальной сатире, критике неидеальной действительности, «пошлой прозы жизни» и утверждению высоких идеалов и всеобъемлющих духовных исканий.

В повести «Саламандра» видно стремление писателя соединить историю, философию и художественную прозу. В сущности, это цикл внутри цикла, составное произведение, романтическая диалогия о трех эпохах — Петровской, послепетровской и современной Одоевскому поре 1830-х годов. В пределах обычного исторического романа в духе Вальтера Скотта такое соединение было невозможно.

Одоевский, как всегда, нашел особый путь: он соединил в рамках одного произведения историческую прозу и философско-фантастическую повесть «Эльса». Он шел от романтической повести к историческому роману, как бы стягивая, спрессовывая в своей диалогии художествен-

¹ Григорьев Аполлон. Собр. соч., вып. 8, с. 13.

ное время, используя фантастику и народное предание. Историческую повесть «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» можно было бы назвать иначе — «Финн Петра Великого», ибо здесь явственно ощутимо воздействие незавершенного пушкинского романа «Арап Петра Великого», судя по всему известного Одоевского еще в рукописи¹. Это история юного финна Якко, отправленного Петром Первым на учение в заморские страны. Подобно пушкинскому арапу Ибрагиму, Якко становится свидетелем, а затем и участником великих свершений царя-труженика.

Но постепенно Якко из «естественного», выросшего в органичном единении с родной природой и народом человека превратился в типичного исполнителя, одержимого мыслью о продвижении по службе и покровительстве царя. После смерти Петра Первого ученый типограф и переводчик «цифирных книг» стал алхимиком, жаждущим золота, власти над миром и людьми. И во второй части «Саламандры» показано постоянное снижение, профанация высокой науки и духовных идеалов Петровской эпохи, начавшаяся после смерти Петра. Характерно, что в «Эльсе» Петра нет, хотя тень его колоссальной фигуры падает и на вторую часть «Саламандры» и многое в ней разъясняет, и в частности медленное падение просвещенного Якко.

Бездушность и механичность жизни Якко — это чисто романтический протест Одоевского против отрицательных последствий петровских реформ, неприятие им утилитарного полупросвещения и прикладной науки, стремившихся лишь к неглубоким знаниям и «низкой» и «презренной» пользе. Совершенствование государственного механизма и развитие промышленности не совпали с процессом гармонизации личности.

Со смертью Петра его высокие, немногим понятные цели позабылись, и люди, направляемые прежде железной рукою преобразователя России, потеряли жизненный центр, основу, единый пафос и разбрелись по жизни в поисках своей маленькой пользы. Такова судьба Якко в «Эльсе».

¹ См.: Сахаров В. И. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском.— В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. IX. Л., «Наука», 1979.

Якко — это, говоря словами Достоевского, «петербургский тип». Как и пушкинский Германн (кстати, оба они — инженеры, люди сухой «точной» мысли и абстрактного расчета), он приходит к мысли, что ради золота и власти все дозволено. Это уже сознательный демонизм, злая сила, которой рабски прислуживает лишенная этического начала прикладная наука. Саламандра, дух огня, возвещает вызвавшему ее алхимику, что любое человеческое желание исполняется — стоит только пожелать. И она же говорит Якко: «Зародыш жизни — смерть». Поэтому в погоне за властью, богатством и вечной молодостью алхимик желает смерти окружающим его людям, и каждое его злобное желание, исполняясь, уносит чужую жизнь.

Главная страсть Якко — золото, которым все приобретается — от любви до высоких чинов. Он каждую ночь превращает свинец в золотые слитки и, подобно Петеру Шлемиллю из знаменитой повести немецкого романтика Шамиссо, пляшет над золотом, объятый безумной радостью. И этот танец алхимика, превратившего философский камень, этот символ высшего знания о мире, в орудие наживы и власти, становится страшным символом «недолжного» существования, последовательного отказа от всего человеческого. В довершение всего Одоевский придает Якко весьма многозначительную особенность: ради золота его герой в конце концов отказывается и от собственного человеческого облика и переселяется в более удобное по престижным соображениям тело убитого им графа.

Германн в «Пиковой даме» убивает старую графиню, Якко отнимает тело и жизнь у старого графа. Оба героя традиционно предают любовь. Таков итог этой жизни, которая не нашла опоры в своей эпохе и была вынуждена надеяться лишь на саму себя, что неизбежно привело к известной формуле «все дозволено». Рассказ о поучительной судьбе Якко, размышления о судьбах науки, о переменах в российской действительности — вот главное в «Саламандре», а фантастика при всей ее сложности и многозначности лишь помогает реализовать этот замысел Одоевского. И именно здесь особенно заметен интерес писателя к пушкинским идеям и образам.

Своими литературными успехами Одоевский в немалой мере был обязан постоянному творческому общению с Пушкиным. Советы Пушкина, пример его собственной

прозы, и прежде всего «Повестей Белкина», «Капитанской дочки» и «Арапа Петра Великого», помогли Одоевскому найти свою манеру повествования.

С классической русской прозой пушкинской школы мы встречаемся и в главной книге Владимира Одоевского — «Русских ночах». Книга эта одинока в истории нашей литературы, ее просто не с чем сравнить. В тогдашней русской литературе это был великий и единственный эксперимент в сфере идей и художественного творчества. Судьба этой книги была особенно трудной: при своем появлении «Русские ночи» были встречены недоуменными рецензиями, и трезво мыслившие люди 40-х годов, обнаружив в этой книге весьма серьезный, доказательный и нелицеприятный спор со многими своими любимыми идеями, единодушно признали ее несвоевременной и несвоевременной. Лишь из Сибири прозвучал одобряющий голос старого друга Вильгельма Кюхельбекера: «Книга Одоевского «Русские ночи» одна из умнейших книг на русском языке... Есть и в ней, конечно, то, что я бы назвал Одоевского особенно манерностью, о которой когда-нибудь поговорю подробнее, но все же это одна из умнейших наших книг. Сколько поднимает он вопросов! Конечно, ни один почти не разрешен, но спасибо и за то, что они подняты, — и в Русской книге! Он вводит нас в преддверье; святыня заперта; таинство закрыто; мы недоумеваем и спрашиваем: сам он был ли в святыне? Разоблачено ли перед ним таинство? разрешена ли для него загадка? Однако все ему спасибо: он понял, что есть и загадка, и таинство, и святыня»¹. И затем для «Русских ночей» настала долгая пора забвения, хотя книга оставалась в литературе и ждала своего часа, нового, глубокого понимания.

«Русские ночи» — своеобразный памятник тому романтическому времени, его людям и идеям, ценнейший документ, последнее слово, сказанное целой эпохой русской жизни о самой себе. Без этой книги неполным будет наше представление о времени, когда возникали, оформлялись многие жизненно важные для развития нашей культуры мысли и проблемы. «Эта эпоха имела свое значение; кипели тысячи вопросов, сомнений, догадок — которые снова, но с большею определенностью возбудились в настоящее время; вопросы чисто философские,

¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 342.

экономические, житейские, народные, ныне нас занимающие, занимали людей и тогда, и много, много выговоренного ныне, и прямо, и вкривь, и вкось, даже недавний славянофилизм, — все это уже шевелилось в ту эпоху, как развивающийся зародыш»¹, — писал позднее Одоевский о 20—30-х годах прошлого века.

Глубина философской мысли Одоевского отнюдь не превращает «Русские ночи» в скучную ученую книгу. Пластичной, четкой, скупой на словесные украшения и фигуры прозой написаны повести, составившие основу книги и воплотившие в «историко-символических лицах» мысли автора о судьбах людей и цивилизаций.

Выпуская в свет столь уникальную, сложную по форме и мыслям книгу, Одоевский не без оснований опасался, что критика и читатели не все в ней поймут и оценят: «Более всего я ожидаю нападений на форму, мною избранную... Соединение частей моей книги будет ли для них представляться в виде того живого организма, в котором мне оно представлялось?»²

Но он не мог и не хотел дожидаться всеобщего понимания, ибо с полным правом считал эту книгу одним из главных дел своей жизни. В молодости Любомудр Одоевский смело задал вопрос: «Мы, русские, последние пришли на поприще словесности. Не нам ли определено заменить эпопею, теперь невозможную, драмою, соединяющею в себе все роды словесности и все искусства?»³ Такой универсальной романтической «драмой в прозе», соединившей в себе повествовательный эпос, лиризм и драматические элементы, даже музыкальный принцип (идея контрапункта в прозе), и стали «Русские ночи», одна из самых оригинальных книг мировой литературы.

«Главная мысль моей драмы проходит через жизни выведенных мною на сцену лиц, частью существовавших, частью вымышленных; между ними нет внешней связи, но, как и в духовной природе, есть лишь связь внутренняя. В лице рассказчиков я хотел изобразить нечто та-

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 192.

² ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. 13, л. 11.

³ Одоевский В. Ф. Теория изящных искусств. Парадоксы.— «Московский вестник», 1827, ч. II, № 6, с. 168. На это суждение молодого писателя мы можем смотреть и как на своего рода прозрение, предсказание появления русского классического романа, действительно соединившего в себе напряженный драматизм трагедии, психологизм лирики и величие эпоса.

кое, что бы в нашем искусстве могло соответствовать хору драмы древних»¹, — разъяснял автор «Русских ночей». Это нечто новое и в прозе русского романтизма, и вообще в отечественном повествовании. Романтик Одоевский в своей идее «хора» нашел способ дать всему субъективному, индивидуальному, лирическому объективную, эпически отстраненную от этих исканий оценку. Здесь произошло то же, что и в «Цыганах» и «Евгении Онегине» Пушкина и «Герое нашего времени» Лермонтова, — авторское сознание отделилось от породившего его романтического мирозерцания, поднялось над ним и сумело посмотреть на романтизм и его героев со стороны, объективно их оценить. Эта примечательная самооценка многое разъясняет в долгой жизни романтического сознания.

В романтических повестях, вошедших в книгу В. Ф. Одоевского, происходит целеустремленное переосмысление индивидуальных судеб (к примеру, жизней великих композиторов Баха и Бетховена). Здесь преодолеваются границы, в которых замкнулась уединенная личность, и обнаруживается ее связь с общим, с миром и людьми, с вечно обновляющимся организмом жизни. Для Одоевского очень важна идея единения, взаимодействия людей, народов, культур, разных эпох истории: «Драматический разговор людей существует не в одних скоропреходящих словах, подчиненных искусственным условиям, но в самом бытии людей»². Жизнь воспринималась им как вечный сократический диалог, в котором каждый участник должен найти свое место и сказать свое слово.

Поэтому личная судьба в «Русских ночах» чаще всего рассматривается как следствие неправильного развития, как недолжное проявление, искажение общей идеи жизни. Одоевский в повестях о великих творцах показывает именно неидеальные судьбы. Судьбы эти тщательно отобранны, особым образом выстроены и сопоставлены, и потому все повести стремятся к одному центру, к единому идейному фокусу. И на этом пути происходит преобразование романтической повести.

Романтическая повесть в «Русских ночах» перенасыщена философией, реалиями культуры. В повесть вме-

¹ ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. № 13, л. 15 об.

² Там же, л. 15.

щается уже не анекдот, не случай из жизни, а целая жизнь. «Себастьян Бах» — это и повесть, и музыкальный трактат, и основательная биография композитора. Но биография эта — особого рода. Романтикам куда ближе биография духа, анкетные подробности мало их интересуют. Важно понять внутренний язык искусства, увидеть творца в его произведениях. А уж потом напишется сама собой его подлинная биография. Поэтому персонажи Одоевского не равны их прототипам. Белинский сказал об этой повести Одоевского: «Это скорее биография таланта, чем биография человека»¹. «Последний квартет Бетховена» — тоже биография, но здесь судьбу таланта определяет и объясняет непосредственное движение внутреннего мира, а не внешние жизненные обстоятельства.

Причем «биографии таланта» философски осмысливаются и комментируются в обрамляющих повествование диалогах и эпилоге «Русских ночей». Содержание тут постепенно преодолевает жанровые рамки малой прозаической формы. А антиутопии «Город без имени» и «Последнее самоубийство», где показаны целые общества, живущие по теориям И. Бентама и Мальтуса, еще более раздвинули границы внутреннего пространства книги. Возникает единый уровень, на котором романтические повести Одоевского начинают срастаться в большую прозаическую форму, в уникальный художественный организм. При этом внутреннее пространство «Русских ночей» не едино, разделено жанровыми рамками повестей, меняющих свою природу и значение, но не растворяющихся внутри книги и явственно различимых. Это дает повествователю свободу рассказа об отдельной личности, чья судьба развивается в повести полнее, нежели в эпизоде обычного романа.

В свое время критик В. В. Гиппиус назвал «Русские ночи» «романтическим романом»², и в этом есть своя правда. Сам Одоевский хорошо понимал, что сопоставление изображенных в его повестях судеб неизбежно приведет к роману: «Одна из труднейших задач в экономике романа — соединить лица, которых взаимное соприкосновение было бы интересно»³.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 312.

² Гиппиус В. В. Узкий путь. — «Русская мысль», 1914, кн. XII, с. 16.

³ «Русские писатели о литературе», т. I. Л., 1939, с. 266.

Но все дело в том, что Одоевский мыслил русский роман совершенно иначе, чем большинство его коллег-прозаиков. Он прошел мимо предложенной Пушкиным «онегинской формулы» романа и создал принципиально иную форму жанра. И назвать его книгу романом можно лишь с существенными оговорками.

«Русские ночи» — плод творческой полемики с традиционной для западных литератур и нарождающейся уже и у нас романной формой. В сущности, Одоевского не устраивала именно художественная «экономия» современного ему романа, в центре которого стоял главный герой, окруженный объясняющими и оттеняющими его второстепенными персонажами. Писатель стремился к универсальному, «свободному» роману без героя, к объективному повествованию, вобравшему в себя элементы драмы.

Вот что писал Одоевский о замысле «Русских ночей»: «Романисты схватывают жизнь одного человека и разделяют ее на самые мелкие оттенки. Отдельная страсть одного человека сделалась предметом художника... Эти наблюдения привели меня к мысли, что роман отдельно от драмы и драма отдельно от романа суть издания неполные, что тот и другой могут соединяться в одном высшем синтезе, что формы романтической драмы могут быть обширнее форм обыкновенной драмы и обыкновенного романа; что главным героем может быть не один человек, но мысль, естественно развивающаяся в бесчисленных разнообразных лицах»¹. И потому его книга стала «романом идей», вобравшим в себя целую культурную эпоху. Здесь идеи сливаются с лицами и персонажами романтических повестей. И каждый персонаж, подчиняясь идее, в свою очередь соединенной с основной концепцией книги, тем не менее свободен в рамках повести, не заслоняется другими персонажами.

В сущности, «Русские ночи» — это прообраз романтической культуры, энциклопедия мирозерцания наших романтиков. Здесь запечатлена духовная атмосфера 30-х годов прошлого столетия. Художественное мышление Одоевского — это прежде всего мышление романтическое. А романтизму была присуща бескомпромиссная критика прошлого и настоящего, органически соединяющаяся со стремлением в ничем не скомпрометированное

¹ ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. № 13, лл. 14—15.

будущее, с верой в скрывающиеся в туманном завтра необозримые возможности. В прошлом же и в настоящем русским романтикам чаще всего виделись разобщение и обособление людей, распад целостного знания о мире на отдельные науки, сухой и поверхностный рационализм.

У Одоевского все время повторяется мысль о дисгармоничности бытия, о трагической разорванности человеческого сознания, порождающей неблагоприятные судьбы. Любая литература, некритически принимающая и отражающая этот хаотичный, несовершенный мир и забывающая об идеальном будущем, вступает, по его мнению, на неплодотворный путь художественного распыления бытия. Одна из главных целей «Русских ночей» — художественное выявление, подчеркивание и разоблачение недолжного бытия. В примыкающих к этой книге «Психологических заметках» Одоевский развивает мысль Платона о гармонии («Пир»), перенося ее из области чистой эстетики в поэтику «Русских ночей»: «Тогда, когда каждый индивидуум будет знать звук, который он должен издавать в общей гармонии, тогда только будет гармония»¹. В книге В. Ф. Одоевского показана дисгармоничность отдельных личностей и целых социальных систем. В то же время здесь настойчиво проводится мысль о возможности и необходимости социальной и нравственной гармонии.

В повестях «Русских ночей» воплощены разные типы духовной глухоты, роковой неспособности уловить жизненный ритм, губящие не только героев, но и целые цивилизации. И потому перед читателем возникает отчетливая, объективная картина социальной и философской дисгармонии. Здесь содержится пророческая критика буржуазной индивидуалистической культуры. И эта критика была одним из основных достижений Одоевского. Другим его достижением стала романтическая «диалектика души». Недаром Гоголь, внимательно следивший за работой Одоевского над «Русскими ночами», отметил именно точность и глубину анализа движений человеческой души: «Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке!»²

Писатель делает героями повестей самых разных людей, от Баха и Бетховена до несчастного импровизатора

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 205—206.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. X, с. 248.

Киприяно. И у всех персонажей — одна черта: неполнота жизни, дисгармоничность духовного развития. Особенно это заметно в повестях «Русских ночей» о великих композиторах. Напомним, что Одоевский был крупнейшим теоретиком музыки тех лет, сам писал музыку и блестяще играл на рояле и органе. И этот интерес писателя к миру гармонических звуков, его внутреннему языку ощутим в прозе «Русских ночей», в самом строении художественного слова. Современники видели это, и фольклорист П. В. Киреевский в 1832 году сообщал Языкову о замысле Одоевского: «Он скоро будет печатать собрание своих повестей, которые исполнены большого таланта и соединяют музыкальное изящество с глубоко-мыслием»¹.

Рядом с миром фантастичной, безумствующей реальности «Пестрых сказок» в прозе писателя рождается новый мир мечты и чувства, соприкасающийся со сферой бесконечного и невыразимого, — мир музыки. Гофман в «Крейслериане» сказал об этом мире: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное»². Одоевский-любомудр вначале превыше всего ценил философию, а среди искусств первенство отдавал поэзии. Но в 1830-х годах в его романтических повестях о композиторах стихия музыки и духовный мир ее творцов — Баха, Бетховена — сливаются. Музыка превращается здесь в центральный вид искусства, в особый язык высших сфер человеческой души, более гибкий и богатый, нежели обычная речь.

Очевидно, что к этому времени Одоевский воспринял многие идеи музыкальной эстетики немецкого романтизма. В частности, он знал написанную немецким романтиком В.-Г. Вакенродером и повлиявшую на Гофмана повесть о музыканте Йозефе Берлингере, переведенную на русский язык его другом — любомудром С. П. Шевыревым. И все же в центре внимания Одоевского — «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», «Крейслериана» Гофмана. Эти произведения он внимательно читает и как писатель, и как музыкальный критик.

¹ Киреевский П. В. Письма к Н. М. Языкову, с. 24.

² Гофман Э.-Т.-А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники, с. 41.

Современный американский исследователь Чарльз Пэседж считает, что в своих повестях о музыкантах Одоевский попросту пересказал гофмановского «Кавалера Глюка»¹. Навряд ли это так просто. Не надо забывать, что Одоевский знал не только художественную прозу Гофмана, но и его статьи о музыке.

Цитируя в статье 1833 года гофмановского «Дон Жуана», Одоевский назвал его автора «неподражаемым»² и советовал читать эту новеллу всем исполнителям оперы Моцарта. Перевод «Кавалера Глюка» появился впервые в редактируемом Одоевским журнале «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». За этими фактами виден устойчивый интерес русского романтика к тем произведениям Гофмана, где мысль музыкального теоретика сливается с художественным мышлением.

Для Гофмана-романтика музыкальная критика — прежде всего художественное проницание: «Лишь поэт способен постичь поэта; лишь душе романтика доступно романтическое» («Дон Жуан»)³. Статьи Одоевского о музыке, особенно поздние, суше, теоретичнее, но его романтические повести о композиторах превращаются в художественное исследование судьбы гения и природы музыкального искусства, и это сближает их с музыкальными новеллами Гофмана.

В «Крейслериане» Гофмана сказано о Бетховене: «Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма»⁴. Одоевский в своей повести «Последний квартет Бетховена» тоже пишет о чисто романтическом гении, но в философском диалоге, комментирующем повесть в «Русских ночах», уже возникает новый взгляд, отличный от

¹ См.: Passage Ch. E. The Russian Hoffmanists. The Hague, Mouton, 1963, p. 95, 97.

² Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., Музгиз, 1956, с. 111. Отметим, что Одоевский написал для пушкинской «Литературной газеты» музыкальную новеллу «Петр Пустыжник», где, как и в гофмановском «Дон Жуане», рассказчик в уединенной ложе слушает оперу и ощущает себя действующим лицом на сцене (см.: Сакулин, II, 3—5).

³ Гофман Э.-Т.-А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники, с. 23.

⁴ Там же, с. 43.

идей «Крейслерианы»: «Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена — еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет — с отчаяния... Сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль... Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить»¹.

Для Одоевского Бетховен не просто гений, но гений романтический, страдающий, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода символ романтизма, его исканий и порывов к высокому. В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил великой музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Писатель, всю жизнь чтивший Баха, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей.

Уже из этого следует, что в «Русских ночах» дана существенно иная, нежели в музыкальных новеллах Гофмана, трактовка духовного облика и музыки великих немецких композиторов. Здесь же появляются и идеи, Гофману не близкие или же попросту неизвестные — учение французского философа Луи-Клода де Сен-Мартена о внутреннем языке, ставшее важным принципом филологических воззрений и музыкальной эстетики Одоевского, мысль немецкого мистика Якоба Беме о изначальной греховности человеческого голоса, преисполненного страстей.

Гофман говорил о глубокой трагичности романтической музыки Бетховена. Одоевский дал свое объяснение этого трагизма. Но он не ограничился объяснениями. В «Русских ночах» Бах и Бетховен становятся символическими лицами, их жизнь делается творческим доказательством идеи, аргументом писателя в философском споре. Поэтому наиболее пронизательные современники

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 85.

разграничивали повести Одоевского и музыкальные новеллы Гофмана. «Кажется, род Одоевского не фантастический, то есть в смысле Гофмановском. У него ум более наблюдательный и мыслящий, а воображение вовсе не своенравное и не игривое»¹, — считал Вяземский, возражая тем, кто видел в авторе «Пестрых сказок» русского Гофмана. Философия «Русских ночей» весьма далека от круга идей Гофмана, а музыкальные новеллы играют в книге Одоевского иную роль, чем, например, «Кремонская скрипка» в «Серапионовых братьях».

Повести «Русских ночей» о замечательных музыкантах и художниках и сегодня поражают глубиной проникновения в духовный мир этих изнемогающих в борьбе с собственным гением людей. Тут Одоевскому пригодились и знания и талант музыковеда, и немалый опыт сочинения и исполнения музыки, и постоянный интерес к тайнам человеческой души. В его черновиках сохранилась любопытная запись: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете Мефистофелем, Пушкин Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого не следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения, их поступки в самих себе»². И этот редкий дар понимания, проникновения в самый характер и духовное сродство со своими героями позволил Одоевскому создать интереснейшие романтические портреты мятущихся, ищущих художников. Характерно, что его повести о Бахе и Бетховене сразу же были переведены в Германии и даже включены там в хрестоматии, чему способствовал известнейший немецкий переводчик и пропагандист русской литературы Фарнгаген фон Энзе.

Владимир Одоевский был одним из образованнейших людей своего времени, и сам Шеллинг, беседуя с ним, удивлялся глубине и разнообразию познаний русского философа. Но именно уникальные познания и высокая культура мысли и чувства давали Одоевскому право на сомнение. Именно на сомнение, а не на скептицизм, ибо автору «Русских ночей» слишком ясна была вся необходимость решительных утверждений, испытанных в горниле отрицания. И поэтому «Русские ночи» не только

¹ «Русский архив», 1900, кн. III, с. 373.

² ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. 24, л. 226.

элегическое воспоминание русского философа о светлой эпохе юношеской веры и исканий, но и книга итогов и великих сомнений. Прав был Кюхельбекер: это именно книга вопросов и точного, прозорливого названия проблем, многие из которых не решены по сей день.

Некоторые предвидения самого Одоевского ныне сбылись, и важнейшие открытия часто делаются сейчас именно на стыке нескольких наук, подтверждая мысль писателя об объединении различных областей знания. Поэтому современному читателю, и прежде всего ученым, интересно следить за целеустремленной работой этого сильного, чрезвычайно самостоятельного ума. Но в 40-е годы умы нового поколения писателей и их читателей были заняты иным.

И вот наследник пушкинской эпохи, блестящий эрудит, талантливый музыкант, князь Рюрикова рода, камергер, действительный статский советник, кавалер многих российских и зарубежных орденов очутился среди молодых демократических писателей 40-х годов — И. Панаева, Н. Некрасова, Н. Огарева и др. Либеральную литературную молодежь поражали и настораживали ливрейный лакей на запятках княжеской кареты с гербами, великолепная библиотека и уникальная коллекция музыкальных инструментов и нот, светские связи, близость ко двору и теряющаяся в глубине веков родословная. Здесь стоит вспомнить простодушное изумление молодого и небогатого И. И. Срезневского, впоследствии известного слависта, побывавшего в петербургском доме Одоевского на Фонтанке: «У князя все, что нужно ему, есть под рукою, и все с большим удобством: не говорю о богатой мебели, о журналах, — у него и библиотека очень богатая, очень разнообразная, очень правильно расположенная, и богатое собрание картин, и пропасть нот, и прекрасный рояль»¹. Одоевский это отчуждение чувствовал, однако не изменял своему демократизму и как соредактор «Отечественных записок», где и печатались большею частью молодые писатели, способствовал им по мере сил, помогая публиковаться и защищая молодежь, и прежде всего Белинского, от нападков цензуры. Его знаменитый литературный салон всегда был открыт для литературной молодежи.

¹ Срезневский И. И. Путевые письма из славянских земель. СПб., 1895, с. 29.

К Одоевскому относились снисходительно, как к обломку былых времен, и молодой И. И. Панаев в 1839 году писал Белинскому: «Нога моя вот уже более двух лет не вступает ни в один салон, кроме крошечного салончика князя Одоевского. Жаль, что он рожден князем и должен при случае непременно *быть* или *казаться* таковым. Артист в душе,— он сам чувствует неловкость своего положения, и это его *мучит*, по крайней мере, мне так кажется. Две разнородные стихии борются в нем, и ни одна не может одолеть другую»¹. В начале 60-х годов Панаев развил эту мысль в известных «Литературных воспоминаниях», где Одоевский снисходительно представлен недалеким безобидным чудаком в нелепом наряде алхимика, пережившим свое время. Однако жена И. И. Панаева, известная мемуаристка А. Я. Панаева-Головачева, в конце 40-х годов услышала и запомнила следующее высказывание И. С. Тургенева: «Я оттого перестал бывать по субботам у Одоевского, что мне просто стыдно, до чего не умеют себя держать прилично новые литераторы... Я вижу, как его шокируют манеры дурного тона *«литературного прыща»*, когда он бывает у него»². Однако, думается, Одоевского мучило не его княжеское достоинство, как казалось Панаеву. Не могло нравиться писателю то откровенное пренебрежение к его художественным произведениям, образчик которого можно отыскать в письме того же Панаева, сказавшего о своем гостеприимном покровителе: «Князь совсем из ума выживает и пишет такую гадость, что читать тошно»³.

В этих условиях сочинения В. Ф. Одоевского, и в особенности «Русские ночи», не могли рассчитывать на благожелательное внимание и полное понимание нового поколения.

Однако писатель был далек от брюзгливой хулы и старческого ворчания в адрес демократических кругов. Именно в 40-е годы его творческие искания совпадают, пусть лишь отчасти, с открытиями писателей «натуральной школы». Характерно, что свою последнюю опубликованную повесть «Мартингал» Одоевский напечатал в знаменитом «Петербургском сборнике» Н. Некрасова

¹ «Белинский и его корреспонденты». М., 1948, с. 201.

² Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. М., «Художественная литература», 1972, с. 173.

³ «Литературное наследство», т. 56. М., 1950, с. 135.

и Белинского, причем от гонорара решительно отказался. Это время ознаменовано сближением писателя с Белинским и его кружком. Великий критик часто появлялся в литературном салоне Одоевского и поражал великосветских знакомых князя страстными революционными речами. «Белинский был одною из высших философских организаций, какие я когда-либо встречал»¹, — говорил потом Одоевский. Он обещал критику статью для задуманного им альманаха «Левиафан», и Белинский говорил: «Вот в Одоёвском я уверен, что он от чистого сердца пообещал написать для меня»². «Левиафан» не вышел в свет, но появление «Мартингала» в «Петербургском сборнике» показало, что Белинский в Одоевском не ошибся.

«Мартингал» не был в сборнике Некрасова инородным телом, и недаром Белинский в рецензии на эту книгу с одобрением отозвался о повести Одоевского. Многие в ней отвечало художественным идеалам и принципам прозы «натуральной школы», гоголевскому направлению в тогдашней литературе. Даже критика враждебного славянофильского лагеря писала о персонажах «Мартингала»: «Эти игроки род свой ведут от Гоголевых...»³ Одоевский благожелательно следил за развитием этого передового направления в русской литературе и особо выделил «Бедных людей» молодого Ф. Достоевского. По свидетельству современника Одоевский и В. А. Соллогуб, прочитав роман, говорили, что «границы возможностей начинающего Достоевского более широки, чем у Гоголя»⁴.

Однако не надо видеть в Одоевском простого последователя «натуральной школы», увлекшегося новым направлением. Он независимо от молодых писателей пришел к этим принципам, что было обусловлено обращением к одному и тому же источнику — гоголевской реалистической прозе.

Замысел цикла повестей «Записки гробовщика», куда вошли повести «Живописец», «Мартингал» и «Сирота», подсказан пушкинским «Гробовщиком», «Записками доктора» английского врача Гаррисона и относящейся еще к 1833 году идеей Одоевского издать вместе с

¹ «Русский архив», 1874, кн. I, стб. 339.

² Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания, с. 147.

³ «Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, с. 182.

⁴ «Литературное наследство», т. 86. М., «Наука», 1973, с. 659.

Пушкиным и Гоголем альманах «Тройчатка», где в трех повестях была бы показана жизнь петербургского дома от чердака до подвала. «Что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко <Одоевский> и Рудый Панек <Гоголь> по странному стечению обстоятельств описали: первый — *гостиную*, второй — *чердак*; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность — *погреб*»¹, — писал Одоевский Пушкину. Пушкин вежливо отказался, и «Тройчатка» не была издана. Но Одоевского не оставляли мысль о пестроте и многослойности петербургской жизни и желание эту многоликость воплотить художественно, дав вертикальный срез бытия различных общественных слоев в цикле повестей; и в одном неопубликованном сочинении он писал: «Известно, что Петербург разделен на несколько обществ, и редко люди одного встречаются в другом: каждое из этих обществ живет особой жизнью, особо развивается, получает особые законы или особые причуды» (С а к у л и н, II, 148).

Изобразить это разъединенное общество можно было лишь с помощью рассказчика, способного по роду своих занятий проникать всюду. Во введении к «Запискам гробовщика» Одоевский говорил: «Мне давно уже хотелось посмотреть на жизнь с исключительной точки зрения двух классов людей, присутствующих решительным минутам нашего существования: врача и гробовщика»². Выбор писателя пал на гробовщика, веселого и спокойного философа, простодушного рассказчика, и это позволило Одоевскому создать любопытнейшие психологические повести, характерные картины обыденной жизни обитателей петербургских «углов», предвосхищавшие «физиологические очерки» литераторов «натуральной школы» и прозу молодого Достоевского.

Собрание сочинений 1844 года, первый том которого составили «Русские ночи», стало вершиной писательского пути В. Ф. Одоевского. Вокруг рождалась новая литература, и молодые литераторы 40-х годов начинали смотреть на Одоевского как на писателя пушкинской эпохи, пережившего свое время. Писательская судьба Одоевского действительно была связана с пушкинской эпохой, и об этом очень хорошо сказал в 1845 году Кю-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XV, с. 84.

² «Альманах на 1838 год». СПб., 1838, с. 228—229.

хельбекер в письме к автору «Русских ночей»: «Ты, напротив, *наш*: тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего *бескорыстного* стремления к художественной красоте и к истине безусловной. Будь счастливее нас!»¹ И Одоевский всю жизнь оставался верен идеалам пушкинской эпохи, и это неизменно вызывало уважение людей самых разных поколений и взглядов. Он был признанным литературным авторитетом, а собрание сочинений 1844 года еще раз подтвердило, что Владимир Одоевский — один из лучших русских прозаиков.

Именно поэтому уход Одоевского из литературы, произошедший вскоре после появления его сочинений, многими был воспринят как неожиданный и ничем не оправданный. Между тем к этому решению Одоевский пришел после многолетних размышлений над судьбой писателя в России. О 40—50-х годах он резко сказал: «время это вовсе не литературно, а более ростбифно». В 1861 году в письме Одоевского композитору В. Кашперову говорилось: «В России еще нет ни отдельного пространства, ни отдельного времени для искусств... В такие эпохи отказываться от скучного, сухого дела для труда более привлекательного было бы при известной личной обстановке до некоторой степени эгоизмом, особенно теперь, когда Россия зажила новою жизнью, когда кипит в ней сильное, благодетельное движение, когда все отрасли общественной жизни, словно раскрытые рты, требуют здоровой разумной пищи — а между тем безлюдье большое, одними идеями не накормишь...»² Конкретное дело, практические начинания становятся для Одоевского центральной задачей. И потому он упорно именовал себя не литератором, а химиком и механиком.

В том же 1846 году, в котором появилась повесть Одоевского «Мартингал», его последнее заметное литературное выступление, писатель становится директором Румянцевского музея (на его основе создана Государственная библиотека имени В. И. Ленина) и заместителем директора императорской Публичной библиотеки (ныне Государственная публичная библиотека имени

¹ «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1893 год». СПб., 1896, с. 71.

² Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 517.

М. Е. Салтыкова-Щедрина)¹. Так четко обозначилась граница между литературной деятельностью и службой. Одоевский много сделал для расширения и улучшения работы этих крупнейших отечественных книгохранилищ. После его смерти сюда поступили его обширный и по сей день недостаточно изученный и разобранный архив и собрание редких книг, рукописей и старинных нот.

Верный своей идее практического служения отечественной культуре, Одоевский все силы отдавал теперь работе. Конечно, ежедневная канцелярщина, вечная забота о средствах для бедствующего музея и библиотеки были изнурительным трудом. Писателю приходилось самому отыскивать дрова для отопления книгохранилищ и бороться с книжными червями, сыростью и плесенью, считать каждую копейку нищенского музейного бюджета. Свои страдания честного чиновника Одоевский описал в незавершенной бюрократической мистерии «Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей», где глубокий ум непрактичного чиновника-духа теряется в лабиринте мышиных ходов канцелярской сметки и мелких обманов. Не случайно желчный Филипп Вигель намекнул, что «добрый дьявол» Сегелиель слишком похож на своего создателя.

Внешняя жизнь Одоевского в 40—60-е годы казалась скудной и монотонной. На протяжении десятилетий в ней не происходило ничего значительного и яркого, бросающегося в глаза стороннему наблюдателю. Затянутый в вицмундир чиновник аккуратно являлся на службу, бывал у великой княгини Елены Павловны, исполнял свои обязанности при дворе. Столь же аккуратно отпускались Одоевскому анненские и владимирские кресты, чины и придворные звания. Он стал камергером, а затем и гофмейстером двора, действительным статским советником (от чина тайного советника писатель отказался, удивив этим сановных бюрократов). Это была обычная карьера светского человека, немногим отличавшаяся от карьеры князя Петра Вяземского, Владимира Титова, Тютчева, Соллогуба и других друзей Одоевского.

Между тем внутренняя, духовная биография Одоевского 40—60-х годов поразительно ярка и богата. «Рус-

¹ См.: Голубева О. Д., Гольдберг А. Л., В. И. Соболев-щиков, В. Ф. Одоевский. М., «Книга», 1983.

ские ночи» потрясли многих читателей почти экзотической уникальностью обширных и глубоких познаний. Действительно, многие имена и факты, встречающиеся здесь, и по сей день остались за пределами интересов науки. Некоторых упоминаемых в книге имен нет и в крупнейших энциклопедиях наших дней, не говоря уже об отсутствии научных исследований на эти темы. Углубляясь в малоисследованные области науки и искусства, Одоевский непрерывно расширял круг своих исканий и интересов. Уроки химии у академика Гесса, опыты с электричеством, идея управляемого аэростата — вот обрывки этих размышлений и занятий, рядом с которыми существовали сотни иных дел и тем.

Молчание критики и прекращение Одоевским литературной деятельности отнюдь не означали его ухода из литературы и безразличия к ней. Уже к концу 40-х годов писатель представлял себе общие очертания русской литературы второй половины XIX века, знал почти всех ее будущих главных деятелей и многого от них ожидал. Знакомство его с молодым Львом Толстым в 1855 году, позднее превратившееся в деятельное сотрудничество, лишь подтвердило правоту этих ожиданий.

Подчеркиваем это потому, что другие писатели пушкинской эпохи, прожившие долгую жизнь и увидевшие расцвет классической литературы русского реализма, — П. Вяземский, В. Соллогуб, А. Вельтман — многое в этой литературе и новых писателях не поняли и не приняли, осудили их суровым судом. Одоевский же уже в 1861 году писал: «Новое поколение деятельнее прежнего — и талантливее»¹. Это совсем не похоже на традиционное брюзжание литературных старцев. Недаром писатель говорил: «Уважаю всякую своебытность»².

Одоевский не только понял и принял новую литературу 60-х годов, но и сам в ней участвовал как прозаик и критик. В этот период среди его знакомых мы видим Тургенева, Льва Толстого, А. Н. Островского, Лескова, Аполлона Григорьева, Мельникова-Печерского, И. А. Гончарова, Тютчева. Он узнает многие их произведения в авторском чтении, в корректурах, принимает этих писателей в своем литературном салоне и беседует с ними о творческих замыслах. И о многих из них сохранились

¹ «Литературное наследство», т. 22—24, с. 132.

² Пятковский А. П. Князь В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов, с. 66.

интересные статьи и отзывы писателя, без которых история русской критики и науки о литературе той эпохи не будет полной. Эти суждения Одоевского — ценнейшее свидетельство проницательного очевидца, самобытные мысли человека пушкинского круга о новой литературной эпохе. Характерно и то, что эти мысли старого писателя по большей части сразу же становились известны его младшим братьям в устной либо письменной форме. Случай, как видим, уникальный.

Наиболее известно его общение с И. С. Тургеневым: чтение Одоевским пессимистического этюда «Довольно», написание им своего подробного, зовущего к общественной активности ответа «Недовольно» и обсуждение его по пунктам с Тургеневым, интереснейшие, чрезвычайно благожелательные суждения писателя о тургеневских романах «Отцы и дети» и «Дым».

Но вот совсем другой, казалось бы, предельно далекий от Одоевского человек и писатель — Лев Толстой. Романтизма, его туманных, излишне возвышенных идеалов этот трезвый и суровый мыслитель не признавал, видя в них отвлеченность и слабость, неприложимость к реальной русской жизни. Его беспощадно глубокий, ни перед кем и ни перед чем не останавливающийся анализ сознательно противостоял романтической идее органичности, универсального синтеза и разрушал возвышенные и цельные идеалы и характеры литературы романтизма — достаточно вспомнить ранний рассказ «Альберт». «Толстой, вглядываясь в его натуру сквозь его произведения, — поставил себе задачей даже с некоторым насилием *знать* музыкально-неуловимое в жизни, нравственном мире, искусстве. В этом пока его сила, в этом его и слабость»¹, — писал об этой особенности толстовского дарования «последний романтик» Аполлон Григорьев. И когда Одоевский познакомился с Толстым, ему пришлось испытать силу толстовского скептицизма. Идеалы автора «Русских ночей» показались молодому писателю неприложимыми к реальной жизни, излишне сложными и потому чуждыми его собственной суровой практической этике и этической эстетике².

¹ «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии». Пг., 1917, с. 285—286.

² См.: Сахаров В. И. Лев Толстой и В. Ф. Одоевский. — В кн.: «Толстой и литература народов СССР». Ереван, 1978.

Но к середине 60-х годов отношение Толстого к Одоевскому существенно изменилось, и их встречи были уже беседами людей разных поколений, относящихся друг к другу с немалым интересом. Характерно, что встречи эти совпали с периодом напряженной работы Толстого над эпопеей «Война и мир».

Тогда-то он и появился в московском салоне Одоевского и стал его завсегдатаем. Хозяин салона и его друзья привлекали Толстого именно как люди пушкинской эпохи, сохранившие устные исторические предания о грибоедовской Москве и Отечественной войне 1812 года, иногда более важные для творческой истории «Войны и мира», нежели письменные документы.

Американский консул и переводчик русской литературы Юджин Скайлер, бывавший в доме Одоевского в 1867—1868 годах, свидетельствовал: «Здесь я однажды вечером встретил графа *Льва Толстого*, старого знакомого князя, и который, сверх того, был дружен со многими московскими дамами, большими приятельницами княгини, которые в это время доставляли ему материалы для его романа «Война и мир», который он тогда медленно писал...»¹ Одоевский и живший в его доме знаменитый библиофил и остроумец, друг Пушкина С. А. Соболевский, оба обладавшие уникальными библиотеками, помогали автору «Войны и мира» в отыскании необходимых сведений для романа, делали для него выписки и т. п.

Конечно, подобными справками общение писателей не ограничивалось. Бывая у Одоевского, Толстой обсуждал с хозяином дома эпизоды и персонажей своей эпопеи. К тому же сам Одоевский читал тома «Войны и мира» по мере их появления и размышлял об этой уникальной книге.

Одоевский увидел в прозе «рапсода» Толстого, в его эпопее, выразившей, по известной самооценке автора, «мысль народную», черты новой русской литературы, способной творчески постичь и воплотить в художественных образах великие события «героического века» народной жизни.

«Войну и мир» Одоевский читал и как уникальное явление литературы 60-х годов, и как новый тип рус-

¹ Скайлер Евгений. Граф Лев Николаевич Толстой.— «Русская старина», 1890, № 9, с. 634.

ского классического романа, где воплотилось пушкинское желание изобразить «преданья русского семейства» («Евгений Онегин»). В дневнике писателя 16 января 1868 года появилась запись: «Читал корректуру и дочел «Война и мир». — Главный интерес книги, как романа, начинается с 3-го тома. Любопытна развязка»¹.

Под «развязкой» третьего тома Одоевский подразумевал историю увлечения Наташи Ростовой глупым красавцем Анатодем Курагиным. Примечательно, что это его суждение неожиданно совпало с мыслями автора «Войны и мира». Работая над этим эпизодом, Толстой писал: «...конец 3-го тома было самое трудное место и узел всего романа»². И в другом письме: «Самое важное место романа — узел»³. Судя по всему, Толстой считал этот «узел» главным испытанием героини, падением, позволившим ей подняться высоко (любимая толстовская идея «воскресения»), к той сердечной, этической мудрости взгляда на жизнь, которая помогла простой дворяночке Наташе Ростовой стать в конце романа счастливее не только блестящего умника-страдальца Андрея Болконского, но и ее мужа Пьера. Одоевский этот «узел» разглядел, понял суть авторского замысла, и это делает его одним из наиболее проницательных критиков толстовского романа, высказавшихся тогда о «Войне и мире».

То же мы видим и в истории знакомства Одоевского с А. Н. Островским. Когда первая пьеса молодого драматурга появилась в «Москвитянине», автор «Русских ночей» отметил: «Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просоченной всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкроте» я поставил номер четвертый»⁴. Слова эти были пророческими.

Впоследствии писатели встречались в московском Артистическом кружке, учредителями которого они бы-

¹ «Литературное наследство», т. 22—24, с. 240. Слова Одоевского о корректуре позволяют предположить, что к тому времени он прочел и корректуру четвертого тома романа, полученную, по-видимому, или от П. И. Бартенева, или от самого автора.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 61, с. 180.

³ Там же, с. 184.

⁴ Цит. по кн.: Эфрос Н. Е. Александр Николаевич Островский. Пг., «Колос», 1922, с. 5.

ли и где читали Пров Садовский, Писемский и Иван Горбунов, а также во время постановки комедии Островского «Воевода. Сон на Волге» в Москве в 1865 году. Одоевский давал свои советы в ходе репетиции и писал: «У Островского и талант, и фантазия...»¹ Но, побывав на премьере этой не самой удачной пьесы драматурга, сердито воскликнул: «Что за талант и что за неумение распоряжаться своим талантом!»² И в то же время Одоевский верно оценил народную драму «Гроза», внутренний ее трагизм и беспощадную реалистичность. Более того, в споре о драме он, неожиданно совпадая во мнениях с Добролюбовым, говорил: «Смотри драму даровитого Островского «Гроза», где, <как> и в других его произведениях, ярко выставляется пресловутый народный быт, как он есть в самом деле, а не по фантазмагориям г.г. каламбуристов, что будет немножко и дельнее и полезнее риторических возгласов об историческом быте и о так называемом народном воззрении на жизнь»³.

В Островском, как и в Толстом, Одоевский пронизательно увидел начало поистине народной русской литературы, поколение деятелей, которому предназначено изменить лик России, не только создать новую эстетику, но и воспитать новую этику. «Все мы страждем язвою, которая портит лучшие в нас соки, эта язва: *«презрение к законности»*; от чего бы ни происходила эта язва, но она существует, и новому поколению, поставленному в более благоприятные условия, нежели прежнее, надлежит залечить эту язву так, чтобы об ней и помину не было. С этой язвой я боролся всю мою жизнь, с большей или меньшей удачей, что зависело от разных случайностей, и в новое время полагал, что борьба эта приходит к концу»⁴, — такой призыв к новым людям содержится в письме В. Ф. Одоевского А. Н. Островскому.

Расцвет литературы русского классического реализма вселял в Одоевского большие надежды. Вглядываясь в литературу, он видел новую Россию, медленно и трудно освобождающуюся от невежества и деспотизма, ве-

¹ «Литературное наследство», т. 22—24, с. 196.

² Там же, с. 200.

³ Отдел письм. источн. Гос. исторического музея, ф. 445, ед. хр. 196, л. 89. Примечание к полемической статье «Наши доморощенные каламбуры».

⁴ «Неизданные письма из архива А. Н. Островского». М.—Л., «Academia», 1932, с. 318.

рил в ее счастливую судьбу и пытался постичь ее таинственное будущее. Насколько далеко смотрел Одоевский, свидетельствует его незавершенный научно-фантастический роман «4338-й год», где люди будущего освоили Луну, летают на управляемых электрических аэростатах, проносятся под землей и морями в электровозах, выращивают урожай при свете искусственного электрического солнца и т. д. Писатель задумывается и о том, что теперь именуется теорией информации.

Мысли о будущем России соединялись у Одоевского с постоянными размышлениями о настоящем, о судьбе русской науки, о распространении знаний в народной среде. А за этими размышлениями следовали практические дела. Конечно, Одоевский всегда оставался на позициях умеренного дворянского либерализма, наивно верил в действенность весьма ограниченных реформ 60-х годов и потому резко отрицательно отзывался о революционных демократах, в частности о Чернышевском. Его филантропизм был половинчат и неэффективен. Однако многие деяния Одоевского — общественно-го деятеля заслуживают благодарного воспоминания.

Велик вклад Одоевского в новое тогда дело популяризации науки для народа: он написал несколько учебников и выпускал сборники для крестьян «Сельское чтение», вышедшие несколькими изданиями и содержавшие сведения из разных областей знания. Сборники эти произвели большое впечатление на Белинского и предвосхищали толстовские народные издания. Одоевский был одним из организаторов Общества посещения бедных, занимавшегося устройством детских приютов, школ и больниц. С работой Общества связано было его увлечение педагогикой и детской литературой. О своих филантропических действиях писатель говорил: «В существе всякая милостыня есть коммунизм, ибо всякая милостыня имеет целью равнять богатого с бедным»¹. Одоевскому и его соратникам удалось помочь многим тысячам униженных и оскорбленных. И все же он понимал всю ограниченность своей филантропической деятельности, ибо, по его словам, «крепостная барщина лежала как чурбан между самыми благими мерами и действительностию»².

¹ ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. № 95, л. 12.

² «Русский архив», 1874, кн. II, стб. 41.

Социальная дисгармония русской жизни заставляла Одоевского задумываться о ближайшем будущем, которое угрожало России великими потрясениями. Крымская катастрофа 1855 года вызвала гнев писателя: «Ложь, многословие и взятки — вот те три пиявицы, которые сосут Россию; взятки и воровство покрываются этой ложью, а ложь многословием»¹. Одоевский отлично разбирался в технике и знал, что избежать взрыва паровой машины можно, открыв предохранительный клапан. Такой «клапан» писатель стремился отыскать в разладившейся машине русского общества. Он взвесил все возможности и сделал вывод: единственным спасением от общественных потрясений для России является освобождение крестьян.

И потому в 50—60-е годы Владимир Одоевский становится активнейшим сторонником освобождения крестьян и других либеральных реформ, что, естественно, вызвало ярость в лагере крепостников, не ожидавших такого свободомыслия от князя Рюрикова рода. Тем не менее Одоевский принял участие в разработке проектов крестьянской и судебной реформ и не раз открыто выступал против реакционеров со статьями и блестящими памфлетами, среди которых выделяются «Перехваченные письма», продолжившие грибоедовскую традицию и перекликавшиеся с социальной сатирой Щедрина. Когда крепостное право было отменено, писатель приветствовал освобождение крестьян и с тех пор каждый год отмечал день 19 февраля как национальный праздник: «Этим днем заканчивается древняя история России и начинается новая»².

В 1862 году Одоевский был назначен сенатором в Москву. В родном городе он поселился в доме князя Волконского на Смоленском бульваре, где разместил свою библиотеку и коллекцию музыкальных инструментов. Вскоре здесь начались привычные литературно-музыкальные собрания, и салон Одоевского как бы обрел вторую жизнь в более радушной, душевной и нечиновной атмосфере московского гостеприимства.

Одоевский по-прежнему интересовался старинной русской музыкой и иконописью, и потому в его собраниях рядом с графом Львом Толстым оказывался вдруг

¹ «Русский архив», 1874, кн. I, стб. 308.

² Там же, 1895, т. V, с. 53.

борьдатый раскольник, знаток северных икон и древнего пения «по крюкам». В доме его читались бесплатные музыкальные лекции, велись хоровые репетиции. Маленький и важный А. Н. Серов впервые исполнил в салоне Одоевского отрывки из своей новаторской оперы «Юдифь» и однажды привел сюда свою юную черноглазую жену Верочку, которую князь принял за дочь композитора и которая была поражена и очарована «простой, душевной беседой, которую князь умел вести со своими гостями»¹. Продолжались и занятия в библиотеке. Посетитель салона Одоевского свидетельствовал: «В большой библиотеке его, с редкими сочинениями, едва ли был один том без его отметки карандашом»². Одоевский в своих разысканиях пользовался и уникальной библиотекой Сергея Соболевского.

Многолетние труды не принесли Одоевскому большого богатства, и жизнь его была настолько скромна, что британский посол лорд Непир поразился существованию русского князя и воскликнул: «Не таким бы он был у нас в Лондоне!»³ Но Одоевский никогда не стремился к приобретательству. Зато богатство, бодрость и сила духа, ясность мысли были им сохранены до конца. Князь В. Голицын, видевший писателя в последние годы его жизни, вспоминал: «Одоевский был небольшого роста, худощавый, с очень тонкими чертами лица, чрезвычайно подвижный и веселый»⁴. Столь же энергичны были и его статьи тех лет, и в особенности знаменитая статья «Недовольно», звавшая русских деятелей к активной работе. Эти статьи Одоевского — заметное явление в русской демократической публицистике.

Статьи по педагогике, детские и народные книжки, основание Русского музыкального общества и Московской консерватории, деятельная дружба с А. Н. Островским, А. Серовым и П. Чайковским, статьи и брошюры о музыке, заседания Общества любителей российской словесности и московского артистического кружка, слушание дела в сенате, беседы с композиторами Рихардом Вагнером и Гектором Берлиозом, изучение русских древностей в хранилищах подмосковных монастырей и

¹ Серова В. С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., «Шиповник», 1914, с. 43.

² «Русская старина», 1890, т. 9, с. 632.

³ ЦГАЛИ, ф. 472, оп. 1, ед. хр. 29, л. 3.

⁴ РО ГБЛ, ф. 261, к. 18, ед. хр. 5, л. 53.

сотни иных дел — вот чем были наполнены последние два десятилетия жизни Владимира Федоровича Одоевского. В одном его письме к историку М. Погодину есть очень точная характеристика собственной деятельности: «Во вкусах мы сходны, — ты любишь старое, и я люблю старое, только всегда обновляющееся и, следовательно, *нестареющее*»¹.

Одоевского часто называли русским Фаустом, и сам он признавал автобиографичность своего Фауста, главного героя «Русских ночей», и так объяснял поэтическую идею этого вечного образа: «Говорят, что Гете в «Фаусте» изобразил страдание человека всезнающего, постигнувшего все силы природы. Но знание природы, которое, сказать мимоходом, никогда не может достигнуть крайних пределов, никогда не производит чувства страдания; грусть лишь о том, что пределы не достигнуты»². И его собственная жизнь ученого, писателя — интереснейший пример вечного стремления самобытного ума к пределам живого знания о мире и человеке, о сфере творчества. Исследования и публикации последних лет постепенно извлекают из забвения мысли и творения Владимира Одоевского, талантливого писателя и философа, выдающегося деятеля отечественной культуры. К этому искреннему, взволнованному голосу самобытного мыслителя прошлого столетия, сообщаемому нам живые, нестареющие истины, современный читатель, бесспорно, прислушается с должным вниманием и интересом. Творчество Владимира Одоевского и самая его оригинальнейшая личность — одно из интереснейших порождений русской романтической культуры.

ДВИЖУЩАЯСЯ ЭСТЕТИКА

(И. В. КИРЕЕВСКИЙ)

Литературным воззрением самобытного русского мыслителя Ивана Васильевича Киреевского (1806—1856) за весь долгий период их бытования в русском общественном сознании и оценки в нашей и зарубежной критике и науке о литературе суждено было встретить и

¹ РО ГБЛ, ф. Пого/II, к. 22, ед. хр. 79, л. 6.

² ОР ГПБ, ф. 539, оп. 1, пер. 80, л. 254.

пережить непонимание, ожесточенные нападки, многие десятилетия молчания и забвения и пору всеобщего интереса или субъективных толкований. Столь непростая судьба этих воззрений во многом объясняется тем, что Киреевский — критик и теоретик литературы для последующих поколений почти всегда был заслонен Киреевским — создателем оригинальной философии истории и идеологом славянофильства.

После известной статьи буржуазного философа-идеалиста М. Гершензона (1908), превратившей И. В. Киреевского в «учителя жизни», а его славянофильские взгляды — в роковую ошибку слишком оригинального «сектантского» мышления, изучение литературно-эстетического наследия писателя стало еще более трудным делом, ибо Гершензон умело упростил мешавшую ему и другим толкователям существенную сложность мирозерцания философа. Теперь уже легко было писать о Киреевском — философе истории или же, отвергая эту философию за консервативность, говорить о религиозно-этическом учении «знаменитого славянофила». Соответственно расчлняются и оцениваются литературные взгляды, воспринимающиеся как простые иллюстрации к теории. Не случайно именно по этим двум направлениям и развивалась в основном западная литература о Киреевском, которая, заметим, весьма богата: только за последние годы ее пополнили увесистые монографии историков общественной мысли и несколько публикаций рукописного наследия писателя.

В этих условиях литературные взгляды Ивана Киреевского доставили немало трудностей их немногочисленным исследователям. И главная трудность была в том, по какому принципу разделить неделимое, как из развивающегося, органичного мирозерцания изъять литературную теорию и как эту теорию изучать.

Здесь предлагались варианты. Ю. В. Манн, автор содержательной работы о философской эстетике И. Киреевского, утверждает, пусть и с оговорками, что эстетика эта в основном завершилась статьей 1834 года о поэзии Н. М. Языкова; В. И. Кулешов считает славянофильскими и ранние статьи критика¹. Эти точки зрения почти противоположны, но к славянофильскому периоду дея-

¹ См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика, с. 100; Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., «Художественная литература», 1976, с. 36, 55—58.

тельности Киреевского исследователи относятся довольно единодушно: это пора упадка, ухода критика из литературы в «дебри схоластики». Такому мнению в немалой мере способствует и то, что в 40—50-е годы И. Киреевский не писал собственно литературных статей, а его многочисленные высказывания тех лет о литературе не только обойдены вниманием исследователей, но и порой просто не опубликованы. Поэтому о литературной теории И. Киреевского и других славянофилов с такой легкостью говорится: «Для их оценок характерен один универсальный — славянофильский — критерий»¹.

Между тем простое обращение к материалу, в том числе и архивному, свидетельствует о том, что И. Киреевский отнюдь не перестал думать и писать о литературе после приобщения к идеям славянофильства. Все его статьи 40—50-х годов, библиографические заметки, а также многие письма и дневниковые записи включают в себя весьма разветвленные, серьезные суждения о литературе. Иногда, как в случае с молодым Л. Толстым, речь идет об оценке нового явления; чаще говорится о вершинах мировой классики, об античной литературе, Гете, Пушкине, Гоголе; анализируются жанровая природа романа, повести, сущность изящного, трагического, фантастического и т. д. То есть мысли позднего И. Киреевского о литературе имеют своей основой не только «универсальный славянофильский критерий». Это именно «движущаяся эстетика», самобытная и разработанная литературно-эстетическая мысль.

Поражает богатство этой непрерывно пульсирующей мысли. Взгляду новейшего исследователя, привыкшего к строгой классификации, трудно сразу уловить внутреннюю логику размышлений И. Киреевского о литературе. Размышления эти порой являются по роду своему литературной критикой, насыщены полемикой и злобой дня, и потому Киреевскому так быстро и увлеченно отвечали прирожденные критики и полемисты Белинский и Герцен², да и пылкий Д. И. Писарев не остался равнодушен.

¹ Я н к о в с к и й Ю. З. Патриархально-дворянская утопия. Страница русской общественно-литературной мысли 1840—1850-х годов. М., «Художественная литература», 1981, с. 345.

² Примечательно, что в глазах последующих поколений Киреевский был единственным деятелем славянофильства, в той или иной мере сопоставимым с Герценом — идеологом западничества. Иногда такое сопоставление приводило к своего рода «типологии» русской истории и культуры.

к посмертной публикации литературно-критического наследия писателя. Но тут же И. Киреевский начинает оценивать вершины классики, произведения великих писателей России и Запада, причем это не просто оценка, но и объяснение, определение места произведения в творчестве его создателя и общем движении русской и мировой литературы, сделанное с необходимой долей историзма. По сегодняшним понятиям, это уже разговор на уровне литературоведения, истории и теории литературы. Нередко И. Киреевский устремляется и в сферу философской эстетики.

Мысли позднего Киреевского о литературе — это одновременно и критика, и литературоведение, и эстетика, на всех этих уровнях писатель пользуется одними и теми же критериями и стремится к одной цели, хотя и учитывает при этом ситуацию, цель и адрес данного критического суждения и состояние литературы. Когда И. Киреевский переводит разговор о литературе с одного уровня на другой, мы видим перед собой разные изгибы и формы одной и той же литературной теории, имеющей внутри себя устойчивое ядро, организующее начало и обладающей своим пафосом, центральным направлением потока идей и критических суждений.

Эта внутренняя сила и организует внешне разрозненные высказывания и фрагменты И. Киреевского в целостную, хотя и не развернутую полностью «движущуюся эстетику», которую мы будем именовать литературной теорией. Отсутствие в 40—50-е годы чисто литературных статей критика не отрицает факта существования этой теории. К тому же известно, что Киреевский работал как бы рывками, когда появлялась возможность опубликовать написанное¹, в 40—50-е годы статьи и заметки его группируются вокруг славянофильских журналов и сборников. И всегда в эти годы писатель выступает прежде всего как теоретик славянофильства, оставляя систематическое изложение литературных воззрений на буду-

¹ Киреевский был весьма ленив, и для него такие вспышки литературной деятельности неизбежно начинались с трудной победы над собственной натурой. В начале 1845 года он так сообщал В. Ф. Одоевскому о выходе первого номера редактируемого им журнала «Москвитянин»: «Он (журнал.— В. С.) покажет тебе, что я должен был из халата перерядиться в сюртук, из деревни переехать в Москву, от сохи взяться за перо, от моего конного завода перейти к скотному двору литературных баранов (где теперь падеж мыслей и стихов)...» (РО ИРЛИ, Р1, оп. 12, ед. хр. 202, л. 1).

щее и тем не менее постоянно возвращаясь к художественному материалу. И здесь он становится шире любых схем.

«Изнутри всей совокупности человеческих отношений рождается свободное искусство и, явившись на свет, снова входит в самую глубину человеческого духа, укрепляя его или расслабляя, собирая его силы или расточая их»¹, — писал И. Киреевский. Сказано это в главном манифесте славянофильства — статье «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» (1852)². Тем не менее мысль эта совсем не похожа на внезапное просветление погруженного в дебри схоластики мрачного ума. Таких примеров на первый взгляд внезапного, а на самом деле весьма логичного, появления литературной теории внутри, казалось бы, нелитературных статей у позднего Киреевского можно отыскать много. Очевидно, что эстетическая идея Киреевского — результат «всей совокупности» его многолетних размышлений об искусстве, истории и человеке, и об этом говорят завершенность и строгая красота афористичной мысли.

Следственно, литературная теория имеется у Ивана Киреевского и в славянофильский период. О теории этой можно сказать многое, но нас сейчас интересует ее происхождение и развитие. Можно, конечно, предположить, что неславянофильская философская эстетика И. Киреевского прервала свое развитие на статье о Языкове, а где-то после 1838 года вдруг возникла совершенно новая, славянофильская литературная теория. Однако мы знаем, что И. Киреевский — критик и теоретик литературы сложился и в значительной мере высказался в 30-е годы, в пушкинскую эпоху, и основательные воззрения и критерии, обретенные им тогда с помощью Жуковского и Пушкина, отнюдь не умерли в позднейшие времена. Конечно, литературные мнения Киреевского развивались, но никогда этот человек не разрывал решительно со своим прошлым, с прежними воззрениями, не сжигал то, чему

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 215—216. В дальнейшем ссылки на это наиболее полное издание сочинений критика будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

² Именно об этой статье И. Киреевского Чернышевский с полным основанием писал: «...Истязуйте эти строки, как хотите, но вы не можете найти в них вражды к просвещению; напротив, они внушены горячею ревностью к просвещению и к улучшению русской жизни» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 86).

поклонялся, хотя другие его современники (Н. И. Надеждин, Н. А. Полевой, отчасти С. П. Шевырев) это и делали.

Помимо всего прочего, разнообразнейшие литературные воззрения Ивана Киреевского скреплены воедино его самобытной личностью. У него было то, что определяет лицо критика — собственный стиль мысли и письма. Писарев в своей сердитой статье о Киреевском нашел очень точные слова: «Ничто не может быть бесцветнее и неопределеннее общих выражений: обскурант, прогрессист, либерал, консерватор, славянофил, западник; эти выражения несколько не характеризуют того человека, к которому они прикладываются; они надевают непрошенный мундир на его умственную личность и вместо живого человека, мыслящего и чувствующего по-своему, показывают нам неподвижную вывеску замкнутого круга убеждений»¹. По-видимому, и исследователям критического наследия И. Киреевского не следует применять к нему вышеупомянутые «общие выражения» и разделять единое и оригинальное литературное явление на несколько личин. История развития основных идей И. Киреевского показывает, что развитие это, несмотря на очевидные и даже резкие перемены, было существенно цельным и последовательным.

* * *

И. Киреевский пришел в литературу во второй половине 20-х годов прошлого столетия, в период становления и стремительного развития отечественной литературной критики и теории. Позднее Белинский, говоря о состоянии умозрительных наук, и в том числе о теории изящной словесности, заметил, что их «Россия застала в эпоху усиленного и быстрого движения, когда они в одно десятилетие переживали столетия»². Поэтому уже в 1820-е годы в России появились свои даровитые теоретики литературы (А. Ф. Мерзляков, А. И. Галич и др.) и критики (П. А. Вяземский, А. А. Бестужев и др.). Однако в русской литературе тех лет сама быстрота возникновения теоретических воззрений, совпавшего к тому же с расцветом

¹ Писарев Д. И. Соч. в 4-х томах, т. I. М., Гослитиздат, 1955, с. 320.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 22.

том стрицавшего старые правила романтизма, породила путаницу и разброд в сфере литературной теории, пестроту исканий, идей и терминов. И тот же Белинский должен был признать: «...До сих пор еще относительно теории искусства царствует в нашей литературе какой-то хаос»¹.

Поэтому внутри литературы русского романтизма уже к середине 20-х годов оформилось течение писателей-любомудров, стремившееся к упорядочению как отечественной словесности, так и ее теории. Это было новое поколение романтиков, главная цель которых — разработка философской основы русской науки и литературы. Именно И. Киреевский выразил в 1829 году пафос движения, заявив, что сама жизнь займет у философии «изящество стройности» (II, 27).

В области литературной теории это течение породило романтическую философию искусства, или философскую эстетику, тяготеющую к систематизации знаний о литературе и постоянному уточнению своих идей, понятий и терминов. «Неправильное употребление слов в нашей литературе показывает, что мы не ясно определили те понятия, которые словами означаются, а от этого смешения сколько заблуждений и предрассудков вводится в теорию словесности»², — сетовал критик «Московского вестника», высказывая главную претензию романтиков-любомудров к современной им литературной теории.

Кружок любомудров являл собой уникальное собрание теоретиков, но и в этой среде И. Киреевский заметен постоянным тяготением к чистому теоретизированию, умением поставить художественное произведение или писателя в ряд сходных явлений. Как и все любомудры, он пробовал силы в поэзии и прозе, но не был поэтом, как Д. Веневитинов, Хомяков или Шевырев, не стал известным прозаиком, как В. Одоевский. И. Киреевского всегда воспринимали именно как критика и теоретика литературы, а в его нашумевшем «Обзрении русской словесности за 1829 год», напечатанном в альманахе «Денница» на 1830 год, видели, и не без оснований, литературный манифест романтиков-любомудров.

Характерны отзывы об этой статье Киреевского, встречающиеся у критиков позднейших времен. «В статье

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 22.

² «Московский вестник», 1828, ч. VII, № 2, с. 186.

И. Киреевского чувствуется присутствие мысли; по крайней мере, есть несколько отдельных мыслей, верных и оригинальных; но приложение их отзывается неопределенностью и не идет к делу»¹, — считал Белинский. Аполлон Григорьев говорил: «Киреевский и его кружок были чистые теоретики, таковыми остались и таковыми окончательно являются»². Обозрение Киреевского Григорьев назвал философским. Такого рода суждения о критике можно найти и у Писарева. И если мы вспомним, что Пушкин в известном отзыве об обозрении 1829 года отметил «слишком систематическое умонаправление автора»³, то увидим, что все эти разные люди, будучи писателями и критиками, то есть практиками, видят в И. Киреевском чистого теоретика, перенесшего разговор о текущей литературе в сферу отвлеченных умозрений, где и создавалась в основном стройная система критериев и понятий философской эстетики.

Такая репутация И. Киреевского в литературной среде отчасти объясняется его личными качествами. Статьи его вырастали из разговоров о литературе, причем известно, что критик говорил гораздо лучше, нежели писал. А в разговорах этих Киреевский поражал собеседников силою и точностью логики суждений, умением сцеплять мысли, выводя одно понятие из другого: «Иван Васильевич... любил и отличался умением говорить. У него не было блестящего дара слова, как у покойного Веневитинова, но необыкновенно логический, твердый ум его способствовал ему быть непобедимым диалектиком»⁴. Логическая стройность рассуждений и мыслей И. Киреевского о литературе еще четче обозначилась после поездки в Германию в 1830 году, во время которой молодой русский литератор слушал лекции Гегеля, Шеллинга и других немецких философов. Лекции эти привлекли Ки-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI, с. 516.

² Григорьев Аполлон. Художественная критика, с. 226.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 103. Ср. характеристику И. Киреевского в письме П. А. Вяземского Бенкендорфу по поводу запрещения «Европейца»: «Это кабинетный ученый, вдумчивый человек, вовсе не человек действия, не человек нового, но ум пылкий и беспокойный» («Русская литература», 1966, № 4, с. 122).

⁴ Полевой К. А. Записки, с. 152. Отметим, что такой склад ума с ранних лет способствовал развитию у И. Киреевского незаурядного таланта шахматиста: еще в юные годы он выигрывал целые турниры у пленных французских офицеров и изумлял недетской силой аналитического мышления наполеоновского генерала Бонами.

реевского именно глубоким, разработанным систематизмом научного знания: «Все факты, все частности, но в таком порядке, в такой связи, что каждая частности кажется общею мыслию» (I, 25). Следы этой немецкой манеры навсегда остались в стиле мысли и слова Киреевского-критика.

Но одной немецкой манерой, «влиянием» идей Шеллинга и других философов романтической Германии объяснить появление первых критических статей И. Киреевского весьма трудно, не говоря уже о позднейшем его творчестве: «Влияние» это скорее было поводом для вполне оригинальных размышлений критика об отечественной литературе. У молодого Киреевского философское воззрение на литературу и систематизм в ее изучении не выглядят как простое следование шеллингианской философской эстетике. В них критик ценил прежде всего метод, самый способ теоретического познания: «Для нас теоретические мысли еще жизнь; наша опытность — опытность ума» (I, 13). Но сам познающий литературу критический разум родился не в аудитории немецкого университета. Он имел достаточно мощные корни, связывающие литературную теорию И. Киреевского с общим развитием литературы русского романтизма.

Учитель у Киреевского-критика был тот же, что и у юного Пушкина, И. И. Козлова, Н. М. Языкова, — Василий Андреевич Жуковский, один из родоначальников русского романтизма. Но ученичество это было особого рода. «Между Жуковским и Киреевским есть органическая связь; что было у Жуковского чаянием, то у Киреевского стало убеждением, и в этом смысле славянофильство, поскольку оно осталось верным своей основной идее, формулированной именно Киреевским, является плотью от плоти русского романтизма»¹, — писал М. О. Гершензон, и мысль эта, в основном верная, нуждается тем не менее в некоторых уточнениях.

Поэтическая натура Жуковского стала для молодого И. Киреевского как бы прообразом сложного мира чувств, выразившегося в романтической литературе 20-х годов. Понять этот мир можно было лишь в общении с высказавшейся в нем самобытной личностью. Недаром в одном из писем 1830 года критик говорил о Жуковском: «При нем невольно теплеешь душою, и его присутствие

¹ Гершензон М. О. Исторические записки, с. 14.

дает самой прозаической голове способность понимать поэзию» (I, 15). В этих словах не просто высказано мимолетное наблюдение. Именно таков метод Киреевского-критика¹, успешно примененный в статьях о Пушкине, Языкове и Боратынском: глубина и точность понимания творчества поэта обусловлены проникновением во внутренний мир творческой личности, пониманием поэтической индивидуальности: «Определив характер поэзии, мы определили все; ибо в нем заключаются и ее особенные красоты, и ее особенные недостатки» (II, 86). Таково следствие уроков Жуковского.

Посвящая И. Киреевского в тонкости искусства литературной критики, Жуковский заботился о стиле его статей: «...Пиши для себя по-русски, ломай язык и создай чистый, простой, ясный язык для своих мыслей»². Но беседами о стиле общение поэта и критика не ограничивалось, ибо Жуковский желал влиять и на формирование литературных воззрений И. Киреевского. О характере и последствиях этого влияния сегодня судить трудно, но очевидно, что своей формулой «у нас еще нет литературы» Киреевский обязан Жуковскому³. Но критик по-своему переосмыслил эту чисто романтическую формулу, что вызвало характерный спор между ним и Жуковским, сказавшим Киреевскому: «Где нашел ты литературу? Какая к черту в ней жизнь? Что у нас своего? Ты говоришь об нас, как можно говорить только об немцах, французах и проч.» (I, 17).

¹ Некоторое представление об этом методе могут дать широко известные слова И. Киреевского: «В Пушкине я нашел еще больше, чем ожидал. Такого мозга, кажется, не вмещает уже ни один русский череп, по крайней мере ни один из ошупанных мною» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., «Искусство», 1979, с. 338). В статьях критика такого рода «ощупывание», изучение творческой индивидуальности писателя дают гораздо лучшие результаты, нежели простой анализ текста, им подчиненный. Отсюда и глубина и проникательность критических суждений И. Киреевского, не имевшего понятия о многих произведениях и черновиках изучаемых им поэтов.

² Цит. по кн.: Ляско в с к и й В. Братья Киреевские, жизнь и труды их. СПб., 1899, с. 26. Ср. письмо Жуковского 1828 года к матери И. Киреевского, А. П. Елагинной: «Я читал в «Московском вестнике» статью Ванюши о Пушкине и порадовался всем сердцем. Благословляю его обеими руками писать — умная, сочная, философическая проза. Пускай теперь работает головою и хорошенько ее обмеллирует — отвечаю, что у него будет прекрасный язык для мыслей» («Литературное наследство», т. 58, с. 108).

³ См. главу «У цстоков».

Жуковский, сложившийся как поэт и критик в переходную эпоху развития русской литературы (отсюда его особая роль переводчика, посредника) и потому поначалу видевший в ней лишь подражание западным образцам, распространяет формулу «у нас нет литературы» и на 1820-е годы. Киреевский, принадлежавший к новому поколению писателей, эту формулу существенно уточняет, вводя в свою теорию понятие ускоренного развития отечественной литературы.

Поэтому в своем обозрении в «Деннице» И. Киреевский уверенно назвал самоценные явления, важные для судеб отечественной словесности и в то же время имеющие уже европейское достоинство: «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина (в которой критик видел литературный шедевр), несколько од Державина, поэзию Жуковского и Пушкина, басни Крылова, пьесы Фонвизина и Грибоедова. В них молодой критик с полным основанием признал устойчивое ядро, основу будущей русской литературы. Жуковский оспорил этот вывод. Но Пушкин приветствовал обозрение И. Киреевского и его центральную мысль о стремительном развитии отечественной литературы: «...Там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое «Обозрение словесности», там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко»¹.

Из этого следует, что уже в первой своей статье-обозрении И. Киреевский не ограничился идеями романтизма школы Жуковского. Здесь отчетливо видны следы иных влияний и плоды собственных размышлений критика над общим ходом отечественной литературы. Первоначально важным для И. Киреевского стало к этому времени общение с Пушкиным. Киреевский начал свою литературную деятельность статьей «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828). Этот выбор темы особо знаменателен, ибо обещанной статьи о поэзии Жуковского критик так и не написал. В его творческой судьбе Пушкин довольно скоро занял место рядом с Жуковским. Есть даже совпадения в советах: Пушкин, как и Жуковский, призывал Киреевского создать самобытный «метафизический язык» русской критики, вполне оригинально выражающий ее основные понятия: «Избегайте ученых терминов; и старайтесь их переводить, то есть перифра-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 109.

зировать: это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку»¹. Но, в отличие от Жуковского, Пушкин не только приветствовал обозрение Киреевского и в разговоре с автором («Пушкин был у нас вчера и сделал мне три короба комплиментов об моей статье» — I, 18), и в «Литературной газете», но и поддержал и отчасти уточнил своими меткими замечаниями² само движение мысли молодого критика.

Для И. Киреевского это общение с Пушкиным определило весь дальнейший его путь, хотя и то очевидно, что на развитие литературных воззрений критика постоянно воздействовала вся отечественная словесность с ее особенностями и реальными законами, уточнявшими отвлеченную теорию. Но Пушкин, как всегда, указывает путь, ибо после «Бориса Годунова» и «Полтавы», тщательно разобранных И. Киреевским, трудно было с прежней категоричностью утверждать: «У нас нет еще литературы». Потому-то И. Киреевский и сделал в своем обозрении знаменательные оговорки, так не понравившиеся Жуковскому.

Укажем на примечательную деталь: Пушкин еще в середине 1825 года предсказал то направление, которое приняла в 30-е годы критическая мысль И. Киреевского. Сделано это в известном письме к другому талантливому критику, на которого тоже возлагались немалые надежды, в силу исторических причин не сбывшиеся, — Александру Бестужеву. Речь шла о месте критики (а следственно, и литературной теории) в общем движении литературы. «У одного только народа критика предшествовала литературе — у германцев»³, — пишет Пушкин, и это ответ не

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XV, с. 9. Ср. другое такое же высказывание поэта, сохраненное современником: «...Понятия суть принадлежность разума. Кто выражает какое-нибудь понятие иностранным словом, тот или свидетельствует о собственном невежестве... тогда не смей браться за перо; или порочит разум своего народа, доказывая, что этот разум не только не был в состоянии выразить общечеловеческую принадлежность, но и не был в силах подготовить это выражение» («Пушкин-критик», с. 540—541). После этих слов становятся яснее масштабы культурной проблемы, решение которой Пушкин предоставил И. Киреевскому-критику.

² См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика, с. 83.

³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 178. Характерно, что следовавший за Пушкиным и И. Киреевским Аполлон Григорьев самостоятельно пришел к той же мысли, сказав о Германии: «...Мышление предшествовало там поэзии» (Григорьев Аполлон. Собр. соч., вып. 2, с. 11).

только Бестужеву, но и будущим оппонентам-любомудрам, вознамерившимся начать новую русскую литературу с теории и подчинить ее голой идее. В период совместного издания журнала «Московский вестник», в котором и Киреевский начинал как критик, эта пушкинская фраза разворачивается в сцепление аргументов, спорящих (чаще в беседах, нежели в письмах и печати) с крайностями философического воззрения на литературу. «Пушкин этому чужд, никак не соглашаясь выводить национальное самосознание и оформляющую это сознание литературу из теории — как угодно глубокой»¹, — отметил П. Палиевский.

Эти решительные возражения Пушкина никак не могли понравиться любомудрам, но они были услышаны. Со временем стала ясна недостаточность «немецкого пути» в литературной теории. В 1832 году об этом заговорил немало почерпнувший у немецких теоретиков Надеждин: «...Теория изящных искусств превратится в паутину, развешивающуюся по воздуху, если дозволит себе ограничиться эстетическим трансцендентализмом»². Сам Надеждин искал выход на путях эклектизма. Дорога И. Киреевского была другой.

В том же 1832 году критик, вернувшись из Германии, публикует в своем журнале «Европеец» «Обозрение русской словесности за 1831 год», где, сам того не ведая, повторяет мысль Пушкина: «Ни в какой литературе правила не предшествовали образцам» (II, 43). Примечательна сама стремительность перемен в литературной теории И. Киреевского. Пушкин ее заметил и писал автору статьи: «...Насилу-то дождались мы истинной критики»³.

Перемены в литературных воззрениях И. Киреевского обусловлены, помимо всего прочего, и интересом любомудров к национальным корням русской культуры, потеснившим со временем занятия немецкой философией и эстетикой. Киреевский более других был увлечен идеей национальной самобытности. Именно у него в 1827 году эта идея обсуждалась любомудрами, и участвовавший в беседе М. П. Погодин записал в дневнике: «Говорили очень умно о России и о том месте, которое предоставлено ей между народами, о национальности»⁴. Аполлон Григорьев

¹ Палиевский П. В. Литература и теория, с. 44.

² Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика, с. 317.

³ Пушкин И. Полн. собр. соч., т. XV, с. 9.

⁴ «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, с. 15.

отмечал, что в круге «Московского вестника» «культ Пушкина» соединялся с «почтением к преданиям», и потому назвал романтиков-любомудров «отсталыми» (одобрительный тон в этом прозвище очевиден, ибо «передовым» иронически аттестован Н. А. Полевой): «...Отсталые шли неуклонно вперед и выродились наконец в явно торжествующее во множестве пунктов славянофильство»¹. Литературная теория И. Киреевского следует этому общему движению мысли, вбирая новые веяния и формулируя новые принципы изучения литературы. Метод в целом остается прежним: «...С высоты общей мысли нам будет легче обнять весь горизонт нашей словесности и указать настоящее место ее частным явлениям» (II, 19). Меняются «общая мысль», ее «высота».

«Только тогда, когда новые поколения, воспитанные на образцах отечественных, получают самобытность вкуса и твердость мнения независимого от чужеземных влияний, только тогда может критика утвердиться на законах верных, строгих, общепринятых... Вот одна из причин, почему у нас до сих пор еще нет критики» (II, 43—44). В «Обзрении русской словесности за 1831 год» И. Киреевский заменил романтическую формулу «У нас еще нет литературы» мыслью, близкой основному выводу пушкинского письма к А. А. Бестужеву — «У нас еще нет критики». Эта важная идея автора подчинена его общему размышлению о национальной самобытности литературы.

Уже в ранней статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» самобытность и «национальность» (народность) признаются главным достоинством автора «Евгения Онегина», а в обзрении 1829 года поэт назван выразителем («Поэт для настоящего, что историк для прошедшего: проводник народного самопознания» — II, 18), а литература — «развитием духа народного». В обзрении 1831 года русская литературная критика и теория, как и литература вообще, рассматриваются как первостепенное по своей значительности выражение «образованности», национального самосознания. Так существенные, опорные понятия, обретаемые постепенно, вытекающие одно из другого, соединились в целостную литературную теорию.

Особо важен вывод обзора 1829 года: главный пафос рождающейся в борьбе с иностранными влияни-

¹ Григорьев Аполлон. Воспоминания, с. 49.

ями русской литературы — «в стремлении к лучшей действительности» (II, 18). По Киреевскому, будущее этой литературы определено ее прошедшим и настоящим, и потому главной особенностью нового периода считается уже «уважение к действительности» (II, 18). Здесь четко определена грань между Карамзиным и романтиками 20-х годов, с одной стороны, и новым романтизмом 30-х годов, к которому принадлежал сам И. Киреевский, — с другой.

Ведь Карамзин и следовавшие за ним писатели-романтики «искали полного выражения человека» (II, 17), а Жуковский воплотил в своей поэзии мир мечты, идеального чувства, «сердце души». Однако Киреевский, считая бесспорные достижения русских романтиков необходимой и важной чертой новой национальной литературы, отказывается видеть в них прочное основание этой литературы. В обоих обозрениях мысль эта отчетливо намечена, но развита позднее, в статьях и письмах 40-х годов.

Индивидуальное, личное, как и чисто литературные интересы, не могли уже быть главным смыслом литературы, хотя и составляли ее важную, неотъемлемую часть. Для прежней литературы характерны, по мнению И. Киреевского, такие писатели, как Карамзин¹ и Жуковский, к которым критик впоследствии присоединил автора «Фауста»: «Гете был всеобъемлющий, величайший и, вероятно, последний поэт жизни индивидуальной, еще не соприкнувшей в одно сознание с жизнью общечеловеческой» (I, 122).

В новый период своего развития — 1830-е годы — русская литература приняла иной характер: «...В наше время все важнейшие вопросы бытия и успеха таятся в опытах действительности и в сочувствии с жизнью общечело-

¹ О месте Карамзина в развитии нашей литературы И. Киреевский думал постоянно, и его письмо 1846 года Погодину содержит весьма знаменательный итог этих размышлений. Литературная роль Карамзина обусловлена здесь историческим развитием России и общим состоянием литературы: «Карамзин мог сблизить язык с естественностью и с действительною жизнью потому, что жизнь действительная уже получила то высокое значение, которое было ею утрачено и без которого она не могла иметь образованного слова... Карамзин разрешил вопрос потому, что вопрос уже был предложен и данные к решению готовы» (II, 240). Карамзин предстает здесь как выразитель рождающегося в обществе и литературе самосознания, точно так же как Новиков с одобрением назван в обозрении 1829 года просветителем, способствовавшим рождению в обществе общего мнения.

веческою; а потому поэзия, не проникнутая существенностию, не может иметь влияния довольно обширного на людей, ни довольно глубокого на человека» (II, 86). Поэтому «поэты самости» (выражение Е. А. Боратынского в письме к И. Киреевскому) уступают место Пушкину — поэту действительности, главной чертой которого давно уже была признана «соответственность с своим временем». Романтический герой прежней литературы с его могучей, яркой натурой и сильными страстями сменился чуждой ему «толпою людей обыкновенных», и лишь Пушкин смог эту толпу воплотить в новом герое — своем Евгении Онегине: «Он не дал ему определенной физиогномии, и не одного человека, но целый класс людей представил он в его портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина» (II, 11).

Эта оценка значения Пушкина и его поэзии, принимающая, пусть и с оговорками, *реалистический* способ изображения типичных черт в обществе и характере, заставляет нас задуматься о природе литературной теории И. Киреевского. Ведь в самом начале своего пути этот критик-романтик понял суть характера Онегина, вызвавшего осуждение других деятелей романтизма. Можно принять проницательную оценку молодого И. Киреевского за случайную догадку, внезапное просветление, идущее от природного ума, а не от теории. Но вот не менее характерная оценка романтической поэзии Боратынского из обозрения 1829 года: «Муза Боратынского, обняв всю жизнь поэтическим взором, льет равный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию посредством осветительного прикосновения с *целою* жизнью, с господствующей мечтою» (II, 29). Здесь приветствуется плодотворное обращение поэта к действительности, порождающее ее «сплошную», чуждую избирательности поэтизацию. Романтику Н. М. Языкову Киреевский в 1834 году дает следующее напутствие: «Вероятно, поэт, проникнув глубже в жизнь и действительность, разовьет идеал свой до большей существенности» (II, 86).

И. Киреевский требует от поэтов разных направлений и поколений одного и того же. При этом нельзя сказать, что критик не понимает законов литературного развития, не видит особой разницы между романтизмом и реализмом. Напротив, в своих обозрениях И. Киреевский довольно четко разделил отечественную литературу на три периода: предромантизм Карамзина, романтизм Жуков-

ского и пушкинский период, в котором рождаются новые тенденции и закономерности. Главное для Киреевского — это *самобытное* развитие национальной литературы, и потому он поддерживает в этой литературе все жизнеспособные явления, развивающиеся или могущие развиваться правильно, то есть с полнотой возможностей в развитии общечеловеческих ценностей. Литературная теория И. Киреевского изучает и формулирует главные закономерности этого развития, опираясь при этом на творчество писателей-современников.

Эта теория поверяет литературу многими критериями, среди которых есть и нелитературные, неэстетические. Во всяком случае, они нам кажутся таковыми сегодня, и потому иногда литературные статьи И. Киреевского отделяются от его исторических сочинений. Между тем такое разделение неправомерно, ибо литературная теория всегда входила в общую сумму мировоззрения И. Киреевского как одно из важнейших слагаемых и потому часто помогала критику доказать («Докажем это состоянием литературы» — I, 89) верность своих исторических идей. Уже в его знаменитой статье 1832 года «Девятнадцатый век» указано на необходимость взаимопроникновения литературы и истории: «...Все отрасли ума и жизни породнились между собою столь тесно, что изучение одной открывает нам современное состояние всех других» (I, 86). Для Киреевского в этой статье смена литературных эпох и развитие словесности внутри них обусловлены историческим развитием Европы вообще и судьбой каждого государства, особенностями национальной культуры, и отсюда выводится теория смены вкусов и исторических стилей. Начиная с «Девятнадцатого века», литература в статьях И. Киреевского всегда поверяется историей, и потому все его статьи 30—50-х годов пронизаны размышлениями об исторических судьбах русской и мировой литературы.

Эти размышления легко обнаружить в тексте статей. Но чтобы понять всю неслучайность исторического воззрения И. Киреевского на развитие литературы, следует обратиться к его взгляду на «минуты роковые» европейской и русской истории, на те мощные общественные потрясения, которые, казалось, говорили о гибели и хаосе и именно так и понимались критиком.

Так воспринял И. Киреевский европейскую революцию 1848 года. В его письмах этого времени дана картина кру-

шения старого мира и рождения новой действительности: «Нынче к вечеру или завтра до свету Австрия развалится; славянские государства начнут кристаллизоваться; вся великая задача мира заключается в том, какое направление примут эти государства: чешское ли, польское ли или настоящее славянское? Не только судьба России от этого зависит, но и всей Европы»¹. Социальный катаклизм неизбежно приведет к решительным переменам в сфере литературы, и потому И. Киреевский тогда же пишет М. П. Погодину об очередном номере «Москвитянина»: «Много там есть хорошего. Но при теперешних обстоятельствах, когда вверх дном ворочается весь мир, литература должна принять другой смысл»².

Когда в середине 50-х годов прошлого столетия настал для русской литературы самый сложный переходный период, разделивший ее на две эпохи и вызванный изменениями в духовной и общественной жизни, И. Киреевский призвал поэта-славянофила И. С. Аксакова не только к пониманию исторического момента, но и к выражающему это понимание творчеству: «Неужели в настоящую минуту Ваша лира молчит? — Время такое необыкновенное, какое бывает только в тысячелетние переломы эпох: все времена смешались: в настоящем и прошедшем не уходит, и будущее прежде прихода ощутительно. А между тем все неожиданно и удивительно»³. Конечно, в исторических воззрениях И. Киреевского тех лет легко различим славянофильский оттенок, но ведь то же самое сказано им об истории и литературе и в обзоре 1829 года: «История в наше время есть центр всех

¹ РО ГБЛ, ф. 231, Пог/II, карт. 5, ед. хр. 39, л. 203.

² Там же, л. 204.

³ РО ИРЛИ, ф. 3, оп. 4, ед. хр. 267, л. 3. Письмо Киреевского помечено 8 апреля 1854 года, но уже тогда критик заметил ростки тех коренных перемен в литературной и общественной жизни России, о которых друг его С. П. Шевырев писал пятью годами позже: «В литературе русской теперь водополье. Разломавши лед, пригретый солнышком кроткой власти, она пустилась как река и несет все что ни попало. Журналы и газеты растут, что грибы» («Благонамеренный», 1926, кн. II, с. 148). О быстроте перемен в жизни и творческом сознании свидетельствует ответ русской поэзии на призыв И. Киреевского. Ответ этот дан Тютчевым в том же 1854 году, но уже в самый разгар Крымской войны:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!
Созрела жатва, жнец готов,
Настало время неземное...

познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает *все*... Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом» (II, 19). Историзм свойствен и литературной теории И. Киреевского. Конечно, историзм этот всегда был романтическим и возник из идей идеалистической диалектики. Однако для русской критической мысли до Белинского этот диалектический историзм был ценным приобретением, указавшим новые пути исканий.

Рядом с историзмом в литературной системе И. Киреевского существует еще одна основная категория, без которой его теорию трудно понять во всей ее существенной сложности. Эстетика Киреевского всегда поверяется этикой. Более того, она проникнута этикой, и потому в ней нравственное начало ставится рядом с художественным («Красота однозначительна с правдою» — I, 89), а позднее — и выше красоты. Когда высокую классику и ее эстетику стали разрушать во имя идеи утилитарности, сиюминутной пользы, Киреевский защищал ее именно с позиций этической эстетики: «Признаюсь, мне жаль прежней, неприменяемой к делу, бесполезной литературы. В ней было много теплого для души; а что греет душу, то, может быть, не совсем лишнее и для жизни» (I, 122).

Вступая в литературу, Киреевский писал своему другу Любомудру А. И. Кошелеву: «Мы... изящное согласим с нравственностью... чистоту жизни возвысим над чистотой слога» (I, 10). Это не прекраснотушное начинающего литератора, а устойчивое основание литературной программы, ибо и в поздней статье «О характере просвещения Европы...» западные эстетики осуждаются именно за неспособность соединить эстетику с этикой: «Одним чувством понимают они нравственное; другим — изящное...» (I, 201). Поэтому для И. Киреевского-критика характерна постоянная борьба с эстетизмом, с «языческим поклонением отвлеченной красоте», неспособным хранить «смысл красоты и правды» в «неразрывной связи». Жизнь, человек и искусство имеют одну нравственную основу, а если человек об этом забудет, то и он сам, и его творчество будут нецельными, ущербными, несмотря на все благие намерения и талант: «...Внутренняя цельность бытия необходима не только для истины разума, но и для полноты изящного наслаждения» (I, 215).

Этой «этической эстетикой» И. Киреевский не только руководствовался при оценке произведений литературы и искусства, но и применял ее в своих отношениях с родными и друзьями. Характерен отрывок из его частного письма, в котором говорится: «Но тебе я скажу, что никакая известность в мире, даже Пушкинская слава, не может вознаградить меня за мое доброе отношение к близким мне людям»¹.

Из этого не следует, что И. Киреевский недооценивал сущность и значение прекрасного в жизни и литературе. В его эстетике прекрасное и нравственное воспринимаются в нерасторжимом единстве, безнравственное не может быть прекрасным, а нравственное — безобразным. Правда, Киреевский не говорил, что красота спасет мир, он знал, что не всякая красота может это сделать: «Ибо прекрасное, так же, как истинное, когда не опирается на существенное, улечучивается в отвлеченность» (I, 234). В своем этическом пафосе теория Киреевского диаметрально противоположна эстетической эстетике К. Н. Леонтьева. Киреевский распространил на область литературы действие законов истории и этики, понимая эти законы по-своему.

В результате само понятие «литература» в теоретических воззрениях И. Киреевского стало существенно сложным. С самого начала своей деятельности критик говорил о двух литературах — мировой и национальной. Литература мировая (ее Киреевский называл также «европейской» и «заграничной») уже в первых статьях критика понималась как естественное соединение национальных литератур, имеющих одну основу. Вначале И. Киреевский мало занимался выяснением сути этой культурной основы, его более тревожила очевидная отъединенность новой русской литературы от развитой и единой, при всех национальных различиях, общеевропейской словесности. Цель издания его журнала «Европеец» определена в названии — «сблизить нашу литературу с заграничною»². Жуковскому эта цель разъяснена следующим образом: «Русская литература вошла бы в него (журнал. — В. С.) только как дополнение к европейской» (II, 224). Поэтому систематический ум Киреевского легко нашел в молодой русской поэзии немецкую и итальян-

¹ РО ГБЛ, ф. 231, Пор/II, карт. 5, ед. хр. 39, л. 41.

² «Голос минувшего», 1914, № 7, с. 221.

янскую школы, байронизм, определяя те главные направления, по которым должно происходить намечаемое им «сближение», присоединение русской литературы к общеевропейской, мировой.

Однако критическая мысль, вступив на этот просветительский путь, сама отвергает собственные постулаты, как только приступает к работе с конкретным литературным материалом. «Мосты» школ и влияний, наведенные И. Киреевским на путях к мировой литературе, им же разрушаются один за другим. Это не означает отказа от прежнего просветительства, от заимствования — ведь и в 40-е годы Киреевский надеялся, что «науки Запада переработаются в нашем смысле» (II, 14). Однако в его обозрениях 1829 и 1830 годов показано, как Пушкин преодолел байронизм, как русская поэзия через «школы» пришла к самобытности, и т. д. Ни Дельвиг, ни Боратынский уже не принадлежат ни к одной из «школ», что не мешает им даже в подражаниях черпать в образце «черты, соответствующие требованиям нашего духа» (II, 30). И в русских переводах из старых европейских поэтов невольно выражается духовный мир русского человека нового времени, национальное самосознание пушкинской эпохи (эту мысль Киреевского проиллюстрировали своими переводами Жуковский, Козлов, Пушкин и другие поэты).

То есть все «влияния», все общеевропейские достижения русской литературой благодарно принимаются и усваиваются, но не приближают, не сливают ее с литературой мировой, а переосмысливаются и в новом виде служат внутринациональным целям. И поэтому уже в обозрении 1829 года возникает вполне «славянофильская» мысль о неравномерности развития национальных культур и об особом пути молодого русского просвещения, отличающегося по своей природе и будущей судьбе от завершившей свой путь общеевропейской образованности: «Судьба каждого из государств европейских зависит от совокупности всех других; — судьба России зависит от одной России... Судьба России заключается в ее просвещении» (II, 39).

Легко заметить, что эта мысль стала основой всех статей Киреевского-славянофила. Именно с нею спорил Чаадаев в своих замечаниях на одну из этих статей: «Общее мнение не ограничивалось сравнением русского просвещения с просвещением европейским, но предпола-

гало вообще, что существенное различие между одним просвещением и другим состоит не *в характере, а в степени*, хотя и очень хорошо разумело, что при начале своем образованность одного народа может различествовать, и обыкновенно различествуется, от образованности другого и в характере»¹. Аргументы Чаадаева мы приводим как наиболее характерные из тех многочисленных возражений, которые И. Киреевскому пришлось выслушать по поводу своих теорий. Мысль о принципиальном различии в характере русского и европейского просвещения, с которой спорил в начале 50-х годов Чаадаев, уже высказана в обозрении 1829 года, причем там дана и впечатляющая картина исчерпавшей «круг своего умственного развития» европейской культуры: «Европа представляет теперь вид какого-то оцепенения; политическое и нравственное усовершенствования равно остановились в ней; запоздалые мнения, обветшалые формы, как запруженная река, плодоносную страну превратили в болота, где цветут одни незабудки, да изредка блестит холодный, блуждающий огонек» (II, 38—39). Будущее, по Киреевскому, принадлежит только двум молодым, развивающимся литературам — русской и американской.

Эти идеи кажутся взятыми из славянофильских статей Киреевского, но все дело в том, что в 40—50-е годы критик существенно уточняет свою картину литературного развития и отказывается от многих «славянофильских» мыслей обозрения 1829 года. Полностью не оправдалось предсказание судьбы американской литературы, и потому в 1845 году о США сказано: «Развились одни внешние формы общества и, лишённые внутреннего источника жизни, под наружную механику задавили человека. Литература Соединённых Штатов, по отчётам самых беспристрастных судей, служит ясным выражением этого состояния... Купер, Вашингтон Ирвинг и другие отражения словесности английской не могут служить для характеристики собственно американской» (I, 153). Суждение

¹ РО ИРЛИ, ф. 250, оп. 1, ед. хр. 283, л. 1. Заметим, что Чаадаев уважал Киреевского и его идеи; и, споря со славянофилом, философ-западник писал ему только по-русски, хотя и владел родным языком хуже, нежели любимым французским. В 50-е годы это общение стало особенно тесным и дружеским, и в дневнике И. Киреевского (ЦГАЛИ, опубликован в немецком переводе западногерманским учёным Э. Мюллером) сохранились записи о московских встречах с Чаадаевым.

резкое, но в основе его простая и в общем верная для данной ситуации мысль: национальная литература не может родиться прежде самой нации, и тут не могут помочь влияние литературы мировой и талант местных писателей. Мысль эта совпала с размышлениями Пушкина («Джон Теннер») и В. Ф. Одоевского («Город без имени»).

Еще разительнее перемены в оценке И. Киреевским русской литературы, ее мирового значения. Критик обратился к ее прошлому, чему в немалой мере способствовали университетские лекции С. П. Шевырева о литературе Древней Руси, читанные в 1844—1845 годах и затем ставшие основой его книги «История русской словесности, преимущественно древней»¹. Научный метод Шевырева, проникнутый историческим воззрением, привел, по словам Киреевского, к «открытию нового мира нашей старой словесности» и к созданию «новой стороны науки», то есть литературоведения академического типа. Но критик на этой мысли не остановился, ибо его интерес к лекциям Шевырева был рожден не только думами о судьбах русской науки о литературе. По мнению критика, открыв древнерусскую литературу в основных ее памятниках как явление самобытное, целостное и, самое главное, завершенное, высказавшееся до конца, русские ученые изменили общую картину развития мировой литературы, ввели в нее новую самоценную область: «...История древнерусской литературы не существовала до сих пор как наука; только теперь, после чтений Шевырева, должна она получить право гражданства в ряду других историй всемирно-значительных словесностей» (II, 111).

В литературной системе И. Киреевского древнерусская словесность сменила достижения новейших отечественных писателей, бесспорные, но не равные древним памятникам. Более того, новая литература поверяется теперь древней, и в письме 1846 года к Шевыреву критик жаждет обновления путем «оживления забытого», переосмысления предания: «Я с нетерпением жду того времени, когда твой взгляд на прошедшую литературу нашу взойдет в кровь текущей словесности»².

¹ Подробнее о научном значении книги Шевырева о древнерусской литературе см. в кн.: «Возникновение русской науки о литературе». М., «Наука», 1975, с. 323—331.

² ОР ГПБ, ф. 850, ед. хр. 290, л. 11 об.

Поскольку литературная теория И. Киреевского всегда опиралась на две зависящие друг от друга концепции мировой и национальной литературы, то перемены, в ней происходившие, затрагивали обе теории. Место новой русской литературы в этих воззрениях изменилось, ибо иным стал взгляд критика на общеевропейскую словесность, которая теперь виделась И. Киреевскому не застывшей и исчерпанной, а движущейся. Более всего критика интересовал сам характер этого движения. В 1845 году он писал: «...В теперешнюю минуту все словесности сочувствуют друг другу, сливаются, так сказать, в одну общеевропейскую литературу...» (I, 146). Речь шла о литературах Западной Европы, обладающих основой для такого соединения. Однако теперь, в 1845 году, Киреевский усмотрел в этом слиянии литератур и отрицательные явления, заключающиеся прежде всего в общем упадке художественной литературы, потесненной естественными науками, историей, философией, политической экономией и филологическими исследованиями. Критик перечисляет эти явления: исчезли «истинные поэты» и чисто литературные интересы, стала заметна размытость романной формы, тяготеющей теперь к журнальному фельетону («Роман обратился в статистику нравов» — I, 122). Более того, журнальный стиль, подчиненный требованиям минуты, проник в сферу художественной литературы и как бы размыл отчетливые границы между жанрами: *«Отдельные роды словесности смешались в одну неопределенную форму»* (I, 142).

Говоря о необходимости взглянуть на литературу с высоты «общей мысли», Киреевский коснулся важной методологической проблемы, актуальной и в наши дни. Характерно, что эта «общая» мысль, объективная истина — одна, и именно потому с ее высоты, говоря словами Гоголя, стало видно во все стороны света. Такова центральная идея культуры пушкинской эпохи, чуждой дурного многоголосия. Но тогда уже родилась и другая, враждебная ей, мысль о множественности истин, хора равнозначных «правд». Киреевский это заметил и сказал: «Вместо незнания страдаем мы, кажется, излишним многознанием, равно заботясь о изучении истинного и ложного, равно признавая полезное и вредное и, запутавшись в многомыслии, часто смешиваем самое разнородное, подчиняясь общему безразличному впечатлению взаимно уничтожающихся воздействий добра и зла, одинаково до-

ступных нашему, ни горячему, ни холодному, сочувствию» (II, 125). Эти слова критика прошлых лет об опасности полупросвещения и несамостоятельности ума, о безнравственности релятивистского плавания от одной модной теории к другой особо значимы сегодня, когда в такого рода теориях нет недостатка, и специалисты по критике методологических тупиков буржуазного литературоведения едва успевают знакомить нас с ними, перевести их, прореферировать и т. п.

В таких сетованиях И. Киреевского иногда усматривали одно ретроградство, забывая о здесь же высказанных похвалах критика в адрес общеевропейского просвещения. Конечно, в его мыслях содержался и упрек славянофила «западному» просвещению. Однако сами упреки родились еще в дославянофильский период, и в статье «Девятнадцатый век» говорилось об упадке европейской художественной литературы, о потере классического начала, найденного в произведениях Гете и Вальтера Скотта, и о рождении антиклассических тенденций и «уродливых талантов», подчинивших служение правде и высокой красоте беззастенчивой погоне за последним требованием текущей минуты, за модой. В 40-е годы эти явления стали преобладать в европейской литературе: «В самом деле, куда не оглянемся, везде мысль подчинена текущим обстоятельствам, чувство приложено к интересам партии, форма приноровлена к требованиям минуты... В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная» (I, 122). Мысли эти подтверждались литературными примерами, среди которых особо примечательна оценка Бальзака как социального художника¹.

Те же явления обнаружены И. Киреевским и в отечественной литературе 40—50-х годов. Надо отметить, что и здесь критик не был одинок: вспомним тогда же введенное Белинским и затем развитое Добролюбовым разделение художественной литературы на классические шедевры и беллетристику. Киреевский также отделил выдающихся русских писателей от беллетристов и подражателей: «Державин, Карамзин, Жуковский, Пуш-

¹ «Бальзак, имевший такой успех до 1830 года потому, что описывал господствовавшее тогда общество,— теперь почти забыт именно по этой же причине» (I, 137).

кин, Гоголь хотя бы следовали чужому влиянию, хотя бы пролагали свой особенный путь, всегда будут действовать сильно, могуществом своего личного дарования, независимо от избранного ими направления» (I, 150). Это уже классика, основа высокой и вполне самостоятельной русской литературы, четко обозначенные ориентиры, на которые будут оглядываться последующие поколения.

Вместе с тем И. Киреевский указал на учительный характер творчества лучших писателей, избегающих нравоучения и воспитывающих у своего читателя самостоятельность мышления и глубину и подлинность чувств. В 1854 году критик в неопубликованном письме к начинающему прозаику Е. Е. Комаровскому сказал об этих писателях: «Они ищут сочувствия и выражают то, что у них в уме или на сердце не потому, чтобы считали себя умнее других, но потому что это греет сердце. Выражая свою мысль или свое впечатление, они смотрят на читателя не как на ребенка, которому в рассказе прибавляют: «Милые дети»,— но как на себя самого накануне своей мысли или своего впечатления... Это, кажется мне, относится ко всем родам литературы, от Гоголева «Миргорода» до Гегелевой «Логики»¹.

Самобытные таланты, по Киреевскому, воспитывают самобытное национальное самосознание и таким образом создают самоценную национальную литературу. Эти мысли как бы предваряли новую оценку Пушкина и писателей пушкинской эпохи, данную в статьях критиков 50—60-х годов. Наиболее характерным упреком этих критиков в адрес Пушкина и таких его современников, как Н. М. Языков, было обвинение в отсутствии убеждений. И Киреевский как бы предвидел такого рода обвинения и, не обращая внимания на их очевидную несправедливость, отметил неисторичность такого подхода к деятелям пушкинской эпохи. Деятели эти, считал критик, не имели «убеждений» в том смысле, как это понимали кри-

¹ Центральный гос. исторический архив СССР (ЦГИА) в Ленинграде, ф. 1101, оп. 2, ед. хр. 391, л. 4—4 об. В этом интересном письме примечателен и совет критика молодому писателю действовать в литературе смело, «по-суворовски»: «Бояться раны — значит не любить славы... Не гуляйте в литературе, а идите к определенной цели. При этом условия силы умножаются не квадратно, а кубически» (там же, л. 2, 3). См.: Киреевский И. В. Не гуляйте в литературе.— «Литературная учеба», 1983, № 4.

тики «Отечественных записок» и «Современника», а об­ла­да­ли са­мо­быт­ным, вы­но­шен­ным *ми­ро­со­зер­ца­ни­ем*, ко­то­рое не бы­ло на­бо­ром не­под­виж­ных м­не­ний, вы­чи­тан­ных из мод­ных ста­тей и кни­жек, а, на­про­тив, по­сто­ян­но ме­ня­лось, по­ве­ря­ло и уточ­ня­ло свою кар­ти­ну ми­ра и че­ло­ве­ка и оста­ва­лось при этом це­ло­ст­ным. И. Ки­ре­ев­ский в 1845 го­ду при­звал рус­ских пи­са­те­лей воз­вра­тить­ся к та­ко­му са­мо­быт­но­му, не со­став­лен­но­му из чу­жих м­не­ний зна­нию о ми­ре: «...Теперь каж­дый дол­жен со­став­лять се­бе свой соб­ствен­ный об­раз мы­слей, и сле­до­ва­тель­но, если не возь­мет его из всей со­во­куп­но­сти жи­зни, то все­гда оста­нет­ся при од­них кни­ж­ных ф­ра­зах.

По э­той при­чи­не ли­те­ра­ту­ра на­ша мо­гла им­еть пол­ный смы­сл до кон­ца жи­зни Пуш­ки­на и не им­еет те­перь ни­ка­ко­го оп­ре­де­лен­но­го зна­че­ния» (I, 172).

Конечно, это была слишком суровая, несправедливая оценка, ибо Киреевский отвернулся от очень многих со­вре­мен­ных ему яв­ле­ний рус­ской ли­те­ра­ту­ры 40—50-х го­дов. «...Я те­перь со­всем от­стал от те­ку­щей сло­вес­но­сти»¹,— пи­сал он в 1847 го­ду М. П. По­го­ди­ну, и, в об­щем, это бы­ло прав­дой (а от­час­ти и оцен­кой «те­ку­щей сло­вес­но­сти»), хо­тя вни­ма­тель­ные по­ис­ки но­вых ори­ги­наль­ных яв­ле­ний про­дол­жа­лись. Уе­ди­нен­ный мы­сли­тель от­да­лял­ся от ли­те­ра­ту­ры и в­сле­д­ствие сво­ей уси­ли­ва­ю­щей­ся ре­ли­ги­оз­но­сти, в­ли­яв­шей и на вос­при­я­тие хо­до­же­ствен­ных про­из­ве­де­ний. Со­хра­ни­лось лю­бо­пыт­ное сви­де­тель­ство по­ме­щи­ка В. И. Хи­тро­во, со­се­да А. С. Хо­мя­ко­ва по име­нию, о ве­сь­ма сво­е­об­раз­ной оцен­ке И. Ки­ре­ев­ским сбор­ни­ка твор­е­ний от­цов восточ­ной церк­ви: «Был Ки­ре­ев­ский, ко­то­рый при­но­сил А. С. <Хо­мя­ко­ву> ве­сь­ма г­лу­бо­ко­мы­слен­ную кни­гу о бра­то­лю­бии; А. С., про­бе­жав ее, на­чал бы­ло кри­ти­ко­вать не­ко­то­рые ме­ста, но Ки­ре­ев­ский оста­но­вил его тем, что по­доб­ные со­чи­не­ния не дол­жно раз­би­рать ли­те­ра­тур­ным по­ря­д­ком, как про­стое со­чи­не­ние, а чи­тать с бла­го­го­ве­ни­ем, пе­рек­рестив­шись сна­ча­ла»².

Склонность позднего И. Ки­ре­ев­ско­го к та­ко­го ро­да умо­на­стро­е­ни­ям, не­сом­нен­но, от­ра­зи­лась на его ли­те­ра­тур­ных воз­зре­ни­ях, хо­тя и не сле­дует э­то­го в­ли­я­ния пре­увели­чи­вать. В 40—50-х го­дах кри­тик не вклю­чил в свою ли­те­ра­тур­ную си­сте­му поэ­зию и про­зу Лер­мон­то­ва,

¹ РО ГБЛ, ф. 231, Пог/II, карт. 5; ед. хр. 39, л. 212.

² Отдел письменных источников Гос. исторического музея, ф. 178, ед. хр. 2, л. 88.

вскользь, хотя и с похвалой, отозвался о Гоголе (которого не любил как человека), промолчал о творчестве молодого Достоевского и других писателей круга «Отечественных записок» и «Современника». В этом не надо видеть одну только кружковую ограниченность, в какой И. Киреевский повинен менее других славянофилов¹. Ведь одновременно критик отказался от разбора произведений таких близких ему по убеждению и направлению творчества писателей, как С. Т. Аксаков, В. И. Даль, А. Н. Островский.

Создается впечатление, что в последние два десятилетия жизни И. Киреевский постоянно откладывал окончательные суждения о современной ему русской литературе на недалекое будущее, ожидая возникновения новых самобытных явлений и дарований, способных обогатить его систему и теорию. Казалось, такое время перемен настало в середине 50-х годов, когда общественно-литературная ситуация существенно изменилась и появились новые люди и возможности. Славянофилы начали в 1856 году издание журнала «Русская беседа», с которым и И. Киреевский связывал все свои надежды и в котором он поместил программную статью «О необходимости и возможности новых начал для философии». Судя по сохранившимся отрывкам статей, дневниковым записям и письмам той поры, критик намерен был говорить и о новых началах отечественной литературы. Но очередная вспышка литературной активности И. Киреевского была прервана его внезапной смертью во время эпидемии холеры. Критику было тогда немногим более пятидесяти лет, и смерть оборвала его возобновившиеся литературные занятия на пороге нового расцвета русской литературы. Поэтому литературную теорию И. Киреевского никак нельзя считать завершенной.

¹ Киреевский более других славянофилов близок к западникам, и прежде всего к Грановскому и Герцену. Он пригласил их участвовать в издаваемом им в 1845 году журнале, объяснив свое решение следующим образом: «Кажется, теперь читающая публика уже достаточно велика для того, чтобы один журнал не мешал возможности другого, особливо противоположного... Я желал бы своего «Москвитянина» сделать журналом хорошим, чистым, благородным, сочувствующим всему, что у нас есть благородного, чистого и хорошего» (РО ИРЛИ, ф. Р1, оп. 12, ед. хр. 202, л. 1—2). См.: Киреевский И. Письмо Т. Грановскому.— «Вопросы литературы», 1979, № 11.

Как уже говорилось, смысл своей деятельности Киреевский-критик видел в изучении целостного организма мировой и русской литератур, внутренней логики их развития и с этой целью выстраивал и постоянно уточнял собственную литературную систему, внутри которой различные писатели, произведения и целые национальные словесности занимали свое место в пространстве и времени и тем самым объясняли друг друга. Очевидно, что завершить такой титанический труд одному человеку при всем таланте и эрудиции просто невозможно, и в наше время над такими проблемами работают целые коллективы теоретиков и историков литературы. И. Киреевский был даровитым и широко образованным человеком, но его воззрения, характер и, главное, объективные трудности тогдашней русской жизни¹ мешали ему выполнить поставленную перед собой грандиозную задачу с должной полнотой и объективностью.

Тем не менее работу по построению целостной литературной системы И. Киреевский продолжал до конца. И хотелось бы остановиться на двух последних малоизвестных, принципиально важных для понимания его теории высказываниях критика о новых явлениях русской литературы.

Славянофилы, как известно, недолюбливали «натуральную школу», признавая, впрочем, самоценность главного ее достижения — «Записок охотника» И. С. Тургенева. Однако И. Киреевский увидел в «натуральной школе» как литературном направлении свою правду и художественную ценность, понял ее гуманистический пафос. В его дневниковой записи 1853 года говорится о только что умершем даровитом писателе-разночинец И. Т. Кокореве, продолжателе гуманистических традиций «натуральной школы»: «Талант развился из сердеч-

¹ В николаевскую эпоху правительственные гонения обрушились на И. Киреевского с редкой силой и последовательностью. Герцен в «Былом и думах» говорил, что именно в этих гонениях следует искать причину долгого молчания и уединения И. Киреевского. Сам критик, никогда не защищавший официальные ценности и в то же время далекий от радикальной оппозиционности, однажды так высказался о своих гонителях: «Правительство... при всех своих качествах имеет тот важный недостаток, что почти совсем лишено литературной образованности и потому не может отличить, что ему вредно в литературе, от того, что может поддержать его силу» («Русский архив», 1909, № 5, с. 103).

ной внимательности к жизни и судьбе окружавших его людей»¹.

В 1855 году внимание русской литературной общест-венности, и в том числе славянофилов, было привлечено печатавшимися в «Современнике» «Севастопольскими рассказами» Льва Толстого. И. Киреевский также заинтересовался прозой молодого писателя и при этом, как всегда, не ограничился простой критической оценкой, а указал на литературное значение Толстого. Десятью годами ранее критик заметил: «Мудрено отгадать будущее; еще труднее предугадать гениальное» (II, 119). Но, как бы прозревая всю уникальность не развернувшегося еще, но уже заявившего о себе толстовского гения, И. Киреевский незадолго до смерти попытался предсказать его будущую литературную судьбу и значение в новой литературе, которая была уже не за горами: «Как Вам нравится «Севастополь» Толстого (Л. Н. Т.)? — Я от этого Толстого жду чего-нибудь необыкновенного. Ему, кажется, бог дал самородного таланту больше всех наших писателей. Если только он не оплетен <?> школой Краевского и Никитенки, то будет выше всех Тургеневых и Писемских»².

Оценка в высшей степени примечательная и очень характерная для Киреевского-критика. В молодом писателе ценится прежде всего самобытность, сильный «самородный талант», никому не подражающий, способный на великие открытия и потому готовый проложить дорогу новой русской литературе, выбрав в ней при этом особый путь. Важно и то, что Толстой, знавший Киреевского лично, но, конечно, и не догадывавшийся о его высказывании, оправдал надежды критика. В этом случае литературная теория, оставаясь таковой, выполнила и задачу критики — дала верную оценку явления нового и ни на что не похожего, не связанного с прежними традициями. Здесь Киреевский-теоретик еще раз продемонстрировал сильные стороны своего гибкого метода.

Наряду с новейшими литературными явлениями И. Киреевский ввел в свою систему и произведения древней, прежде всего античной литературы. Это было вполне в духе времени, ибо в 40—50-е годы гомеровский эпос

¹ ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 19, л. 21 об.

² РО ГБЛ, ф. Елагиных, карт. 7, ед. хр. 42, л. 3 об. Подробнее см.: Сахаров В. И. «Он будет выше всех...» К биографии молодого Толстого. — «Наш современник», 1978, № 9.

неожиданно очутился в центре внимания русской критики и читателей в ходе спора о «Мертвых душах» Гоголя, а классический перевод «Одиссеи», выполненный Жуковским, сделал этот эпос важным фактом русской литературы. Гоголь назвал этот перевод гомеровской поэмы «вечным мериллом искусства и нравственности» и пронизательно заметил: «Она освежит критику»¹.

И. Киреевский следил за работой над переводом «Одиссеи» и в 1849 году писал о Жуковском: «В петербургских газетах было объявлено о появлении в свет его остальных песней «Одиссеи». Он их перевел и исправил перевод и напечатал, все в течение 94-х дней, после болезни жены, среди кипящей вокруг него революции. Вот образец героического мужества мысли, непонятно высокой твердости духа»². Как и Гоголь, И. Киреевский считал, что перевод «Одиссеи» станет той абсолютной, классической и в то же время живой художественной ценностью, которая оживит русскую литературу в трудный переходный период. Он писал Жуковскому: «Одиссея» Ваша должна совершить переворот в нашей словесности, своротив ее с искусственной дороги на путь непосредственной жизни. Эта простодушная искренность поэзии есть именно то, чего нам недостает и что мы, кажется, способнее оценить, чем старые хитрые народы, смотрящиеся в граненые зеркала своих вычурных писателей. Живое выражение народности Греческой разбудит понятие и об нашей, едва дышущей в умолкающих песнях» (II, 237).

В оценке критика для нас важна мысль о вечных ценностях мировой литературы, способных указать дорогу молодой национальной словесности. Плодотворность этой мысли подтвердил позднее Достоевский, вернувшийся к идее вечно живых и современных эстетических ценностей мировой классики: «... А ну-ка, если «Илиада»-то полезнее сочинений Марка Вовчка, да не только прежде, а даже теперь, при современных вопросах; полезнее как способ достижения известных целей, этих же самых вопросов, разрешения настоящих задач? Ведь и теперь от «Илиады» проходит трепет по душе человека»³. В этом сходстве выбранных писателями критериев, эстетических

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 241.

² РО ГБЛ, ф. Елагиных, карт. 7, ед. хр. 42, л. 2.

³ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 82—83.

феноменов, которыми поверяется состояние новейшей литературы, ощутима и перекличка, определенная преемственность литературных воззрений И. Киреевского и Достоевского. При этом следует отметить, что мысли обоих писателей движутся от гомеровского эпоса к точной критической оценке новейших произведений Льва Толстого. Именно таковы крайние пределы развития литературной теории Ивана Киреевского.

О характере этой теории мы можем судить не только по сложной, подвижной литературной системе, выстраиваемой Киреевским, но и по постоянному вниманию критика к разработке основных литературоведческих понятий и категорий — образа, метода, стиля и т. д.

Уже в первой своей критической статье Киреевский, говоря о жанре «Евгения Онегина», ввел такое понятие, как «форма повествования» (II, 11), и к тому же сопоставил эту форму с содержанием романа и характером главного героя. Разделение поэзии на школы и течения производится им на основе разграничения индивидуальных стилей поэтов и т. д. Обо всем этом говорится не ради самоцельной академической игры терминами, да и сами мысли критика о природе художественного образа и стиля высказываются как бы мельком, между прочим, и, лишь сопоставив эти внешне разрозненные высказывания, мы понимаем, что они служат центральной идее И. Киреевского о *самородности* подлинного искусства: «Живое рождается только из жизни» (I, 172). Недаром самородными критик называет не только талант Льва Толстого, но и будущее русское искусство («на самородном корне расцветающее» — I, 221), художественный образ и стиль.

И. Киреевский уже в ранней статье о Пушкине заметил, что подлинно художественные, полноценные образы, будучи завершены, превращаются в самостоятельные, постоянно воздействующие на эстетическое чувство читателей мира и поэтому навсегда остаются в литературе: «Создания истинно-поэтические *живут* в нашем воображении; мы забываемся в них, развиваем неразвитое, рассказываем недосказанное и, переселяясь таким образом в новый мир, созданный поэтом, живем просторнее, полнее и счастливее, нежели в старом действительном» (II, 9). Каждое подлинно художественное творение обладает непреходящей ценностью, ибо являет собой гармоничное сцепление таких завершенных миров-образов,

созданных силою и искусством самобытного таланта, но при этом производящих впечатление некой нерукотворности. «...Мечта не украшается искусством, но сама собою рождается прекрасная», — сказано в обозрении 1829 года о романтической поэзии Веневитинова (II, 27), и в этих словах содержится романтическая теория самородности художественного образа, в дальнейшем развивавшаяся и органично соединяющаяся с романтической же теорией стиля.

Каждая из этих двух концепций, взятая отдельно, будет непонятна, ибо для И. Киреевского образ — основа стиля, его внутренняя сила. Стиль же — это как бы внешняя оболочка, кора образа, созданная искусством художника. В то же время стиль для критика — это и сам способ сцепления образов в художественное целое, в произведение литературы. Характер этого сцепления образов и их природа и определяют индивидуальный стиль писателя, что доказывается И. Киреевским в разборе романтического стиля поэзии Байрона и Боратынского с их приведением внешнего беспорядка и разногласий к внутренней гармонии. При этом критик отметил, что русский романтик ближе к классической гармонии стиля, ибо тяготеет к закруглению, гармонизации образов и «совершенству отделки». Вершиной классического стиля всегда была для Киреевского поэзия Пушкина, и черты этого стиля намечены уже в 1828 году в характеристике пушкинской поэмы «Цыганы»: «...Искусство приняло вид свободной небрежности. Здесь каждый звук, кажется, непринужденно вылился из души и, несмотря на то, каждый стих получил последнюю обработку, за исключением, быть может, двух или трех из целой поэмы; все чисто, округлено и вольно» (II, 8). Здесь критик начинает формулировать определение классического стиля, которое затем уточнялось в его теории и которое было одной из первостепенных задач всей русской литературы и литературной теории¹.

¹ Поиски этого определения можно обнаружить уже у Батюшкова. Пушкин, Гоголь, Дельвиг тоже много думали о классическом стиле. Работа эта продолжалась, естественно, и позже, причем наши писатели и критики неизменно возвращались к творчеству Пушкина как классической мере и идеалу (вспомним хотя бы известные слова Толстого о «гармонической правильности распределения предметов» в «Повестях Белкина»). Подробнее см. главу «Гармония и хаос».

Введя в свою теорию связанное с античной эстетикой (Платон), вообще с классической традицией понятие «гармония», Киреевский получает возможность найти меру стиля, ту точку равновесия, которая определяется и регулируется внутренней силой художественных образов литературного произведения. Для характеристики индивидуального стиля писателя им используется и идущее от Гете и А. В. Шлегеля, но переосмысленное понятие «манера», понимаемое критиком как повторяемость и сходство главных творческих признаков и особенностей в произведениях каждого оригинального творца. Манера может быть гармоничной и дисгармоничной, что и определяет природу стиля и направление таланта.

Для Киреевского суждения о художественном образе не были попыткой систематической его классификации и точного определения. Критик считал, что совершенные образы великих произведений неуловимы для «внешнего разума»: «...То, что мы называем *душою искусства*, не может быть доказано посредством математических доводов» (I, 82). Когда великий художник совершает свое открытие в мире прекрасного и создает непреходящие образы, меняется сама задача критики, указывающей теперь на самоценность и оригинальность этих образов: «Вопрос о достоинстве художественном становится уже вопросом второстепенным; даже вопрос о таланте является неглавным; но мысль, одушевлявшая поэта, получает интерес самобытный, философический; и лицо его становится идеею, и его создания становятся прозрачными, так что мы не столько смотрим *на них*, сколько *сквозь них*, как сквозь открытое окно... Таким образом на некоторой степени совершенства искусство само себя уничтожает, обращаясь в мысль, превращаясь в душу» (II, 81, 82). Выпуклый, завершённый, или, как чаще говорил И. Киреевский, закругленный художественный образ становится основой классических произведений, когда находит себе пластичную, удерживающую, но не сковывающую и не заслоняющую его форму — «прозрачный» классический стиль.

Вершиной и абсолютным мерилом стиля для Киреевского-теоретика являются классические творения Гомера, Гете, Пушкина — гармоничных творцов, добившихся равновесия, соответствия стиля и образа и тем самым сделавших свои великие произведения разностильными, но равновеликими эстетическими феноменами, классиче-

скими шедеврами мировой литературы. Дисгармоничный же стиль, где образ как бы заслоняется и ослабляется намеренной «кудреватой изысканностью», «мишурной фразой», неправильностью и подчеркнутой необычностью оборотов и выражений, охарактеризован И. Киреевским в его отзыве 1832 года о прозе Бальзака: «<Бальзак>, несмотря на весь талант свой, часто переступает за пределы грациозности в область неестественности... Неправильность его часто ничем не оправдывается, и его изысканность иногда оскорбляет не только вкус литератора, но и хороший вкус вообще, как слишком высокий прыжок танцующего не на театре» (II, 63)¹.

В отечественной литературе Киреевский также назвал группу писателей, тяготеющих к стилистической дисгармонии,— А. Подолинского, В. Бенедиктова, отчасти С. Шевырева. Размышления о классической гармонии как вершине и мере стиля пронизывают все статьи, заметки и письма критика, что видно, в частности, из дневниковой записи 1853 года о стиле философа Вине: «Многое у него сказано прекрасно. Другое слишком нарядно. Для характера степенного излишняя изысканность украшений не к лицу. Светлое не то, что яркое.— Прекрасное унижается изукрашенностью»².

Если в литературной теории И. Киреевского идея «самородности», помимо всего прочего, служит защите художественного образа от пытающихся разрушить его целостность теорий и направлений, то идея стиля утверждает классическую гармонию внутренней идеи и художественного материала: «Слово, как прозрачное тело духа, должно соответствовать всем его движениям» (I, 273). С этой целью критик ввел в свою теорию такое понятие, как «художественная техника». В наши дни

¹ Боратынский, сравнивая в 1833 году слог повестей Бальзака и стиль романтической прозы И. Киреевского, писал последнему: «...Вы имеете большое сходство в обороте ума и даже в слоге... У тебя, как у него, потребность генерализовать понятия, желание указать сочувствие и ответственность каждого предмета и каждого факта с целю системою мира... У тебя теперь, что было у него вначале: совестливая изысканность выражений. Он заметил их эффектность, стал менее совестлив и еще более изыскан. Ты останешься совестлив и будешь избегать принужденности» (Боратынский Е. А. Разума великолепный пир, с. 145). Это пронизательное сопоставление показывает всю неслучайность обращения И. Киреевского-критика к стилистическому анализу прозы Бальзака.

² ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 19, л. 26.

после работ русских формалистов и их современных эпигонов, разложивших литературу на приемы, после споров об экспериментальной литературе разговором о литературной технике трудно кого-нибудь удивить. Киреевский же обратился к этой проблеме, едва она забрезжила и стала оформляться в весьма серьезную литературную силу. И. В. Киреевским впервые указаны место и роль литературной техники в процессе создания художественно-целого.

Техника эта, понимаемая как нечто второстепенное, чисто профессиональное мастерство, может *оформить* образ, помочь ему выявиться с необходимой полнотой, но не может этот образ *создать*. Отсюда и идея стилистической маски, прикрывающей пустоту. Мысль критика подтверждена разбором сочинений эпигона А. Подолинского, чьи звучные псевдоклассические стихи отличались бедностью мысли, неоригинальностью и слабостью художественных образов. А в 1845 году И. Киреевский объяснил одностороннее «развитие художественной техники» «формальным развитием разума и внешних познаний» (I, 159). Вслед за деятелями шеллингианской философской эстетики Киреевский утверждал, что художественный образ создается не логическим разумом, а поэтическим проницанием, цельным напряжением души. Так образ и стиль разграничиваются критиком как результаты *разных типов* творческой деятельности. Очевидно и то, что в литературной теории И. Киреевского стиль подчинен образу, и это одна из главных особенностей этой теории. Все остальное в ней — это частности, разъясняющие центральную мысль.

* * *

Конечно, любая попытка систематизировать литературные воззрения И. Киреевского будет отличаться определенной неполнотой. Но, изучив литературную теорию этого самобытного мыслителя в главных ее моментах, можно сделать некоторые выводы.

Очевидно, что при всей подвижности теории Киреевского его основные эстетические принципы весьма устойчивы, хотя и постоянно уточняются. Теория эта до конца останется романтической, хотя в ней со временем усиливается неромантическое начало. Киреевский не навязывал свою схему развивающейся литературе, понимая всю

ограниченность своей теории, да и вообще всякой теории. Поэтому ему присуще историческое воззрение на литературный процесс, введение в свою теорию новых явлений, писателей и понятий. Одним из первых у нас Киреевский сознательно отделил теорию от литературной критики и потому добился немалых успехов в обеих этих сферах. Его успехи в критике более очевидны, и даже Писарев отдал должное Киреевскому, сказав: «...Чисто литературная критика его отличается верностью эстетического чутья»¹.

Однако и в области теории, в разработке основных понятий и терминов отечественной науки о литературе Киреевский сделал немало, существенно уточнив тогдашние представления о художественном образе, стиле, природе и направлении таланта, природе прекрасного, трагического и комического, о романе и трагедии и т. д. Определенные слабости, неполнота и ограниченность литературной теории И. Киреевского объясняются сложностью исторической эпохи, личными и кружковыми пристрастиями критика, а также тем, что методологической основой этой теории всегда оставалась философия объективного идеализма.

Литературная теория И. Киреевского повлияла на дальнейшее развитие отечественной критики и науки о литературе. Размеры и характер этого влияния нуждаются в особом исследовании, но уже сейчас можно сказать, что «органическая критика» Аполлона Григорьева, тяготевавшая к научности и теоретическому осмыслению литературных явлений, генетически связана с выводами теории Киреевского. Следующие за Григорьевым критики Н. Н. Страхов и Ю. Н. Говоруха-Отрок, университетский ученый О. Ф. Миллер в той или иной мере близки в своих выводах к положениям И. Киреевского. Примечателен и рост интереса к литературным воззрениям критика в начале нашего столетия.

Издание однотомного собрания сочинений И. В. Киреевского, подготовленного Ю. В. Манном², знаменует собою новый период в изучении литературно-критического наследия этого выдающегося русского мыслителя. В спорах об этом наследии было много недоразумений,

¹ Писарев Д. И. Соч., т. I, с. 330—331.

² См.: Сахаров В. Возвращение Ивана Киреевского. — «Наш современник», 1981, № 6.

ибо спорящие часто знали о личности и идеях Киреевского понаслышке. Теперь тексты у нас перед глазами, и многое разъяснилось.

Старые книги, как известно, имеют свою судьбу. Верно и то, что, будучи переизданы, они появляются вовремя, когда становятся понятны и нужны. Это не значит, конечно, что весомые мысли, в этих книгах содержащиеся, до того пребывали в полном забвении. Нет, наиболее значительные идеи живут в виде устного предания, переходят из статьи в статью, из книги в книгу, становятся бродячими истинами. И когда из небытия извлекается и переиздается источник этих нестареющих мыслей — старинная книга давно ушедшего самобытного мыслителя, то сразу становится видна и понятна историческая динамика идей, их судьба, настоящее и даже будущее. Видна и грань, отделяющая в этом наследии вечное от преходящего. Так и случилось с новым изданием сочинений И. В. Киреевского, давшим материал для новых мыслей.

Учащающиеся обращения советских и зарубежных исследователей к литературной теории Ивана Киреевского показывают, что теория эта имеет не один только исторический интерес и нуждается в новом, подлинно научном и историчном осмыслении. Читая сегодня этого самобытного мыслителя, мы видим, что эпоха романтизма в России породила не только капитальные идеи, но и самый тип писателя. И это живое наследие продолжало существовать в русской культуре и оказывать немалое воздействие на ход ее плодотворного развития и после 40-х годов, когда история романтизма как литературного направления в основном завершилась. Судьба Ивана Васильевича Киреевского это подтверждает.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Внимательный читатель, верно, заметил уже, что материал этой книги в основном опирается на новоизданные тексты произведений русских романтиков, следует за вышедшими в 1970-е годы собраниями сочинений, од-

нотомниками и антологиями поэзии, прозы и критических работ наших писателей той замечательной эпохи. Это делается не только для удобства любознательных современных читателей, желающих иметь текст интересующего их писателя романтической эпохи перед глазами в доступном, снабженном краткой биографией и научно прокомментированном издании. Такова давняя традиция нашей критики и науки о литературе, которой следуют и сегодняшние ученые.

Основополагающие работы Белинского и Чернышевского о творениях русских романтиков были оперативными журнальными откликами на тогдашние издания этих произведений. Эти критики писали о романтизме не для нескольких ученых библиофилов и знатоков старой литературы, а для рядового читателя, учитывали характер и степень воздействия новых изданий писателей-романтиков на тогдашнюю читающую публику, всю влияние этой культурной традиции.

Вспомним и Гоголя, который в знаменитой статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах», напечатанной в пушкинском «Современнике», следовал тому же методу: «Вышли новыми изданиями Державин, Карамзин, гласно требовавшие своего определения и настоящей верной оценки так, как и все прочие старые писатели наши, ибо в литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как и живые. Они требовали возвращения того, что действительно им следует...»¹

То же мы можем повторить, видя следующие друг за другом новые издания произведений наших писателей-романтиков и исследования о них. Эти книги, издаваемые большими тиражами, встречает жадный читательский интерес. И уже это доказывает, что литература русского романтизма имеет не одно только историческое значение. Созданные ею духовные ценности живы и сегодня. Именно поэтому они нуждаются в обстоятельном изучении и объяснении.

Конечно, мы пока далеки от полного, исчерпывающего знания романтической эпохи в России, хотя несомненные успехи последних лет и приближают нас к такому знанию. История русского романтизма — это книга без конца, с «открытым финалом», ибо, во-первых, жизнь

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 172.

романтической традиции отнюдь не обрывается с уходом этой школы с литературной арены в 1840-х годах, а, во-вторых, постоянно возникающие перед нами новонайденные произведения, имена и явления требуют новых глав в этой истории. Здесь еще многое предстоит сделать, причем ясно, что эта существенно сложная работа может быть выполнена только общими силами.

Полной, «сплошной» истории русской романтической литературы у нас пока нет, но, по сути дела, каждый исследователь этой эпохи пишет свою главу для такой коллективной монографии, как бы дополняя и поправляя книги и статьи своих собратьев. Настоящая книга представляет собой посильный вклад автора в эту ответственную культурную работу, далекую пока от завершения.

СОДЕРЖАНИЕ

О русском романтизме (Введение) *	3
У истоков (Дружеское литературное общество 1801 г.) *	24
Гармония и хаос (Заметки о романтическом стиле) *	41
Песни светлой души (И. И. Козлов)	61
Стихов гармония и сила (Н. М. Языков)	81
Путешествия к Шеллингу *	105
Раздумье творческого духа (Д. В. Веневитинов)	126
Форма времени (Заметки о романтических повестях)	152
Сеятель мыслей * (В. Ф. Одоевский)	203
Движущаяся эстетика * (И. В. Киреевский)	255
Вместо заключения *	292

Сахаров В. И.

С22 Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках.— М.: Худож. лит., 1984.— 295 с.

В этой книге, обращенной к широким слоям читателей, в увлекательной форме рассказывается о жизни и творчестве замечательных русских писателей-романтиков пушкинской поры: И. И. Козлова, Д. В. Веневитинова, Н. М. Языкова, В. Ф. Одоевского, И. В. Киреевского, А. А. Бестужева-Марлинского и др. Повествуя о судьбах этих даровитых самобытных талантов, автор показывает, как развивалась русская литература прошлого столетия в интереснейший, сравнительно мало изученный период ее истории — эпоху романтизма.

4603010101-264

С ————— **213-84**
028(01)-84

ББК 83.3Р1
8Р1

Всеволод Иванович Сахаров

ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ

О русских писателях-романтиках

Редактор **С. Краснова**

Художественный редактор **С. Гераскевич**

Технические редакторы
М. Плешакова, Л. Изгаршева

Корректор **В. Широкова**

ИБ № 3292

Сдано в набор 21.10.83. Подписано к печати 28.04.84. А-10592. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 15,54. Усл. кр.-отг. 15,54. Уч.-изд. л. 16,48. Тираж 20 000 экз. Изд. № IX—990. Заказ № 975.

Цена 1 р. 40 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература», 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Белоцерковская книжная фабрика, 256400, г. Белая Церковь,
ул. Карла Маркса, 4.