

К ИСТОРИИ  
РУССКОГО  
РОМАНТИЗМА

К ИСТОРИИ  
РУССКОГО  
РОМАНТИЗМА.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

**К ИСТОРИИ  
РУССКОГО  
РОМАНТИЗМА**



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА».

МОСКВА

1973

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**Ю. В. МАНН, И. Г. НЕУПОКОВА, У. Р. ФОХТ**

## ОТ РЕДАКЦИИ

Среди художественных явлений, к которым в последнее время приковано внимание советского и мирового литературоведения, одно из первых мест занимает романтизм. Усилиями многих советских исследователей давно уже преодолена недооценка романтизма, которая была свойственна нашей науке в недавнем прошлом. Создано немало ценных работ о романтизме. Споры о тех или других проблемах романтизма ведутся на страницах газет и журналов, вызывая интерес в самых широких кругах советской общественности.

Считая, что важнейшей частью общего решения проблемы романтизма является изучение романтизма в русской классической литературе, коллектив ученых ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР совместно с рядом ученых, работающих вне института, предлагает вниманию читателей настоящий труд. Он открывается вступительной статьей И. Ф. Волкова, в которой анализируется современное состояние и задачи изучения романтизма. Значительная часть включенных в книгу исследований посвящена классическому периоду русского романтизма — литераторам-декабристам, Жуковскому, Батюшкову, Баратынскому, поэтам-любомудрам, Пушкину, Гоголю, Лермонтову. Вместе с тем настоящая книга включает в себя работы, посвященные литературным явлениям второй половины XIX в. В частности, освещается отношение к романтизму славянофильства 40-х и 50-х годов; прослеживаются романтические традиции в творчестве ряда поэтов второй половины века (в том числе поэтов-народников), исследуется эволюция романтического образа Демона в творчестве Некрасова; показывается судьба некоторых романтических традиций в стиле Льва Толстого и Чехова. При этом авторы стремились осветить некоторые типологические особенности русского романтизма. Завершается книга краткой библиографией новых работ о романтизме в советском литературоведении.

Авторы предлагаемого труда стремятся к конкретно-историческому изучению русского романтизма, не оспаривая, однако, необходимость общеэстетического и общетеоретического решения проблемы романтизма, которое осуществляется в ряде последних исследований. При этом авторы придерживаются различных трактовок отдельных произведений (например, повести Гоголя «Нос»),

творчества ряда писателей (например, поэзии Хомякова), а также некоторых сторон и элементов романтического метода (например, оценка роли просветительского начала в романтизме декабристов). Редакция не стремилась примирить эти различия, полагая, что их выявление и аргументированная защита будет содействовать развитию нашей науки.

Настоящий труд не претендует на решение всех проблем русской романтической литературы и ее традиций. Его главная цель состоит лишь в том, чтобы содействовать историческому изучению ряда конкретных вопросов, которые помогли бы выработке более глубокого взгляда на историю русской классической литературы, без чего, в свою очередь, немислимо создание плодотворной марксистской концепции романтизма.

Редакция рассматривает настоящий труд, посвящий во многом поисковый характер, как подготовительную ступень к созданию таких фундаментальных работ о романтизме, как «Развитие романтизма в литературах Восточной Европы» и «История русского романтизма».

## ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНТИЗМА

Стало уже общим местом говорить о многозначности термина «романтизм» и о пестрой разноречивости в определениях основного признака романтического искусства, даже когда исследуется один и тот же художественный материал<sup>1</sup>. Но, кажется, пора уже признать, что при всей неразработанности многих частных вопросов теории и истории романтизма наши суждения на многозначность и разноречивость больше относятся к истории этой проблемы, чем к нынешнему состоянию ее научного решения. Прежде всего многие значения термина «романтизм» к нашему времени безвозвратно исчезли из научного обихода — одни потому, что были сняты соответствующие им понятия, другие потому, что в их значении утвердились другие термины. Так, исчезло понятие о романтизме как искусстве средневековья и нового времени, противопоставленное классицизму как искусству Древней Греции (братья Шлегели, де Сталь, Мицкевич, Шевырев и др.), исчезло потому, что было снято последующим, более конкретным и глубоким историческим, особенно историко-материалистическим, подходом к изучению литературных эпох<sup>2</sup>. Не существует более термина «романтизм» в значении творческой свободы художника, т. е. в том значении, в котором осознавали свое творчество сами

<sup>1</sup> В последнее время у нас сделано несколько попыток систематизировать разные значения термина и понятия «романтизм» в истории литературоведения и разные концепции романтизма как определенной конкретно-исторической системы художественного творчества (см. Г. Н. Поспелов. Что такое романтизм? А. Н. Соколов. К спорам о романтизме.— В сб. «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1967; В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966; А. И. Овчаренко. Социалистический романтизм и современный литературный процесс (гл. «Романтизм в советской литературе»). М., «Сов. писатель», 1968.

<sup>2</sup> Гегель, как известно, тоже называл искусство средневековья и последующих времен романтическим, но внутри этой всеобъемлющей формы искусства он вскрывал — в духе своей объективно-идеалистической системы — существенные особенности относительно самостоятельных этапов художественного развития — средневековой литературы («религиозное как таковое» и «рыцарство»), Возрождения («самостоятельность характера»), Просвещения («подражание природе») и собственно романтической литературы своего времени («субъективный юмор»).

романтики, противопоставляя себя классицизму XVII—XVIII вв. (Ф. Шлегель, Гюго, Полевой и др.). Точно так же отпали такие значения термина «романтизм», которые теперь закрепились за словами народность, гражданственность, новаторство, современность. В принципе снято нашей наукой и очень популярное в недавнем прошлом понятие о романтизме как идеализме в литературе, так как оно явилось результатом механического переноса философских взглядов в сферу искусства, без учета специфических особенностей последнего.

В сущности в нашем литературоведении ныне бытуют только два значения этого термина, соответствующие двум разным, хотя и близким друг другу понятиям. Одно из них — это понятие о романтизме как «преобразующей» стороне всякого подлинно художественного творчества, понятие, которое в настоящее время наиболее полно и последовательно изложено в учебнике Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы». Оно имеет свою историю. В этом значении о романтизме писали еще Гете и Шиллер, утверждая необходимость слияния романтической поэзии, или сентиментальной, идеальной, как они ее чаще именовали, с поэзией, которую они называли классической, наивной или реальной. «Двумя путями становятся поэтом и художником, — писал Шиллер в письме к Гете от 14 сентября 1797 г., — или поднимаются над действительным, или погружаются в чувственное. Когда же то и другое соединяется, создается подлинное искусство». Сам Л. И. Тимофеев ссылается в подтверждение своей теории на статью Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», где Белинский тоже говорит о реальной и идеальной сторонах, «элементах» поэзии и называет произведения, в которых «сходятся и сливаются эти два элемента поэзии»<sup>3</sup>.

Горьковское понимание реализма и романтизма, сформулированное в статье «Как я учился писать», также в сущности трактует реализм и романтизм как две стороны всякого подлинно художественного творчества. «Основными «течениями» или направлениями в литературе считаются два: романтизм и реализм... Но по отношению к таким писателям-классикам, каковы Бальзак, Тургенев, Толстой, Гоголь, Лесков, Чехов, трудно сказать с достаточной точностью — кто они, романтики или реалисты? В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены... Это слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира»<sup>4</sup>.

Теория реализма — романтизма, предложенная Л. И. Тимофеевым, имеет главным образом то положительное значение, что

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 269.

<sup>4</sup> «М. Горький о литературе». М., «Сов. писатель», 1953, стр. 311.

она утверждает единство объективного и субъективного содержания в искусстве, познавательной и преобразовательной функций художественного творчества. Но выбор термина «романтизм» для обозначения преобразующей стороны художественного творчества носит явно произвольный характер: точно так же эту сторону можно было бы назвать и сентиментализмом, и экспрессионизмом, и интеллектуализмом — ведь эти термины не менее, чем романтизм, указывают именно на субъективную сторону художественного творчества. Но это легко может привести к подмене всего многообразия художественного творчества одной из его конкретно-исторических форм.

Более оправдано было бы в рамках этой теории использовать термин «романтизм» для обозначения только одной из разновидностей преобразующей, идейно-эмоциональной направленности художественного творчества, наряду с такими исторически повторяющимися разновидностями, как героика, «трагика», сатира и т. п. Но в этом значении в нашем и зарубежном литературоведении все более утверждается в настоящее время термин «романтика».

Остается одно, общепризнанное, значение термина «романтизм» — то, что относится к художественной системе, порожденной на рубеже XVIII—XIX вв. и составившей в первой трети XIX в. целую эпоху в художественном развитии человечества. Споры, которые идут в настоящее время о романтизме, относятся главным образом к этому, собственно романтическому искусству и к вопросу о возможности и наличии такого искусства в последующее время и в наши дни.

В предлагаемом коллективном труде романтизм в русской литературе исследуется и в значении целостной художественной системы, и в смысле «романтики», включая и романтику в литературе критического реализма.

В настоящей, вводной, статье дается теоретическое уточнение понятий романтизма и романтики, с учетом опыта разных национальных литератур и с опорой на имеющиеся научные исследования в этой области.

## Романтизм как художественная система

А. Н. Соколов приводит в статье «К спорам о романтизме» ряд существующих в литературоведении концепций романтизма, которые определяют его сущность только по какому-то одному признаку. Это — «либерализм» (А. Н. Веселовский), «идеализм» (И. И. Замотин), «индивидуализм» или «субъективизм» (В. В. Сиповский, П. С. Коган, Г. А. Гуковский), «отрешение от реальной действительности» (П. Н. Сакулин), «мечта» (Б. С. Мейлах), «утверждение идеала» (Н. К. Гей), «абсолютный характер идеалов при осознании невозможности их осуществления в данной действительности».



вительности» (А. М. Гуревич)<sup>5</sup>. Этот ряд определений можно продолжить. У. Р. Фохт, например, в статье, помещенной в том же сборнике «Проблемы романтизма», где напечатана статья А. Н. Соколова, полагает, что основной отличительной чертой романтизма является «интуитивное познание «действительности»<sup>6</sup>. В. В. Ванслов считает, что сущность романтизма заключена в «неприятии капиталистической действительности и в противопоставлении ей гуманистического идеала»<sup>7</sup>; с точки зрения Гр. Г. Хавтаси сущность романтизма выражается в форме «бегства» от современности, в противопоставлении прошлого настоящему<sup>8</sup>. Из прежней литературы о романтизме укажу еще на такие значительные исследования, как «Романтическая школа» Г. Геттнера, где сущностью романтизма считается фантазия («Фантазия и бесконечно и всюду фантазия — вот роль романтиков»<sup>9</sup>), и книга Ф. де Ла-Барта «Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия», где романтизм определяется как «новый метод познания, основанный на вере во всемогущество разума и на вере в откровения чувства»<sup>10</sup>.

В заключение своего обзора такого рода определений А. Н. Соколов пишет, что «каждое из них имеет известные основания, но «в то же время ни одно из приведенных определений не составляет чувства полной удовлетворенности». «Необходимо,— считает он,— раскрыть систему признаков романтизма и по этой системе определить изучаемое явление»<sup>11</sup>. Конечно, для полного представления о романтической литературе необходимо учитывать все ее особенности, как общие, характерные для всей этой литературы, так и частные, характерные для отдельных национальных литератур, для направлений и течений внутри романтизма, для творчества каждого романтика. Но это отнюдь не должно снимать вопроса об основе романтической литературы, о содержательных творческих принципах, которые определяют романтическую систему в целом, при всей ее многогранности, при всем многообразии ее конкретного содержания, в том числе и при прямо противоположной направленности творчества разных художников.

А. Н. Соколов признает, что система признаков романтизма представляет собой «некое единство, в котором есть какое-то объединяющее начало»<sup>12</sup>. Судя по тому, что в этой статье говорится

---

<sup>5</sup> См. «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 26—31.

<sup>6</sup> Там же, стр. 78.

<sup>7</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма, стр. 36.

<sup>8</sup> Гр. Г. Хавтаси. К проблеме романтического в творчестве Гете.— Тр. Тбилисского гос. ун-та, 115, V, 1965, стр. 57.

<sup>9</sup> H. Hettner. Die romantische Schule. Braunschweig, 1950, S. 70.

<sup>10</sup> Ф. де Ла-Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия. М., 1914, стр. 138.

<sup>11</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 29.

<sup>12</sup> Там же, стр. 30.

о методе как едином «в своем существе, в своей художественно-познавательной природе»<sup>13</sup>,— метод и должен рассматриваться таким «объединяющим началом», общим знаменателем всей романтической системы.

Но по отношению к проблеме метода отдельные признаки, по которым исследователи определяют романтизм, неравноценны. Если понимать под методом принципы художественного воспроизведения (освоения) общественной жизни, человеческих характеров и социальных обстоятельств, то ближе всего к пониманию романтизма как творческого метода стоят те исследователи, которые обращают внимание на особый тип отношений между личностью и обществом в романтической литературе, на особую роль в ней человеческого индивида как объекта и как субъекта творчества. И очень показательно, что на эту особую значимость человеческой личности в романтизме указывают не только те, кто видит в этом его главную отличительную черту, но в большинстве случаев и те, кто определяет романтизм по какому-то другому его признаку.

Так, Веселовский, связывает «либерализм» романтической литературы с идеей свободного самовыявления человеческой личности<sup>14</sup>. Замогин, конкретизируя свое понимание романтизма как идеализма в литературе, называет «основным мотивом романтизма... индивидуализм, доведенный... до высокого культа личности»<sup>15</sup>. Геттнер видит первоисточник необузданной фантазии, которую он считает отличительной особенностью романтизма, в крайнем преувеличении роли субъекта в творчестве романтиков. «Только отдельный индивид,— пишет он,— субъект имеет значение. Мир, противостоящий ему, объект находится в его власти, является игрушкой в его руках»<sup>16</sup>. Де Ла-Барт, подчеркивая стремление романтиков создать синтетическое искусство, которое бы вобрало в себя характерные особенности всех прежних художественных систем, замечает: «Такой силой, которая сможет объединить эти различные начала, претворить и переработать их, романтики считали творческую деятельность гениального «я»<sup>17</sup>.

С особой ролью личности связано и «интуитивное познание действительности» в концепции романтизма у Фохта. «Человек,— пишет он,— оказывается микрокосмом, через изображение которого и осуществляется проникновение в макрокосм. В центр произведения выдвигается личность, отвлеченная в своем изображении от конкретно-исторической действительности, зачастую услов-

<sup>13</sup> Там же, стр. 22.

<sup>14</sup> А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., «Художественная литература», 1939, стр. 517.

<sup>15</sup> И. И. Замогин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. II. СПб., 1913, стр. 20.

<sup>16</sup> Н. Hettner. Die romantische Schule, S. 38.

<sup>17</sup> Ф. де Ла-Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия, стр. 139.

ная»<sup>18</sup>. Точно так же концепция Ванслоа, выделяющая в романтизме «резкий разрыв идеала и действительности», опирается в конечном счете на противопоставленность человеческой личности окружающей ее действительности. «Объективная действительность,— пишет он,— осознается и изображается романтиками как чуждая субъекту, лишенная гуманистического идеала»<sup>19</sup>.

То, что самоценная личность составляет главную отличительную особенность романтизма, подчеркивалось и на Всесоюзной конференции по вопросам романтического искусства, происходившей в 1968 г.<sup>20</sup> «В центре романтического искусства,— говорил А. Аникст,— одинокая личность, находящаяся в конфликте с окружающей средой»<sup>21</sup>. «Это было первое художественное направление XIX века,— говорится в докладе А. Изергиной,— в котором со всей определенностью проявилось осознание творческой личности как субъекта. В этом смысле романтизм противопоставит не только классицизму, но всему предшествовавшему западноевропейскому искусству. В этом первая черта романтизма, его подлинное, принципиальное новаторство»<sup>22</sup>.

Эту новаторскую черту романтизма особо выделяет и Б. Л. Сучков в своем монографическом исследовании о мировом художественном прогрессе. «Ирония и меланхолия,— пишет он о романтическом герое,— душевная замкнутость и сосредоточенность на собственных мыслях, собственной личности, преувеличенная чувствительность свойственны в той или иной степени всем героям ранних романтических произведений, по напряженности своих переживаний и драматизму мировосприятия далеко оставивших героев дореволюционной литературы...

Характеры героев раннеромантических романов были как бы очищены от прямых связей со средой, в которой они действовали, и на первый план в их образах выступали новые качества социальной психологии, сформированные сложной и бурной исторической обстановкой. Романтический герой всегда одинок»<sup>23</sup>.

Можно сказать, что такое понимание основной особенности романтизма красной нитью проходит через всю теорию романтической литературы, начиная с первой половины XIX в.

Уже Гете обратил внимание на то, что основу основ байронической, т. е. романтической, поэзии составляет неодолимое стремление к «неограниченной личной свободе» при полном разрыве с обществом (см. разговор с Эккерманом от 24 февраля 1825 г.). И Гегель считал отличительной чертой романтизма субъек-

<sup>18</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 86.

<sup>19</sup> В. В. Ванслоа. Эстетика романтизма, стр. 47.

<sup>20</sup> См. «Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968)». М., 1969.

<sup>21</sup> Там же, стр. 9.

<sup>22</sup> Там же, стр. 53—54.

<sup>23</sup> Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., «Сов. писатель», 1967, стр. 71.

ективность. «Подлинным содержанием романтизма,— говорил он,— служит абсолютная внутренняя жизнь (Innerlichkeit), а соответствующей формой — духовная субъективность как постижение своей самостоятельности и свободы»<sup>24</sup>. В этом же духе о романтизме писал и Белинский, указывая, что для романтика «внутренний мир его ощущений и видений интереснее всех фактов действительности и что поэтому он может не знать, что делается вокруг него на белом свете»<sup>25</sup>.

Очень яркая и содержательная характеристика романтизма была дана Тургеневым в рецензии на перевод «Фауста» Гете, опубликованной в «Отечественных записках» за 1845 г. Тургенев исходит из сравнения романтической эпохи с юношеским возрастом человека, подобно тому, как античность соотносят с детством, а Возрождение можно соотнести с отрочеством человеческого рода. И это соотношение, конечно, многозначительно. «Каждый человек,— пишет Тургенев,— в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности, дружеских сходок и кружков... Он становится центром окружающего мира; он (сам не сознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему; он все заставляет себя предаваться; он живет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем, даже в любви, в которой он так много мечтает; он романтик,— романтизм есть не что иное, как апофеоза личности. Он готов толковать об обществе, об общественных вопросах, о науке; но общество, так же как и наука, существует для него — не он для них»<sup>26</sup>.

Тургенев полагает, что такая, романтическая эпоха началась в Германии в период «бури и натиска» и что «Фауст» явился ее наиболее значительным художественным выражением. «Фауст»,— пишет он,— с начала до конца трагедии заботится об одном себе. Последним словом всего земного для Гете (так же, как и для Канта и Фихте) было человеческое Я... Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род, он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения трагедия Гете является нам самым решительным, самым резким выражением романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже»<sup>27</sup>.

Тургенев не единственный, кто относит начало романтизма к немецкой штиурмерской литературе 70-х годов XVIII в. Уже де Сталь в своей книге «О Германии» (1810) рассматривала литературу «бури и натиска» как возрождение «романтической» традиции средневековья и противопоставляла ее вместе с собственно

<sup>24</sup> Гегель. Сочинения, т. XIII. М., Соцэкгиз, 1940, стр. 89.

<sup>25</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 591.

<sup>26</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. Сочинения, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 220.

<sup>27</sup> Там же, стр. 224—225.

романтической литературой в Германии «классической» поэзии французского Просвещения. Почти так же, как Тургенев, объединяет штурмерскую и романтическую литературу на основе принципиальных особенностей последней и Герман Геттнер. К романтизму относил штурмерскую литературу Юл. Шмидт и В. Шерер. В настоящее время этой точки зрения придерживается Фр. Штрих, который видит в раннем Гете родоначальника европейского романтизма<sup>28</sup>.

Между литературой «бури и натиска» и романтической литературой действительно есть большое сходство и преемственная связь. Действительно, и в той и другой на передний план выдвигается личность, ее неповторимые качества и возможность, ее индивидуальная судьба. И штурмерский и романтический герой резко противостоят окружающей их среде, чувствуют себя внутренне независимыми от нее, живут жизнью своего сердца. В этом отношении литература «бури и натиска» является ближайшей предшественницей романтической литературы, а романтическая литература — непосредственной преемницей ее.

Однако, несмотря на бросающееся в глаза сходство, общее между штурмерской и романтической литературами относится лишь к внешнему слою их образных систем, оно не затрагивает тех творческих принципов, на основе которых создавались эти системы, в частности, характеры их ведущих героев. О штурмерском герое отнюдь нельзя сказать, что он «не предается ничему», но «все заставляет себе предаваться», что он «весь погружается в себя» и «от одного себя ждет спасения», что он живет «одиноким, своим, не чужим сердцем» и т. п. Нет, штурмерский герой не отчужден от мира, не одинок. Его характер не является исключительно его собственным достоянием, напротив, сущность его заключена во всеобщей природе человеческого рода, в его естественной природе, а индивидуальная неповторимость героя, самобытность его личности есть лишь неповторимое, самобытное, «гениальное» выражение этой естественной природы. Он ее «сын», «друг», «возлюбленный», как Вертер; он весь отдается служению, весь «предается» «Духу земли», как Пра-Фауст, герой первоначального варианта первой части великой трагедии, написанного еще в штурмерский период творчества Гете (1773—1774). И Вертером и Пра-Фаустом руководит, по выражению Куно Фишера, «волшебная сила гения, сила глубочайшего чувства природы, непосредственного ее откровения, стремление и возможность пережить природу до ее глубочайших оснований»<sup>29</sup>.

Не герой-штурмер отчужден от мира, а, напротив, среда, окружающая его, находится в отчуждении от подлинной, естественной с точки зрения штурмерской литературы природы человеческого общества. И именно поэтому он противостоит, вражде-

<sup>28</sup> Fr. Strich. Goethe und die Weltliteratur. Bern, 1967.

<sup>29</sup> Куно Фишер. «Фауст» Гете. М., 1887, стр. 192.

бен своей жизненной среде. Но он всегда находит в своем окружении родственные себе души, наделенные тем же «глубочайшим чувством природы», что и он. Вертер нашел такую душу в Лотте, Пра-Фауст — в Маргарите. И они живут вовсе не только своим сердцем, но в равной мере тем, что находят в своей любви высший смысл человеческого существования, непосредственное бытие сущностных сил природы. Поэтому штурмерская литература — это прежде всего «апофеоза» природы, а уж затем — личности, и лишь постольку «апофеоза личности», поскольку личность выступает ярчайшим носителем сокровенных сил природы.

Но если сказанное Тургеневым о Фаусте оказывается в сущности несостоятельным по отношению к штурмерской литературе, к которой он относит «Фауста», то по отношению к собственно романтической литературе его характеристика Фауста включает в себе глубокую научную истину<sup>30</sup>. Романтизм действительно родился на свет прежде всего как «апофеоза личности», внутренне самоценной и противопоставленной всему окружающему ее миру. О романтическом герое — но не о Пра-Фаусте и не о Фаусте — можно в самом деле сказать, что для него «не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения». Так покидает свою родину и скитается на чужбине одинокий и ко всему равнодушный Чайльд Гарольд Байрона; бродит по свету и не находит своего места в жизни герой Шатобриана Рене; мечется в чуждом ему мире и умирает никем не понятый Иосиф Белингер Вакенродера; разочаровывается в жизни и порывает с ней герой «Фантастической симфонии» Берлиоза; мучается в тоске и скорби всеми покинутый юноша в песнях Шуберта; вырваны из родной среды и брошены на произвол судьбы отверженные Гюго; выбит из своей привычной жизненной колеи Михаэль Кольгаас Клейста; изгнан из общества Петер Шлемель Шамиссо; порывает со своей средой и тщетно ищет для себя свободы герой «Кавказского пленника» Пушкина; изнывает в мучительной тоске по родному краю заточенный в монастырской неволе Мцъри Лермонтова...

В книге профессора Карла Шмита «Политическая романтика» перечислено великое множество определений, данных романтизму в свете разных областей общественного сознания — философской, политической, нравственной, религиозной, эстетической — и убедительно показано, что большинство из них, «выражаясь языком грамматической логики, рассматривают романтизм только в качестве сказуемого, но никоим образом в качестве подлежащего дефинируемого предложения»<sup>31</sup>. Этим объясняется и само множество разноречивых дефиниций. Но если определять романтизм по его предметности, то все будет сходиться к одной точке — к осо-

<sup>30</sup> Подробнее о концепции личности в «Фаусте» Гете и в романтизме см. в моей статье «Романтизм как художественный метод», — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 2. М., «Искусство», 1971.

<sup>31</sup> Carl Schmitt. Politische Romantik. München und Leipzig, 1925, S. 23.

бой роли личности в романтическом восприятии мира, к представлению о субъекте как «последней инстанции, абсолютном центре мира». Шмит сравнивает роль субъекта в романтическом восприятии жизни с ролью божества у окказионалистов, которые все происходящее, случаемое в мире рассматривают как проявление деятельности бога или как повод к его деятельности. «Романтизм, — пишет Шмит, — это субъективированный окказионализм, иначе говоря, в романтизме субъект смотрит на мир как на повод или благоприятный случай для своего романтического самовыявления»<sup>32</sup>.

Шмит связывает романтическое мировосприятие с определенной, а именно буржуазной, общественно-исторической системой, «которая изолирует духовный мир индивида, предоставляет его самому себе и возлагает на него все то бремя, которое при прежней социальной организации иерархически распределялось между различными видами занятости»<sup>33</sup>. И это, конечно, верно. Но Шмит не учитывает при этом, что «индивидуалистическое разъятие общества», как он называет буржуазное обособление индивида, проявилось в романтизме не только в виде «окказионалистского» абсолютизирования субъективного начала, но и как освобождение индивида от феодального принципа личной зависимости человека от человека и как утверждение самоценности каждой человеческой личности. А это имело колоссальное значение для дальнейшего исторического прогресса — как в области духовного освоения мира, являясь одной из необходимых предпосылок для формирования конкретно-исторического мировосприятия, так и в области практического преобразования общества, являясь одной из необходимых предпосылок для успешной борьбы за такое общественное устройство, которое гарантировало бы реальную личную независимость, личную свободу каждого человеческого индивида.

Как справедливо заметил А. Н. Соколов в упоминавшейся статье, буржуазный индивидуализм явился почвой не только для романтического восприятия человеческой личности, но и для различных течений в модернистском искусстве конца XIX—XX вв., где он породил качественно иное воззрение на человека. Существует, пишет А. Н. Соколов, «коренное различие между романтическим индивидуализмом, утверждающим личность, и модернистским индивидуализмом, разрушающим личность»<sup>34</sup>.

Романтизм как целостная художественная система сложился на рубеже XVIII—XIX вв. в тот исторический период, когда в передовых европейских странах происходила решительная, революционная смена феодальных общественных отношений — с их узко территориальным, сословным, общинным, цеховым, патриархально-семейным закреплением личности — капиталистической

<sup>32</sup> *Carl Schmitt. Politische Romantik, S. 23.*

<sup>33</sup> Там же, стр. 26.

<sup>34</sup> См. «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 30.

системой, с ее едиными для всех товарно-денежными отношениями. Романтики видели, как эти отношения разъединяют людей, отчуждают человека от общества, но они не знали еще, что именно на основе всеобщего господства товарно-денежных отношений могли сложиться самые крупные и наиболее ясные социальные объединения — буржуазия и пролетариат, борьба между которыми должна была привести к установлению единого, социалистического союза личностей, народов, наций и государств. Романтики того времени и не могли этого знать, так как жили в таких условиях, «когда существование этих новых, порождаемых капитализмом, связей было еще в зародыше»<sup>35</sup>. Человек, к какому бы он сословию ни принадлежал, *уже отрывался* тогда от своей старой среды, но еще не вошел в устойчивую связь с новой общественной средой, так как она только что стихийно зарождалась.

Этот процесс разрушения старой и рождения новой системы общественных связей наиболее ярко протекал в конце XVIII — начале XIX в. во Франции, а в области чисто экономических отношений особенно глубоко проник в английскую действительность того же времени. Но он привел в движение и все остальные европейские государства, по-новому осветив их внутренние общественные противоречия и значительно ускорив разложение феодальной системы и там, где оно шло тогда замедленно, например, в Германии и в России. Решающую роль в вовлечении этих стран в общеисторический процесс сыграли наполеоновские войны и национально-освободительные движения, пробудившие многие европейские народы к активной исторической деятельности и развязавшие личную инициативу для такой деятельности. В этом отношении Отечественная война русского народа в 1812 г. явилась таким событием для России, которое окончательно втянуло ее в общеевропейский исторический поток, особенно в политической, идеологической и художественной областях.

Правда, антинаполеоновские освободительные войны закончились победой европейских монархий, возглавивших эти войны ради реставрации и укрепления старых, феодальных порядков в Европе. Однако феодальная реакция была уже не в силах приостановить всеобщий процесс разложения старого мира. Несмотря на ее военную победу над буржуазной Францией, несмотря на объединение европейских монархий в единый реакционный «Священный союз», все в Европе было ненадежным, все шаталось, готово было рухнуть, и не было видно никакой лучшей перспективы. Казалось, что освобождавшееся от феодальных отношений общество превращается в хаос из разобщенных, разделенных индивидов, предоставленных лишь своей собственной изменчивой судьбе. Старые, некогда казавшиеся вечными логаль-

<sup>35</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 208.



ные (поместные, общинные, цеховые) феодальные связи непоправимо разрушались, уступали место новым, капиталистическим отношениям, которые на первых порах, не давая человеческой личности иных прочных, надежных связей, как бы предоставляли ее самой себе, т. е. погружали ее в буржуазную стихию отношений между индивидами. На этой общественно-исторической основе, которая в силу своей неопределенности никого не могла удовлетворить, сложился особый, *романтический* тип духовного и духовно-практического освоения жизни. Основная особенность последнего — расчет на отдельные человеческие личности, как на такие самоценные силы, которые единственно способны освободить себя и других от чуждых им жизненных обстоятельств и утвердить иной, желаемый образ жизни.

Реальный разрыв старых, феодальных связей между людьми и переход к новой буржуазной системе связей преломился в романтическом типе сознания в виде полной независимости человека от условий его жизни, в виде *абсолютной самоценности* человеческой личности и ее неограниченных возможностей. Этот тип сознания охватил в конце XVIII — начале XIX в. самые различные сферы общественной жизни, образовав широкое эпохальное общественно-историческое движение или тип общественно-исторических движений, если различать их как самостоятельные движения в разных странах и в разных сферах общественного сознания и деятельности.

По своим социально-историческим истокам и конкретной идеологической направленности романтические движения были внутренне чрезвычайно неоднородны и противоречивы, включая в себя и прямо противоположные общественно-исторические тенденции. Единство заключалось главным образом в общности основных принципов освоения жизни, в общем типе методологии, порожденной аналогичным положением разных общественных сил в переходный период.

Для нас здесь важно выявить прежде всего именно общую методологическую основу романтизма и то, как она преломилась в разных сферах общественной деятельности, особенно в искусстве.

В философии очень характерным выражением романтического типа сознания явился субъективный идеализм Фихте, провозгласивший «человеческое Я единственной реальностью, всемогущей творческой силой, все созидающей и совпадающей в конечном счете с самосознанием всего человечества»<sup>36</sup>. Разумеется, нельзя утверждать, что все романтики были по своим философским взглядам субъективными идеалистами, но ясно, что именно субъективный идеализм давал наиболее последовательное философское оправдание романтическому культу личности. «Из современных...

---

<sup>36</sup> «История философии в четырех томах», т. II. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 56.

им философских учений,— пишет И. И. Замотин,— романтики усваивали главным образом то преклонение перед сильно выраженной индивидуальностью, то любование своим Я, то порывание к неограниченной личной свободе, нередко даже к необузданному произволу, которых не было еще ни в трактатах Петрарки, ни в философских утопиях Руссо, несмотря на все их уважение к человеческому индивидууму. Особенно в этом отношении действовало на романтиков учение Фихте»<sup>37</sup>.

В политической сфере ярким выражением романтического типа сознания и деятельности был бонапартизм, культ Наполеона, созданный его окружением и им самим,— того самого Наполеона, перед которым стецдалевский Жюльен Сорель преклонился как перед великой личностью, во всем обязанной самой себе; того самого Наполеона, которого Л. Толстой вывел в «Войне и мире» в образе крайне самообольщенного человека, убежденного, что все в мире зависит от него, что все, что он говорит и делает,— есть история. Конечно, образ Наполеона у Толстого в значительной мере принижает историческую роль французского диктатора, но толстовский образ дает в основном верное представление о том, как Наполеон сам понимал свою роль и как ее понимали его сторонники. Это в сущности художественно заостренное воспроизведение романтического типа сознания с позиций критического реализма XIX в.

В области социологии и политэкономии романтический тип освоения жизни породил в переходный период целый ряд социальных утопий — от феодально-христианских до коммунистических. При всем различии социально-классовых основ все они исходят из того, что реально существующие условия жизни враждебны отдельной человеческой личности, и опираются на то, что переход к идеальному общественному устройству будет осуществлен «силой примера», «личной изобретательской деятельностью», как писали Маркс и Энгельс о методологии критически-утопического социализма<sup>38</sup>.

Характеризуя реакционную мелкобуржуазную утопию Сисмонди, Ленин в статье «К характеристике экономического романтизма» подчеркивает, что эта утопия возникла на почве «разорения мелкого производителя»<sup>39</sup> в переходный период, что Сисмонди видел в капиталистической форме обмена только то, как она разъединяет людей, не видя, как она в то же время «соединяет людей, заставляя их вступать в сношения между собой при посредстве рынка»<sup>40</sup>. А о противопоставлении мелкобуржуазного производства крупному капиталистическому производству

<sup>37</sup> И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. II, стр. 35.

<sup>38</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 455—456.

<sup>39</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 125.

<sup>40</sup> Там же, стр. 213.

Ленин писал, ссылаясь на Маркса, что оно означало у Сисмонди и его сторонников противопоставление «блага отдельных индивидов» «развитию производительных сил человечества», означало утверждение, что «развитие всего человеческого рода должно быть *задержано* ради обеспечения блага отдельных индивидов»<sup>41</sup>.

В литературе романтический тип духовного освоения жизни сложился в виде особых, только романтизму свойственных принципов воспроизведения характеров и обстоятельств, а именно — в виде художественного воспроизведения реального, исторически сложившегося характера как абсолютно самоценного, внутренне независимого от окружающих его жизненных обстоятельств.

Это по-своему уже давно подметил «старик» Гегель, который как раз в разрыве мира на две независимые друг от друга сферы — внутреннюю и внешнюю — видел основную особенность всей «романтической формы искусства». «В романтическом искусстве, — говорил он, — перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершенное в себе, душу, внутри себя примиренную... С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочно скрепляющего его соединения с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души»<sup>42</sup>. Собственно романтическую литературу, т. е. романтическую художественную систему XIX в., Гегель рассматривал в качестве заключительного этапа «романтической формы искусства», когда «искусство отбрасывает от себя всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и постижения и делает своим новым святым Человека (Humanus), глубины и высоты человеческой души как таковой» и когда оно «стало интересоваться либо исключительно только случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью»<sup>43</sup>, т. е. человеческим субъектом в его самоценности, незаданности извне.

Романтики воспроизводили типические характеры своего времени, а именно характеры людей, отрывавшихся от старых общественных связей и только еще вступающих в новую систему отношений. Но осваивали они эти характеры не как исторически обусловленные, а как самоценное достояние отдельных личностей. Глубинная сущность тех общественно-исторических отношений, которые порождают «обособленного» индивида, скрыта от романтиков, поэтому они опираются в своем творчестве не столько на объективные закономерности общественного развития, сколько на субъективный опыт отдельной личности в этом развитии, преимущественно на свой собственный опыт, что, между прочим,

---

<sup>41</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 201.

<sup>42</sup> Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 96.

<sup>43</sup> Там же, стр. 167—169.

и обуславливало столь значительный биографический элемент в искусстве романтизма.

Субъективное содержание романтического характера, взятое из реальной действительности, но не подверженное в художественном раскрытии ее непосредственному влиянию, получает в произведении независимое существование. Конечно, исходная жизненная ситуация, чаще всего трагическая, постоянно чувствуется в отношениях романтического героя с его средой, однако реальный разлад между личностью и обществом предстает в романтическом художественном произведении как сосуществование или враждебное противостояние двух совершенно самостоятельных сущностей.

С тех пор, как вечный судия  
Мне дал всеведение пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока.  
Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья:  
В меня все ближние мои  
Бросали бешено каменья.  
Посыпал пеплом я главу,  
**Из городов бежал я нищий,**  
И вот в пустыне я живу,  
Как птицы, даром божьей пищи...

*Лермонтов. «Пророк»*

Совершенно очевидно, например, что характер Чайльд Гарольда имеет своим первоисточником типические, т. е. исторически сложившиеся, характеры передовых людей Англии начала XIX в., например, самого Байрона или Шелли. Как и Гарольд, они испытывали чувство одиночества и разочарования в жизни английского света и навсегда порвали с ним. Но характеры Байрона и Шелли продолжали затем развиваться и обогащаться новым качеством под влиянием сложной общественно-политической борьбы в Европе, прежде всего под влиянием освободительного движения европейских народов, в котором поэты принимали и непосредственное участие. Гарольд же, находясь, подобно своим прототипам, в центре этих бурных исторических событий, живет лишь прежними чувствами личной тоски и страданий. Вспомним, как Гарольд покидает Грецию, которая предстала перед ним замученной турецким рабством, поруганной английским «покровительством», но не потерявшей надежду на освобождение:

Его и здесь друзья не провожали,  
Не кинулась любимая на грудь,  
Чтоб знал беглец, о ком ему вздохнуть.  
Хоть красоты иноплеменной гений

И мог порой в нем сердце всколыхнуть,  
Он скорбный край войны и преступлений  
Покинул холодно, без слов, без сожалений.

*Байрон. Паломничество Чайльд Гарольда.  
Перевод Шенгели*

Оторванность героя от окружающих его обстоятельств характеризует не только пассивного романтического героя, вроде Чайльд Гарольда, Рене или героя «Кавказского пленника» Пушкина. Лара в одноименной поэме Байрона становится во главе крестьянского восстания, но его связь с восставшими носит чисто внешний характер, по существу же он далек от их интересов и до конца остается замкнутым в сфере своих личных переживаний. Героям «Восстания Ислама» Шелли чужд и этот исключительный интерес к своей личности, образы Лаона и Цитны исполнены героического пафоса борьбы за освобождение порабощенного народа, но этот пафос не возникает в результате стихийного пробуждения масс к освободительной борьбе, а является внутренним, субъективным качеством романтических героев, которые и привносят в нерасчлененную массу народа тираноборческую устремленность.

Но при всем том, что самоценность человеческой личности крайне преувеличивалась в романтизме, абсолютизировалась, уже само по себе открытие этой самоценности явилось великим художественным завоеванием романтизма. Такого характера не знала литература до романтизма. Она, конечно, тоже воспроизводила исторически сложившиеся характеры своих современников, но воспроизводила их как изначально заданные в своей сущности кем-то или чем-то — мифологическими героями, божеством, как в античной и средневековой литературе, неким всеобщим содержанием жизни человеческого рода — в эпоху Возрождения, извечными законами разума — в классицизме, естественной природой человека — в просветительской литературе и в том числе в литературе «бури и натиска»<sup>44</sup>.

Именно романтизм открыл для литературы личность как такую — самоценную не только в смысле неповторимости своих индивидуальных черт, но и по глубинному содержанию своего характера — и этим значительно сблизил искусство с реальной человеческой жизнью. Ведь в реальной действительности характер каждой человеческой личности есть характер именно этой личности, неповторимый результат ее собственного общения с другими людьми и миром в целом. Поэтому когда романтик творит свой художественный мир из материала современной ему реальной действительности, он воспроизводит ее человеческие характеры как конкретно-исторические, как собственные характеры

<sup>44</sup> О принадлежности штурмерской литературы в Германии к художественной системе Просвещения см. в моей книге: «Фауст» Гете и проблема художественного метода». М., Изд-во МГУ, 1970.

оригинальных человеческих личностей, живущих в данной конкретно-исторической действительности.

Характер Чайльд Гарольда — это характер именно Чайльд Гарольда, юного английского аристократа, который пресыщен паразитическим существованием своей среды, порывает с нею и оказывается целиком предоставленным самому себе. Чайльд Гарольд живет в определенную историческую эпоху, в начале XIX в., когда английская аристократия полностью отжила свой век, распалась, и поэтому отчуждение Чайльд Гарольда от своей среды является конкретно-историческим воспроизведением типического для того времени отчуждения человека от старых общественных связей и перехода к новой системе отношений. Также и бегство героя «Кавказского пленника» Пушкина от великосветского общества, где он жил раньше, воспроизводит в определенной конкретно-исторической индивидуальности типическое для начала XIX в. отчуждение лучших представителей русского дворянства от своего паразитического класса.

По отношению к романтическим произведениям такого рода можно говорить, что они дают не просто правдивые, но правдивые конкретно-исторические воспроизведения типических характеров определенной эпохи и самой этой эпохи. В таких случаях романтики вплотную подходят к реализму XIX в. Принципиальное различие между романтическим воспроизведением жизни в конкретно-исторических формах и реализмом XIX—XX вв. заключается в типе связей между характерами и обстоятельствами в этих художественных системах. В романтизме конкретно-исторический характер героя и окружающие его конкретно-исторические обстоятельства находятся лишь во внешней взаимосвязи, тогда как их сущности предстают здесь вроде бы вполне самостоятельно по отношению друг к другу. В реализме XIX—XX вв. между конкретно-историческими характерами и обстоятельствами идет сложное диалектическое взаимодействие, определяющее сущность того и другого. Как об этом пишет Б. Л. Сучков, «романтизм — и это главная черта его как творческого метода — гипертрофировал особь, индивидуум, а его внутреннему миру придавал универсальность, отрывая, отъединяя его от мира объективного. Реализм же рассматривал действительность как цельность, внутри которой отношения и связи причинно взаимообусловлены»<sup>45</sup>.

Вместе с тем необходимо учитывать, что в художественной практике существуют и переходные формы, в которых диалектическое взаимодействие между характерами и обстоятельствами только намечается. И тогда бывает особенно трудно точно определить принадлежность художественного произведения к той или иной художественной системе, например, «Дон Жуана» Байрона, «Шуанов» Бальзака, «Дубровского» Пушкина, «Героя нашего времени» Лермонтова.

<sup>45</sup> Б. Сучков. Исторические судьбы реализма, стр. 87.

Можно утверждать, что романтическое освоение реальных жизненных характеров в конкретно-исторических формах непосредственно готовило реалистическую литературу XIX в. Но при этом важно помнить, что конкретно-историческое воспроизведение жизни не стало в собственно романтической литературе непременным принципом художественного творчества. В романтизме конкретно-исторический образ — это лишь одна из возможных форм самоценного бытия отдельной человеческой личности. Романтизм абсолютизирует эту самоценность — поэтому те же характеры современной писателю действительности, которые в одних произведениях выступают в соответствующих им конкретно-исторических образах, могут быть воспроизведены романтиками и в образах людей любой другой эпохи или в сказочных, мифологических, библейских, легендарных образах, например, Прометей в «Освобожденном Прометее» Шелли, Каин в одноименной мистерии Байрона, Демон в поэме Лермонтова, Боян в «Думах» Рыльева. В этих случаях романтики смыкались с художественным творчеством более ранних эпох, когда писатели отражали характеры своих современников в формах, заимствованных из предшествовавшей образной культуры, и тем самым выдавали эти характеры за всеобщие, универсальные.

Подобно художественным системам более ранних эпох романтизм органически сочетал в себе правдивость и иллюзорность художественного освоения жизни. Но и правда и иллюзия в романтизме имеют совершенно особенный, собственно романтический характер. Правда в романтизме связана прежде всего с выявлением и утверждением самоценности отдельной человеческой личности, иллюзия — с абсолютизацией этой самоценности. Благодаря этой собственно романтической иллюзии отдельная человеческая личность приобретала художественно всеобщую человеческую значимость, становилась выражением сущности человеческой жизни вообще. В одних случаях, например у немецких романтиков Людвика Тика и Фридриха Шлегеля, эта всеобщая сущность жизни просто отождествлялась с эгоистической, паразитической сущностью романтического героя — внешний мир представляется ему лишь его собственным отражением, и поэтому он поступает с ним так, как велят ему его страсти, до оправдания своих самых опасных преступлений. В других случаях субъективный мир романтического героя действительно разрастался до олицетворения общечеловеческих или даже общечеловеческих интересов, до великой идеи революционного освобождения угнетенного народа, как она представлена, например, в образах Лаона и Цитны у Шелли, в символическом образе женщины на известной картине Делакруа «Свобода на Баррикадах», в образе Конрада Валленрода у Мицкевича, в образах свободолюбивых героев русской истории у Рыльева, в образе Тимолена из трагедии Кюхельбекера «Армяне», а позднее — в образе Данко у Горького.

Но как бы ни насыщался образ романтического героя даже самым передовым общественным содержанием, последнее оказывалось, при абсолютной самоценности характера в романтизме, лишь внутренним достоянием самого героя, обособленным, отделенным от содержательного богатства всего остального мира. Поэтому возникло несоответствие, противоречие между претензиями романтического героя на всеобщее значение своей личности и практической ограниченностью его возможностей.

Несоответствие между романтической концепцией личности и реальным положением человека в жизни было настолько очевидным, что его создавали и сами романтики. В Германии Фридрих Шлегель, опираясь на субъективно-идеалистическую философию Фихте, разработал в связи с этим понятие «романтической иронии», которое явилось теоретическим обоснованием этого несоответствия. «Романтическая ирония» — это одна из форм, в которых романтики осознавали противоречие между верой во всеобщую значимость, бесконечность своего личного бытия и конечностью, ограниченностью своей действительной жизни. Это, по словам Ф. Шлегеля, «постоянная пародия на самого себя», в ней «содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания»<sup>46</sup>.

Известный немецкий литературовед Г. А. Корф видит в романтической иронии, которую он называет «несерьезным отношением к миру» (*Nichternst-Nemen der Welt*), одновременно и «спасительное убежище для существования романтиков в этом мире при сознании своей искорененности (*Entwurzlung*) из него» и «еще более — побуждение к тому, чтобы вырваться из этого, в конечном счете пустого несерьезного отношения к жизни благодаря новому, серьезному вкоренению (*ernste Verwurzlung*) в нее»<sup>47</sup>. Иначе говоря, «романтическая ирония» была одной из форм осознания романтиками неполноценности своей иллюзии об абсолютной самоценности человеческой личности. А это приводило к тому, что они стали восполнять недостаточность своей романтической иллюзии поисками положительных ценностей за рамками индивидуальной человеческой жизни, во внешнем мире — в таких его формах, которые были бы созвучны субъективной устремленности романтической личности.

Однако современная романтикам европейская действительность не заключала в себе ничего созвучного их субъективным стремлениям. Напротив, возникавшие в процессе разложения феодального мира и утверждавшиеся на его развалинах новые общественные отношения находились в резком диссонансе с этими стремлениями. Рожденный на почве «буржуазной эмансипа-

<sup>46</sup> «Литературная теория немецкого романтизма». Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 176.

<sup>47</sup> *H. A. Korff. Geist der Goethezeit*, Tl. 1. Leipzig, 1964, S. 44—45.



ции» личности романтизм был вместе с тем подчеркнуто антибуржуазным искусством. Своекорыстная буржуазная практика, подчинявшая все голому расчету и опошлявшая все нравственные и эстетические ценности, вызывала у романтиков всеобщее отвращение. С наибольшей силой оно было выражено Шелли в «Царице Маб»:

Продажно все: продажен свет небес,  
Дары любви, что нам даны землею,  
Ничтожнейшие маленькие вещи,  
Что в глубине, в далеких безднах скрыты,  
Все, что есть в нашей жизни, жизнь сама,  
Содружество людей, свободы проблеск  
И те заботы, что людское сердце  
Хотело б инстинктивно выполнять,—  
Все на публичном рынке продается,  
И себялюбье может все купить,  
Всему своим клеймом поставив цену.

*Шелли. Царица Маб. Перевод К. Бальмонта*

Не находя в современных условиях жизни того положительного содержания, к которому устремлялся субъективный мир романтической личности, романтики искали это содержание вне этих условий или вне реальной действительности вообще: в истории прошлого, вернее в тоске по прошлому, в котором личность чувствовала себя еще частицей целого; в эстетических иллюзиях прошлого, в которых люди представляли себе свое единство с общей и высшей судьбой человечества; в экзотических странах, еще не затронутых современной цивилизацией; в освободительных и национально-освободительных движениях, требовавших консолидации всех творческих сил народа или народов; в мечте, в фантастических представлениях об идеальных условиях человеческой жизни, в том числе в грезах о будущей гармонии личного и общественного бытия <sup>48</sup>.

Поиски иного мира, отличного от реально существующего, явились еще одним основанием для использования в романтическом искусстве «универсальных» художественных форм, особенно фантастических, заимствованных из устного народного творчества и народных поверий, из древней мифологии и религиозных представлений,— а также созданных заново, по аналогии с традиционной образной фантастикой. Фантастические образы в наибольшей мере соответствовали художественному воплощению того, что противопоставлялось реально существующему миру и само по себе было неясным, загадочным — не столько действительным, сколько желаемым, воображаемым небытием.

<sup>48</sup> Подробнее об этом см. в кн.: В. В. Ванслов. Эстетика романтизма (гл. 1, раздел 3).

По отношению к проблеме творческого метода поиска иного мира означали по существу поиски такого рода обстоятельств, которые соответствовали бы романтическому характеру, в отличие от тех, чуждых ему обстоятельств, которые составляли практические условия его жизни. В этом заключено принципиальное значение так называемого двоимирия в образной структуре романтических произведений: отчуждаясь от мира своего реального бытия, самоценная романтическая личность устремляется в иной мир, мир желаемого бытия, созвучный ее самоценному внутреннему миру.

Конечно, второй, желаемый мир не всегда непосредственно присутствует в произведениях романтиков, так же как не всегда выводятся в них непосредственно обстоятельства первого плана. Но так же, как романтизму всегда присуще отчуждение личности от породивших ее обстоятельств, ему присуще и стремление этой личности к иным — пусть совершенно неопределенным, неясным, — условиям жизни. Поэтому в целом творческие принципы, составляющие основу романтизма как художественной системы, можно определить следующим образом: романтизм предусматривает художественное воспроизведение жизни в виде самоценных личностей, внутренне независимых от окружающих обстоятельств и устремленных в иной, созвучный им мир — при произвольной (условной или конкретно-исторической) художественной образности.

Само по себе двоимирие не является исключительным достоянием романтической литературы. Оно было характерно и для средневековой литературы, и для литературы Возрождения, и для просветительской литературы XVIII в. Гегель, как мы видели, потому и назвал эти литературы романтическими, что он в качестве основного признака романтического искусства выдвинул двоимирие.

В отличие от античной классики в христианском искусстве средневековья представление об идеале (божестве) отрывалось от реальной действительности и переносилось в «потусторонний мир», на небеса, а «посюсторонний мир» изображался в виде недостойной, греховной юдоли человечества. Искусство эпохи Возрождения «вернуло» идеальное начало в человеке на землю, в реальный мир. Но и в литературе Возрождения и в просветительской литературе XVIII в. есть свое двоимирие: с одной стороны, мир «естественных» человеческих ценностей, в котором воспроизводилось положительное начало общественной жизни, а с другой стороны, чуждый ему мир противоестественного состояния общества, в котором воспроизводилось отрицательное начало реальной действительности.

Романтизм же характеризуется, строго говоря, не двоимирием, а «троемирием», так как внутренний мир романтического героя является фактически вполне самостоятельным, самоценным наряду с тем внешним миром, от которого бежит романтиче-

ский герой, и с тем, к которому он стремится. При этом последний, созвучный герою мир является в сущности производным от субъективного мира героя, а не первоисточником его, как это было в литературе Просвещения и до него. Таинственный, загадочный мир, о котором тоскует романтический герой,— нечто такое, что реально, практически не существует, но может существовать как результат субъективной творческой деятельности человека. Вот эта внутренняя устремленность личности в иной, таинственный, реально не существующий, но настойчиво зовущий к себе мир и есть то, что теперь все чаще называют *романтикой*, разновидностью художественного пафоса, органически присущей романтическому искусству, но возможной также и в других художественных системах, сложившихся на основе иных методов.

Романтика — наиболее подвижная, изменчивая сторона художественного творчества в романтизме, создающая необычайную по сравнению со всеми другими художественными системами пестроту и разноречивость конкретной содержательной направленности творчества и ее образного воплощения.

## Романтика.

### Типология романтической литературы

Различение понятий романтизма как особой художественной системы и романтики как пафоса, как особой разновидности идейно-эмоциональной направленности художественного творчества имеет первостепенное значение для исследования романтической литературы. Во-первых, оно вносит историческую определенность в вопрос о предмете научного исследования, освобождая от смешения романтизма с другими художественными системами, также включающими в себя романтику. Во-вторых, оно позволяет дать убедительное научное обоснование тому, что при единстве основных принципов художественного воспроизведения (творческого метода) внутри романтической системы существуют прямо противоположные идейно-эмоциональные тенденции, т. е. прямо противоположные по своему конкретному содержанию формы художественного пафоса (романтики).

Необходимость различать понятия романтизма и романтики была убедительно доказана Г. Н. Поспеловым в его полемике с Б. Г. Реизовым по проблеме литературных направлений в романтизме<sup>49</sup>. Теперь самостоятельность этих понятий признается уже многими исследователями романтизма<sup>50</sup>. В другой своей статье — «Что же такое романтизм?», опубликованной в сборнике «Пробле-

<sup>49</sup> Г. Н. Поспелов. О литературных направлениях (по поводу статьи Б. Г. Реизова). — «Филологические науки», 1958, № 1.

<sup>50</sup> См. А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. — В сб. «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 35—40; В. В. Ванслов. Эстетика романтизма, стр. 44—45;

мы романтизма», Г. Н. Поспелов показал, что фактически понятия романтизма и романтики существовали в науке и раньше, так что речь идет главным образом о прочном закреплении за этими понятиями соответствующих терминов<sup>51</sup>. В частности, он обратил внимание на концепцию романтизма у Белинского, в которой дано очень широкое понятие о романтизме, включающее в себя и определение романтики.

По определению Белинского романтика составляет одну из вечных сторон жизни человека, а именно внутреннюю, задушевную жизнь человеческой личности с ее «неопределенными стремлениями к лучшему и возвышенному»<sup>52</sup>. «Стороны духа человеческого неисчислимы в их разнообразии,— писал он,— но главных сторон только две: сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом,— романтика, и сторона сознающего себя разума, сторона *общего*, разумея под этим словом сочетание интересов, выходящих из сферы индивидуальности и личности»<sup>53</sup>. Идеальное состояние, к которому должно стремиться общество и, следовательно, литература, заключается в гармонии «этих двух сторон»<sup>54</sup>. История прошлого не знала такого состояния. В античности преобладало общее и безусловное (олимпийское) начало, которое подчиняло себе все индивидуальное, внутреннее, подспудное, безмерное — романтическое, олицетворявшееся в образах низвергнутых титанов. Средневековье дало выход этим титаническим силам внутренней жизни личности, но только в области фантазии, духа,— в виде фанатической устремленности к несуществующему, потустороннему, практически недостижимому. «Движение их,— пишет Белинский о жизненных началах в эпоху средневековья,— было чисто сердечное и страстное, а совершалось оно не во имя сердца и страсти, а во имя духа; движение это развило до последней крайности значение человеческой личности; совершилось же оно не во имя личности, а во имя самой общей, безусловной и отвлеченной идеи»<sup>55</sup>. Это было мрачное царство «страданий и скорби, ничем не утолимых порывов сердца»<sup>56</sup>.

В собственно романтической литературе конца XVIII — начала XIX в. Белинский различал два противоположных вида ро-

---

А. И. Клишко. Идеино-стилевые черты романтизма в советской прозе 20-х годов. (Автореферат канд. диссерт.) М., 1967, стр. 4.

<sup>51</sup> И в современном литературоведении наряду с термином «романтика» бытуют и другие терминологические выражения в том же значении, например, «романтическая струя» (см. статью Н. В. Фрийдмана «Романтизм Пушкина», помещенную в настоящем труде), «романтическая поэтика» (см. здесь же статью Н. К. Гея «Стиль Толстого и романтическая поэтика»).

<sup>52</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 145.

<sup>53</sup> Там же, стр. 158.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Там же, стр. 155.

<sup>56</sup> Там же, стр. 158.

мантики. С одной стороны — это предсмертная вспышка средневековой романтики, воскресшей по закону антитезы после того, как «XVIII век нанес ему (средневековому романтизму.— *И. В.*) удар страшный и решительный»<sup>57</sup>. Эта романтика воскресла вначале в Германии, будучи подготовлена там соответствующей стороной в творчестве Шиллера и Гете, особенно их балладами, а затем перенеслась и в другие страны<sup>58</sup>. Белинский считал ее анахронизмом в XIX в. и противопоставлял ей романтику иного вида, рожденную новым временем и утверждающую непрерывное стремление человека вперед, «когда это *стремление* осуществляется в сфере практического мира, когда оно есть вечное *делание*, беспрерывное *творчество*»<sup>59</sup>. Провозвестником этого вида романтики он называл Байрона<sup>60</sup>.

Таким образом, Белинский замечательно уловил в романтической литературе конца XVIII — начала XIX в. то, что мы называем теперь противоположными направлениями или течениями в романтизме. И он уловил это главным образом потому, что подошел к этой литературе с точки зрения ее пафоса, ее идейно-эмоциональной направленности — романтики. Но он оставил без внимания творческий принцип, метод, на основе которого создавалась романтическая литература XIX в. и который составлял ее общую творческую основу.

Средневековая романтика возникла в XIX в. не просто как реакция на крайности Просвещения, но прежде всего как исторически закономерное последствие просветительских и революционных движений XIX в. — на почве разложения и разрушения феодальной системы, вычленения из этой системы отдельной человеческой личности и утверждения нового, романтического типа освоения жизни. На этой же почве возникла и другая, противоположная ей, прогрессивная романтика, ярчайшим выразителем которой был Байрон.

К различению понятий романтизма и романтики приходят и зарубежные исследователи романтизма. Так, Корф считает первым показателем романтизма («первым, что принесло с собой романтическое поколение») полное отчуждение личности от общества (*Entwurzelung*) и на этой основе романтическое самовыражение (*Selbstdarstellung in Romanen*). Этим он вскрывает в сущности романтический принцип художественного воспроизведения характеров и обстоятельств — общий для всех романтиков метод художественного освоения жизни в виде абсолютно самоценных характеров, внутренне независимых от окружающих их обстоятельств<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 164.

<sup>58</sup> Там же, стр. 164—165.

<sup>59</sup> Там же, стр. 181.

<sup>60</sup> Там же, стр. 165.

<sup>61</sup> Н. А. Корф. *Geist der Goethezeit*, Тл. 1, S. 44—45.

Другим существенным показателем романтизма, непосредственно связанным с первым, Корф считает поиски романтической личностью созвучного ей мира, «идеального мира, в котором романтики искали благо не только для себя, но и для всех единомышленников своего времени»<sup>62</sup>. Этот выход романтической личности во вне, стремление ее так или иначе соединиться с внешним миром (*Wiederverwurzelung des Subjektiven in etwas Objektiven*) он и называет «романтикой» или «позитивной романтикой»<sup>63</sup>.

Выделив романтику в самостоятельное понятие, Корф именно благодаря этому выявляет существенное различие между двумя этапами в развитии немецкого романтизма — между иенскими и гейдельбергскими романтиками. И те и другие обращались в поисках «идеального мира» к средневековому прошлому, но при этом пафос иенской группы составляла преимущественно идея христианства («философско-религиозная романтика»), а пафос гейдельбергских романтиков заключался главным образом в чувстве национальной самобытности немецкого народа («национальная романтика»)<sup>64</sup>.

Романтика делает очевидным внутреннее размежевание в этой литературе (в зависимости от конкретной содержательной направленности творчества романтиков) и в то же время романтика устанавливает идейно-эмоциональное родство с художественным творчеством в рамках иных художественных систем.

Наша теория литературы оперирует в основном двумя понятиями для характеристики творческого объединения и размежевания писателей определенной эпохи — понятиями направления и течения. Эти понятия настойчиво внедряются и в теорию романтизма, особенно в ответ на известное выступление Рейзова против типологического изучения романтической литературы<sup>65</sup>. В настоящее время спор идет уже не о том, правомерно или нет применение понятий направления и течения к романтизму, а о том, каково подлинное содержание этих понятий.

А. Н. Соколов предлагает называть направлением «романтизм в целом, как определенное историко-литературное явление, а течением — ту или иную его разновидность, также представляющую собой определенное конкретно-историческое явление»<sup>66</sup>. Само по себе понятие «романтизм в целом» очень важно, как важно и утверждение, что целостность его покоится на единстве творческого метода. Но термин «направление» для обозначения «романтизма в целом» едва ли удачен. Ведь в слове «направление» заключено значение конкретной содержательной общности, дви-

<sup>62</sup> *H. A. Korff. Geist des Goethezeit*, Tl. 1, S. 45.

<sup>63</sup> Там же, стр. 45—47.

<sup>64</sup> Там же, стр. 47.

<sup>65</sup> См. «Вопросы литературы», 1957, № 1.

<sup>66</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 19.

жения в определенную сторону, а это, конечно, мало согласуется с наличием в романтической литературе разной, в том числе и прямо противоположной, направленности конкретно-художественного содержания.

На наш взгляд, романтизм в целом вернее всего называть художественной системой или литературным движением, когда имеется в виду романтическая литература определенной исторической эпохи. Термин «литературное движение» удобен, во-первых, тем, что указывает на связь литературы с другими формами общественного развития, с определенным типом общественно-исторического движения в разных областях человеческой деятельности, порожденного историческим своеобразием эпохи и сформировавшего соответствующий методологический тип освоения жизни. А во-вторых, он указывает на собственно литературную форму общественного движения с достаточно широким охватом внутреннего, художественного содержания<sup>67</sup>. Что же касается терминов «направление» и «течение», то они вполне соответствуют тем понятиям, которые характеризуют идейно-художественное размежевание внутри романтического типа движения — указывают, в каких направлениях происходит это движение и какие в нем образуются течения.

Обратив внимание на многообразие социальных разновидностей в романтизме, образующих течения, А. Н. Соколов заметил вместе с тем, что все они так или иначе тяготеют к «двум линиям», к двум тенденциям в романтической литературе. «Понятием линии, — пишет он, — обозначается не то или иное конкретное течение романтизма, а его основная тенденция, которая действительно может быть только двойкой: прогрессивной или регрессивной»<sup>68</sup>. Ученый оставляет эти две тенденции без терминологического обозначения, хотя они так и напрашиваются, чтоб их назвали направлениями, противоположными направлениями в романтической литературе.

Критерием литературного направления в романтизме будет в таком случае характер конкретного содержания романтики — то, где и в чем романтик, неудовлетворенный наличным бытием, ищет для себя и своего романтического героя иной, созвучный себе мир: в прошлом и его пережитках, в настоящем или в будущем и его предпосылках в настоящем. Разделение романтизма на пассивный и активный, как это делал Горький, или на консервативный и прогрессивный, как это больше принято в настоящее время, относится главным образом к романтике, а к романтизму постольку, поскольку романтика как пафос органически

---

<sup>67</sup> В этом смысле о «романтическом движении» и «движении романтизма в литературе и искусстве» говорил А. Аникст в своем выступлении на конференции по романтизму (см. «Искусство романтической эпохи», стр. 1—8).

<sup>68</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 24.

связана со всей целостностью содержания и формы романтического художественного творчества.

Общественно-историческая сущность двух направлений в романтическом движении убедительно раскрыта в статье В. И. Ленина «К характеристике экономического романтизма» при сопоставлении романтической утопии Сисмонди с утопиями Оуэна и Фурье. Ленин подчеркивает здесь, что принципиальное различие между ними состоит именно в «практических пожеланиях», которыми они надеялись преобразовать вновь утверждавшееся буржуазное общество, — а не в отношении к этой общественной системе, которую и те и другие считали противоречащей подлинным интересам человека, «вечным нуждам общества». «Сисмонди, — писал Ленин, — доказывал «вечные нужды общества», и эти писатели доказывали тоже вечные нужды общества. Сисмонди был утопистом, основывал свои пожелания на абстрактной идее, а не на реальных интересах, — и эти писатели были утопистами, основывали свои планы тоже на абстрактной идее. Но именно *характер* их планов совершенно различен вследствие того, что на новейшее экономическое развитие, поставившее вопрос о «вечных нуждах», они смотрели с *диаметрально противоположных* точек зрения. Указанные писатели предвосхищали будущее, гениально угадывали тенденции той «ломки», которую прodelьвала на их глазах прежняя машинная индустрия. Они смотрели в ту же сторону, куда шло и действительное развитие; они действительно *опережали* это развитие. Сисмонди же поворачивался к этому развитию *задом*; его утопия не предвосхищала будущее, а реставрировала прошлое; он смотрел не вперед, а назад, мечтая «прекратить ломку», — ту самую «ломку», из которой выводили свои утопии указанные писатели. Вот почему утопия Сисмонди признается — и совершенно справедливо — реакционной. Основание такой характеристики заключается, повторяем еще раз, *только в том*, что Сисмонди не понимал прогрессивного значения той «ломки» старых, полусредневековых, патриархальных общественных отношений западноевропейских государств, которую с конца прошлого века начала прodelьвать крупная машинная индустрия»<sup>69</sup>.

И горьковское разделение романтизма на активный и пассивный было также вполне осознанно обращено именно к сфере «практических пожеланий» писателей, т. е. к пафосу, к романтике. Об этом свидетельствует уже то, что свою идею двух «романтизмов» он развивает на материале не собственно романтической, а реалистической литературы: в качестве примера пассивного «романтизма» он приводит творчество русских писателей — реалистов XIX в., а необходимость активного «романтизма» устанавливает для литературы социалистического реализма. При этом он уточняет, что под активным «романтизмом» (кавычки Горь-

<sup>69</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 240.



кого) имеется в виду «тот *пафос творчества* (подчеркнуто мною. — *И. В.*), та дерзость воли и разума и все те революционные качества, которым богат русский рабочий-революционер»<sup>70</sup>.

В нашем литературоведении существует точка зрения, согласно которой литературное направление есть теоретически осознанное объединение ряда писателей на основе общей творческой программы, выражающей относительную близость взглядов этих писателей на особенность и задачи их искусства. Эта точка зрения последовательно развита в ряде статей Г. Н. Поспелова, причем главным образом на материале романтической литературы<sup>71</sup>. В статье «Что же такое романтизм?» он ссылается на исследование А. А. Шахова<sup>72</sup>, который различал две формы объединения романтиков: по «миросозерцанию» и по «литературному кодексу», «программе». Первую Шахов называет «направлением», а вторую — «школой». Г. Н. Поспелов, соглашаясь в принципе с таким подразделением романтической литературы, предлагает, однако, объединение романтиков по «миросозерцанию» называть «течением», а по «программе» — направлением. Но при этом специально не выделяются те две противоположные «линии», «тенденции» в идейно-художественной направленности романтической литературы, к которым так или иначе тяготеют все «течения» этой литературы.

Если «направлениями» в романтизме называть эти две противоположные тенденции — прогрессивную и консервативную, то термин «течение» в таком случае следует закрепить за разновидностями внутри направлений, различая писателей одного и того же направления в зависимости от характера того социального «миросозерцания», которое нашло выражение в их творчестве. В одних случаях оно имеет подчеркнуто политический характер, в других — философский, нравственный или эстетический. Например, в немецком консервативном романтизме достаточно определенно различаются, выражаясь по Корффу, «философско-религиозное» течение и «национальное», точнее, национально-патриотическое течение. Консерватизм поэтов «озерной» школы в Англии состоял главным образом в том, что они, выражая недовольство капиталистическим разорением мелких собственников, противопоставляли этому процессу патриархальное прошлое народа, с его христианской нравственностью и слепой верой в providence. В русском «консервативном» романтизме наряду с поэзией Жуковского — Батюшкова с ее абстрактно-нравственным («элегическим») характером было и такое литературное течение, как

<sup>70</sup> «М. Горький о литературе», стр. 316.

<sup>71</sup> См. Г. Н. Поспелов. О литературных направлениях. — «Филологические науки», 1958, № 1; *он же*. Может ли быть романтизм без романтики? — «Вопросы литературы», 1964, № 9; *он же*. Что же такое романтизм? — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1.

<sup>72</sup> А. Шахов. Очерки литературного движения в первую половину XIX века. СПб., 1913.

творчество Кукольника — Загоскина, в котором защищалась феодальная политическая реакция.

В прогрессивном романтизме историки литературы также видят несколько литературных течений. Исследователи английского романтизма вполне определенно различают в нем такие два течения, как либеральное, представленное творчеством Мура, Хэзлитта, Лэндора, Гепта, и революционное, представленное поэзией величайших романтиков Шелли и Байрона. Историки французского романтизма наряду с либерально-буржуазным течением (Де Сталь, Констан, Сенанкур) выделяют мощное общедемократическое течение (Нодье, Гюго, Жорж Занд) и революционно-плебейское (Барбье, Моро, Верто, Вейра)<sup>73</sup>. В России 20—30-х годов XIX в. сложилось значительное революционно-романтическое течение (поэты-декабристы, ранний Пушкин, Лермонтов)<sup>74</sup>. Но одновременно существовало и другое течение в русском прогрессивном романтизме, умеренное по своей политической позиции и преимущественно философское по содержанию художественного творчества («любомудры»)<sup>75</sup>. Позднее, в 60—80-е годы прошлого века, в русской литературе сложилось такое течение прогрессивного романтизма, как революционно-народнический романтизм<sup>76</sup>, а в конце XIX — начале XX в. — революционно-пролетарский романтизм М. Горького и других пролетарских писателей.

Итак, романтическая художественная система (литературное движение) как специфически художественная разновидность определенного типа, духовно-практического освоения жизни, прогрессивный и «консервативный» романтизм как два противоположных направления в этой системе, и литературные течения как разные типы идейно-художественного «миросозерцания» внутри направления, — такова «внешняя» и «внутренняя» типология романтизма. Литературные объединения «программного» характера, которые А. А. Шахов называл «школами», возникали как на почве романтической художественной системы в целом, так и на почве направлений или течений в романтизме. Например, «озерная школа» в Англии возникла на основе патриархально-нравственного течения в консервативном романтизме, а «иенский» и «гейдельбергский» кружки в Германии — на основе немецкого консервативного направления в целом. Размежевание программного характера, с объединением в литературные «кружки», произошло во французском романтизме 20-х годов (консервативно-

<sup>73</sup> См. соответствующие разделы в академических изданиях: «История английской литературы» (т. II, вып. 1, 1953) и «История французской литературы» (т. II, 1956).

<sup>74</sup> См. в настоящем труде статью Е. М. Пульхритудовой «Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX века».

<sup>75</sup> См. здесь же статью И. Е. Усок «Философская поэзия любомудров».

<sup>76</sup> См. здесь же статью Н. В. Осьмакова «Своеобразие романтизма поэзии революционного народничества».

романтический «кружок Дешана», с одной стороны, и объединение прогрессивных романтиков «Сенакль» — с другой стороны).

В России консервативные и прогрессивные романтики объединились вначале в одном литературном обществе «Арзамас», которое, однако, очень скоро распалось. Прогрессивные романтики укрепились вслед за тем в «Вольном обществе любителей российской словесности» и в обществе «Зеленая лампа». Объединение программного характера представляет собой и общество любителей.

Программные объединения писателей имеют, как правило, свои особые названия («общества», «союзы», «школы», «кружки», «группы»), под которыми они входят в историю литературы и которые едва ли стоит заменять каким-то особым термином.

Конечно, далеко не все романтики входили в программные объединения. Например, прогрессивные романтики в Англии не имели объединений программного характера, но это не мешало им выступать с теоретическими обоснованиями своих художественно-творческих позиций, не говоря уже о том, что своим художественным творчеством они, особенно Байрон, задавали тон прогрессивно-романтическому направлению во всей Европе. В России Лермонтов не только не участвовал в литературных обществах, но и не выступал с теоретическими суждениями о своем творчестве, тем не менее он является одним из самых выдающихся представителей революционного романтизма.

Связь писателя с литературной жизнью своего времени определяется прежде всего по принадлежности его творчества к определенной художественной системе, в данном случае — к романтической художественной системе, а затем — к определенному направлению и течению внутри этой системы.

Романтизм являлся в первой трети XIX в. основной, ведущей художественной системой европейской литературы. В дальнейшем он уступил господствующее положение другой художественной системе — литературе критического реализма, в наибольшей мере соответствовавшей новым общественно-историческим условиям в Европе. К этому времени в наиболее развитых в экономическом отношении странах окончательно утвердилась буржуазная экономическая система, которая резко обнажила классовую структуру человеческого общества, в том числе и там, где еще господствовал феодализм. На этой основе сложился новый, *социально-исторический* тип духовно-практического, следовательно и художественного, освоения жизни, который предполагает прочную зависимость отдельной человеческой личности от окружающей ее социальной среды и сложную взаимосвязь между ними. Это, конечно, подрывало общественно-историческую почву романтической литературы.

Однако в каких-то рамках романтическая художественная система продолжала существовать и далее, в течение всего XIX в. и в XX в. Историческим условием ее возрождения являлись вся-

кий раз общественные силы, так или иначе оказывавшиеся в «состоянии переходности», неопределенности или в резком разрыве со средой, с действительностью в целом и полагавшиеся при этом только сами на себя, на волевые усилия отдельных личностей.

Так, в западноевропейских странах сохранялся значительный слой мелкой буржуазии, социальное своеобразие которой при капитализме характеризуется как раз общественно-исторической неопределенностью, переходностью: как частные собственники, мелкие буржуа стремятся попасть в среду крупной буржуазии, но, как правило, совершенно разоряются и оказываются в рядах рабочего класса. В силу своей обреченности как класса мелкая буржуазия всегда предрасположена к чисто субъективным расчетам на достижение общественной гармонии сверху или изнутри, путем морального самосовершенствования людей, путем субъективного примирения объективно непримиримых классовых противоречий. В XIX в. мелкая буржуазия играет в истории европейских стран, особенно во Франции и Германии, довольно значительную роль, в том числе и в периоды революционных подъемов, часто сражается рука об руку с пролетариатом, оказывая на него влияние и испытывая обратное влияние с его стороны. К тому же и выступления рабочего класса носят в то время нередко стихийный и неопределенный характер, с расчетом главным образом на внутренний энтузиазм, на волевые усилия участников движения. Все это объясняет наличие значительных достижений прогрессивного романтизма в середине XIX в.: расцвет романтического творчества Гюго, Жорж Занд, Делякруа, Шумана, Вагнера, Листа, романтизм чартистской поэзии в Англии (Джонс, Линдон, Масси), романтическую поэзию июльской и февральской революций во Франции (Барбье, Моро, Пьер Дюпон, Луи Фесто и др.).

В России, где процесс разложения феодальной общественной системы и перехода к капиталистической системе затянулся, общественно-историческая почва для романтической литературы уже по одной этой причине сохраняется в течение всего XIX в. В 30-е годы, при всех довольно значительных достижениях реализма в творчестве Пушкина и Гоголя, русская литература остается в основном романтической. В 40—60-е годы, когда в русской литературе уже надежно господствует реализм, романтизм сохраняется в творчестве славянофилов<sup>77</sup>, в творчестве Тютчева, Федора Глинки, Вяземского<sup>78</sup>. К 60—80-м годам относится романтическая поэзия русского революционного народничества. В конце XIX — начале XX в. романтизм в России возрождается с новой силой — именно тогда, когда здесь шел бурный процесс

<sup>77</sup> См. в настоящем труде статью В. И. Кулешова «Славянофилы и романтизм».

<sup>78</sup> См. здесь же статью В. В. Кожина «О «тютчевской» школе в русской лирике».

окончательного разрушения феодальных общественных отношений, а вслед за тем и разрушения только что сложившейся буржуазной системы отношений. Наступило время, когда человеческая личность высвобождалась из всякого рода классово-антагонистических связей и должна была так или иначе самоопределиваться в этом переходном историческом процессе, что создавало в высшей степени благоприятную почву для романтического искусства. На этой почве возникли, например, такие яркие собственно романтические системы, как творчество раннего Горького, творчество Александра Грина, романтизм революционной пролетарской поэзии накануне и в первые годы после Октябрьской революции.

Но значение романтизма в литературе XIX—XX вв. не ограничивается одним только существованием собственно романтических систем. Такая существенная черта романтизма, как устремленность самоценной личности к лучшей жизни, была творчески освоена литературой критического реализма, а затем и литературой социалистического реализма — в виде романтического пафоса, романтики на почве реалистического художественного творчества. Реалистическая литература отказалась от собственно романтической абсолютизации личной самоценности человека, она прочно закрепила человеческую личность за определенным местом, временем и социальной средой, а ее характер обусловила сложными взаимоотношениями с другими личностями, с ее ближайшей средой и обществом в целом. Однако и в реалистической литературе надежды на лучшее будущее непосредственно связаны с внутренней устремленностью человека к этому будущему, с расчетом на волевые усилия и личные возможности людей. Поэтому, когда в реалистическом творчестве делается акцент на этой стороне человеческой жизнедеятельности, то такие произведения, оставаясь в принципе реалистическими, приобретают ярко выраженную романтическую направленность. В русской литературе XIX в. это характерно и для Пушкина как реалиста, и для Тургенева, и для Чернышевского, и для Некрасова, и для Толстого, Достоевского, Чехова. Что же касается литературы социалистического реализма, то романтика как пафос стала неотъемлемым, органическим свойством всей этой литературы.

ОТ ЖУКОВСКОГО  
ДО ЛЕРМОНТОВА



Е. М. ПУЛЬХРИТУДОВА

РОМАНТИЧЕСКОЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЕ  
В ДЕКАБРИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
20-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Художественное творчество писателей, принадлежащих к декабристскому лагерю, издавна было в советском литературоведении предметом пристального изучения и оживленных дискуссий. Событием в нашей науке стала книга Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы»<sup>1</sup>, обнаружившая стилистическую неоднородность декабристской литературы.

Шли годы, и споры о стиле, о принципах его изучения сменились дискуссиями о художественном методе. Отзвуки теоретических и методологических споров сказались и на истории литературы, на изучении творчества писателей-декабристов в частности.

Плодотворным было стремление обосновать природу художественного метода, главенствующего в русской поэзии 10—20-х годов XIX в., в связи с ее стилистическими особенностями. Наиболее талантливое и последовательное выражение оно получило в работе Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики»<sup>2</sup>, где поэзия декабризма в самых разнообразных ее проявлениях была поставлена в связь с русской романтической поэзией в целом.

Но обнаружилась и другая тенденция в изучении декабристской литературы. Она была обусловлена противопоставлением реализма и антиреализма как двух полярных по своей сущности творческих методов. К тому же реализм нередко рассматривался как прямое следствие прогрессивных общественных взглядов, что всячески стимулировало поиски реалистических элементов в декабристской поэзии, драматургии и прозе. Так, Б. Мейлах писал, что в поэтическом творчестве декабристов «имелись наряду с романтическими элементами черты реалистического отражения действительности. Своей литературной деятельностью поэты-декабристы способствовали подготовке победы реализма»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929; см. также: Ю. Н. Тынянов. «Пушкин и его современники». М., «Наука», 1968.

<sup>2</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946; изд. 2 — М., «Художественная литература», 1965.

<sup>3</sup> Б. С. Мейлах. Поэзия декабристов. — В кн.: «Поэзия декабристов». Л., «Сов. писатель», 1950, стр. 35.



Преувеличение реалистических тенденций декабристской литературы оказалось явлением временным. В известных работах В. Базанова<sup>4</sup> был поставлен вопрос о специфике декабристского романтизма как романтизма «особого толка». Этот романтизм характеризовался по мысли исследователя значительным «просветительским привесом», идущим от идейной и литературной традиции XVIII столетия.

Взгляд на декабристскую литературу 20-х годов XIX в. как на своеобразный симбиоз просветительского и романтического начал с перевесом в пользу романтизма разделяется в настоящее время многими исследователями. Правда, за пределы романтизма декабристская литература, несмотря на «просветительский привес», ими не выводится. Даже явления так называемого предромантизма соотносятся не только с традицией русского и европейского Просвещения, но и с эстетикой романтической и не только пассивно-романтической, но и декабристского толка<sup>5</sup>.

Декабристский романтизм в этом случае рассматривается как нечто отличающееся от просветительской и предромантической литературы начала века. Рационалистические, просветительские моменты миросозерцания декабристов по мнению ряда исследователей не исключают романтизма. Так, Л. Гинзбург, рассматривая декабристскую поэзию 20-х годов в рамках романтизма справедливо замечает: «Формулировка Маркса, подчеркивающая в романтизме антипросветительские, иррационалистические моменты, в первую очередь относилась к немецкому романтизму с присущим ему противоречивым соотношением между напряженно-индивидуалистическим самосознанием и утверждением сверхличного, абсолютного начала»<sup>6</sup>.

Однако в настоящее время определилась и другая точка зрения. Наиболее завершено и последовательно она выражена в работах А. М. Гуревича<sup>7</sup>. Исследуя «подступы к романтизму» в русской литературе 20-х годов, автор приходит к выводу, что декабристская поэзия этих лет лишь частично соприкасается с романтизмом, основным признаком которого он считает «абсолютный характер идеалов при осознании абсолютной невозможности их осуществления в данной действительности и предельно остром переживании этой двойственной природы бытия»<sup>8</sup>.

Еще более негативную по отношению к русскому романтизму 20-х годов позицию занимает В. Маркович, который вообще от-

<sup>4</sup> В. Г. Базанов. Поэзия декабристов. М., Гослитиздат, 1961.

<sup>5</sup> См. Ю. М. Логман. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени.— «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 63. Тарту, 1958, стр. 10.

<sup>6</sup> Л. Я. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 130.

<sup>7</sup> А. М. Гуревич. Романтики или «классики»? — «Вопросы литературы», 1966, № 2; он же. «На подступах к романтизму» (О русской лирике 1820 годов).— В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1966.

<sup>8</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 167.

рицает наличие романтизма в русской литературе первых двух десятилетий XIX в.:

«В русской литературе 1810-х — начала 1820-х годов нет ни одного поэта, драматурга или прозаика, в творчестве которого романтизм стал бы (хотя бы на самое короткое время) всеобъемлющей системой. Повсюду романтическое мировосприятие пробирается в виде отдельных тенденций, завоевывает лишь ограниченные участки и сферы, оставляя господствующие позиции явлениям совсем иного порядка. А между тем романтизм обретает свое истинное лицо, лишь будучи именно целостной универсальной системой, поглощающей все жанры, вырабатывающей свою поэтику, свой стиль, несовместимый с иными стилистическими формами»<sup>9</sup>.

Если согласиться с этим мнением, придется прийти к выводу, что ни в одной из европейских литератур первой четверти XIX в. (за исключением, может быть, немецкой) романтизма как «целостной универсальной системы» не существовало.

Но это допущение противоречило бы не только широко известным фактам истории литературы, но и самому смыслу европейского романтического движения, с его антинормативностью и антисистемностью, возведенными в теоретический принцип. Думается, прав венгерский исследователь Иштван Шетер, утверждая, что романтизм следует понимать не «как закрытую систему, а только как диалектический, исторический процесс; первая по времени функция его состоит в отрицании предыдущей эстетической теории, позднейшая по времени функция — создание новой теории»<sup>10</sup>.

Вряд ли стоит ставить вопрос излишне категорически, решая, быть или не быть романтизму в европейской и русской литературе начала XIX столетия. Целесообразно обратиться к конкретному исследованию ее отдельных явлений, в частности декабристской литературы 20-х годов, чтобы установить, насколько романтическое движение эпохи связано с рационалистическим и просветительским началом.

«Просветительский привес» (В. Базанов) в мировоззрении и творчестве писателей-декабристов — недостаточно четкий разграничительный признак, выделяющий это течение в русском литературном движении 20-х годов.

Пушкинская романтическая лирика и лиро-эпика этого времени далеко не свободна от такого «привеса». Читателю, знакомому с проблематикой просветительской социологии XVIII века, бросается в глаза связь поэмы «Цыганы» с кругом идей «фило-

<sup>9</sup> «Русская литература», 1967, № 4, стр. 64.

<sup>10</sup> *Иштван Шетер*. Вопросы романтизма (тезисы). — «Acta litteraria Academia Scientiarum Hungaricae», t. XI. Budapest, 1969, p. 56.

софского века»... Совершенно в духе Руссо «оковы просвещения» противопоставлены «воле». Особенно сильно чувствовалось влияние Руссо в исключенном Пушкиным монологе Алеко над колыбелью сына»<sup>11</sup>, — утверждают Ю. Лотман и З. Минц. Об элементах просветительского морализма в поэзии В. Жуковского упоминает А. Гуревич. Можно не без основания утверждать, что тесное взаимодействие просветительского и антипросветительского начала — одна из характерных черт русского романтического движения как до, так и после 1825 г. Переплетение «просветительских» и «антипросветительских» моментов характерно, в частности, для романтической поэзии и драматургии Лермонтова начала 30-х годов, для романтических произведений Герцена.

Просветительские элементы отнюдь не являются монополюющей привилегией русского гражданского романтизма 20-х годов — они отличают общеевропейское романтическое движение на определенном этапе его развития. «Элементы просвещения сильны как во французском романтизме, так и в польском и в венгерском. Ранний романтизм, хотя и отрицает классицизм, все же многое заимствует у последнего»<sup>12</sup>.

«Абсолютный характер идеалов при создании абсолютной невозможности их осуществления в данной действительности»<sup>13</sup> мы можем обнаружить и в произведениях, созданных в 20-е годы декабристами-литераторами. Весь вопрос в том, с какой сферой человеческой деятельности соотнесен этот идеал. В творчестве Рылеева, Бестужева, Кюхельбекера — это прежде всего сфера политическая и гражданская, отчасти нравственная. Характерно, что идеал справедливого общественного устройства, предполагающий гармоническое развитие человеческой личности, осознается в 20-е годы литераторами-декабристами как идеал утопический, осуществление которого на практике — удел бесконечно отдаленного исторического будущего. Показательны в этом отношении «Европейские письма» Кюхельбекера, рисующие Европу XXIV столетия.

Дорогая для автора «Европейских писем» мысль о том, «что образованности нравственная, эстетическая, религиозная, ученая, даже физическая имеют такое же право на уважение, как и образованность гражданская, ибо они все — средства к человечности, все равно должны входить в состав образованности истинного человека»<sup>14</sup>, — не более, как идеал, практическая невозможность воплощения которого в современной ему общественной реаль-

<sup>11</sup> Ю. Лотман, З. Минц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. Блоковский сборник. Тарту, 1964, стр. 103.

<sup>12</sup> Иштван Шегер. Вопросы романтизма, стр. 56.

<sup>13</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 167.

<sup>14</sup> В. К. Кюхельбекер. Европейские письма. — В кн.: «Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика». М.—Л., 1951, стр. 361 (далее сокращенно: «Декабристы»).

ности бесспорна для Кюхельбекера. Возвращаясь мысленно в Россию XIX в., он утверждает: «Даже те немногие истинные сыны отечества, которые посвящали жизнь, труды и любовь свою благосостоянию братьев... судили слишком строго и односторонне о людях, которые, быть может, стояли выше их, — о литераторах и умозрительных философах. Отличнейшие и превосходнейшие умы в числе сих последних одни только имели смутное понятие об истинном достоинстве человека. Но в то же время обстоятельства не позволили им приобрести силу и твердость души, необходимые к исполнению всего, что они признавали в теплой вере сердца неизменной обязанностью человека»<sup>15</sup>.

Осознание абсолютного по своему характеру идеала гармонически развитой человеческой личности и абсолютной невозможности его воплощения на современной почве — налицо в идейной конструкции «Европейских писем». Многозначительно признание Кюхельбекера: «...истинные сыны отечества» суровы к философам и художникам не в силу того, что их собственный нравственный идеал ригористичен и рационалистически холоден, а в результате деформирующих человека исторических обстоятельств, препятствующих гармоническому развитию личности. Рылеевское «я не поэт, а гражданин» приобретает в этом контексте иной смысл, не совпадающий с традиционным истолкованием знаменитой стихотворной формулы. Это вынужденный обстоятельствами шаг поэта, в этой альтернативе — боль сердца, подавленных эмоций, а не один лишь трезвый голос разума.

Первородство гражданского и общественного начала в творчестве литераторов — будущих декабристов, идея подчинения личных страстей и интересов этому идеалу не является, на наш взгляд, реликтовым образованием, механически воспроизводящим рассудочные схемы XVIII столетия. Интенсивность и категоричность требований, предъявляемых к отдельной личности и к обществу в целом, — свидетельство абсолютного, вневременного характера идеи общественного блага и личного совершенства.

Не тот отчизны верный сын,  
Не тот в стране самодержавья  
Царю полезный гражданин,  
Кто раб презренного тщеславья!  
Но тот, кто с сильными в борьбе  
За край родной иль за свободу  
Забывши *вовсе* о себе,  
Готов *всем* жертвовать народу<sup>16</sup>.

Альтернативная ситуация в которую поставлен герой одной из рылеевских дум, категоричность нравственных требований

<sup>15</sup> «Декабристы», стр. 361.

<sup>16</sup> К. Ф. Рылеев. Волинский. — «Декабристы», стр. 22 (курсив наш. — Е. П.).  
Далее цит. по этому изданию.

предъявленных ему поэтом, предельная контрастность лежащей в основе этих требований граждански-этической схемы («раб презренного тщеславья» — идеальный политический деятель) — все это черты, приближающие поэзию Рылеева к романтизму, с его психологическими, композиционными, стилевыми контрастами. В сущности этическая конструкция дум родственна поляризации характеров в романтических поэмах Байрона и Пушкина, в драматургии Шиллера и В. Гюго. Во всяком случае основа у этих антитез единая: абсолютизация идеального добра и, если можно так выразиться, «идеального зла» в характерах героев. Различия материала и степени психологической разработки характера выявляются в пределах этой схемы.

Абсолютный характер идеалов проявляется в той вере и одержимости, с которой рылеевские герои относятся к своей общественной миссии. Они не сомневаются в своем историческом праве ковать свою судьбу и решать чужие судьбы вопреки всему — даже вопреки логике развития объективной реальности.

Несмотря на хлад убийственный  
Сограждан к правам своим,  
Их от бед спасти насильственно  
Хочет доблестный Вадим<sup>17</sup>.

На наших глазах убеждение покидает твердую и спокойную почву разума и трансформируется в одержимость, в гражданскую экзальтацию, в «одну, но пламенную страсть». Страсть эта легко отливается в форму романтического абсолюта, именно она, столкнувшись с исторически неизбежным состоянием современного поэту общества, где он видит одни лишь «трупы хладные и бессмысленных детей», порождает те уже бесспорно романтические формы разочарования в своем идеале, о которых пишет А. Гуревич, анализируя произведения Рылеева, созданные накануне 1825 г.

Однако даже в думах, где «просветительский привес» ощущается достаточно сильно, романтическое начало проявляется весьма активно.

Сам принцип строения рылеевского сборника, чередование в нем различных по пафосу исторических баллад свидетельствует о том, что унаследованные от «века Просвещения» идейные задачи поэт стремился решить романтическими средствами. Это стремление проявляется, в частности, в сближении двух дум — «Бояна» и «Державина», по-разному воплощающих авторские представления об идеальном поэте.

В думе «Боян» легендарный песнопевец представлен как «певец унылый», как древнерусский двойник поэта-элегика школы

---

<sup>17</sup> К. Ф. Рылеев. Полн. собр. соч. М.—Л., «Academia», 1934.

Жуковского. Его страшит «времен губительный полет», томит мысль о забвении.

Ах, так — предчувствую: Бояна вещей глас  
Веков в пучине необъятной,  
Как эхо дальное в безмолвной ночи час  
Меж гор, умолкнет невозвратно...  
По чувствам пламенным не оценит  
Певца потомок юный;  
В мрак неизвестности все песни рок умчит  
И звучные порвутся струны.

Рядом с романтическим бардом Рылеев ставит в «Думах» идеализированную фигуру Державина, который

...выше всех на свете благ  
Общественное благо ставил,  
И в огненных своих стихах  
Святую добродетель славил.

Казалось бы, «Державин» — недвусмысленное и законченное выражение просветительского утилитаризма во взгляде на призвание поэта («Святая правда — долг его, предмет — полезным быть для света», — пишет Рылеев). Однако Державин — не единственный поэт, изображенный в думе. В ней есть еще один герой-поэт — современник и единомышленник Рылеева. Этот «певец задумчивый» как бы совмещает в себе черты рылеевских Бояна и Державина: стремление пробуждать своими стихами «к общественному благу ревность» сочетается у него с повышенной чувствительностью, с предельным накалом эмоций:

В нем сердце билось — и в волненьи,  
Вздохнув, он отходя вещал  
В каком-то дивном исступленьи.

«Восторженный» «младой певец» из думы Рылеева — как бы воплощение всего, что достойно авторской симпатии в современных ему поэтах-романтиках.

«Огонь во взгляде» сочетается в его эскизном портрете с упоминанием о ресницах, смоченных слезами «как росой», унылые вздыхания совмещаются с «дивным исступлением» поэта-пророка, поэта-гражданина — тем творческим состоянием, которое Кюхельбекер, близкий к Рылееву не только по своим политическим, но и литературным взглядам, несколько позже определит как «восторг».

Как мы видим, литературную позицию Рылеева в «Думах» не следует анализировать исходя лишь из задач, сформулированных автором в прозаическом предисловии к своему сборнику.

Она достаточно сложна: поэт — современник Рылеева представлен в «Думах» не только как наследник Державина, он существенно отличается от своего учителя и предшественника, и автор сознает это различие.

Противоречива также лежащая в основе рылеевского сборника историческая концепция. С одной стороны, в «Думах» мы найдем баллады, проникнутые просветительским пафосом, в них выражено алгебраически ясное соотношение исторического добра и зла, рационалистически прямолинейное понимание порока и добродетели («Олег Вещий», «Мстислав Удалой», «Борис Годунов», «Дмитрий Самозванец», «Артемон Матвеев»).

В думе о царе Борисе трагические противоречия его личности и судьбы как бы снимаются актом доброй воли просвещенного монарха, желающего «дать законную свободу» своим подданным.

О так! хоть станут проклинать во мне  
Убийцу отрока святого,  
Но не забудут же в родной стране  
И дел полезных Годунова...  
И с той поры державный Годунов,  
Перенося гоненье рока,  
Творил добро, был подданным покров  
И враг лишь одного порока.

«Рок», «странное стечение обстоятельств», по выражению Рылеева, бессильны перед Борисом и многими героями «Дум»: Олег Вещий, Дмитрий Донской, Артемон Матвеев — все они предстают перед читателем как хозяева своей судьбы, своего исторического призвания и самой истории.

Но есть в рылеевском сборнике баллады, где романтическое миропонимание преобладает над просветительским. Особенно характерна дума «Смерть Ермака» — с густотой ее местного колорита, пейзажами «страны суровой и угрюмой» и романтической картиной бури, обрамляющей повествование. Все эти аксессуары — необходимая рамка для изображения героя, трагической жертвы рока. Пейзаж становится поэтическим иносказанием, перифразом душевных бурь — не удивительно, что пейзажные строфы сцеплены здесь с авторскими суждениями о судьбе Ермака.

Но роковой его удел  
Уже сидел с героем рядом  
И с сожалением глядел  
На жертву любопытным взглядом.  
Ревела буря — дождь шумел,  
Во мраке молнии блистали,  
Бесперерывно гром гремел,  
И ветры в дебрях бушевали.

«Сила року уступила» — такова афористически выраженная сущность трагической коллизии в «Смерти Ермака» — коллизии, характерной для романтической литературы.

Как только в «Думах» взаимоотношения между героем и историей принимают трагический, «роковой» характер, это немедленно отражается в композиционной структуре произведений. Слабые «изобретением и изложением», по известной характеристике Пушкина, они обогащаются романтическими вариациями. Так, в «Михаиле Тверском» мы найдем картины природы Кавказа, уже в 20-е годы ставшие одним из типичных компонентов романтических произведений. А в думе «Мстислав Удалой», этнографический материал которой, казалось бы, давал возможность для экзотических зарисовок, мы их не обнаружили — по-видимому, в силу «неромантичности» характера героя думы, порожденного в свою очередь просветительским осмыслением и истолкованием исторической коллизии.

Наряду с произведениями, полностью ориентированными на гражданскую просветительскую традицию и состоящими, по наблюдению Пушкина, из «общих мест» («описание места действия, речь героя и — правоучение»), мы находим в рылеевском сборнике думы, представляющие в сущности романтическую поэму, спрессованную до размера баллады. Так, в думе «Богдан Хмельницкий» взят сугубо романтический момент судьбы ее главного героя: жена Чаплицкого, воспылавшая страстью к пленнику своего мужа, освобождает узника. Вряд ли нужно специально доказывать, что этот сюжетный ход — «общее место», но на этот раз общеромантическое.

Можно обнаружить и отступления от антитезы добра и зла, составляющей идейный стержень рылеевского сборника. Характер героя усложняется, приобретает черты романтической загадочности и непроясненности. Особенно законченное выражение получает эта тенденция в думе «Петр Великий в Острогожске».

В пышном гетманском уборе,  
Кто сей муж, суров лицом,  
С ярким пламенем во взоре  
Ниц уал перед Петром:

Сей пришлец в стране пустынной  
Был Мазепа, вождь седой;  
Может быть, еще невинной,  
Может быть, еще герой.

Этот герой «с ярким пламенем во взоре», «пришлец в стране пустынной» — своеобразный «пришлец» и среди недвусмысленно ясных злодеев рылеевского сборника. Перед нами — характер, окутанный тайной, историческая и психологическая загадка, требующая разгадки.



Интересен синтаксический строй этой думы, где опорными являются вопросительные конструкции — такие обиходные для романтической поэзии и прозы.

Рука поэта, как бы повинувшись инерции романтического стиля, вводит в текст словосочетания, тут же обнаруживающие свою романтическую условность и традиционность. Так «пустынная» страна соседствует с описанием «страны благословенной»,

Где с щедростью обычной  
За ничтожный легкий труд  
Плод оратаю сторичный  
Нивы тучные дают.

Благословенный Острогояжск перевоплощается в «страну пустынную» там, где он служит фоном для грозной и загадочной фигуры Мазепы. Как и в «Смерти Ермака», пейзаж приобретает здесь характер субъективно-психологический, на него падает отсвет внутреннего мира романтического героя.

Итак, даже в «Думах» романтическое начало заявляет о себе с достаточной активностью.

Таким образом, «просветительский привес» в мирозерцании и творчестве писателей-декабристов не уводит их в сторону от романтизма. Этот просветительский элемент далеко не тождествен классицистической традиции. Поэтому историческое развитие русского романтизма, в частности романтизма гражданского, в эту эпоху невозможно ограничить линейным движением от классицизма через предромантизм к романтизму, окончательно сформировавшемуся лишь к 30-м годам. Это развитие шло по спирали, даже в хронологических рамках 20-х годов мы можем наблюдать сложные и причудливые литературные тропинки, связывающие и объединяющие различные течения в единое романтическое движение. Попробуем проследить диалектику этого движения на материале творчества В. Кюхельбекера и А. Бестужева, выявить ее в пределах развития гражданского романтизма.

Отмечая своеобразие поэзии В. Кюхельбекера в 20-е годы, А. Гуревич говорит «о глубоком взаимопроникновении просветительских и романтических тенденций»<sup>18</sup>, и он несомненно прав. Однако эволюция лирики Кюхельбекера этих лет не аналогична процессу постепенного изживания классицистических и просветительских элементов и параллельному нарастанию элементов романтических. До 1820 г. лирическая поэзия Кюхельбекера представляет собой явление, исключительно «продвинутое» в направлении романтизма. Начиная же с 1820 г. мы наблюдаем максимальную активность гражданского и просветительского начала

<sup>18</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 186.

в его лирике. Именно в эти годы будущий декабрист создает произведения, ориентированные на высокий ораторский стиль, которые вызвали ироническое отношение Пушкина, а чуть позже стали предметом литературной полемики. Впоследствии именно эти произведения дали Ю. Тынянову основание квалифицировать В. Кюхельбекера как одного из «младших архаистов».

Уже в раннем лицейском стихотворении «Бессмертие есть цель жизни человеческой» мы обнаруживаем столь характерное для поэтов-романтиков отождествление общественной несправедливости и мирового зла.

Как море зла волнуется повсюду!  
Венцов и скипетров на груди  
Воздвигнул изверг свой престол —  
И кровью наводнил и град, и лес, и дол,  
И области покрыл отчаянья туманом!..  
Всевышний судия! почто твой глас утих?  
Иль нет тебя, каратель злых,  
И случай нам властитель?  
Могла, зная, всему предел  
И извергов она, и добрых — всех удел! <sup>19</sup>

Наивное и неуклюжее по форме, это стихотворение тем не менее интересно несовпадением с традицией аллюзионного осмысления истории и общественного быта. «Злодей» в стихотворении поэта-лицеиста ассоциируется с Наполеоном, но эта ассоциация остается мимолетной и не она определяет тот пафос «безочарования», которым проникнуто произведение. Его источник — «абсолютный характер» сомнений в исторической и божественной справедливости. Правда, заканчивается стихотворение примирительным аккордом, призывом к вере в благость создателя — совсем в духе «мечтательного романтизма» школы Жуковского.

Романтические тенденции поддержаны всем последующим развитием лирики Кюхельбекера. Разочарование в жизни, ощущение эфемерности радости бытия — устойчивые мотивы стихотворений, написанных в 10-е годы. Характерны в этом отношении такие образцы элегической поэзии Кюхельбекера, как «Осень», «Осеннее утро» (1814).

Рано для юноши осень настала. Слезу сожаленья  
Други! я умер душою: нет уже прежних восторгов,  
Нет и сладостных прежних страданий — всюду безмолвье,  
Холод могилы!

О романтическом характере поэзии Кюхельбекера этих лет свидетельствует и то обстоятельство, что восторг бытия и необуз-

<sup>19</sup> В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. 1. М.—Л., 1967, стр. 65—66. Далее цит. по этому изданию.

данный оптимизм, по временам охватывающие молодого поэта, столь же безоговорочны и абсолютны, как и могильный холод разочарования.

Так! упоенному  
В гордой мечте его  
Грады покорствуют:  
Над многочисленным  
Радостным племенем  
Счастливый властвует  
Вождь и судья!

*«Дифирамб»*

Вакхический восторг «Дифирамба» близок к эпикуреизму лирики Батюшкова, но не совпадает с ним: идеал Батюшкова всегда конкретен и чувствен по своей природе, «мечта» в его поэзии — скорее желание, всегда имеющее реальную, даже бытовую почву. Не то в лицейской лирике Кюхельбекера: само по себе упоение радостями жизни — скорее возможное, чем реальное состояние рефлектирующего лирического «я», оптимальный предел необходимого поэту чувства внутренней свободы. Именно это чувство порождает в лирических стихотворениях Кюхельбекера конца 10-х годов романтическую антитезу судьбы и человеческой индивидуальности, размышления об исконной противоположности, с одной стороны — поэта, творческой личности, с другой — толпы, золотой середины, составляющей основу общества. Показательно в этом смысле программное стихотворение Кюхельбекера «Разлука» (1817), дающее точное представление о направлении эволюции его лирической поэзии.

Длань своенравной Судьбы простерта над всею вселенной!  
Ей, непреклонной, ничто слезы печальной любви;  
Милого хладной рукой отторгнув от милого друга,  
Рок безмятежен, без чувств, неомрачаем во век,  
Ропот до слуха его не доходит! — Будем же тверды:  
Боги покорны ему, выше судьбы человек;  
Мы никому, друзья, не подвластны душою; в минувшем,  
В будущем можем мы жить, в сладостной, светлой мечте.

Здесь впервые мы встречаемся с олицетворением закономерностей бытия в образе судьбы, рока, который впоследствии будет столь характерен для поэзии Кюхельбекера. Типичное для романтизма противопоставление судьбы и гордой, суверенной в своих душевных проявлениях человеческой личности сочетается в этом стихотворении с вызовом божеству, покорному велениям фатума. Человек, по мысли поэта, «выше судьбы» именно потому, что он силой воображения способен создать романтическую

вселенную, неподвластную законам объективного мира, средоточие «сладостной светлой мечты».

«Мечта» поэта двуедина: она направлена одновременно в «минувшее» и «будущее». Это чрезвычайно характерно для Кюхельбекера — в будущем автора не только «Европейских писем» (этой своеобразной декабристской утопии), но и «эстонской повести» «Адо» и наконец «саги» «Святополк», родственной рылеевским «Думам».

В послании «Пушкину» (1818) определяется вторая излюбленная тема лирики Кюхельбекера — противостояние «толпы» и творческой личности.

Счастлив, о Пушкин, кому высокую душу Природа,  
Щедрая Матерь, дала, верного друга — мечту,  
Пламенный ум и не сердце холодной толпы! Он всеилен  
В мире своем, он творец!

Противопоставление гения посредственности, апелляция «к верному другу», мечте, контраст рабского ничтожества массовидного человека и внутренней свободы поэта-творца — все это убеждает нас в том, что в основе послания, как и многих других лирических произведений Кюхельбекера, лежит романтическая концепция действительности. Она порождает, в частности, элегический цикл 1818—1820 гг., разительно схожий по темам и образам с поэзией Жуковского («К моему гению», «Мечта»).

Один над озером вечернею порою  
Сижу — и сладкою мечтой душа полна!  
Здесь ива гибкая любится струею,  
Над нею плавает стыдливая луна.  
Молчание дубрав, осины трепетаеь,  
И факел Цинтии, и тишина полей,  
И изредка меж роз Зефирово дыханье —  
Все, все уныние влекло в душе моей.

*«Мечта»*

Близость элегической поэзии будущего декабриста к идейно-художественным особенностям лирики Жуковского не может быть объяснена лишь как результат почтительного ученичества у талантливой и влиятельного поэта, как механическое использование популярных литературных приемов. Кюхельбекер как поэт-элегик — фигура вполне закономерная в русском литературном процессе первого двадцатилетия XIX в. В эти годы мы обнаружили в его стихотворениях «и нечто, и туманну даль, и романтические розы» — все внешние приметы романтической элегии, иронически перечисленные Пушкиным. Это органичный для Кюхельбекера этап на его пути к гражданскому романтизму. Кризис моральных и эстетических ценностей, порождающий романтиче-

ское разочарование, переживается молодым поэтом искренне и всерьез.

С отрадой милой заблужденья,  
С последним призраком простишь!  
И ждать живого вдохновенья  
От мертвой грусти берегись!..  
...И кто же к жребью глухому  
Моления станет воссылать? —  
Терпенье мужества печать!  
Не забывай: к всему святому  
И ты когда-то пламенил!  
Ах, некогда и ты горел  
Кю славе чистою любовью!  
И миром, и трудом, и кровью,  
И всем ей жертвовать хотел,—  
Но был пной тебе удел!

*«К самому себе»*

Это стихотворение знаменует собой начало перелома в романтических настроениях Кюхельбекера, их переход в новое качество. Элегическая скорбь, «мертвая грусть» отрицаются поэтом вовсе не потому, что они, как кажется автору, не имеют причин в действительности. Такого рода отрицание романтических «туманов» возникает у Кюхельбекера позднее. А сейчас мешает реализоваться «судьбы убийственная длань», законы объективной реальности.

Усталость и разочарование — не только следствия «посмеяния», которому «хладная толпа» подвергает поэта. Не только романтическая мечта о мировой гармонии, но и стремление к гражданскому подвигу не находят опоры в действительности. Политическая пауза, наступившая на рубеже 10-х и 20-х годов, — одна из существенных причин романтического разочарования поэта в возможности осуществления «видений смелых», «грозных и веселых» мечтаний о борьбе за свободу и справедливость. Неудивительно, что как только политический барометр Европы начал показывать бурю, тональность и смысл романтической поэзии Кюхельбекера резко меняется. В 1821—1825 гг. происходит второе рождение Кюхельбекера как поэта-романтика, на этот раз романтика, воплотившего в своем творчестве характернейшие черты русского гражданского романтизма 20-х годов. Именно в этот период Кюхельбекер стремится обрести новые средства художественной выразительности «под знаменами славян», ориентируясь на ораторский стиль, на высокую одическую традицию. «Поворот к новой, гражданской правде раскрытия индивидуальной личности происходил не как разрыв с романтизмом, но на основе романтизма и внутри его»<sup>20</sup>, — пишет современный иссле-

<sup>20</sup> Н. В. Королева. В. К. Кюхельбекер. — В кн.: В. К. Кюхельбекер. Избр. произв. в двух томах, т. 1, стр. 34.

дователь творчества Кюхельбекера, и мы полностью разделяем эту точку зрения.

Переход Кюхельбекера в стан «младших арханстов» и его разрыв с «мечтательным романтизмом» школы Жуковского, совпадение его идейной позиции и художественных исканий с творчеством К. Ф. Рылеeva и А. С. Грибоедова — факты, широко известные и в дополнительных доказательствах не нуждающиеся.

Необходимо, однако, уточнить, в чем «романтичность» Кюхельбекера, каковы ее сущность и проявления в поэтических произведениях этих лет.

Вольнолюбие и гражданский пафос лирики Кюхельбекера окрашены в трагические тона, пронизаны мрачными предчувствиями и пафосом жертвенности. Исторический оптимизм, столь безусловный в рылеевских «Думах» и в исторических повестях А. Бестужева-Марлинского, ограничен у Кюхельбекера сознанием двойственной природы движущих историю начал.

В 20-е годы в его поэзии возникает та сложная символика «силы судьбы», которая окончательно определится и обретет концептуальный смысл уже в последекабрьском творчестве Кюхельбекера. Это — противопоставление божественного «промысла» как позитивной силы исторического развития, воплощающей идею исторически закономерной справедливости, и рока, судьбы — воплощения стихии случая, ставящего препоны на пути человечества «к славной цели».

Если в поэзии Кюхельбекера конца 10-х — начала 20-х годов судьба выступает как сила, препятствующая в первую очередь развитию человеческой личности, выявлению всех ее возможностей, то после 1820 г. образ рока становится более многозначным и сложным.

Оптимистический вариант образа судьбы мы встречаем в таких широко известных стихотворениях Кюхельбекера, как «К Румью» («Века шагают к славной цели»), «К Ахатесу», «Ермолову», «Пророчество», написанных между 1820 и 1822 гг. С этой линией осмысления истории связаны позитивно-утопические моменты «Европейских писем» и картина гармонически развитого общества в стихотворении «Олимпийские игры» (1822), общества, где свято терзающее Кюхельбекера противоречие между поэтом и толпой:

Сколь сладостно блестишь, прелестное виденье  
Из тьмы давно исчезнувших веков!..  
Блаженна та страна, где ты могло явиться:  
Там целый был народ — поэт;  
Но ныне наша жизнь, как вялый торг, влачится  
И постарел наш свет.

Характерно, что общественно-эстетическая утопия в романтической поэзии Кюхельбекера не имеет ретроспективного ха-

рактора. Еще в «Разлуке» (1817) поэт говорил о «миновшем» и «грядущем» как о равноправных сферах романтического идеала. В «Олимпийских играх» двуединая направленность мечты поэта-романтика еще более ощутима, если рассматривать стихотворение в контексте гражданской лирики Кюхельбекера этих лет. В сознании поэта и лирического героя античная Греция и Греция, восставшая против турецкого владычества, как бы совмещаются, исторические контуры их совпадают. Характерно также сочетание черт политической и эстетической утопии. Это одна из специфических особенностей проявления романтических настроений в литературе, связанной с кругом идей дворянской революционности<sup>21</sup>.

Радужный утопизм резко контрастирует с теми произведениями, где речь идет о трагической игре случая. Тема рока оказывается тесно сплетенной с романтическим противопоставлением поэта и толпы.

В стихотворении «Поэты» конфликт общества и творческой личности осознан Кюхельбекером как извечный и вневременной. Романтическая абсолютизация общественного противоречия всячески подчеркивается:

Таланту что и где страда  
Среди злодеев и глупцов?  
Стадами смертных зависть правит,  
Посредственность при ней стоит  
И тяжкою пятою давит  
Младых избранников харит.  
Зачем читал я их скрижали?  
Я отдыха своей печали  
Нигде, нигде не находил.  
Сычи орлов повсюду гнали;  
Любимцев таинственных сил  
Безумные всегда искали  
Лишить парения и крыл.

Усиление гражданско-романтических настроений в поэзии Кюхельбекера приводит к тому, что этот конфликт из вневременного и абсолютного становится более конкретным. Поэт-пророк в лирике Кюхельбекера — жертва политических преследо-

---

<sup>21</sup> Уместно, вспомнить в этой связи «Сон» Улыбышева, где утопическое повествование мотивировано романтическим недовольством современной реальностью: «Блаженная способность питаться иллюзиями! Ты — противовес реальных несчастий, которыми постоянно окружена наша жизнь; но твои очарования вскармливают не одни только эгоистические страсти. Патриот, друг раздумья и, в особенности, филантроп имеют также свои мечтания, которые иногда воплощаются в их снах и доставляют им минуты воображаемого счастья, в тысячу раз превосходящего все, что может им предоставить печальная действительность» («Декабристы», стр. 563).

ваний, он должен иметь мужество возвестить «глагол господень» «и в ссылке, и в темнице».

А в жизни — раб или тиран  
Поэта гнусный оскорбитель,—

читаем мы в стихотворении «Проклятие» (1822).

Было бы ошибкой думать, однако, что образ поэта в лирике Кюхельбекера этих лет является лишь в библейских одеждах. Служа «под знаменами славян», поэт одновременно сознает свое лирическое «я» как личность романтическую. Характерно в этом смысле стихотворное послание «К Пушкину» (апрель—май 1822). Здесь и отождествление себя с пушкинским Пленником, который «повторил всю жизнь мою волшебной силой», и описание целой серии типично романтических ситуаций, от приключения «с убийцей-гондольером» до бретерства, явно преувеличенного (речь идет о множестве «поединков бурных»). Героя стихотворения обуревают неистовые страсти («дикая любовь» и «огонь свирепый сладострастья» терзают его сердце). Увенчан этот романтический образ поэта-скитальца строками, уместными в написанной спустя десятилетия мистерии «Ижорский».

Близ древних рубежей Персиды  
Средь томных северных степей —  
Я был добычей Немезиды,  
Я был игрищем страстей.

Однако далее идут строки, полемичные по отношению к мотивам романтического разочарования в русской литературе этих лет:

Но не рошцу на провиденье:  
Пусть кроюсь ранней сединой,  
Я молод пламенной душой;  
Во мне не гаснет вдохновенье.

Налицо — своеобразная попытка воссоздать в лирическом стихотворении романтический характер минус романтическое разочарование. Она оказалась не очень успешной в силу своей непоследовательности. Кюхельбекер все чаще обращается к мысли о том, что не только божественное «провидение», но и злой рок властвует над чувствами и судьбой поэта.

Так я средь сердца гроз мятежных,  
Размучен бурною душой,  
Добыча бедствий неизбежных  
Звал тщетно сладостный покой.  
Нигде мне не было пощады:  
Из края в край, из весей в грады  
Я был преследоваи судьбой.

*«Жребий поэта»*



Стихотворение «Жребий поэта», написанное в 1823—1824 гг., — уже несколько иная ступень в развитии лирического «я» поэзии Кюхельбекера. «Бурная душа» и «мятежные грозы» — уже знакомые нам приметы внутреннего мира поэта-романтика. Но вдохновенье, поэтическое творчество не выступают здесь как противоположде тягостным душевным недугам:

Нет, не могли святые струны  
Гром оковать, связать перуны;  
Ревели бури надо мной.

Творческая деятельность, поэзия противопоставлялись ранее страстям и внутренним бурям, терзавшим поэта. Теперь — иное дело: творчество в толковании Кюхельбекера — могучая, но страшная, трагическая по своей сути сила.

О! Страшно быть сосудом бrenным,  
Пророком радостных богов!  
Снедаемым огнем священным,  
Внушителем златых стихов,  
Тот предан в жертву грозной власти  
В ком песней жар питает страсти.  
Его и самая любовь  
Порабощает мрачным силам  
В нем шумно, яростно по жилам  
Течет неистовая кровь.

Творческий акт из радостного становится мучительным, его «грозная власть» порабощает личность поэта. Это порабощение — двойное: поэт-пророк — жертва своей сопричастности историческому фатуму и одновременно он — жертва «страстей», «неистойвой крови». Здесь как бы уравниены эмоциональное своеволие личности и причуды «неумолимого рока». Намечено соответствие, почти что тождество между микромиром человеческой души и макрокосмом с его закономерностями. Это — радикальное продвижение лирического «я» поэзии Кюхельбекера в сторону романтизма, каким он явится в русской поэзии 30-х годов: с его тягой к самопознанию, с его сознательным или невольным воплощением идеи «философии тождества».

И тем знаменательнее, что эти черты романтического «я» в поэзии Кюхельбекера 20-х годов не только не противоположны проявлениям в ней вольнолюбивых настроений и гражданского пафоса, но связаны с ними кровными узами.

Как и на рубеже 10-х и 20-х годов, в поэзии Кюхельбекера возникают настроения и образы, связанные с разочарованием в возможности реализовать свое вольнолюбие в современной общественной практике.

Хватая в петерпеньи меч,  
Я думал: там средь дивных сеч  
Найду бессмертную кончину.  
Но мне унылую судьбину  
Послал неумолимый рок:  
Мой темный жизненный поток  
Безвестный потечет в исленье;  
Увы, меня пожрет забвенья!

*«Вяземскому». 1823*

«Неумолимый рок», «черная судьба» препятствуют осуществлению пророческой и героической мысли поэта, мешают проявиться ему как личности.

Так выявляются в поэзии Кюхельбекера 20-х годов черты, собственно романтические: «абсолютный характер идеалов» сочетается с абсолютной невозможностью их осуществления.

Очевидно, эволюцию поэзии Кюхельбекера в 20-е годы невозможно исчерпать формулой «от предромантизма к романтизму». Этот путь сложнее: он ознаменован стремлением к синтезу «мечтательного», философски-психологического начала романтической поэзии с гражданским романтизмом. Особенно эта тенденция ощутима в его поэме «Кассандра» (1822—1823).

Своей поэме Кюхельбекер предпослал стихотворное посвящение В. А. Жуковскому. Причем, посвящение отнюдь не формальное, а подчеркивающее творческое родство двух поэтов.

В уединенье сладком возрастая,  
В твой голос вслушалась душа моя;  
И се! вдруг оперилась молодая;  
Тобой впервые стал поэтом я!..  
Певец! прими певца родного дар!  
Внемли, чему был первый ты виновник...

Второе посвящение — обращение «к ангелу вдохновения» — не менее отчетливо обнаруживает литературную позицию ее автора. Кюхельбекер говорит о своей причастности к романтизму; о демонической природе своего вдохновения.

Кто ты? — не падший ли Денница?  
Кого в день кары и чудес  
Сразила вечная десница?

Образец истинного поэта для автора «Кассандры» — наряду с Жуковским — Байрон, и это глубоко знаменательно для стремления Кюхельбекера объединить романтическое вольнолюбие и романтическую мечтательность. В посвящении к поэме он восхи-

щается Байроном прежде всего как поэтом, воплотившим в себе идеал романтической свободы творчества. Он, по словам Кюхельбекера, «... своенравен, смел и страстен».

Отверг оковы и закон,  
Лишь над собой одним не властен,  
Он дик и в горсть погружен.

И в то же время Кюхельбекер отмечает в своем «ангеле вдохновенья» те гражданские черты поэта-пророка, поэта-прорицателя, которые столь свойственны лирическому «я» его поэзии. Главная тема «Кассандры» — размышления о трагической сути поэтического, «пророческого» дара. Это поэтический диалог двух служителей Аполлона — Кассандры и Калхаса. Бог поэзии и искусств, по мысли Кюхельбекера, — гневное божество, «Аполлон-сокрушитель», священный огонь поэтического вдохновения губит пророков — служителей Феба.

Ужасен бог груди моей,  
Источник дикого страданья!  
Едва сорвет покров с очей,  
Вдруг умирает упованья!—

твердит Кассандра.

И меня своим пророком  
Мне на гибель назвал он!  
Эти перси Аполлон  
Посетил ужасным роком!—

вторит ей Калхас.

Дар вдохновения и поэтического предвиденья, который осознавался в ранней лирике Кюхельбекера как светлое начало, как могущественная сила, способствующая торжеству исторической справедливости и познанию путей «промысла», истолкован в «Кассандре» как трагическое начало, губительное для поэта пророка. При жизни его удел — непонимание и бесчисленные несчастья и тяготы («Ах, я в слепой толпе рождала только смех», — вспоминает Кассандра).

И лишь в самом отдаленном будущем лира, которая «взрывает» о жертвах войны и междоусобия, обессмертит подвиги героев и скорбную участь поэтов.

Смятение перед лицом мрачного исторического будущего, утрата оптимистической цельности мировосприятия, когда речь идет о ближайших перспективах развития русского и европейского общества, связаны у Кюхельбекера, по всей вероятности, с теми сомнениями, которые овладели дворянскими революцио-

нерами после 1823 г., когда были подавлены революционные вспышки в Европе. Именно в это время усиливаются в русском гражданском романтизме настроения обреченности, либо политического скептицизма.

Не сбылись, мой друг, пророчества  
Пылкой юности моей...  
Погибну я за край родной,  
Я это чувствую, я знаю <sup>22</sup>,—

пишет в эти годы Рылеев. И Кюхельбекер в «Кассандре» говорит о том же — об исторической неизбежности поражения:

Вижу черную судьбину,  
Но ее не отвращу,  
Вдаль на вихрях полечу  
Встретить раннюю кончину.

Идеи фатума, торжествующего над светлым и закономерным в истории человечества, усиливают романтический колорит поэзии Кюхельбекера, создают в ней предпосылки для эволюции русского гражданского романтизма в 30-е годы XIX в. Но уже в 10—20-е годы творчество Кюхельбекера вне зависимости от просветительских элементов, характерных для раннего этапа русского и общеевропейского романтического движения, можно с уверенностью определить как романтическое — и по кругу идей и образов и по характеру воплощенного в нем лирического «я» и поэтического идеала.

В 1963 г. в журнале «Русская литература» появилась исключительно интересная публикация А. Архиповой «Меламегас» — черновой набросок В. Кюхельбекера о «бесе-человеке» <sup>23</sup>. Анализируя этот неизвестный ранее отрывок из незавершенной поэмы писателя-декабриста, исследовательница приходит к обоснованному выводу, что перед нами — ранняя попытка создать характер, родственный будущему центральному герою мистерии «Ижорский». А. Архипова отмечает неслиянность в этом произведении бытовой и романтически приподнятой стилистической стихии и объясняет эту неслиянность тем, что «... в образе Меламегаса соединены черты циничного скептика и гордого падшего ангела. Однако соединение это эклектично. В наброске чувствуется два тона, два стиля: сниженный, бытовой и романтически приподнятый» <sup>24</sup>.

Но дело не только в неумении поэта-декабриста привести к стилевому единству контрастные — бытовой и «высокий» — пла-

<sup>22</sup> «Декабристы», стр. 27, 47.

<sup>23</sup> «Русская литература», 1963, № 4, стр. 151—154.

<sup>24</sup> Там же, стр. 151—152.

ны. Отрывок из несостоявшейся поэмы о демоническом герое свидетельствует о том, что замысел Кюхельбекера был связан с общеромантической концепцией «двоемирия», с обычным для романтиков противопоставлением героя и толпы.

А. Архипова приблизительно датирует «Меламегаса» апрелем—декабром 1825 г. Обращает на себя внимание, что черты «циничного скептика» намечены в отрывке как бы пунктиром. Зато героическое в образе «падшего ангела» выступает на первый план. Видимо, в канун восстания Кюхельбекер размышляет в первую очередь о волевых, бунтарских потенциях, таящихся под пеплом скептицизма. Так рождаются ямбы «Меламегаса», поражающие своей неожиданной в 20-е годы лермонтовской интонацией.

Ты нам принес свое мученье,  
Свой хладный смех, свое презренье,  
Принес доверенность к тебе,  
Души глухое усыпленье  
И ненависть к самим себе.

Достойный дух Сатаннилы,  
Чудесный, исполинский ум,  
Неисчерпаемая сила,  
Вселенная страстей и дум,  
Великий, дивный сын паденья —  
Ты своего происхождения  
И в аде сохранил печать <sup>25</sup>.

В демоническом герое Кюхельбекер поэтизирует мятежное неприятие мира. Являясь воплощением высокого зла, он, по мысли автора, выше «толпы», нравственно бесформенной.

Противу Вечного неукротимый воин  
Ты бесконечных клятв, бессмертных мук достоин,  
Но мы созданы для — тебе нас презирать <sup>26</sup>.

Двойственный, расщепленный характер, новый для Кюхельбекера, наталкивает поэта-декабриста на поиски иных средств его воплощения. Обращает на себя внимание чередование в «Меламегасе» прозаических и стихотворных фрагментов. «Поэзия» и «проза» действительности, противостоящие друг другу в сознании романтика, здесь даны в буквальном противоположении поэтической и стихотворной речи. И в то же время очевидно стремление к некоему синтезу, к взаимопроникновению стихотворного и прозаического планов повествования. Уравнивание в

<sup>25</sup> «Русская литература», 1963, № 4, стр. 153.

<sup>26</sup> Там же.

правах прозаической и поэтической речи, отразившееся в «Меламегасе», — одна из характерных черт прозаических произведений декабристской литературы 20—30-х годов.

Для понимания русского гражданского романтизма 20-х годов необходимо обратиться и к декабристской прозе этих лет, в первую очередь к творчеству А. Бестужева-Марлинского.

Проза Марлинского 20-х годов была для современников прежде всего прозой романтической, и никаких сомнений у них на этот счет не возникало. «Полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической»<sup>27</sup>, — читаем мы в известном письме Пушкина к Марлинскому. Романтическая основа прозы Марлинского, связанная с поэтической традицией лирики и лиро-эпики 20-х годов, замечена и признана современными исследователями: «Романтическая проза Марлинского сохранила систему отношения к образу и слову, характерную для лирической стихии, из которой она возникла... В структуре художественной речи, в ее эмоционально-образных элементах большую роль начинает играть семантически многомерное отдельное слово; множественность образных значений речи должна была запечатлевать и озарять разноцветными красками индивидуальное и характерное в человеческом переживании, не поддающееся логической и понятийной характеристике»<sup>28</sup>.

Специфический характер стиля прозы Марлинского, независимо от того, идет ли речь о произведениях 20-х или 30-х годов, был подмечен и его современниками. В статье «Поэзия и проза» (1835—1836) В. Кюхельбекер, подводя итоги развития романтической прозы, писал: «Ужели самые формы, в которые Шатобриан, Жан-Поль, Марлинский облачают то, что у них истинно поэзия, могут назваться прозою? Что общего между дикими гармоническими напевами «Аталы» и обыкновенным хорошим разговорным языком французов? Полиметры, которыми Жан-Поль расцветчивает все свои творения, ужели не стихи? Гофман и Марлинский несколько ближе к языку ежедневному, но и у них те места, которыми они хотят потрясти нервы читателя, требуют, чтобы произнести их вслух, чтобы поняли их музыку, и так в них пение, а где пение, там и стихи»<sup>29</sup>.

В этом рассуждении Кюхельбекера важно не только суждение об органической связи речевой организации прозы Марлинского с поэтической речью. Примечательно, что эта черта выделена в качестве объединяющего признака, характерного для романтической прозы в целом: Марлинский соседствует здесь с Шатобрианом и Гофманом.

<sup>27</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., в десяти томах, т. X. М.—Л., 1958, стр. 147.

<sup>28</sup> Н. Маслин. А. А. Бестужев-Марлинский. — В кн.: А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. I. М., 1958, стр. XXV.

<sup>29</sup> «Литературное наследство», т. 59 (I). М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 394.

К именам, упомянутым Кюхельбекером, можно было бы без труда добавить Гюго-романиста и Гоголя — автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Тесное взаимодействие и переплетение принципов поэтической и прозаической речи — черта, столь же общеромантическая, как и наличие в романтической поэзии начала века (будь то поэзия русская или европейская) классицистических и просветительских моментов. Особенности стилистики повестей А. Бестужева-Марлинского дают основание предположить, что как прозаик он встал на путь романтизма уже в 20-е годы. Но для того чтобы это предположение приобрело черты достоверного вывода, нам необходимо обратиться к анализу характеров и сюжетно-композиционных особенностей повестей Марлинского.

Говоря о соотношении между «поэтическим» и «прозаическим» стилевыми началами в романтической прозе, следует отметить, что «поэтическое» в бестужевских повестях этого времени ориентировано не столько на романтическую лирику в ее чистом и беспримесном виде, сколько на те лирические жанры, которые тяготеют к лиро-эпике, либо на жанры лиро-эпические. В повестях А. А. Бестужева-Марлинского мы без труда обнаружим связь со стихотворными дружескими посланиями, балладой и романтической поэмой. Опираясь на эти жанры, Бестужев-романтик создает характеры своих героев.

Если сходство сюжетно-композиционных особенностей романтической поэмы и баллады и художественной структуры прозы А. Бестужева-Марлинского 20-х годов с ее «быстрыми переходами» опирается на факты общеизвестные и вполне очевидные, то связь этой прозы с жанром дружеского послания требует расшифровки и пояснений. Близость прозаических произведений А. Бестужева-Марлинского к этому стихотворному жанру проявляется прежде всего в условности диалогической установки речи рассказчика.

Характер самого рассказчика выделен и разработан достаточно подробно (разумеется, в тех пределах, в каких это вообще возможно в романтической прозе). В то же время его адресат — слушатель (или группа слушателей) обозначен силуэтно, «пером и красками слегка», подобно адресату дружеского послания. Взаимопонимание и доброжелательность между рассказчиком и его слушателем (или слушателями) подразумеваются, они — жанровая условность, необходимые правила игры, безмолвная мотивировка откровенного рассказа-повествования.

По-иному намечается связь между рассказчиком и слушателем в прозаических произведениях, тяготеющих по формам повествования к романтической поэме. Здесь условный собеседник — слушатель большей частью<sup>30</sup> — олицетворение непонима-

---

<sup>30</sup> Одно из редких исключений — «Войнаровский» Рылеева.

ния «толпой» душевных порывов романтического героя, значительности и масштабности его переживания<sup>31</sup>. Ситуация непонимания выросла в романтической прозе 20-х годов на жанровой основе поэмы и баллады. (Особенно оцутима эта близость в повести А. Бестужева-Марлинского «Изменник», где слушатели Владимира Сицкого внимают герою, не понимая его.)

Ситуация же понимания и дружеского участия связана с жанровой традицией стихотворного дружеского послания. Особенно разительно эта связь заметна в таком произведении Марлинского, как «Вечер на бивуаке» (1823), где наглядно обнаруживается механизм возникновения характера героев романтической прозы из поэтического «я».

Эта точка отсчета, как правило, материализуется в эпиграфе. В «Вечере на бивуаке» эпиграф взят из «Песни старого гусара» Дениса Давыдова. Рассказы расположившихся на отдых у костра гусарских офицеров расширяют и дополняют читательское представление о лихом рубаке, бретере и выпивохе — излюбленном герое поэзии Дениса Давыдова. Прозаический комментарий Марлинского свидетельствует, что «гусары коренные» — не только неустрашимые на поле брани, истинные и верные сыны отечества. Это люди с пылким сердцем и твердыми нравственными правилами, которые помогают обуздывать буйные порывы страстей.

Таков подполковник Мечин. Его возлюбленная предпочла ему «блестящего негодяя». «Бешенство и месть, как молния, запалили кровь мою. Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел), чтобы коварная не могла торжествовать с ним. Я решился высказать ей все, укорить ее... одним словом, я неистовствовал. Знаете ли вы, друзья мои, что такое жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих жилах, — она то душила сердце приливом, то остывала как лед. Мне беспрестанно мечталось: гром пистолета, огонь, кровь и трупы»<sup>32</sup>.

Осуществлению этого романтического неистовства воспрепятствовала необходимость выполнения служебного долга.

Впоследствии Мечин встретил свою бывшую нареченную еще раз — на «целительных водах» Кавказа. Муж Софьи «измучил жену язвительными упреками, поведением вогнал ее в чахотку и наконец, проигравши и промотавши все, бросил ее, оставив в свете»<sup>33</sup>. От жажды мести, кровавых романтических страстей в душе героя не осталось и следа: «... я узнал, как много любил ее, когда вместо гордой красавицы увидел несчастную жерт-

<sup>31</sup> Таковы, например, анонимные слушатели исповеди героя в «Гяуре» Байрона или старый монах в поэме Лермонтова «Мцыри».

<sup>32</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. I, стр. 52.

<sup>33</sup> Там же, стр. 53.



ву света, с потухшими глазами, с смертной бледностью лица... София умерла на руках моих»<sup>34</sup>.

Как мы видим, «просветительский привес», элементы назидательности весьма сильны в этой вставной новелле. Но не следует видеть в них — и только в них — специфическое выражение романтической позиции А. Бестужева в 20-е годы, как это сделано в известной работе В. Базанова.

В «Вечере на бивуаке» для нас интересно иное: попытка опереться на литературный опыт романтической поэзии и прозы того времени. Автор, пытаясь создать характер неоднозначный, накладывает друг на друга психологические варианты: Мечин — это и удалец-гусар и безумец-романтик. Типичный для гражданского романтизма герой, подчиняющий личные страсти велениям чести и долга; чувствительный влюбленный, орошающий слезами руки умирающей возлюбленной — все это освоенные русской поэзией от Жуковского до Давыдова и Рыльева типы романтического переживания. Попытка симптоматичная в своем стремлении разъединить характер героя прозаического произведения с лирической стихотворной традицией, но обреченная на неудачу в силу своей преждевременности. Многообразия черт характера в полном смысле этого слова у Бестужева не получилось, все свелось к механической совокупности условных знаков переживаний. И не удивительно, что Мечин как две капли воды похож на своего друга Владова, — это сходство героев прозаических повестей аналогично тому единству, которое в поэзии образует лирическое «я». В «поэтической», стихотворной стихии, породившей героев Марлинского, коренится хрестоматийная их бесхарактерность, точнее единообразие, впоследствии столь сурово обличаемое Белинским.

Однако уже в эту пору в прозе Бестужева начинает выкристаллизовываться характер романтического бунтаря и отрицателя и «лирический герой» прозы как бы раздваивается. «Второй вечер на бивуаке» — в высшей степени наглядная демонстрация этого раздвоения. Герои «Второго вечера» переключались из первого рассказа того же цикла: здесь мы снова встречаем и Мечина и Владова. Но Владов, рассудительный резонер и рыцарь долга в первом рассказе, выступает здесь, в своей предсмертной исповеди перед другом совсем в ином обличьи. Это одновременно и двойник и разновидность Мечина. «Я не хотел двоить тоски твоей своею; но теперь на пороге смерти открою тебе всю душу свою»<sup>35</sup>, — говорит Владов.

История Владова во всем — за исключением ее нравственного итога, — повторяет историю Мечина. «Могу ли извинить девушку, исполненную светлого ума, далекую от всех предрассуд-

<sup>34</sup> Там же, стр. 53—54.

<sup>35</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. I, стр. 64 (курсив наш. — Е. П.).

ков, одаренную всеми качествами, всеми прелестями и душой, открытою для чувств возвышенных!.. Сходность мнений нас сблизила, пламень сердец и мечтательность породили любовь... И этот идеал моей фантазии — пленился генеральскими эполетами... Я желал отдохнуть душою между людьми, к которым принес братскую доверенность и весь жар быть полезным им. И что же? Люди отравили остаток моего покоя». В итоге всех этих тягостных разочарований Владов «потерял уважение к человечеству, — а без этого жить тяжело, несносно»<sup>36</sup>. Перед нами — абрис романтического характера, место которому — на историческом перепутье между Чацким и Печориним. Тягость и безысходность разочарования в идеалах, обществу и действительности, постигшие героя Марлинского, обличают в нем предшественника «лишнего человека». «Я не умел жить, зато умею умереть», — говорит о себе Владов. Умирает он как доблестный воин, с мыслью о Родине, о России.

Как мы видим, и во Владове с его чертами «лишнего человека» Марлинский стремится к тому же синтезу многообразных душевных свойств, который обозначен в характере Мечина. Но у Владова на первый план выдвинуто «безочарование», несвойственное Мечину, — признак, характерный именно для этих двух прозаических произведений Бестужева-Марлинского, датированных 1823 годом — тем самым годом, когда Кюхельбекер завершает свою «Кассандру», а Пушкин слагает горькие строки о «пустынном сеятеле» свободы. Но так же, как и в поэзии Кюхельбекера, в прозе Бестужева 20-х годов мы находим параллельные варианты характера героя и его личной и исторической судеб.

У Бестужева-прозаика, как правило, позитивное, либо отрицательное отношение к романтическому герою определяется (как и в поэзии Рыльева и Кюхельбекера) в соотношении этого героя с развитием истории, с его ролью в историческом процессе. Наиболее отчетливо это можно видеть в повести «Изменник», напечатанной в 1825 г., где противостоят два героя — братья Владимир и Михаил Сицкие. У каждого из них — свой путь в историческом лабиринте Смутного времени и, соответственно, своя нравственная позиция. Михаил, положительный герой, патриот и доблестный защитник родного Переславля, лишь назван автором по имени, непосредственного участия в развитии действия он не принимает. Он важен не как самостоятельный характер, а как олицетворение личной и гражданской добродетелей, необходимое для отталкивания при создании полярного ему характера Владимира — изменника и пособника интервентов. Владимир по сути дела — главный и центральный персонаж повести. «Единодержавие героя» (В. Жирмунский) обнаруживает близость компози-

<sup>36</sup> Там же, стр. 64—65.

ционной организации повести Бестужева-Марлинского к романтической поэме его времени, в частности к поэме Байрона.

Из стихотворной лиро-эпики той поры Бестужев переносит в прозу характер злодея, но злодея загадочного, романтического сверхчеловека. «Природа отметила чем-то необыкновенным его черты и речи... Его имени не спрашивали дважды. Взоры Владимира, облеченные в какую-то вещественность, ничтожили равно и улыбку любви, и привет участия, и вопрос любопытства. Они не проникали, но пронзали душу. Он не бегал от людей, но удалял их от себя. В хоровах с красавицами очи его, подобно кремню, сыпали искры и не загорались сами. Его жизнь, его страсти, его замыслы оставались неразрешимой загадкой»<sup>37</sup>, — пишет А. Бестужев-Марлинский. В повести «Изменник» все события служат обрамлением для фигуры романтического героя, с его «загадочным взглядом», неистовыми страстями и трагической судьбой. Композиционный центр повести — пространный монолог-исповедь Владимира; аналогичный монологам в романтической поэме байроновского типа: «Как буря по степи пронеслась моя молодость... Я наслаждался опасностями, и мое первое презрение было к тем, кто их боялся... С кем и за что сражаться — не было мне нужды, лишь бы губить и разрушать... Да... я не знаю середины и границы в страстях моих: ненавижу до неистовства и люблю до упоенья»<sup>38</sup>.

Трудно поставить под сомнение романтическую принадлежность героя и приемов раскрытия его характера в повести Бестужева. Связь «Изменника» с европейской романтической традицией сразу же распознал Пушкин, написавший Бестужеву о «романтических переходах» в его повестях 20-х годов, отметив при этом, что «... Владимир говорит языком немецкой драмы».

Позитивный вариант характера романтического героя наиболее подробно разработан в «старинной повести» А. Бестужева «Роман и Ольга» (1823). Если в «Изменнике» положительный герой лишь назван и обозначен в качестве антитезы отрицательному, то в этом произведении он в центре повествования. Соответственно с этим в повести «Роман и Ольга» связь с общеромантической традицией осуществляется по-иному.

В «Романе и Ольге» отчетливо выражено стремление к синтезу бытующих в литературе 20-х годов романтических представлений — и в этом оно близко к написанным одновременно двум «Вечерам на бивуаке». Новгородский патриот, доблестный витязь и гражданин Роман наделен чувствительностью и способностью к обостренным до предела личным переживаниям. Как и в «Вечере на бивуаке», для создания характера чрезвычайно важен эпиграф, на этот раз взятый из баллады Жуковского «Алина и Альсим». И в этом случае ситуация, обозначенная в эпиграфе,

<sup>37</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. I, стр. 135.

<sup>38</sup> Там же, стр. 145—147.

развернута и реализована в фábуле. В отличие от «Вечеров», где рассказы о себе Мечина и Владова обрамлены анекдотичными происшествиями, разговорами о курьезах и мелочах жизни (что в композиционном плане аналогично поэтической анти-тезе героя и толпы), «Роман и Ольга» — произведение, где фábула имеет событийную основу. События меняются, как в калейдоскопе, интрига повести построена искусно, для развития действия в ней характерны те самые «быстрые переходы», о которых упоминал Пушкин в своем письме к Бестужеву. Происходит количественное нанизывание событий на фábульный стержень, не оставляющее места для раскрытия характеров. И тут на помощь приходит романтическая лирика и лиро-эпика, современная Бестужеву. Пространные эпитафии из баллад Жуковского, из пушкинского «Кавказского пленника» как бы договаривают недосказанное автором повести, раскрывая чувства влюбленных. Авторское же повествование сосредоточено на раскрытии гражданской и патриотической темы.

Тем не менее в повести А. Бестужева-Марлинского не возникает стилистических противоречий: прозаическая речь, организованная по принципам речи поэтической, как бы ассимилирует эпитафии; они воспринимаются поэтом не как поэтические заставки к прозаическому повествованию, а как его органическая часть. Психологизм стихотворных отрывков призван компенсировать ту схематичность и однозначность характера идеального героя Романа Ясенского, которая сближает его с положительными персонажами «Дум» Рылева.

Как в лирике Кюхельбекера 20-х годов, так и в бестужевской прозе мы найдем тенденцию объединить и использовать все лучшее и наиболее плодотворное, что к этому времени сложилось и в философско-психологическом и в гражданском ответвлении русского романтизма.

Стремление к синтезу, творчески плодотворное в поэзии Кюхельбекера, не увенчалось, однако, успехом в его прозе. Если сопоставить в этом отношении «эстонскую повесть» «Адо» с «Романом и Ольгой» и с «ливонскими», рыцарскими повестями А. Бестужева, станет очевидным, что «архаистские» увлечения Кюхельбекера помешали плодотворно применить принципы поэтической речи в прозаическом повествовании. Как и в «старинной повести» Бестужева, в «Адо» автор стремится создать для прозаического повествования композиционные опоры из поэтических фрагментов. В отличие от «Романа и Ольги» это не эпитафии, а оригинальные стихотворения, созданные самим Кюхельбекером, стилизация русских и эстонских народных песен. Функция этих стихотворений та же, что эпитафов в «Романе и Ольге» да и вообще в романтической прозе, в частности, в прозе Марлинского. Они призваны выражать недосказанные в повествовании или диалоге чувства и мысли героев. В «Адо» эта функция оговорена откровенно: «Нор в глубоком унынии слу-

шал веселую песню плователей: они возвращались на родину, в отечество сильное и вольное, он покидал отчизну порабощенную. «Что ты так призадумался, добрый молодец?» — сказал ему, наконец, атаман корабельщиков... Нор взглянул на него пристально, снова задумался и начал прерывающимся голосом:

Вдоль плыву по Пейпусу,  
Горестный изгнанник  
Воспою отечество —  
Слушай, слушай странник!  
Наши нивы тучные  
Кони немцев топчут,  
Под бичом мучителя  
Старцы тщетно ропщут;  
Девы обесславлены,  
Юноши в неволе,  
Кости наших витязей  
Тлеют в чистом поле!..

Потом Нор замолчал, и никто уже не прерывал его молчания»<sup>39</sup>.

Песня Нора в контексте всей повести — не только характерное для традиции русского гражданского романтизма излияние вольнолюбивых и патриотических чувств. Ее содержание имеет вполне конкретное соответствие в ситуациях самой повести, в том, что нам известно о судьбе отца и сестер Нора, жителей его родного селения. Перед нами одновременно и лирическое самораскрытие героя и монолог оратора-гражданина, повествующего о бедствиях Отечества. Приведенный отрывок — одно из удачных мест в чрезвычайно неровной и неслаженной стилистически повести Кюхельбекера, отрывок, который мы вправе сопоставить с романтической прозой Бестужева-Марлинского по сходству, а не по различию.

Кюхельбекер и в авторской речи своей повести стремится сочетать «высокую», архаическую стилистику с повествовательной манерой современной ему романтической прозы.

В. В. Виноградов писал о русской романтической прозе 20—30-х годов: «Романтическая проза этого типа сложилась из двух конкретных языковых стихий. Метафорический стиль авторского повествования и речей романтических героев (в отличие от тривиально-бытовых) близок по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики. Напротив, в стиле бытовых сцен, в стиле реалистически-жизненного изображения и описания отражалось все многообразие социальных различий повседневной устной речи»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> «Декабристы», стр. 365.

<sup>40</sup> В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44. М., Изд-во АН СССР, стр. 519.

Можно считать преувеличенно категоричным суждение исследователя об отражении в бытовой, прозаической стихии романтической прозы «многообразия социальных различий повседневной устной речи»; скорее мы имеем в данном случае некое речевое обобщение, эссенцию прозаизма и житейской пошлости, призванную контрастировать с «метафорическим», близким по строю к поэтической речи языком автора и романтических героев. Но двойственность стилистической установки отмечена верно. И эта двойственность имела важное значение в романтической прозе как средство создания характера, как способ утверждения романтического героя в качестве лирического двойника автора. Кюхельбекер в «Адо», отвергая прозаизмы, заменяет их славянизмами, более органичными, как ему казалось, для того чтобы со стороны бытовой охарактеризовать «дела минувших дней», и романтический контраст уступает место эклектичному чередованию несовместимых в сущности лексических слов. «Адо и Нор скучали спокойствием. В долгие зимние ночи они беседовали о свободе и отечестве, гнев и отчаяние обуревали сердца их: они вокруг себя зрели одно малодушие. Днем исходили они вместе на бой с медведями, на ловитву лесей и лис. Тогда обвертывали они шуйцу ветхим рубищем и лыком, а десницу вооружали кистенем убийственным... Не избежит их олень роговетвистый: они летят на широких лыжах по глубоким снегам, и дротик их поражает его крутую гордую выю!.. Мая ужасалась сурового своего родителя, но тщилась разгонять тяжелые туманы его горести. Ее усилия оставались тщетными, с дня на день Адо становился мрачнее и безмолвнее. Краткий сон его был прерываем дикими мечтаниями; нередко являлись ему тени убиенной Тио, ее матери, и убиенных младенцев, братьев ее, и он стонал, как бы подавленный Куратом»<sup>41</sup>.

Описание «неистовых страстей» и «диких мечтаний» романтического героя-мстителя плохо сочетается с усердно нагнетаемыми славянизмами авторской речи. Стилистическое «двоемирие» романтической прозы разрушено в «Адо» словесными экспериментами «архаиста» Кюхельбекера<sup>42</sup>. Это сразу же сказалось на характере героев: в «Адо» они практически отсутствуют. Кюхельбекеру не удалось создать даже те романтические силуэты, которые уже были освоены А. Бестужевым в его повестях 20-х годов.

Кюхельбекер пытается следовать Бестужеву и в фабульной постройке своей повести, но «быстрые переходы», органичные у Бестужева-Марлинского, вырастающие у него из контрастной расстановки характеров и подкрепленные двойственностью, контрастностью речевых особенностей «поэтической», по сути ро-

<sup>41</sup> «Декабристы», стр. 364.

<sup>42</sup> Следует отметить, что в позднем романе Кюхельбекера «Последний Колонна» (1832—1846) эта стилистическая двойственность будет проведена более последовательно и послужит одним из средств воссоздания психологических противоречий характера главного героя романа.

мантической прозы, превращаются в «Адо» в простое перечисление событийных моментов. (Нельзя не отметить, что сам по себе отбор событий и ситуаций в повести Кюхельбекера весьма характерен для русской и европейской романтической лиро-эпики в стихах и прозе: тут и мщение за поруганное отечество и загубленную захватчиками семью, и русско-эстонское подобие Шервудского леса — «Авинормский холм» с его дубравами и скрывающимися там волхвами-эстонцами, и похищение целомудренной красавицы сластолюбивым рыцарем-монахом, и многое другое.)

Так в прозе Кюхельбекера 20-х годов обнаруживается противоречие между его романтической, по сути дела литературной позицией и «архаическими» исканиями, перенесенными в прозаическую речь.

Характерно, что А. Бестужев, не менее пылко, чем Кюхельбекер, отстаивающий в эти годы мысль о национальном своеобразии русской литературы, в своей статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», статье, содержащей знаменитые, зацитированные суждения критика-декабриста о «страсти к подражанию», полемизирует с издателями «Мнемозины»: «Страсть писать теории, опровергаемые самими авторами на практике, есть одна из примет нашего века и она заглавными буквами читается в «Мнемозине»<sup>43</sup>. В основном Бестужев имеет здесь в виду «опрощенность в суждениях» и «диктаторский тон» В. Ф. Одоевского, который по словам современного исследователя «... в обширных примечаниях... к статьям Кюхельбекера... философски корректирует слишком расплывчатое для него романтическое унастроение своего друга и соредатора»<sup>44</sup>. Характерно, однако, что и произведения Кюхельбекера упоминаются с похвалой, достаточно сдержанной по сравнению с другими позитивными суждениями Бестужева в этой же статье: «Сцены из трагедии «Аргивные» и пьеса «На смерть Байрона» г. Кюхельбекера имеют большое достоинство»<sup>45</sup>.

Взаимоотношения Кюхельбекера и Одоевского, редакторов «Мнемозины», с Бестужевым, редактором «Полярной звезды», — предмет специального исследования, которое может много прояснить в особенностях русского романтического движения 20-х годов. Отметим только, что сравнительно с позицией Кюхельбекера и Одоевского, стремившихся к обособлению внутри романтической литературы 20-х годов, к возможно более четкому самоопределению «Мнемозины» как печатного издания либо на основе философско-теоретической (В. Одоевский), либо на основе своеобразной литературной программы (статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десяти-

<sup>43</sup> «Декабристы», стр. 548.

<sup>44</sup> Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., «Искусство», 1969, стр. 106—107.

<sup>45</sup> «Декабристы», стр. 548.

тилетие», «Разговор с Ф. В. Булгаринным»), позиция Бестужева-редактора и критика отражала тенденцию сделать «Полярную звезду» центром притяжения русской литературы в целом. Стремление А. Бестужева к консолидации и единению литераторов дало впоследствии повод для известной пушкинской эпиграммы, где «Полярная звезда» именовалась «благодательным ковчегом», в котором от «петербургского потопа» «спаслись и люди и скоты».

Особенно сильно проявлялось это бестужевское стремление к объединению во всем, что касалось литераторов-романтиков и предромантиков.

Интересно отметить, что последняя из программных статей Бестужева, написанная в 1825 г. («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов»), уснащена положительными и даже комплиментарными высказываниями в адрес Карамзина, Жуковского и Дмитриева. Широко известны и восторженные отзывы критика о Пушкине-романтике, об его поэмах «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы».

В статье поставлены рядом имена И. И. Козлова и К. Ф. Рылеева. Все это свидетельствует о том, что А. Бестужев накануне декабрьского восстания рассматривает романтическую литературу как явление единое, невзирая на разногласия и на полемику как с представителями философско-психологического течения, так и внутри русского гражданского романтизма<sup>46</sup>. Тяга к единению перевешивает, и, скептически отозвавшись о «Мнемозине», Бестужев выделяет среди стихотворных произведений Кюхельбекера именно то, которое дает основания для единства на общеромантической почве. Любимая Кюхельбекером тема «поэт и толпа» волнует в равной мере и А. Бестужева: «Гомер, нищенствуя, пел свои бессмертные песни; Шекспир под лубочным навесом возвеличил трагедию; Мольер из платы смешил толпу; Торквато из сумасшедшего дома шагнул в Капитолий; даже Вольтер лучшую свою поэму написал углем на стенах Бастилии.

Гении всех веков и народов, я вызываю вас! Я вижу в бледности изможденных гонением или недостатком лиц ваших — расцвет бессмертия!.. Богатство и связи безраздельно захватили все внимание толпы — но тут в проигрыше, конечно, не таланты!»<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Полагаем, что у Кюхельбекера, несмотря на всю категоричность его теоретических выступлений в «Мнемозине», было это ощущение единства русской романтической литературы: «Здесь кстати считаю заметить, что статья моя «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», где откровенно и может быть слишком откровенно говорю свое мнение о сочинениях Жуковского, Пушкина и Баратынского (они все трое друзья мои) — есть знак моего непритворного к ним уважения; ибо в моих глазах строгого разбора стоят сочинения одних людей с талантом, касательно их только заблуждений критика должна просвещать читателей» («Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 184).

<sup>47</sup> «Декабристы», стр. 545. Подробнее об этом см.: Л. Я. Гинзбург. Проблема народности и личности в поэзии декабристов.— В сб.: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». М.— Л., 1960, стр. 83—84.



Отрывок из критической статьи Бестужева кажется прозаическим пересказом стихотворений Кюхельбекера об участии поэтов. В то же время характеристика дарования Байрона в стихотворении, вызвавшем похвалу А. Бестужева, разительно противоположна напечатанным в «Мнемозине» суждениям Кюхельбекера о Байроне как «о живописце нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных»:

Ты взвесил ужас и страданья,  
Ты погружался в глубь сердец  
И средь волнений и терзаний  
Рукой отважной взял венец,  
Завидный, светлый, но кровавый,  
Венец страдальчества и славы!

I, 206

Показательно, что и критическое суждение о Байроне и дифирамб безвременно погибшему поэту увидели свет в одной и той же III книге «Мнемозины» за 1824 г.; романтический психологизм Байрона, осужденный в критической статье Кюхельбекера, в стихотворении вменяется ему в заслугу. Перед нами — одно из тех противоречий между литературной теорией и практикой, которые отметил А. Бестужев в своем критическом обзоре, характеризуя альманах Кюхельбекера — Одоевского. Это противоречие — одно из косвенных свидетельств факта, составившего основу всех наших размышлений о декабристской литературе 20-х годов: творчество А. Бестужева, Кюхельбекера и Рыльева было органической и необходимой частью общеромантического движения своего времени.

Подтверждает это и то, что развитие декабристской литературы в 30-е годы целиком и полностью происходит в русле русской романтической традиции. В декабристской литературе 30-х годов многое уже меняется. Личный и исторический опыт, пережитый декабристами-литераторами, трагически способствует тому, что «просветительское» в их творчестве все более ассимилируется романтическим<sup>48</sup>. Меняются их воззрения на человеческую природу, на сущность и способы изображения характера. Декабристская романтическая литература обогащается новыми жанрами, осваивает новые принципы повествования. Но эта эволюция не исключает «романтичности» творчества К. Рыльева, А. Бестужева, В. Кюхельбекера 20-х годов. Все достижения и все противоречия романтической декабристской литературы 30-х годов связаны с особенностями русского и общеевропейского романтического движения первого двадцатилетия XIX в., выросли на его почве.

<sup>48</sup> См. об этом в моей работе: «Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века». — «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 232—291.

## ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ (Жуковский, Батюшков, Баратынский)

### 1

«...Если есть идеи времени, то есть и формы времени»<sup>1</sup>, — говорил Белинский. Каждая эпоха, каждый этап художественного развития выдвигают как новые идеи, так и соответствующую им совокупность художественных форм, в том числе — систему литературных жанров. В судьбах отдельных жанров, в их соотношении, в их взаимосвязях воплощаются не только особенности того или иного типа художественного мышления, но и умонастроение эпохи, существенные моменты духовной истории общества.

Сущность романтизма как мироощущения, порожденного на определенной ступени общественного развития, сказалась и в темах, и в характерах романтической литературы, и в ее жанрах. Стремлению уйти от реальности в иной, уже несуществующий или вымышленный мир соответствовали жанры фантастической повести и исторического романа. Романтический субъективизм породил лиро-эпическую поэму, особый вид романа-исповеди («Оберман» Э. Сенанкура), лирико-философские эссе, которые писали Ламартин, Шатобриан, мадам де Сталь и др.

Но, может быть, ни один жанр не соответствовал потребностям романтической эпохи так полно и разносторонне, как элегия. Ни один не оказался столь пригоден для решения задач времени, как этот. По справедливому замечанию Б. В. Томашевского, «именно элегия являлась средством выражения чувствований нового человека»<sup>2</sup>. Она предоставила широчайшие возможности для художественного исследования глубин человеческой души, тонких, неясных, противоречивых явлений эмоционального мира. Она стала средством самовыражения, столь необходимого поэту-романтику. Она воплотила самые основы философии романтизма. «Грустное содержание», которое в поэзии нового времени, как известно, являлось и смысловой основой и важным жанровым признаком элегии, становится для романтиков не одной из нот в общей гамме мировосприятия, а некой доминантой,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 276.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 119.

проникающей во все и на все налагающей неизгладимый отпечаток.

Элегик эпохи классицизма мог бесконечно сокрушаться по поводу смерти какого-нибудь достойного человека или из-за измены возлюбленной, горевать в разлуке с ней. Но за всеми его сожалениями, слезами и жалобами на судьбу неизменно чувствуется общее убеждение, что мир наш, хоть и не достиг совершенства, в основе своей хорош, устои его разумны. Несмотря на горести, которые порой потрясают его, нормальным ощущением является все-таки осознание исконной гармонии мироустройства, удовлетворение жизнью и вера в грядущее счастье. Поэтому любая элегия той поры может быть в известной степени названа стихотворением на случай. На случай, который вторгается в жизнь и нарушает присущую ей гармонию.

Терпи, моя душа, терпи различны муки,  
Болезни, горести, тоску, напасти, скуки,  
На все противности отверзлось сердце днесь,  
Хоть разум омрачен и огорчен дух весь!  
Веселой мысли нет, все радости сокрылись...

В чем же причина этих «мук» и «противностей»?

*Все злые случаи на мя вооружились...<sup>3</sup>*

Тоскуя по возлюбленной, поэт рассуждает:

Но тщетен весь мой гнев. Кого я ненавижу?  
Она не винна в том, что я ее не вижу.  
Сержусь, что нет в глазах: но кто виновен тем?  
*Причина днесь случай в несчастии моем<sup>4</sup>.*

Если я несчастен, это вовсе не значит, что людям вообще свойственно страдать и бедствовать. Такая участь выпала мне: «Такой мне век судьбою учредился»<sup>5</sup>. «Судьба, за что ты мне даешь такую часть?»<sup>6</sup> — ропщет поэт. Ведь можно было прожить иначе, не ведая горя и тоски:

Кто в разлучении с любезной не бывал,  
Тот скуки и тоски прямые не вкушал.  
С тем, кто с возлюбленной живет своею купно,  
Забавы завсегда бывают неотступно...<sup>7</sup>

<sup>3</sup> А. П. Сумароков. Полн. собр. соч. в стихах и прозе, ч. IX. М., 1781, стр. 58 (здесь и далее курсив наш).

<sup>4</sup> Там же, стр. 63.

<sup>5</sup> Там же, стр. 73.

<sup>6</sup> Там же, стр. 56.

<sup>7</sup> Там же, стр. 53.

В таком же духе писались элегии А. А. Нартова, А. О. Аблесимова, П. И. Фоввизина и других лириков доромантической эпохи.

Поэт-романтик смотрит на жизнь иначе. Он глубоко убежден, что несправедливы и порочны самые основы мироустройства, что для веры в будущее нет оснований.

Когда поэт говорит об измене возлюбленной или вообще каком-либо конкретном ударе судьбы, то он видит в нем лишь проявление коренной сущности жизни, подтверждение правильности его общего взгляда на мир.

Такое новое отношение к жизни и соответственно с ним новая элегия складывались постепенно, в разных странах этот процесс был связан с разными именами. Хотелось бы назвать одно из них, поскольку поэт, о котором пойдет речь, имел на русскую романтическую элегию влияние, несопоставимое с чьим-либо другим. Это Эварист Парни. Творчество Парни стоит на рубеже двух литературных эпох. Он начал поэтический путь учеником Вольтера, который успел дать ему перед смертью крылатое прозвище «французского Тибулла». Он усвоил ясность, точность и чистоту языка, лаконизм и афористичность, присущие классической традиции, но вместе к тем, по справедливому утверждению Д. Д. Благого, именно «в творчестве Парни поэтика французского классицизма дает явную трещину»<sup>8</sup>. Парни отказывается от традиционных имен, вроде «Аглаи», «Эфросины» и им подобных, от экскурсов в мифологию, которыми увлекались классические поэты, любившие щегольнуть эрудицией, от нарочитого умничанья, искусственности, изысканности оборотов. Он одушевил свои стихи искренним и правдивым чувством, глубоким и многогранным в своих проявлениях. В них страсти, надежды, упоение, бурные порывы отчаяния, сменяемые бессильным унынием.

Парни открыл новую страницу в истории элегического жанра во французской литературе<sup>9</sup>. Его 14 элегий, составляющих четвертую часть «Эротических стихов» и посвященных неверности в любви и вызываемым этой неверностью горьким чувствам и размышлениям,— количественно ничтожная часть в наследии писателя, оставившего нам и прозаические «Мадагаскарские песни», и множество стихов, и ряд поэм, пользовавшихся в свое время большим успехом. Но характерно, что когда в 1803 г. Парни принимали в Академии, он посвятил свою речь задачам и целям элегической поэзии, словно подчеркивая, что именно эту часть своего наследия он считает наиболее ценной и дающей ему право на академическое кресло. И действительно, его элегии

<sup>8</sup> Литературная энциклопедия, т. VIII. М., 1934, стлб. 450.

<sup>9</sup> См.: Н. Potez. L'Elegie en France avant le romantisme. Paris, 1898, p. 87—156. П. О. Морозов. Пушкин и Парни.— В кн.: А. С. Пушкин. Сочинения, т. I. СПб., 1907, стр. 380—392; Е. Г. Эткинд. Поэзия Эвариста Парни.— В кн.: Э. Парни. Война богов. Л., «Наука», 1970, стр. 182—227.

оказали сильное влияние на А. Шенье, Шатобриана и Ламартина. В России к традициям Парни-элегика уже в XVIII в. обратился Ю. А. Нелединский-Мелецкий, а позднее Жуковский, Батюшков, Пушкин, Баратынский, Давыдов и многие другие переводили Парни и подражали элегиям «французского Тибулла».

В чем же причина этого? Почему «элегии Парни были своего рода типом, определяющим общие свойства жанра»<sup>10</sup>? Помимо их эмоциональности и отсутствия даже и тени изысканности и аффектации (качество, которое Парни в речи при вступлении в Академию определял как важнейшее для элегической поэзии), здесь сыграло решающую роль и то, что они отразили миропонимание человека нового времени, который склонен был видеть в отдельном грустном происшествии проявление общей несправедливости мироустройства. На элегиях Парни нетрудно заметить, как поэт шел к этому новому подходу к жизни. Характерным образцом может служить «Элегия IV» («Dien des amours, le plus puissant des dieux»). Стихотворение начинается более или менее традиционно — рассказом о неудачной любви. Герой клялся всей небесной силой вечно любить одну, ею дышал, из-за нее навеки утратил покой, и, казалось, сумел склонить ее сердце, но надежды на счастье оказались тщетными, их сменили мучения и слезы. Разочарованный, он становится иным, уже не способным более на прежнее чувство.

И никогда любовь мне в мысли не придет:  
Меня от страсти сей рассудок увлечет!  
И все мечты, все заблужденья  
Забуду я без сожаленья.  
Любовь, любовь! я был рожден  
Чтобы тебе повиноваться;  
Тобою в сети увлечен  
Еще во младости тебе стал поклоняться!  
Теперь погибла страсть моя  
Несправедливостью я утомлен твоею,  
Жесток был обманут я  
Прелестницей моею!  
С другими чувствами, с душой  
Не столько пламенной, не столько постоянной,  
Я верно бы достиг сей цели, столь желанной,  
Минуты счастья золотой.

О сколь несчастлив тот, кто несмотря на младость,  
Вздыхает, вверившись мечтам.  
Судьба послала скорбь всем пламенным сердцам,  
И всем непостоянным радость<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 119—120.

<sup>11</sup> «Французские лирики XVIII века». М., 1914, стр. 100 (перевод Н. Марквичи).

Еще полный воспоминаний о своей «прелестнице», об обмане, о несправедливости, герой размышляет о большем, — об исконных пороках мира, где истинное чувство не вознаграждено, а золотые минуты счастья — удел не пламенных, не постоянных душ. И это новое осмысление любовной коллизии особенно отчетливо проявляется в заключительном четверостишии, где речь идет уже не об одной прелестнице, не о ее обмане, но о печальной закономерности — о судьбе всех пламенных и всех непостоянных сердец. Тот же композиционный прием мы увидим позднее в одной из образцовых элегий позднейшей эпохи — в «Признании» Баратынского, однако там он имеет иной смысл.

И не удивительно, что среди элегий Парни находит место и такая, где уже вообще нет ни влюбленного героя, ни коварной прелестницы, но лишь жалоба на несправедливость жизни, на тщету поисков счастья, на мимолетность блаженства. Это «Элегия VIII» («Aimer est un destin charmant...»):

Любовь — это чудная участь,  
Блаженство, пьянящее нас.  
Минует — и жить уже не стоит:  
Ты с горем узлаешь тотчас,  
Что клятвы любовные лживы,  
Что в страсти — непрочность закон,  
Что только притворство — невинность,  
А счастье обманчивый сон<sup>12</sup>.

Сегодня эти строки могут показаться тривиальными. Но в то время, когда они писались, они заключали в себе подлинные психологические и эмоциональные открытия. Они как нельзя лучше отвечали чувствам людей, ощущавших трагическое несоответствие стремлений и запросов человеческой личности окружающему миру.

## 2

В русской поэзии XVIII в. подобное осмысление действительности воплотили элегии Карамзина. Уже ранние его стихи «Часто здесь в юдоли мрачной» повествуют не о неразделенной любви, болезни, смерти, не о каком-либо вообще «несчастливом приключении» (выражение Н. Остолопова), но о несправедливом устройстве жизни. Мир плох по сути своей:

Часто здесь в юдоли мрачной  
Слезы льются из очей;  
Часто страждет и томится,  
Терпит много человек.

<sup>12</sup> Там же, стр. 103 (перевод П. Краснова).

Часто здесь ужасны бури  
Жизни океан мятут;  
Ладия наша крушится  
Часто среди ярых волн <sup>13</sup>.

Если элегик предыдущей эпохи, лишенный счастья изменой возлюбленной или смертью дорогого ему человека, все же верил в счастье, даже не обладая им, и само существование счастья было для него вне сомнений, то для Карамзина счастье — лишь иллюзия и предвестник неизбежных бед.

Наслаждаясь, унывам;  
Веселясь, слезы льем.  
Что забава, то причина  
Новая крушить себя...  
Не ликуй ты при забавах,  
Чтоб не плакать после их;  
Чем кто более смеется,  
Тем вздыхает чаще тот.  
Ни к чему не прилепляйся  
Слишком сильно на земле;  
Ты здесь странник, не хозяин:  
Все оставить должен ты.  
Будь уверен, что здесь счастье  
Не живет между людей;  
Что здесь счастьем называют,  
То одна счастья тень <sup>14</sup>.

«Несчастливых счастье и сладость огорченных», «первый скорби врач» и «первый сердца друг» — это Меланхолия, «с печальной кротостью» льющая «горестным» «в грудь отраду» («Меланхолия. Подражание Делилю»). А в любовной элегии («Прости») причины несчастья героя — опять-таки в общей несправедливости жизни: здесь любят «знатных» и «славных», здесь ценится

Искусство величаться,  
Искусство ловким быть,  
Умнее всех казаться,  
Прятно говорить <sup>15</sup>.

А «простое сердце, чувство, для света ничего». Подлинные ценности не оценены. Сами люди настолько порочны, непостоянны, неверны, что не заслуживают счастья, которое справедливо мстит

<sup>13</sup> Н. М. Карамзин. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., «Сов. писатель», 1966, стр. 55.

<sup>14</sup> Там же, стр. 55—56.

<sup>15</sup> Там же, стр. 113.

им за их пороки («Непостоянство»). Один из излюбленных мотивов Карамзина — скорбь о безвозвратно уходящей юности («Весенняя песнь меланхолика», «Осень»).

Но как ни существенно было влияние Карамзина на судьбы романтической элегии, наиболее совершенные ее образцы создал Жуковский. Место Жуковского в истории элегического жанра представляет собой, разумеется, самостоятельную проблему, разработка которой уже начата и успешно ведется в литературе (см. работы Г. А. Гуковского, Н. В. Измайлова, И. М. Семенко и др.). Здесь хотелось бы коснуться лишь одного ее аспекта — показать, что именно в элегиях Жуковского, как ни в каких иных, изображаемые поэтом факты жизни становятся средством выражения скорби, грустных размышлений о скоротечности жизни и несправедливости ее устоев. Эту тенденцию нетрудно проследить и в переводах Жуковского, в первом варианте «Сельского кладбища», в «Опустевшей деревне». Можно видеть ее и в оригинальных стихотворениях поэта.

В 1819 г. Жуковский написал элегию «На кончину ее величества королевы Виртембергской». В предшествующие десятилетия в русской поэзии сложилась устойчивая традиция создания элегий на случай, преимущественно на смерть царствующих особ и вельмож. Но Жуковскому эта традиция помочь не могла. Элегия на случай, как мы отмечали, повествовала о данном случае, о конкретном факте, и это ее свойство вступало в непримиримое противоречие со стилем Жуковского. Чтобы разрешить это противоречие, поэт прибег к средству, едва ли не противоестественному. Но благодаря этому его элегия стала чрезвычайно выразительным материалом, на котором можно проследить особенности и стиля Жуковского и элегического жанра в одной из основных поэтических школ русского романтизма. Жуковский сопроводил свое стихотворение пространными комментариями-сносками. «Некоторые стихи сей элегии,— читаем мы в первой сноске,— покажутся непонятными для читателя, если не будет он знать обстоятельств того печального происшествія, которое в ней описано»<sup>16</sup>. И пятью прозаическими эскизами поэт знакомит нас с этими обстоятельствами. Благодаря примечаниям Жуковского, процесс преобразования конкретного материала в содержание элегии можно разделить на два этапа. Уже в этих примечаниях перед нами, конечно, не сама действительность, а ее отражение, преломленное в субъективном мире Жуковского, окрашенное его симпатиями, его отношением к жизни и действующим лицам произошедшей трагедии, всем мировоззрением поэта. Уже здесь налицо отбор определенного жизненного материала. Но и этому, отобранному Жуковским материалу, места в

---

<sup>16</sup> В. А. Жуковский. Собр. соч. в четырех томах, т. I. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 315.



его элегии не нашлось. Прежде чем стать ее содержанием, действительности необходимо было пройти еще одну ступень поэтического преобразования, определяемую мирозерцанием Жуковского, философскими основами его стиля.

«Кончина незабвенной Екатерины,— продолжает Жуковский в первом примечании,— была разительной неожиданной: она ужасно напомнила нам о неверности земного величия и счастья»<sup>17</sup>. Здесь формулируется действительная тема стихотворения: не столько кончина Екатерины, сколько именно неверность земного величия и счастья. Эту же мысль Жуковский подчеркивает еще раз последней фразой последнего примечания, благодаря чему она как бы окаймляет прозаический комментарий к элегии: «Нельзя без грустного чувства смотреть на образ, которым в последний раз благословил ее государь-император: на нем изображен святой Александр Невский, видны Нева, Зимний дворец, и над ними радуга — светлое, но минутное украшение здешнего неба». Слово «минутное» выделено Жуковским как особо важное. Радуга ведь потому и трогает так его сердце, что это не просто радуга, а символ преходящности всего светлого, прекрасного и радостного, и чтобы закрепить это ощущение в сознании читателя, Жуковский в строфах, сопровождаемых последним примечанием, не раз повторил слова «минутный» и «минута»:

Запри навек ту мирную обитель,  
Где спутник твой тебе минутоу жил...

И вот — сия минутная царица,  
Какою смерть ее нам отдала...

И жадная судьбина пожрала  
В минутоу все, что было так прекрасно...

Начальные строфы стихотворения определяют самое существо восприятия жизни у Жуковского, последующие лишь продолжают, обогатят, укрепят эту мысль разносторонним обоснованием, обращенным и к разуму, и к сердцу читателя. «Небесному посетителю» нет места на земле. Судьба — «свирепый истребитель».

Прекрасное погубило в пышном цвете...  
Таков удел прекрасного на свете!  
Губителем, неслышным и незримым,  
На всех путях Беда нас сторожит;  
Приюта нет главам, равно грозным,  
Где не была, там будет и сразит.

---

<sup>17</sup> Там же.

Вотще дерзать в борьбу с необходимым:  
Житейского никто не победит;  
Гнетомы все единой грозной Силой;  
Нам всем сказать о здешнем счастье: *было!*<sup>18</sup>

Как это далеко от сумароковской жалобы: «Судьба, за что ты мне даешь *такую часть?*» Здесь все «части», все пути «равно грозимы», избежать Беды не дано никому.

Важную роль играют в элегии многочисленные олицетворения, которые придают рассказу о казалось бы конкретном факте обобщающее значение, не связанное ни с временем, ни с местом, ни с данными действующими лицами. Ведь Прелесть — это не красота определенной женщины, а категория, обобщение, намеренно возвышенное над единичным и определенным. А Весть — не то или иное конкретное известие. События, о которых Жуковский рассказывает в примечаниях к стихотворению, предстают перед нами уже отобранные и преломленные в эмоциональном мире поэта, но это все же события, имевшие место и время. Однако стихотворение — не рассказ об этих событиях или рассказ особый, где отдельные факты заслонены движением символов. Жуковский пишет не о беде, а о Беде, не о страданье, а о Страданье. Любая деталь, которая конкретизировала бы предмет изображения, пошла бы во вред самой сути содержания элегии. Ведь действительная причина скорби поэта не только в данном факте, но и в скоротечности всего земного, в неизбежности смерти, в несовместимости жизни и счастья.

Если элегия в эпоху классицизма, как уже говорилось, была по существу своему стихотворением на случай, потому что его содержание, его настроение находились в противоречии с коренными, присущими эпохе убеждениями в разумности мироустройства, то в развитом романтизме, наоборот, элегия на случай в прежнем понимании этого слова становится невозможной. И элегия «На кончину королевы Виртембергской» подтверждает это явственнее, чем, может быть, любое стихотворение романтической эпохи. Кажется, что оно вызвано к жизни нежданной кончиной Екатерины, но этот факт в его конкретности должен все-таки остаться вне строк элегии, чтобы сузить, не лишит всеохватывающего обобщающего значения мысль поэта, его взгляд на мир.

Уясняя существо новаторского подхода Жуковского к своей теме, интересно сравнить его элегию с произведением того же жанра, увидевшим свет одновременно с ней, — со «Стихами на кончину королевы Виртембергской» И. Долгорукого. Вся элегия Долгорукого пронизана стремлением обосновать скорбь, вызванную кончиной Екатерины, объяснить, почему усопшая имеет право на память и сожаление. Поэт методично перечисляет: она, хотя стала германской королевой, была русской по рождению и воспитанию («В твоих странах родясь, воспитана, выросла ||

<sup>18</sup> В. А. Жуковский. Собр. соч. в четырех томах, т. I, стр. 315.

И Россиянкой быть своим трофеем чла...»), она любила Россию, помнила о ней на чужбине:

Ей родина была повсюду драгоценна;  
С участием о ней приемля добру весть,  
Чад Севера хвалу себе вменяла в честь<sup>19</sup>.

Не забыто даже имя королевы, которое дает повод сравнить ее с тезкой — русской императрицей.

Будь все эти рассуждения и сведения перелиты в самые мелодичные и совершенно выполненные стихи, им не было бы места в элегии Жуковского. Ее своеобразия нельзя объяснить только особенностями таланта, творческой индивидуальности автора. В ней воплощена иная философия, мир иных идей, уже увлеченных чутким ухом великого поэта, но недоступных стандартному мышлению тех, кто перепевал каноны предыдущей эпохи.

Вспомним элегию «Славянка». Поэт и ее сопроводил прозаическим примечанием, чтобы сообщить факты, которые делают элегию более понятной или, лучше сказать, связывают ее содержание с определенной местностью, по которым именно в силу их определенности не было места в стихах. «С л а в я н к а — река в Павловске. Здесь описываются некоторые виды ее берегов и в особенности два памятника, произведение знаменитого Мартоса»<sup>20</sup>. Но в элегии описаны не столько река и памятник, сколько возникающие в связи с ними ассоциации и чувства поэта. На одном из памятников, говорит Жуковский в примечании, изображена «гробовая урна, к которой преклоняется величественная женщина в короне и порфире царской»<sup>21</sup>. В стихотворении эта картина воплотилась в строки:

Воспоминанье здесь унылое живет;  
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С неизменяющей Мечтою<sup>22</sup>.

Нет ни одной конкретной черты, по которой можно было бы себе представить изображение (кроме упоминания об урне), нет ни короны, ни порфиры, ни даже женщины. Это *она*, Воспоминанье, ведет беседу с Мечтой. Предмет исчезает, чтобы уступить место олицетворению вызываемых им мыслей и чувств:

Все к размышленью здесь влечет невольно нас;  
Все в душу томное уныние вселяет;  
Как будто здесь она из гроба важный глас  
Давно минувшего внимает.

<sup>19</sup> И. Долгорукий. Стихи на кончину ее величества королевы Виртембергской. М., 1819, стр. 4.

<sup>20</sup> В. А. Жуковский. Собр. соч. в четырех томах, т. I, стр. 260.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, стр. 261—262.

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,  
Сей факел гаснущий и долу обращенный,  
Все здесь свидетель нам, сколь блага наших дней,  
Сколь все величия мгновения<sup>23</sup>.

Непосредственным поводом, побудившим поэта взяться за перо, может быть и смерть молодой женщины, и памятник в Павловске, и просто вечерний пейзаж, но философия его элегии, ее эмоциональная настроенность везде одна, и в ней находит свое проявление не столько данный, по-своему неповторимый предмет изображения, сколько мировосприятие человека эпохи романтизма.

Известен комментарий к стихотворению «Лалла Рук», который дал Жуковский в письме к А. И. Тургеневу: «Тебе не нужно объяснять мне того чувства, которое произвело эти стихи. Оно не любовь, но родное ей чувство, высокое и чистое... но дело об стихах; они требуют объяснения»<sup>24</sup>. Чувство не нуждается в объяснении, но нужно объяснять стихи! Чувство везде одно: рассуждения о мимолетности всего прекрасного, о том, что прекрасное здесь не дома, что оно, хотя и было в нашей жизни, но не к нашей жизни принадлежит, могли бы сопровождать не только «Лалла Рук», а и «Элегию на кончину королевы Виртембергской». Но события, вновь пробудившие в душе это чувство, различны. О них нужно говорить отдельно: стихи «требуют объяснения». И Жуковский рассказывает о том, что в стихах не вошло: о празднике, который устроил прусский король Фридрих Вильгельм III 15 января 1821 г., о постановке там живых картин на сюжет поэмы Т. Мура и т. д.

Несопоставимое ни с кем из русских поэтов умение Жуковского ответить грустным, меланхолическим, пессимистическим настроениям своего времени сделало его элегии этапом духовной истории русского общества, именно духовной истории, а не только истории литературы. Белинский с полным основанием видел в творениях Жуковского «целый период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их»<sup>25</sup>.

Огромное количество более или менее талантливых подражаний Жуковскому само по себе представляло собой доказательство ценности, важности и своевременности найденных им философских и художественных решений. Но будучи и важными, и своевременными, они оставались по-своему ограниченными, и эта ограниченность была замечена еще в период становления и расцвета творчества Жуковского. Когда он только создавал лучшие и

<sup>23</sup> Там же, стр. 262.

<sup>24</sup> В. А. Жуковский. Стихотворения, т. I. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 383.

<sup>25</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 241.

наиболее характерные свои элегии, рядом с ним развивалось дарование другого поэта, который обогатил литературу самобытными и совершенными образцами элегического жанра, призванными в известной степени преодолеть то, что Белинский называл «односторонностью» Жуковского. Этот поэт — Батюшков.

### 3

Батюшков отдавал себе отчет в том, что его собственные поиски в области элегической поэзии неразрывно связаны с попытками преодолеть то мощное влияние, которое оказали на нее элегии Жуковского. В 1817 г. он писал Жуковскому: «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе и область элегии расширить. К несчастью моему, тут-то я и встречаюсь с тобой. Павловское и Греево кладбище!.. Они глаза колят!»<sup>26</sup> Этими словами Батюшков охарактеризовал одну из наиболее существенных особенностей своих элегий: их «область» была расширена. Поэт широко ввел в них военные, гражданские, легендарные и исторические мотивы. В элегиях Батюшкова мы находим сюжет в том смысле этого слова, в котором его и в помине нет в элегиях Жуковского.

Как отмечал еще Белинский, Батюшкову принадлежит заслуга создания элегий «особого рода»: «Поэт вводит здесь даже событие под формую воспоминания, проникнутого грустью»<sup>27</sup>. Появление в элегии события, которое, как мы помним, столь последовательно и целеустремленно изгонял из нее Жуковский, — факт большого значения. В изображение такого события вкладывалась высокая экспрессия, оно освещалось пламенем эмоций автора, но это было все же изображение, в известной мере близкое эпическим литературным родам.

Исследователи Батюшкова (Б. С. Мейлах, Н. В. Фридман) не раз отмечали, что работа над эпическими элегиями могла бы привести его к созданию поэм, подобных пушкинским. Но справедливо было бы сказать и о другом. Русская лиро-эпическая поэма, в том числе пушкинская, могла не стать такой, как стала, если бы ей не предшествовала элегия, обогащенная изображением события. Здесь перед нами интересное и типичное для динамики литературного процесса явление, когда доминирующий жанр оказывал воздействие и на другие жанры. Конечно, на лиро-эпическую поэму повлияли элегии не одного только Батюшкова, но именно на них следует указать в первую очередь. Эти, как говорил Л. А. Булаховский, «маленькие эпические рисунки»<sup>28</sup>

<sup>26</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, т. III. СПб., 1886, стр. 448.

<sup>27</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 50.

<sup>28</sup> Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века, т. 1. Киев, «Радянська школа», 1941, стр. 58.

представляли собой как бы переходную ступень от прежних элегий к произведениям в лиро-эпическом роде.

Такова элегия «Умиравший Тасс». «...вот что Тасс,— писал Батюшков Вяземскому.— Он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим, и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний раз желает еще взглянуть на Рим,

...на древнее квиритов пепелище

Солнце в сиянии потухает за Римом и жизнь поэта... Вот сюжет»<sup>29</sup>. Можно ли себе представить добатюшковскую элегию — будь то элегия Сумарокова или элегия Жуковского,— рассказанную таким образом? Как отлично это письмо от тех комментариев к своим элегиям, которые давал Жуковский! Жуковский говорил о событиях, описанию которых не было места в его стихе. Батюшков же говорит о том, что есть в его элегии. И связь его изложения с содержанием произведения так органична, что в одну из фраз письма естественно входит цитата из поэтического текста.

В различии этих авторских комментариев сказалось своеобразие двух школ в элегической лирике, двух путей, которыми шли Жуковский и Батюшков. Так же, как Батюшков рассказал об «Умиравшем Тассе», он мог бы рассказать и о других своих «эпических» элегиях: «Гезиод и Омир — соперники», «Судьба Одиссея», «На развалинах замка в Швеции». Во всех этих стихах он выступает как повествователь; привычный голос элегика, изливающего свои чувства, в них не слышен.

Батюшков открыл новые возможности, заложенные в элегическом жанре, но лишь в некоторой степени успел реализовать их. Значение этих поэтических открытий можно оценить по достоинству только в свете дальнейшей истории русской элегической лирики. Именно Батюшков подготовил русскую элегию к тому, что в ней смогли найти выражение вольнолюбивые идеи декабристской эпохи. К сожалению, жанр элегии в лирике декабристов до сих пор не был предметом специального изучения. Некоторые историки литературы утверждали, что «декабристы отвергали вовсе элегический жанр, обедняя тем самым содержание своей поэзии»<sup>30</sup>. Об отношении декабристов к элегии порой судили лишь по высказываниям Кюхельбекера<sup>31</sup>, что, конечно, упрощало и искажало действительную картину.

<sup>29</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, т. III, стр. 429.

<sup>30</sup> «История русской литературы», т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 417.

<sup>31</sup> См., например: И. И. Ермолаева. Жанрово-видовое своеобразие декабристской литературы.— «Уч. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», т. 231. М., 1964, стр. 93—94.

Только в сопоставлении с декабристской элегией можно правильное оценить важность и перспективность достижений Батюшкова. Эпикурейские и вакхические мотивы, которые у декабристских и близких к декабризму поэтов были органически связаны с политическим вольномыслием, с оппозиционными настроениями<sup>32</sup>, несомненно, восходят к эпикуреизму Батюшкова. В элегиях Батюшкова традиционная, руссоистская тема сельского уединения возникает в связи со стремлением к освобождению личности от несправедливости и деспотизма окружающего мира. Уже здесь налицо противопоставление внутренней свободы человека рабству тех, кто посвятил себя погоне за богатством и чинами:

Пусть дорого глупец сует блистанье ценит,  
Лобзая прах златый у мраморных палат,—  
Но я и счастлив, и богат,  
Когда снискал себе свободу и спокойство.  
А от сует ушел забвения тропой!<sup>33</sup>

Эти мотивы будут звучать в поэзии декабристов, в элегиях молодого Баратынского.

Очень важной для последующих судеб жанра оказалась и элегия Батюшкова «К Дашкову» с ее напряженной гражданственностью, высоким чувством общественного долга. От отказа Батюшкова

петь любовь и радость,  
Беспечность, счастье и покой  
И шумную за чашей младость!  
Среди военных непогод,  
При страшном зареве столицы,  
На голос мирных цевпицы  
Сзывать пастушек в хоровод<sup>34</sup>

прямая дорога к рылеевскому:

Любовь никак нейдет на ум:  
Увы! моя отчизна страждет,  
Душа в волненье тяжких дум  
Теперь одной свободы жаждет<sup>35</sup>.

Прав был Б. С. Мейлах, когда, разбирая элегию «К Дашкову»,

<sup>32</sup> См. об этом: Л. Г. Фризман. Творческий путь Баратынского. М., «Наука», 1966, стр. 24—29.

<sup>33</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 105. Далее ссылки на стихи Батюшкова даются по этому изданию.

<sup>34</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, стр. 88.

<sup>35</sup> К. Ф. Рылеев. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. М., Гослитиздат, 1956, стр. 66.

подчеркнул: «Мы видим здесь типичную для позднейшей лирики декабристов фразеологию»<sup>36</sup>.

Конечно, в настроениях, которыми пронизана элегия Батюшкова, не было ровно ничего крамольного, но само столь прямое введение в элегию гражданской тематики должно было привести и действительно привело в дальнейшем к расширению элегической поэзии за счет все более многообразных гражданских мотивов, в том числе прямо оппозиционных и даже революционных.

Характерны для этого процесса написанные в 1817—1820 гг. элегии В. Ф. Раевского — «Раздался звон глухой... Я слышу скорбный глас» и «Шумит осенний ветер, долины опустели». В своем обстоятельном разборе этих произведений В. Г. Базанов показал не только политическую и философскую значительность их содержания, но и их место в истории русской элегии: «Интимная, элегическая лирика начала XIX века противостояла официальной одической и дидактической поэзии. В этом смысле роль элегической поэзии была положительна для развития новых видов прогрессивной поэзии. На основе традиционной элегии выросли философская, гражданская и историческая элегии. В элегиях поэта-декабриста Раевского появляются новые своеобразные черты. В них намечен элемент гражданственности, призыв к добру и справедливости. Создавался особый род гражданско-философской элегии, постепенно вытеснивший любовные и «унылые» элегии»<sup>37</sup>. Всецело соглашаясь с этими выводами исследователя, хотелось бы обратить внимание на особое место элегий Раевского в процессе внутренней трансформации жанра. Они — на переломе от традиционной, «унылой» элегии к новой, обогащенной значительным философским и политическим содержанием. В отличие от создаваемых в 20-е годы элегий Пушкина, Языкова здесь новизна нарабатывается в недрах вчерашних форм.

Традиционная тема «Элегии I» — смерть юноши. Ее начальные строки могли бы найти себе место во многих произведениях элегической поэзии начала XIX в.:

Раздался звон глухой... Я слышу скорбный глас,  
Песнь погребальную вдали протяжным хором  
И гроб, преследуем печальных лиц собором...  
То юноша предвременно угас!<sup>38</sup>

Но уже в следующем стихе:

Смерть кровавая невинного сразила...

ощущается и новаторский дух элегии. В противопоставлении эпитетов «кровавая» и «невинный» — та острота в восприятии

<sup>36</sup> Б. С. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. Сб. статей. Л., «Сов. писатель», 1958, стр. 312.

<sup>37</sup> В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 102—103.

<sup>38</sup> В. Ф. Раевский. Сочинения. Ульяновск, 1961, стр. 68.



несправедливости, тот обличительный пафос, который, нарастая, будет занимать все большее место в художественной ткани произведения. Вслед за традиционно-элегической жалобой:

Почто безвременно смерть лютая сечет  
Жизнь юноши среди любви очарованья? —

идут строки с настолько явным политическим подтекстом, что они не могли не привлечь к себе особого внимания Военно-судной комиссии, перед которой предстал их автор.

Почто разврат, корысть, тиранство ставят трон  
На гибели добра, невинности, покою?  
Почто несчастных жертв струится кровь рекою,  
И сирых, и вдовиц не умолкает стон?  
Убийца покровен Правительства рукою,  
И суеверие, омывшись в крови,  
Безвинного на казнь кровавою стезею  
Влечет, читая гимн смиренности и любви! <sup>39</sup>

То же мы видим и в «Элегии II», где избрана столь же «избитая» тема: осень и размышления, вызываемые осенним пейзажем. И здесь, наряду с такими многократно повторявшимися образами, как осенний ветер, опустевшие долины, пожелтевшие дубравы и склонившийся под бурей столетний бор, нашли себе место строки, которые переполошили Военно-судную комиссию и побудили ее поставить перед элегиком следующие вопросы: «Объясните подробнее, какой переворот и какую бурю вы здесь подразумеваете? ибо суть физически натуральный день не может промчатъ стона невинных, минутное неустройство не может родить вечной радости и вечного устройства! И какого грозного дня вы желали, чтоб врата свободы отверзлись и добродетели луч возблистал?» <sup>40</sup>.

Обе элегии Раевского, впервые напечатанные в 1949 г., не стали фактом литературной жизни своего времени. Такой же, как известно, была судьба многих подобных произведений «потаенной» русской литературы. Это не могло не создавать у современников искаженного представления об элегической поэзии, о существе, возможностях и перспективах развития жанра, что проявлялось, в частности, во время полемики вокруг элегии в середине 20-х годов.

Таким образом, решение Батюшкова расширить «область элегии» вместе с творческими устремлениями поэтов его времени и ближайших последователей пролагало новые пути и открывало перед элегическим жанром новые горизонты. Однако, говоря о

<sup>39</sup> В. Ф. Раевский. Сочинения, стр. 69; см. также стр. 251—252.

<sup>40</sup> Там же, стр. 252.

новаторстве элегии Батюшкова, Баратынского, поэтов-декабристов, необходимо помнить и о том, что их поэтическому видению была присуща одна очень важная общая черта, которая роднит их с Жуковским и без учета которой мы лишили бы себя возможности уяснить суть следующего этапа в истории русской элегии. На эту черту указывал Г. А. Гуковский, говоря, что «и Батюшков, подобно Жуковскому, изгнал из сферы искусства объективный реальный мир; и для Батюшкова единственная реальность, как и единственная ценность, как и единственная тема искусства — это дух человеческий, воспринимающий мир, а не самый этот мир»<sup>41</sup>.

В исторической и легендарной элегии Батюшкова в центре авторского внимания находятся не столько сами описываемые в ней события, сколько идея, которую эти события призваны воплотить и эмоционально аргументировать. Хронологические и географические рамки, а также историческая достоверность сюжета при этом не играют сколько-нибудь значительной роли. Так, в элегии «На развалинах замка в Швеции» — это преходящий характер всего земного: даже самые бурные и, казалось бы, значительные события пронесутся, отшумят, не оставив никакого следа на земле. Через все произведение проходит противопоставление впечатляющих, красочных картин прошлого нынешней панораме «безмолвных берегов», где ничто не нарушает «мертвого сна»:

...Все покрыто здесь угрюмой ночи мглой,  
Все время в прах преобратило!  
Где прежде Скальд гремел на арфе золотой,  
Там ветер свищет лишь увыло!  
Где храбрый ликовал с дружиною своей,  
Где жертвовал вином отцу и богу брани,  
Там дремлют, притаясь, две трепетные лапы  
До утренних лучей<sup>42</sup>.

Еще более характерным примером может служить элегия «Мечта». Чтобы в мечтаниях, в раздумьях «вкусить сердечных отрады», «задумчивый Пийт»

пренесен во Сельмские леса,  
Где ветр шумит, ревет гроза.  
Где тень Оскарова, одетая туманом,  
По небу стелется над пенным океаном<sup>43</sup>.

«Он с Бардами поет», «Он слышит Скальдов глас», но и цари, и вожди, и герои, и витязи, и тучи вражьих стрел, и «слава

<sup>41</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 164.

<sup>42</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, стр. 60.

<sup>43</sup> Там же, стр. 100.

древних» — все это лишь повод погрузиться «о счастье в сладкие думы».

А «Умирающий Тассо»? Не прав ли современный исследователь Батюшкова, подчеркивая, что интерес поэта «к судьбе Тассо ни в какой мере не являлся чисто литературным или историческим», а был связан с раздумьями о собственной судьбе, что образ Тассо «осмыслился Батюшковым в автобиографическом плане»<sup>44</sup>? Тому служит и пронизывающая элегию тема судьбы, «карающей богини», «неотразимый перст» которой губит поэта. Романтику Батюшкову важно показать, что источник бедствий Тассо не только в герцоге феррарском и его приспешниках, давно сгнивших под своими надгробьями, но именно в судьбе, во всевластии злого рока, и ныне, как и в XVI столетии, трагически враждебного человеку.

Батюшков был глубоко прав, заметив однажды о своих «Опытах»: «Большая часть моей книги написана *про себя*»<sup>45</sup>. «Про себя» написана и «Финляндия» Баратынского. Здесь существенно меняется облик лирического героя<sup>46</sup>, иной (в сравнении с элегией «На развалинах замка в Швеции») становится сама идея стихотворения, но *соотношение* этой идеи с конкретным историческим или легендарным материалом, на котором строится элегия, — то же, что у Батюшкова. Не претерпевает оно принципиальных изменений и у декабристов, в частности у Рыльева, который, как известно, считал, что его «Думы» продолжают традиции славянских элегий на исторические темы<sup>47</sup>. Когда Пушкин замечал, что «Думы» Рыльева и целят, а все невпопад»<sup>48</sup>, он говорил так потому, что эта вторичность материала в отношении идеи, подчинение его внешней «цели» были в 1825 г. чужды духу пушкинского историзма. Для Пушкина «герб российскийский на вратах византийских» — материал для «*Revue des Beaux-arts*»<sup>49</sup>, но Рылеев написал это не по невежеству своему, а потому, что в его творческой системе не играло существенной роли, был ли в то время русский герб или нет. Его заботило, куда «целит» стихотворение; тема, сюжет, подбор художественных деталей были подчинены заранее данной тенденции. Пушкин же считал, что тенденция должна вытекать из реальной действительности, исторически верно изображенной и осмысленной в произведении искусства. По той же причине Пушкин не мог не заметить

<sup>44</sup> Н. В. Фридман. Пoesия Батюшкова. М., «Наука», 1971, стр. 200, 205.

<sup>45</sup> К. Н. Батюшков. Сочинения, т. III, стр. 462.

<sup>46</sup> См. об этом: Е. Н. Куприянова. Е. А. Баратынский. — В кн.: Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений. Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 21—23; И. Л. Альми. Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов. — Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 219. Л., 1961, стр. 31—32.

<sup>47</sup> К. Ф. Рылеев. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма, стр. 71—72.

<sup>48</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 167.

<sup>49</sup> Там же, стр. 54.

батушковского «ландыша под серпом» и указал: «Не под серпом, а под косою: ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных»<sup>50</sup>.

Батушкова не смущало, что в его элегии «Пленный» «русской казак поет как трубадур слогом Парни, куплетами французского романса»<sup>51</sup>. Он изображал человека вообще, в ситуации, дававшей повод выразить созвучные душе автора чувства. Для Пушкина такой подход был неприемлем. По его мнению, обращение к определенной ситуации с необходимостью влекло за собой создание столь же определенного человеческого облика, в котором нашла бы проявление и эпоха, и национальный колорит, и вся совокупность обстоятельств, сформировавших изображаемую личность. И он отметил, что «Пленный» «неудачен, хотя полон прекрасными стихами»<sup>52</sup>.

#### 4

В первой половине 20-х годов судьба элегии стала предметом ожесточенной дискуссии. Кульминационным пунктом этой дискуссии явились споры вокруг уже упоминавшейся статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Проблематика этой статьи и вызванная ею полемика основательно изучены нашей наукой<sup>53</sup>. «Предвижу, что угрожу очень не многим и многих против себя вооружу»<sup>54</sup>, — писал Кюхельбекер, и он оказался прав. Ф. Булгарин и В. Ушаков в «Литературных листках», А. Воейков в «Новостях литературы», П. Яковлев в «Благонамеренном» выступили с многочисленными возражениями против его статьи. Отрицательно отнеслись к ней А. Бестужев, П. Вяземский, Н. Тургенев. Многие ее положения оказались неприемлемы и для Пушкина. Но при всей полемической заостренности формулировок, избранных Кюхельбекером, несмотря на вызывающий тон статьи, которую сам автор именовал «военными действиями»<sup>55</sup>, несмотря на то, что он «способен даже «перегнуть палку», высказать мнение, в неоспоримости и правильности которого впоследствии вряд ли был убежден»<sup>56</sup>, — при

<sup>50</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 260.

<sup>51</sup> Там же, стр. 266.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> См. П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I. М., 1913, стр. 249 и сл.; Ю. Н. Тынянов. Пушкин и Кюхельбекер. — «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 321—378; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, гл. V и X; А. Архипова. Из литературной полемики 1820-х годов (В. Кюхельбекер, «архаисты» и «новаторы»). — «Русская литература», 1960, № 3, стр. 42—59.

<sup>54</sup> «Мнемозина», ч. II. М., 1824, стр. 29.

<sup>55</sup> В. К. Кюхельбекер. Обзорные росси́йской словесности 1824 года. Литературные портфели, I. Время Пушкина. Пг., 1923, стр. 74.

<sup>56</sup> А. Архипова. Из литературной полемики 1820-х годов. — «Русская литература», 1960, № 3, стр. 51.

всем том Кюхельбекер, выступая с новаторских позиций, высказывал и такие мысли, справедливость которых не решился взять под сомнение ни один из его критиков.

Таковы осуждения подражательной литературы («Подражатель» не знает вдохновения: он говорит не из глубины собственной души, а принуждает себя пересказать чужие понятия и ощущения»<sup>57</sup>), выступления против безликих, истрепанных элегических штампов, против грусти, ставшей «просто риторической фигурой» и т. д. По совершенно верной и убедительно аргументированной мысли А. Архиповой, «эти идеи носились в воздухе, Кюхельбекер все это только сформулировал, выразил наиболее остро и непримиримо»<sup>58</sup>. С близких Кюхельбекеру позиций выступал, в частности, годом ранее О. Сомов в своих известных статьях «О романтической поэзии». «Все роды стихотворений,— писал он,— теперь слились почти в один элегический: везде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чем-то лучшем — выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов»<sup>59</sup>. Но если Сомов мечтал услышать в стихах русских поэтов самую широкую гамму разнообразных мотивов и настроений: «... и громы победные, и борение стихии, и пылкие порывы страстей необузданных, и молчаливое томление любви безнадежной, и клики радости, и унылые отзвуки скорби»<sup>60</sup>, то у Кюхельбекера критика элегии сочеталась с малоубедительным противопоставлением ей оды, которая якобы «одна совершенно заслуживает название поэзии лирической»<sup>61</sup>, что, как известно, вызвало возражения Пушкина и не только Пушкина.

Чтобы полнее и четче представить себе причины и характер претензий, которые предъявлялись в ту пору элегии и элегикам, стоит обратить внимание на очень интересный и несправедливо обойденный историками литературы материал, который увидел свет одновременно со статьей Кюхельбекера. Речь идет о пародийном письме «Страждущий поэт к издателю «Благонамеренного» и приложенной к нему «Элегии»<sup>62</sup>. Принадлежит это письмо С. Д. Пономаревой, главе известного «дружеского литературного общества» 20-х годов, и подписано ее псевдонимом — Мотыльков.

Чтобы счесть пародией саму «Элегию» Мотылькова, нет достаточных оснований. В ней, разумеется, налицо весь набор избыточных элегических словосочетаний: «светлый день», и «грустна тень», «хладный прах» и «образ златокрылый»; конечно, автор

<sup>57</sup> «Мнемозина», ч. II. М., 1824, стр. 36.

<sup>58</sup> «Русская литература», 1960, № 3, стр. 47; см. также: Л. С. Флейшман. Из истории элегии в пушкинскую эпоху.— В кн.: «Уч. зап. Латвийского гос. ун-та им. П. И. Стучки», т. 106. Рига, 1963, стр. 45.

<sup>59</sup> «Соревнователь просвещения и благотворения», 1823, № XI, стр. 145.

<sup>60</sup> Там же, стр. 147.

<sup>61</sup> «Мнемозина», ч. II. М., 1824, стр. 30.

<sup>62</sup> «Благонамеренный», 1824, ч. XXV, № 5, стр. 343—353.

именует себя не иначе, как «страдальцем» и рифмует «даль» и «печаль», «мечту» и «красоту», «младость» и «радость». Как и многие тогдашние элегии, произведение С. Пономаревой весьма пространно, и нам достаточно напомнить часть его:

Юности беспечной младость  
Счастье прежних бывших дней,  
Сердца девственная радость,  
Призрак памятный для не й?  
Миновалось, миновалось!  
Цвет увял души моей;  
Скорбь, как змий, мне в грудь закралась  
И грызет и точит в ней.  
Я напрасно взор тоскливый  
Простираю в темну даль;  
Бледен призрак молчаливый,  
Безответен, как печаль;  
И померкшими очами  
Кажет путь далекий мне,  
И манит с собой перстами,  
И скрывается во тьме.

Уныл, взбираюся на сумрачную гору,  
Гляжу на вид густой, на вид печальных туч:  
И сер навислый путь — и сед, и мрачен взору!!  
Угрюмые! где ж мне блеснет приветный луч? —  
Нигде.— Иду один из дичи опустелой.  
И вторю отзывы души сиротелой<sup>63</sup>.

Перед нами талантливо выполненная литературная стилизация, сходная с написанной немного позднее элегией Ленского. Хотя стихи «Куда, куда вы удалились» представляют собой, как это неоднократно было показано, набор элегических штампов<sup>64</sup>, Пушкин избегал в них отчетливого пародийного «нажима» и свое отношение к ним предпочел выразить в обрамляющих стихотворение комментариях: «... его стихи полны любовной чепухи», «Так он писал: темно и вяло». Истинный смысл элегии Мотылькова также может быть понят лишь в контексте, т. е. при сопоставлении ее с письмом, к которому она приложена. Письмо это, как уже говорилось, пародийно, но заложенный в нем комизм, его смысл и значение проясняются вполне лишь в связи с приведенной элегией.

<sup>63</sup> «Благонамеренный», 1824, ч. XXV, № 5, стр. 352—353.

<sup>64</sup> См. Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина. М., Учпедгиз, 1950, стр. 241—242; С. Савченко. Элегия Ленского и французская элегия.— В кн.: «Пушкин в мировой литературе. Сб. статей». Л., ГИЗ, 1926, стр. 64—98; Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 322.

В письме к издателю «Благонамеренного» Мотыльков рассказывает о своей жизни и поэтическом творчестве, при этом отчетливо подчеркнута подражательность его стихов: «Еще с первых дней юности расцветали во мне наклонности поэта; по прибытии же в столицу, новые трогательные элегии и баллады пленили меня, и гармония романтической поэзии наполнила весь мой слух и душу. Баловни-поэты, воспевающие в тиши времена года, говоры пернатых, родные края и приветы юных красот — очаровали меня, а послания их друг к другу и к юным знакомым подругам первых незабвенных лет — наполнили чувства мой счастливою негою...»<sup>65</sup> Пока автор сочинял элегии и послания к родным, друзьям, рощам и Зефиру юности и предавался воспоминаниям о ней, вышел указ об его деле. «Сей переворот игривой Фортуны» оставил его почти без имени, без средств для жизни в Петербурге и вынудил его переехать в деревню. В его стихах эти события отразились так:

К вам, к вам, ручьи, кусты родные!  
Я понял ваш немый привет,  
Призывы сердца молодые,  
Призыв знакомых, прежних лет!  
Душе любимые долины,  
И прежняя родная сень,  
И юности беспечной лень!  
Примите друга из чужбины!<sup>66</sup>

В том же тоне, перемежая эпистолярную прозу элегической поэзией, Мотыльков подходит к кульминационному пункту своего повествования, и мы узнаем, каковы те реальные события, которые вызвали к жизни его «Элегию». «Однажды летом, любуясь резвою игрою мотылька, следил я его с ветки на ветку и играл с ним; я гонялся — а он, подобие Зефира, шутил над моими усилиями. Полевой божок скрылся за кусточек; обманутый, я хотел обежать кругом, и всею силою ударился правым глазом об сук зеленой, развесистой ивы, сук — увя! отцветший. Сей удар навсегда лишил меня глаза. Однако ж прогулки мои продолжались. Сын природы, питомец мечты, более всего любил я в часы вечерние, под густым свесом дерев столетних, распростершись на мягкой влажной траве, и опершись рукой на утлый пенек — на пенек, символ разрушения, свидетель лет минувших, уныло смотреть на туманную даль, и в мерцающих ее призраках искать взором таинственного — будущего. Но сии невинные упражнения погубили физическую мою оболочку: я получил сильные ревматизмы; осенью, когда умирающая природа покрыла небо черными тучами, когда умолк напев пернатых, и я, по целым

<sup>65</sup> «Благонамеренный», 1824, ч. XXV, № 5, стр. 343.

<sup>66</sup> Там же, стр. 345.

часам взирая на бунтующие ветры, срывающие зеленую одежку с шумящих надо мною деревьев, предавался грустным размышлениям, крупный проливной дождь, промочив меня несколько раз, заставил слечь на одинокий, безбрачный одр и терзаться до конца протекшего года мучительными страданиями. Дух мой погас, я лишился способности устроить в порядок мысли, и упустил время издания Полярной звезды (куда ранее собирался отослать свои стихи.— Л. Ф.). Теперь не могу даже петь и моих страданий: боль во всем теле и почти совершенное лишение правой руки не позволяют мне более поручать бумаге душевных отголосков. С трудом мог я написать сие письмо и прилагаемую Элегию. В ней мало искусства, но язык души не украшается. Прошу напечатать ее в вашем журнале»<sup>67</sup>.

Претензии к романтической элегии, которыми продиктованы пасмешки над неудачливым поэтом, были уже, собственно, не новы. Не новым был и сам сюжет, разработанный здесь С. Д. Пономаревой. Еще в 1821 г. в «Благонамеренном» появилась пародийная «Элегия», где комически противопоставлены те же два плана:

Напрасно изливал я миро пред богами,  
Обильный возжигал бессмертным фимиам:  
Дым жертвы не достиг ко гневным небесам,  
И я, отверженный, я мучусь все — зубами!  
Увы, окуренный ромашкой, камфорой,  
Рядами склянок окруженный,  
Лежу, недугом злым к постели пригвожденный,  
С распухшею, платком обвязанной щекой.  
Все средства испытал — нет пользы никакой!  
Вот третий день уже одним питаюсь чаем!  
Вот третий день уже, страданьем прогоняем,  
Не посещал меня благотворитель-сон!  
И тщетно жалобный мой стон  
Во мраке ночи раздается —  
Ему лишь иногда Антон мой отзовется!<sup>68</sup>

А вот еще одна пародийная элегия с иным, казалось бы, вовсе не сходным сюжетом. Написана она Языковым. Заключительные строки стихотворения, представляющие собой характерное для Языкова и вообще для лирики того времени развернутое сравнение, таковы:

Так ратник в поле боевом  
Свою судьбину проклиняет,  
Когда разбитое врагом  
Копье последнее бросает:

<sup>67</sup> Там же, стр. 349—350.

<sup>68</sup> «Благонамеренный», 1821, № 11—12, стр. 219—220.



Его руке не взять венца,  
Ему не славиться войною,  
Он смотрит вдаль — и взор бойца  
Сверкает первую слезою.

В чем же причина его печали? Почему засверкала слеза в глазах бойца? Что вынудило славного ратника проклинать свою судьбину? На эти вопросы отвечает начальная часть элегии:

О, деньги, деньги! для чего  
Вы не всегда в моем кармане?  
Теперь Христово рождество,  
И веселятся христиане;  
А я один, я чужд всего  
Что мне надежды обещали:  
Мои мечты — мечты печали,  
Мои финансы — ничего!  
Туда, туда, к Петрову граду  
Я полетел бы: мне мила  
Страна, где первую награду  
Мне муза пылкая дала;  
Но что не можно, то не можно!  
Без денег — радости людей —  
Здесь не дадут мне подорожной,  
А на дороге лошадей<sup>69</sup>.

На фоне этих и многих других пародий на элегии сочинение Мотылькова выделяется как особенно интересный и своеобразный факт в литературной полемике вокруг элегического жанра. Вся соль этого последнего выступления в том, что сама элегия неотличима от массовой продукции такого рода, заполнявшей страницы журналов и альманахов.

Чем в самом деле отличается творение Мотылькова от такой, например, элегии:

Солнце скрылось за горами,  
Вечер мрачный настаёт,  
Над серебристыми водами  
Ветерок прохладу льёт.

Дремлет бор — лишь там над лугом,  
Где ручей катит волну,  
Соловей с любезным другом  
Нарушает тишину.

---

<sup>69</sup> Н. М. Языков. Собрание стихотворений. Л., «Сов. писатель», 1948, стр. 45—46.

Месяц полный, величавый,  
Луч прорезав в облаках,  
Среди темных дубравы  
Отразился на водах...

Что ж осталось? Вспоминанья  
Счастья, радости моей:  
Мой удел — одни страданья,  
Цепь печальных жизни дней <sup>70</sup>.

Какой пародист собрал здесь воедино и «луну» («месяц»), и «дубравы», и «вечернюю зарю», и «заходящее солнце», и другие «картины», осмеянные Кюхельбекером? Нет, это вовсе не пародия. Это элегия Е. В. Аладьина «Тоска по милой», открывающая его сборник «Мои досуги», который вышел в свет в том же 1824 г., что и статья «О направлении нашей поэзии» и номер «Благонамеренного» с письмом «Страждущего поэта».

Этим письмом, ставящим именно обычную, рядовую, характерную элегию в иронический пародийный контекст, автор как бы говорил: вот он, истинный повод сокрушений наших элегиков о непрочности всего земного, вот истинная подоплека их тоски и жалоб на мир.

Если попытаться свести воедино самые различные требования к авторам элегий, раздававшиеся в первой половине 20-х годов, все тогдашние насмешки над элегиками, мы увидим, что в них неизменно присутствует требование *мотивированности* элегических чувств и размышлений. Если в конце XVIII в., когда романтизм отвоевывал литературные позиции у классицизма, поэтическим открытием была именно «мировая скорбь», пессимизм вообще, без конкретного повода, и такие поводы, как мы видели, вытеснились из произведений, потому что всю меру романтической неудовлетворенности жизнью, разочарования в разуме, в идеалах Просвещения могла выразить лишь всеобъемлющая и кажущаяся беспричинной тоска, то теперь на новом этапе духовного развития, перед нами своеобразное «отрицание отрицания». Раньше именно снятие конкретных причин отвечало общественным потребностям, придавая пессимизму всеохватывающий характер. Теперь же такой подход к изображению действительности перестал удовлетворять запросы нового поколения. Его скорбь должна была мотивироваться осознанием неразрешимости или по крайней мере неразрешенности актуальных жизненных вопросов: общественных, философских, моральных. Элегики скорбят о порочности и несправедливости мироустройства? Полно-те, понимают ли они, о чем пишут? Или дело в том, что у одного нет денег на дорожную, у другого болят зубы, а третий подцепил

---

<sup>70</sup> Е. В. Аладьин. Мои досуги. СПб., 1824, стр. 1—2.

ревматизм? Что кроется за безудержным повторением избитых элегических формул?

Литературные открытия, возникновение новых направлений в искусстве, сдвиги жанровых систем всегда связаны с исканиями и достижениями каких-то определенных авторов и несут на себе печать их творческой индивидуальности, особенностей их таланта и художественной манеры. Поэтому порой может возникнуть иллюзия, что именно гениальность или своеобразие видения мира, которые проявил тот или иной художник слова, и породили эти открытия. В действительности дело обстоит сложнее, и тот переломный период истории элегии, о котором идет речь, позволяет ясно увидеть это.

Политическая ситуация в России и за ее пределами, обострение социальных противоречий оказывали возрастающее воздействие на ход литературной эволюции. Потребность средствами искусства исследовать глубины актуальных общественных проблем стимулировала не только небывалое ранее расширение его тем, но перемены в стиле и даже шире — в художественном мышлении. Проявлялась зримая тяга к сближению с действительностью, к изображению жизни в образах, соответствующих самим жизненным явлениям.

Элегия была не единственным жанром, характер и значение которого стали в ту пору объектом сомнений и дискуссий. Но поскольку она занимала в существовавшей тогда жанровой системе одно из ведущих мест, претензии к ней выражались острее и непримиримее. Именно сдвиги в общественном сознании, новые требования к литературе сделали невозможным существование элегии в том виде, в каком она существовала раньше. Беспредметная тоска не находила отзыва — нужно было выявить и исследовать ее «предметы».

Показательно, что интерес к мотивированию элегических настроений проявляли представители самых различных лагерей. Кюхельбекер попрекал элегиков ничтожностью поводов, по которым они скорбят. Для него элегия обречена на низшее положение в иерархии лирических жанров уже тем, что в ней «стихотворец говорит об самом себе, о своих скорбях и наслаждениях»<sup>71</sup>. Она только тогда занимательна, когда ей удастся заставить читателя забыть о «ничтожности» ее предмета. Такое отношение к элегии у Кюхельбекера было прямо связано с его убеждением, что истинное предназначение лирической поэзии состоит в том, чтобы сетовать и радоваться «не ничтожным событиям собственной жизни», но вещать правду и суд промысла, метать перуны в супостатов, блажить праведника и клясть изверга.

С другой стороны, главный оппонент статьи «О направлении нашей поэзии...» Булгарин в свою очередь обрушивался на эле-

---

<sup>71</sup> «Мнемозина», ч. II. М., 1824, стр. 31.

тиков за ничтожность поводов их сетований и огорчений. «Ваши элегии, почтенные господа, — восклицал он, — выбранные по стишку из французских стихотворцев, похожи на французскую фарсу «Отчаяние Жокриса» (le désespoir de Jokrisse), или на жалобы мальчика, поставленного в угол за шалость. Смешно и только!»<sup>72</sup> В контексте «Литературных призраков», одним из главных героев которых был поэт-элегик Неученский, под которым разумелся Баратынский, эту фразу нельзя было понять иначе как намек на финскую ссылку молодого поэта, истинной причиной которой были, как известно, его вольнодумство и связь с оппозиционно настроенными деятелями литературы. Жестокость, проявленная Александром I в отношении Баратынского, вызвала в передовых кругах русского общества глубокое возмущение, и приравнивание его к «мальчику, поставленному в угол за шалость», носило характер недостойной инсинуации. Но показательно, что и Булгарин со своих позиций также искал достойных, значительных поводов мотивировки элегических чувств.

Необходимость мотивировать элегические настроения ощущалась как общественная потребность, и разные писатели по-своему пытались дать на нее ответ. Эти попытки были в разной степени продуктивны и оказали неодинаковое влияние на последующее литературное развитие. Но кризис элегии 20-х годов прошлого века в целом, характер претензий к ней и попытки их удовлетворить — все это был не только кризис жанра, но и кризис романтического сознания и один из предвестников наступающей эпохи реализма. Кризис не осознавался никем или почти никем из участников дискуссии, но, глядя на полемику тех лет с высоты сегодняшнего понимания литературного процесса, нельзя вне этого понять ее подлинную сущность.

В эпоху реализма задачей литературы становится изучение человека в конкретных обстоятельствах его жизни. Писатель-реалист пишет не о Печали, не о Прелести, не о Беде, воспетых автором элегии «На кончину королевы Виртембергской». Чувство, которое испытал оставшийся без пинели Бапмачкин, не Отчаяние, а отчаяние. Его сразила не злая Судьба, но обстоятельства его жизни, скрупулезно и всесторонне воссозданные Гоголем. Писателя-реалиста интересуют типичные характеры в типичных обстоятельствах, он стремится понять данного человека как плод данных условий. Поэтом личность и среда — основная проблема реалистического искусства. Потребность мотивировать элегические настроения диктовалась не до конца осознанным устремлением поставить человека в связь со средой и объективно оно расчищало путь реалистическому типу художественного мышления.

---

<sup>72</sup> «Литературные листки», 1824, ч. III, № XVI, стр. 103.

Пушкин был одним из первых, кто не только ощутил в 20-е годы неудовлетворенность традиционными романтическими элегиями, на которых он учился, входя в литературу, и которые создавал сам в 1816—1817 гг. («Уныние», «Желание», «Месяц» и др.), но и наметил путь внутреннего обновления жанра. Он расширил круг традиционных элегических тем, ввел в элегию проблематику, живо волновавшую передовых людей 20-х годов. Это повлекло за собой изменения в словаре, в композиции и т. д. Мимоходом брошенная Пушкиным фраза: «Жалею, что мои элегии писаны против религии и правительства»<sup>73</sup>, звучала, казалось бы, абсурдно на фоне тех представлений о специфических особенностях элегического жанра, которые сложились в конце XVIII и в начале XIX в. и были закреплены в сознании современников всеми тогдашними курсами теории поэзии, историко-литературными работами и критическими статьями. Но в ней сказалась дальновзорность Пушкина, видевшего не только сегодняшней, но и завтрашний день элегического жанра. Вслед за Пушкиным успешные попытки мотивировать традиционно-элегические мотивы тоски, неудовлетворенности и безнадежности противоречиями между устремлениями прогрессивной части русского общества и окружающей действительностью предпринимал и Языков («Свободы гордой вдохновенье»; «Еще молчит гроза народа») <sup>74</sup>.

Иным путем пошел Баратынский. Как и Пушкин, он сочувственно встретил статью «О направлении нашей поэзии...», а также и последовавший за нею «Разговор с Булгаринным». «Мнения твои мне кажутся неоспоримо справедливыми... — писал он Кюхельбекеру. — Не оставляй твоего издания и продолжай говорить правду»<sup>75</sup>. В другом письме Баратынский называет статью Кюхельбекера «прекрасно продуманной и прекрасно написанной»<sup>76</sup>.

Почти одновременно с Кюхельбекером Баратынский высмеивает элегиков в стихотворении «Богдановичу»:

...все мараки  
Ударились потом в задумчивые враки,  
У всех унынием оделось чело,  
Душа увянула и сердце отцвело.

<sup>73</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 75.

<sup>74</sup> Об элегиях Языкова см.: М. К. Азадовский. Н. М. Языков. — В кн.: Н. М. Языков. Собр. стихотворений. М. — Л., «Сов. писатель», 1948, стр. XXXV.

<sup>75</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., Гослитиздат, 1954, стр. 476 (далее сокращенно: Е. А. Баратынский. Стихотворения).

<sup>76</sup> Там же, стр. 474.

Позднее он писал Пушкину об эпитафии «Соловей и кукушка», где были высмеяны «элегические куку» современных поэтов: «Как ты отделил элегиков в своей эпитафии! Тут и мне достается, да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно «Вытье жеманное поэтов наших лет»<sup>77</sup>. Но тезис Кюхельбекера о том, что только ода «совершенно заслуживает названия поэзии лирической» был для Баратынского неприемлем. Еще в 1821 г. он писал в полемическом «ответе» «К-ву»:

Путей к Парнасу много есть:  
Зевоту можно произвестъ  
Поэмой длинной, громкой одой...  
Равны все музы красотой,  
Несходство их в одной одежде...

И Баратынского и Пушкина не удовлетворяли новейшие «унылые» элегии, но оба они не могли согласиться с тем, что элегический род должен быть исключен из «поэтической олигархии». Однако в отличие от Пушкина у Баратынского не было стремления выйти за рамки традиционно-элегических тем. Его внимание сосредоточено на перестройке в духе новых требований именно любовной элегии. Глубоко понимая особенности поэтического дарования Баратынского, Пушкин призывал Вяземского в письме от 2 января 1822 г.: «Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет»<sup>78</sup>. Слова Пушкина оказались пророческими. Баратынский сумел преобразовать традиционную элегию именно не выходя за пределы более или менее традиционных мотивов и тем.

Суть этого преобразования — в разработке на материале элегического жанра одной из центральных проблем современного Баратынскому литературного развития — человек и обстоятельства, личность и воздействие на нее окружающего мира, влияние среды на формирование духовного и эмоционального облика героя. Эти поэтические эксперименты обращали на себя внимание исследователей поэта. Так, И. М. Тойбин отмечал, что в лирике Баратынского «в отличие от традиционной элегической поэзии... выдвигается принципиально иное понимание самого разочарования, вскрывается его жизненная подоснова»<sup>79</sup>. По словам И. Л. Альми, «разочарованность его (героя элегии Баратынского. — Л. Ф.) не только проявляется в конкретной ситуации, но впервые (после Онегина) выводится из обстоятельств его жизни»<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Там же, стр. 486.

<sup>78</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 34.

<sup>79</sup> «История русской поэзии», т. I, Л., «Наука», 1968, стр. 345.

<sup>80</sup> И. Л. Альми. Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов. — Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 219, стр. 43.

И. М. Семенко видит «в элегиях Баратынского совершенно новое для своего времени понимание человека», который интересует поэта «как точка приложения всеобщих закономерностей»<sup>81</sup>.

Традиционная элегия в творчестве Баратынского наполняется конкретным психологическим содержанием — к такому мнению склоняются сегодня многие исследователи. Но один уже этот факт говорит о том, что проблема взаимоотношений человека с окружающей его действительностью должна была получить у Баратынского иное освещение. Ведь конкретный герой, во всем индивидуальном своеобразии ему присущих качеств, находится в ином отношении с действительностью, чем традиционно-элегическое «я» с наперед заданным и освященным традицией мирозранием и кругом присущих ему чувств и ощущений. Если взять элегическое «я» стихов «Куда, куда вы удалились», психологически конкретизировать его, увидеть его как неповторимую индивидуальность и объяснить эту индивидуальность воздействующими на нее обстоятельствами, произведя неизбежные перемены и в средствах изображения, — то на одном из последних этапов этого процесса не обратится ли такое элегическое «я» в образ Ленского?

Попытки Баратынского поставить в рамках элегического жанра проблему — личность и обстоятельства — были частицей многообразного процесса становления реализма в русской литературе. Вне этого процесса нельзя верно понять смысл и значение художественных устремлений поэта. Эти попытки входят в элегическое творчество Баратынского постепенно, нередко в традиционно-элегическом облачении, с использованием многих элементов характерного для романтических элегий словаря и образной системы. Поэтому нетрудно было бы указать в стихотворениях других поэтов 10—20-го годов аналогии с тем, что мы видим и в лирике молодого Баратынского. Но настойчивость, с которой Баратынский вновь и вновь, с разных сторон и с использованием все новых поэтических средств возвращается к проблеме — личность и обстоятельства, представляет собой несомненную особенность его творческих поисков и должна быть изучена с тем вниманием, которого заслуживает ее роль в историко-литературном процессе.

Одним из первых произведений, где сказалась эта особенность поэтической манеры Баратынского, была его элегия, или элегическое послание, «К Креницыну» (1819). Встретившись с другом по Пажескому корпусу, с «товарищем радостей младых», поэт рассказывает ему об изменениях, которые произошли в нем, в его мировосприятии под влиянием времени, опыта, обстоятельств жизни. Все стихотворение насквозь пронизано элегической фразеологией; и тема и тональность его очень сходны с тем,

<sup>81</sup> И. М. Семенко. Поэты пушкинской поры. М., «Художественная литература», 1970, стр. 238.

что не раз доводилось видеть в многочисленных элегиях больших и малых поэтов. Но интересно, как сквозь традиционную оболочку просвечивает иной подход к характеру, иное понимание свойств личности, их зависимости от окружающего мира.

Где время прежнее, где прежние мечтанья?  
И живость детских чувств и сладость упования! —  
Все холодный опыт истребил.  
Узнал ли друга ты? — Болезни и печали  
Его состарили во цвете юных лет;  
Уж много слабостей тебе знакомых нет,  
Уж многие мечты ему чужими стали!  
Рассудок тверже и верней,  
Постушки, разговор скромнее;  
Он осторожней стал, быть может стал умнее,  
Но, верно, счастьем теперь стократ бедней <sup>82</sup>.

Понимание того, что человек формируется обстоятельствами его жизни, естественно влечет за собой стремление индивидуализировать его характеристику. Качества, присущие лирическому герою стихотворения, отсутствуют у его сверстника, жизнь которого, видимо, сложилась иначе. Адресат послания сохраняет способность идти иной, «своей тропой», он может еще жить «для радости, для дружбы, для любви». Для лирического героя при всем сочувствии таким стремлениям это уже невозможно.

Это изменение человеческого характера, качеств и запросов личности под воздействием времени, хода вещей было не только изображено Баратынским в ряде его ранних элегий, но и осознано, проанализировано в таких стихах, как «Приятель строгий, ты не прав» и «Товарищам». Комментируя первое стихотворение, исследователи Баратынского видели в нем «ответ на упрек в эпикурействе поэтов пушкинского круга», отклик на выступления против элегического направления в поэзии, созвучные, видимо, известным инсинуациям В. Н. Каразина <sup>83</sup>. Сам факт, что Баратынский, ставший уже к тому времени одним из первых элегических поэтов, счел необходимым возразить против обвинений, подобных каразинским, конечно, вполне естествен. Но интересно, как он это сделал, к какой аргументации он при этом прибег.

Суть ее в том, что нельзя винить людей за действия, которые определяются не «своеволием страстей», а ходом жизни — возрастом, окружением человека. Любовь к «шумным пирам», «забавам» и «шалостям» до поры нормальна, закономерна. Потом она минует. И как же происходит изменение потребностей души,

<sup>82</sup> *Е. А. Баратынский. Стихотворения*, стр. 36.

<sup>83</sup> См. *Е. А. Баратынский. Стихотворения*, стр. 552; *Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений*, стр. 339.



образа жизни, изменение человеческой личности? Под влиянием обстоятельств, «опыта строгого»:

...Летела наша младость:  
Порой задумывалась радость  
В кругу поклонников своих;  
В душе больной от пищи многой,  
В душе усталой пламень гас  
И за стаканом в добрый час  
Застал нас как-то опыт строгой.  
Наперсниц наших, страстных дев  
Мы поцелуи позабыли  
И, пред суровым оробев,  
Утехи крылья опустили <sup>84</sup>.

И такое изображение жизни у Баратынского не случайно. Оно — ответ на вопрос, сформулированный в последних стихах послания:

Теперь вопрос я отдаю  
Тебе на суд. Подумай, мы ли  
Переменяли жизнь свою,  
Иль годы нас переменяли? <sup>85</sup>

Те же мысли воплотились и в стихотворении «Товарищам».

Переменяют годы нас  
И с нами вместе наши нравы;  
От всей души люблю я вас,  
Но ваши чужды мне забавы...

В пылу начальном дней младых  
Неодолимы наши страсти:  
Проказим мы, но мы у них,  
Не у себя тогда во власти <sup>86</sup>.

Но ни в одной элегии Баратынского такой подход к жизни и к человеку не сказался полнее и разностороннее, чем в «Признании». Как уже упоминалось, Баратынский воспроизвел в «Признании» построение IV элегии Парни, в которой рассказ героя о своей любви служит материалом для заключенного в последнем четверостишии обобщающего вывода. Поэтому при сравнении обеих элегий становится особенно очевидно новое, что вносит в свое стихотворение Баратынский. Парни сумел увидеть в измене возлюбленной нечто более широкое и значительное, чем только факт

<sup>84</sup> *Е. А. Баратынский. Стихотворения*, стр. 86.

<sup>85</sup> Там же, стр. 87.

<sup>86</sup> Там же, стр. 180.

в истории их взаимоотношений. Для него здесь проявились исконные пороки мироустройства, несовершенство жизни, в которой люди с непостоянными сердцами достигают «цели столь желанной, минуты счастья золотой», а сердцам пламенным и постоянным неправедный рок посылает лишь скорбь и слезы. В этом осознании диссонансов действительности, в стремлении увидеть в несчастной любви проявление несправедливости судьбы — было открытие Парни и других поэтов, с именами которых связано первоначальное утверждение романтических взглядов на жизнь.

Баратынский же не говорит, что мир исконно плох, и хорошие люди в нем непременно несчастны. Его стихи — о том, что судьба человека обусловлена средой, окружающей и изменяющей его. В этой элегии Баратынский вновь, но определеннее, чем когда-либо прежде, говорит: люди живут иначе, чем хотели бы, они делают не то, что желали бы делать, их поступки и свойства диктуются не их волей, но побуждениями совсем иного порядка.

Жизненные бури и долгие годы разлуки угасили чувства, которые тщетно стремился сберечь герой. Это сделало непоправимо несчастным его самого: «Верь, жалок я один». Это сделало несчастной любимую им женщину, принесло ей «печаль». Это источник грядущих горестей его новой подруги, которой он «без любви» подает руку «на брак обдуманной», опять-таки под влиянием среды, обстоятельств, подчинившись мнениям толпы, приняв ее этические нормы. Судьбы людей связаны, переплетены друг с другом и поэтому ни один человек не властен в своей судьбе, не свободен от воздействия на нее других судеб и всей совокупности условий, влияющих на его жизненный путь. Заключение четверостишие «Признания» — не о неизбежности несчастья, но о детерминированности участи человека, его свойств и поступков.

У Парни:

*О, сколь несчастлив тот, кто несмотря на младость,  
Вдыхает, вверившись мечтам.  
Судьба послала скорбь всем пламенным сердцам,  
И всем непостоянным радость.*

У Баратынского:

*Не властны мы в самих себе  
И в молодые наши леты,  
Даем поспешные обеты,  
Смешные, может быть, всевидящей судьбе<sup>87</sup>.*

---

<sup>87</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения, стр. 123.

Пройдет немало лет, целая историко-литературная эпоха, прежде чем воздействие объективного хода событий на помыслы и поступки людей будет осознано настолько, что смогут быть написаны следующие слова Тургенева: «Обстоятельства нас определяют; они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят»<sup>88</sup>. Пройдет немало времени, прежде чем зависимость личности от окружающей среды станет предметом раздумий Герцена, Чернышевского, Добролюбова. Нечего и говорить, что между этими раздумьями и философией ранней лирики Баратынского — дистанция огромного размера. Но тот, кто хочет понять, как развивается колос, может ли не интересоваться тем, как прорастает зерно? Не к чему доказывать, что на фоне высших этапов развития реалистической эстетики первые попытки Баратынского объяснить изменения, происходящие в людях, ходом времени и другими объективными факторами, могут показаться робкими и в какой-то мере даже примитивными. Важно, однако, другое. В элегиях Баратынского — зачатки того процесса, которому предстоит огромное будущее — попытка осмыслить помыслы и действия человека в связи с воздействующими на него обстоятельствами. Элегии молодого Баратынского принадлежат к первым и знаменательным попыткам открыть нарождающемуся реализму пути в элегическую лирику.

С наступлением в нашей литературе века реализма история романтической элегии не кончилась. Может быть, справедливо было бы даже сказать, что в элегии романтизм существовал и тогда, когда полностью или почти полностью сдал прежние позиции в других литературных жанрах. Но следующий этап истории элегии совпадает с периодом господства в художественном творчестве нового мощного типа эстетического мышления, который оказывал растущее влияние на весь литературный процесс, в том числе и на эволюцию элегического жанра. Поэтому дальнейший характер этой эволюции должен быть предметом самостоятельного исследования.

---

<sup>88</sup> *И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 168.*

## ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ ЛЮБОМУДРОВ

## 1

В последние годы литературное наследие Любомудров все чаще привлекает внимание исследователей. Творчеству поэтов-любомудров отводит ряд страниц Л. Гинзбург в своей книге «О лирике» (Л., 1964). Е. Маймин является автором целого цикла работ о поэтах-любомудрах<sup>1</sup>. В «Филологических науках» была опубликована статья Б. В. Смиренского «Эстетические и философские воззрения Д. В. Веневитинова»<sup>2</sup>. В 1969 г. в большой серии «Библиотеки поэта» вышел однотомник стихотворений и драм А. С. Хомякова с вступительной статьей и примечаниями Б. Егорова<sup>3</sup>.

Современные исследования, посвященные Любомудрам, отличаются стремление беспристрастно разобраться в закономерностях развития литературы второй половины 20—30-х годов и воздать должное Любомудрам, как новаторам, выступившим с поисками нового содержания и новой формы. Так, Л. Гинзбург четко сформулировала вывод о том, что творчество поэтов-любомудров составило одно из важных направлений в развитии русской поэзии второй половины 20-х годов<sup>4</sup>.

Однако философские основы их творчества еще недооцениваются. В частности, не изучена роль философии Шеллинга в художественном творчестве Любомудров. Е. Маймин, например, пишет: «Параллели между философской лирикой первой половины XIX века и Шеллингом весьма соблазнительны, но парал-

<sup>1</sup> Его перу принадлежат статьи: «Философская лирика поэтов-любомудров». — В кн.: «История русской поэзии», т. I. Л., «Наука», 1968, стр. 435—441; «Философская поэзия Пушкина и Любомудров (к различию художественных методов)». — В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы. Реализм Пушкина и литература его времени», т. VI. Л., «Наука», 1969, стр. 98—117; «Еще о Пушкине и «Московском вестнике»; «А. С. Хомяков как поэт». — «Пушкинский сборник». Псков, Пестковский пед. ин-т, 1969, стр. 69—113, 165—190 и др.

<sup>2</sup> «Филологические науки», 1969, № 6, стр. 36—48.

<sup>3</sup> А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л., «Сов. писатель», 1969.

<sup>4</sup> Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1964, стр. 50.

дели эти, близость эта скорее все-таки внешняя, чем по существу, она в значительной мере кажущаяся»<sup>5</sup>. Убеждение Е. Маймина в основном разделяется и другими исследователями, которые если и не дают категоричных формулировок, то чаще всего ограничиваются немногими, ставшими уже традиционными, параллелями между отдельными философскими положениями Шеллинга и представлениями поэтов-любомудров.

В последнее время воскресает и получает новую жизнь угасшая было у нас традиция изучения связи литературы 20—30-х годов прошлого века с философией<sup>6</sup>.

Задача нашей работы — показать своеобразие творчества любомудров, которое неразрывно связано с характером восприятия и художественной реализации философских идей, прежде всего раннего Шеллинга. В поле нашего зрения главным образом поэтическое творчество любомудров.

## 2

Широкая популярность Шеллинга в России 20—30-х годов общеизвестна. И. Я. Колубовский в «Приложениях» к переводу «Системы трансцендентального идеализма» показал, сколь значителен был круг русских мыслителей, попавших в сферу воздействия идей Шеллинга<sup>7</sup>. Впервые сведения о философии Шеллинга русское общество получило еще в начале XIX в. Первым русским шеллингианцем был Д. М. Велланский-Кавунник, проучившийся за границей пять лет (1801—1806). Он увлекся натурфилософией Шеллинга и позднее выступил с работами, которые обнаруживают явное воздействие немецкого философа. В 1813 г. к шеллингианству обращается А. И. Галич. Под влиянием Велланского за чте-

<sup>5</sup> «История русской поэзии», т. I. Л., «Наука», 1968, стр. 441.

<sup>6</sup> Проблема влияния философии Шеллинга на русскую литературу 20—30-х годов прошлого века издавна привлекала внимание исследователей. Существует ряд работ, в которых рассматривается преломление шеллингианских идей в творчестве отдельных представителей этого периода. Среди них монография П. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель» (М., 1913), исследование И. Замотина «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе (три издания — 1903, 1907 и 1911—1913 гг.); новейшие монографии: Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., «Искусство», 1969; Р. Ю. Данилевский. «Молодая Германия» и русская литература (из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX в.)». Л., «Наука», 1969. Сам факт влияния философии Шеллинга на русскую поэзию 20—30-х годов: на Веневитинова, Шевырева, Хомякова, Тютчева признается во многих работах послереволюционного периода. Преломление отдельных шеллингианских идей истории литературы находят у Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Гоголя, Кольцова, Герцена, Огарева и др.

<sup>7</sup> Ф. В. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., ОГИЗ, Соцэкгиз, 1936, стр. 423—441.

ние Шеллинга принимается А. А. Елагин — отчим братьев Кириеевских. Философией Шеллинга увлекается И. И. Давыдов, отдают ей дань и в кружке С. Е. Раича. В 20-е годы из кружка С. Е. Раича выделяется группа молодежи, составляющая «Общество любомудрия». Возглавляют это «общество» В. Ф. Одоевский и Д. В. Веневитинов.

Одна из целей, преследуемая любомудрами, — изучение немецкой философии. В 1824 г. В. Ф. Одоевский совместно с В. К. Кюхельбекером выпускает альманах «Мнемозина», явившийся плодом творческого содружества любомудров с декабристами. В 1827 г. Д. Веневитинов и М. Погодин создают журнал «Московский вестник», в котором принимают активное участие С. П. Шевырев и А. С. Хомяков. Органом русского шеллингианства является «Атеней» М. Г. Павлова. Под влиянием М. Г. Павлова, который был в Москве центральной фигурой русского шеллингианства, находился педагогический коллектив Университетского благородного пансиона, среди студентов и преподавателей Московского университета оказалось немало поклонников его философских воззрений<sup>8</sup>.

Через знакомство с философией Шеллинга проходят многие литературные деятели 30-х годов. Серьезное внимание изучению философии Шеллинга уделяется в кружке Н. В. Станкевича (как в его раннем составе — в студенческие годы, так и впоследствии). Большое воздействие шеллингианские идеи оказали на Н. И. Надеждина, а также на молодого В. Г. Белинского и А. И. Герцена.

До рубежа 20—30-х годов внимание русских мыслителей привлекает преимущественно философия Шеллинга «периода тождества» и «системы трансцендентального идеализма». В 30-е годы, кроме того, возникает интерес к Шеллингу «периода откровения». Эти стадии в развитии Шеллинга неравноценны. Теория раннего Шеллинга, если абстрагироваться от тех начал, которые уже тогда предвещали движение ученого к «философии откровения», — явление знаменательное и перспективное в развитии новой философии начала XIX столетия.

Молодой Шеллинг, восприняв философские завоевания своих предшественников и прежде всего Фихте и Канта, создает мирообъемлющую философскую систему, базирующуюся на основе объективного идеализма. Строя свою натурфилософию, Шеллинг изображает природу как бессознательный разум, как ступень в развитии духа. Философ развивает выдвинутое им положение о единстве законов бытия и мышления. Знание в его учении связывается с познанием идеи.

---

<sup>8</sup> Общую картину духовной жизни России, увлеченной шеллингианскими идеями, во второй половине 20 — начале 30-х годов обрисовал Н. Л. Бродский в своей книге: «М. Ю. Лермонтов. Биография», т. I. М., ОГИЗ, 1945.

Мирообъемлющие системы немецкого объективного идеализма (шеллингизм и возникшее вслед за ним — гегельянство) порождены особыми общественно-историческими условиями конца XVIII — начала XIX столетия — эпохи формирования нового буржуазного уклада, национальных войн и революций. Интерес к философии немецкого объективного идеализма (прежде всего философии раннего Шеллинга) в России 20-х годов закономерен. Именно в этот период в стране, недавно пережившей общенациональный подъем Отечественной войны 1812 г., а затем увидевшей трагическую неудачу восстания на Сенатской площади, — осознается необходимость познания общих закономерностей бытия и путей национального развития.

Процессу выработки нового жизнеощущения немалое содействие оказывает знакомство с немецкой философией объективного идеализма.

Задачу пропагандировать новые философские знания поставил перед собой один из создателей альманаха «Мнемозина» В. Одоевский. «Главнейшая цель издания... была — распространить несколько новых мыслей, блеснувших в Германии, обратить внимание русских читателей на предметы, в России мало известные, по крайней мере, заставить говорить о них»<sup>9</sup>. Во втором номере альманаха В. Одоевский выступает с «Афоризмами из различных писателей, по части современного германского любомудрия». В распространенной в России первой трети XIX столетия форме афоризмов он излагает основы учения раннего Шеллинга так, как он их воспринял. Для В. Одоевского любомудрие — «наука наук», поскольку оно дает «высшее воззрение на опытные знания», представляя их в единой системе. «Изучению какой-нибудь *особенной* части должно предшествовать познание *всего* чертжа наук. Посвящающий себя на изучение какой-нибудь отдельной науки должен знать место ее в Целом, дух ее отличающий, должен знать, каким образом сия наука, будучи особенной, частною, сливается с гармоническим зданием *целого*, знать самое построение всего Целого, знать способ, как привнаться за сию отдельную науку, дабы заниматься ею не рабски, но свободно — обнять оную в духе Целого»<sup>10</sup>. Новая система воззрений на мир, за распространение которой ратовал В. Одоевский, противопоставлялась английскому и французскому рационализму и эмпиризму.

Изложение основ шеллингизма в «Мнемозине» явилось прологом к дальнейшему широкому распространению новой философии в России. В. Одоевский и его соратники по «Обществу любомудрия» были деятелями широкого профиля, интересы их многосторонни. Эпоха, в которую они жили, способствовала форми-

<sup>9</sup> «Мнемозина», 1824, т. IV, стр. 232.

<sup>10</sup> «Мнемозина», 1824, т. II, стр. 76.

рованию людей, стремившихся к универсальности знания и интересовавшихся чуть ли не всем на свете.

В шеллингианстве Любомудров привлекла прежде всего мирообъемлемость учения, переключение интереса с частного на всеобщее, стремление установить всеобщую связь предметов и явлений, желание увидеть мир «в системе». Спустя десятилетие выдающиеся деятели русской культуры высоко оценивали шеллингианство именно за то, что оно способствовало формированию нового единого воззрения на мир. В 1833 г. Герцен писал Огареву: «Шеллинг.. понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно развертывается... Но нашему брату надлежит идти далее, модифицировать его учение, отбрасывать *ipsi dixit* и принимать не более его методы»<sup>11</sup>.

В 1836 г. Пушкин также подчеркнул, что под влиянием новейшей философии «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 они говорили языком, мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворным и час от часу становится все более ощутительно»<sup>12</sup>.

### 3

Философские интересы Любомудров определили их место в литературной борьбе. В России уже в середине 20-х годов явно обнаружилось недовольство романтизмом элегическим, романтизмом школы Жуковского и Батюшкова. В. Кюхельбекер в своей напумевшей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» выступил с отрицанием поэзии, которая «говорит об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях»<sup>13</sup>. Кюхельбекер критикует элегических романтиков с позиций декабристского романтизма, для которого идеалы гражданского служения, мечты о славе Отечества отодвинули на дальний план те интересы, которые целиком заполняли поэзию русских элегиков. Личному (индивидуальному) Кюхельбекер противопоставляет общезначимое, переведенное в мир души «частного человека». В этом Кюхельбекер и В. Одоевский — соредакторы «Мнемозины» — нашли общий язык. Но в их воззрениях были и существенные расхождения. Для В. Одоевского, пропагандирующего новую философию, общезначимое определялось философскими веяниями века. Общезначимым он считал аб-

<sup>11</sup> А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XXI. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 21.

<sup>12</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 103.

<sup>13</sup> «Мнемозина», 1824, № II, стр. 31.



солютную идею, мировой разум, к постижению которого должны быть направлены все усилия ума и чувств личности. Тем самым Одоевский выступал за расширение сферы литературы. Для Кюхельбекера общезначимое равно общенациональному. Острые проблемы русской политической жизни для поэта-декабриста приобретают глубоко личное значение. Поэзия декабристов непосредственно подчиняется целям политической борьбы. Любомудры (в середине 20-х годов), как известно, сочувствуют вольнолюбивым устремлениям декабристов и разделяют их стремление к свободе. Но к насущным проблемам русской жизни они подходят по-иному, чем декабристы. Их особые, отличные от декабристских воззрения на исторические судьбы России складываются непосредственно под воздействием новых философских идей<sup>14</sup>. По-иному, чем декабристы, любомудры смотрят и на литературу, связывая ее прежде всего с философией. В середине 20-х годов любомудры поставили перед собой цель создать новое искусство, искусство, подчиненное философии. В подчинении литературы науке (философии) В. Одоевский видел веление времени: «У древних во время младенчества рода человеческого Философия произрастала на поле Поэзии и была как бы чуждым, случайным на нем растением; наш век, век возмужалости; в наше время Поэзия есть, кажется, случайное растение; оно произрастает не свободно, не от внутренней деятельности, но от внешних усилий. Не нашему ли веку досталось в удел преимущественно поприще Любомудрия?»<sup>15</sup>. С В. Одоевским солидарен Д. Веневитинов, утверждающий, что поэт должен быть «философом», «венцом просвещения». Преследуемая любомудрами цель сближения искусства с философией была достигнута уже в 20-е годы усилиями В. Одоевского, Д. Веневитинова, С. Шевырева, А. Хомякова. Они разрешили поставленную перед собой задачу — «мысль новую водвинуть» в литературу (слова С. Шевырева из «Послания к А. С. Пушкину»). Произведения любомудров, впитав в себя философские воззрения, обогатились новыми идеями.

Любомудры внесли в литературу новые представления о поэзии и поэте. Поэзия для них — высшая форма познания мира, целостно-образная. Поэт у любомудров — выражение всеобщности человеческого духа, представитель субстанциональных сил мироздания. Его идеал — познание универсальной истины. Поэт любомудров всеми своими помыслами устремлен к постижению сущности мироздания.

Схематично облик любомудра был намечен еще В. Одоевским в «Острове Панхай», произведении, открывавшем первый номер «Мнемозины». «Небесным огнем пламенели их (любомудров.— И. У.) очи; их не туманило ничтожное земное; душевная дея-

<sup>14</sup> Подробнее на этом вопросе мы остановимся ниже.

<sup>15</sup> «Мнемозина», 1824, ч. IV, стр. 172.

тельность пылала во всех чертах, во всех движениях... их взоры быстро стремились к *возвышенному*»<sup>16</sup>.

С. Шевырев своим стихотворением «Я есмь» переносит в поэзию философское представление о единстве мироздания, о тождестве бытия и знания. В стихотворении четко очерчены основные стадии развития идеи; возникновение неорганической природы, появление органической жизни и рождение человека — существа сознательного, все усилия которого направлены на познание мира — познание «мирового разума».

*Да будет!* — был глагол творящий  
Средь бездн ничтожества немых:  
Из мрака смерти — свет живящий  
Отвечствует на глас, — и вмиг  
Из волн ожившего эфира  
Согласные светила мира  
По гласу времени летят,  
Стихии жизньию кипят,  
Хор тварей звуками немими  
Ответ творящему воздал;  
Но человек восстал над ними  
И первым словом отвечал:  
*Я есмь!* — и в сей глагол единый, совершенной  
Слился нестройный тварей хор,  
И глас гармонии был отзыв во вселенной  
И примирен стихий раздор.  
И звук всеильного глагола  
Достиг до горнего престола,  
Отколе глас творящий был:  
Ответу вял от века сущий  
И в нем познал свой глас могущий  
И рекшего благословил<sup>17</sup>.

Вычленение человека из природы — рождение сознания — знаменует начало истории человечества. Века сменяются веками, и передаются во времени, из столетия в столетия результаты работы мысли, направленной на познание мироздания. Каждый век — это особый этап познания идеи.

В стихотворении Шевырева предпринята попытка заглянуть в будущее, в «века грядущие», когда по мысли Шеллинга наступит последняя стадия в развитии мира — человек постигнет идею мироздания сполна — и история на этом завершится.

Греми сильней, о мощный глас,  
И ныне и в веках грядущих,

<sup>16</sup> «Мнемозина», 1824, I, стр. 8.

<sup>17</sup> С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 1. Здесь и далее стихотворения С. Шевырева цит. по этому изданию.

Звучи дотоле, как слиясь  
Со звуками миров, в ничтожество падающих,  
Ты возгремишь в последний раз.

Пространственно-временные координаты в поэзии Любомудров широки. Перед взором поэта вся вселенная в ее пространственной протяженности (небо «в сиянии звезд незакатных» и земля во всем разнообразии ее природных ландшафтов). Время у Любомудров всемирно-историческое. Мысленному обозрению поэта-любомудра доступно «веков течение». Точкой отсчета начала бытия берется момент сотворения мира («Я есмь» С. Шевырева). И далее протягиваются нити в «потьмы веков». Пространственная бесконечность сочетается в художественном мире Любомудров с временной далью (имеющей начало и конец). Возникает единый универсальный контекст всемирной жизни с общей схемой развития «духа», знакомый нам по философии Шеллинга. В этом мире ощущается поступь веков. В поэзии С. Шевырева появляется образ «лестницы торжественной веков» («Стансы Риму»).

Поэт в понимании Любомудров — «гений», «избранник божества» («Послание к Пушкину» С. Шевырева), носитель «бессмертного духа» («Глагол природы» Шевырева). В то же время поэт — «голос» земли, исполнитель «гимна» во славу творца («Поэт» А. Хомякова). Как воплощение субстанциональных начал мироздания художник находится в центре поэзии Любомудров. Помимо идеала истины поэта-любомудра воодушевляет идеал красоты. Эпоха русского шеллингианства выдвинула новое понимание красоты. Мироздание является художественным произведением бога, во вселенной разлита гармония. Задача художника — перенести в свое произведение «гармонию вселенной», выразить бесконечное в конечной форме. Поэт, воодушевленный идеалом красоты, — «хваления орган». «Кто даст ей (земле. — И. У.) голос?» — спрашивает Хомяков в стихотворении «Поэт». И отвечает:

...Луч небесный

На перси смертного упал,  
И смертного покров телесный  
Жильца бессмертного приял.  
Он к небу взор возвел спокойный,  
И богу гимн в душе возник;  
И дал земле он голос стройный,  
Творенью мертвому язык<sup>18</sup>.

Любомудры проводят резкий водораздел между возвышенным (идеалами истины и красоты), певцом которого является поэт,

<sup>18</sup> А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л., «Сов. писатель», 1969. Здесь и далее стихи А. Хомякова цит. по этому изданию.

и сиюминутным, суетой повседневности. Для них это две несмешиваемые сферы — сфера высокого и низкого, сфера вечного и преходящего («Желание покоя» А. Хомякова). Поэт Любомудров — антипод поэта элегических романтиков, славославящих радости жизни «частного человека». В отказе от преходящего, во имя вечного, во имя идеалов мы видим смысл таких стихотворений А. Хомякова, как «Желание покоя», «Думы», «Вдохновение», «Отзыв одной даме».

#### 4

Носитель бессмертной мысли, поэт, у Любомудров — «сын земли», смертный. Как все земное, он конечен. Кратковременность земного бытия сближает его с жизнью органической природы. Возвышает его над природой самопознание, работа мысли<sup>19</sup>. Но к самопознанию человеческая личность приходит в возрасте мужества, в период зрелости ума. До вступления в возраст мужества человек существует в единстве с природой. Шеллинг связывает с природой бессознательную стадию в развитии духа.

Любомудры обновили философский «подтекст» произведений о природе. В их произведениях природа, будучи формой инобытия идеи, одухотворена, очеловечена. Та стадия развития духа, которая связывается с природой, приравнивается к периоду юности в жизни человека, — периоду, отмеченному напряжением чувств. Природа в стихотворении А. Хомякова «Молодость» (1827) проникнута «пламенной жизнью», «юною любовью»:

В ней все дышит страстью,  
Все кипит и блещет,  
И ничто не дремлет  
Хладною дремотой.  
На земле пылают  
Грозные волканы,  
С шумом льются реки  
К безднам океана... и т. д.

Пантеистические стихотворения Любомудров явились новым звеном в русской пейзажной лирике.

<sup>19</sup> «Человек есть... идеал гармонического сочетания духовного и вещественного. Духовное есть отблеск идеи бога, телесное есть часть тела органической природы, человеческое, духовно-телесное вместе, есть принадлежность человечества. По первому началу человек вне природы физической, по второму — вне природы духовной, по третьему — он является соединением земного и небесного. Первое начало велит мыслить, второе — жить в мире, третье — жить в обществе» — так излагал свой взгляд на человека шеллингианец К. Н. Лебедев в своей книге «История. Первая часть введения: идея, содержание и форма истории». М., 1834, стр. 22.

Одухотворенной природа изображалась и в произведениях русского классицизма. Ломоносов в «Оде на день восшествия на престол Елизаветы Петровны» (1846) рисует картину рассвета:

И се уже рукой багряной  
Врата отверзла в мир заря,  
От ризы сыплет свет румяной  
В поля, в леса, во град, в моря...

По утверждению И. Сермана, «Ломоносов считал это четверостишие удачным и в известном смысле программным «эталонном своего стиля»<sup>20</sup>. Метонимический оборот («рукой... отверзла... заря») находил опору в мифологических представлениях. Заря соотносилась с Авророй, богиней зари. Богиня зари — существо одушевленное, и ее действия сходны с действиями человеческими.

В произведениях романтиков школы Жуковского пейзаж как картина природы терял свою объективную сущность и превращался в «пейзаж души» («Вечер», «Невыразимое» Жуковского). Картины природы, умиротворенной или бурной, служили аккомпанементом общему настроению поэта. Любомудры вновь после Жуковского вернули пейзажным изображениям самоценность. Они по-своему, философски осмыслили взаимосвязь человека с природой и дифференциацию человека и природы. Философское осмысление природы создало предпосылки для дальнейшего развития психологической пейзажной лирики любомудров (в 30-е годы).

## 5

Любомудры, опираясь на философию, вырабатывают новое, отличное от декабристов представление о народности. Они мыслят целыми эпохами. Для них существует эпоха бессознательной жизни духа и эпоха бытия человечества. Мышление любомудров в отличие от декабристов-романтиков исторично. Но их историзм специфичен, он базируется на шеллингианской идеалистической философии. Для любомудров «бог есть истина; истина в идее — философия, опыт истины — история»<sup>21</sup>. «Опыт истины» равнозначен для них истории человечества; историю человечества составляет история национальных культур и подвигов славы.

Национальность они рассматривают как единую индивидуальность, проходящую наряду с каждым человеком через разные возрасты. В истории каждого народа они различают период «досознательной» младенческой жизни и эпоху, когда народ входит в стадию самосознания и свершений.

Со стадией свершений связывается период действий как на во-

<sup>20</sup> «История русской поэзии». Л., «Наука», 1968, стр. 84.

<sup>21</sup> К. Лебедев. История. Первая часть введения: идея, содержание и форма истории, стр. 11.

инском поприще, так и в сфере культуры: «...должны мы взирать на каждый народ, как на лицо отдельное, которое к самопознанию направляет все свои нравственные усилия, ознаменованные печатью особенного характера. Развитие сих усилий составляет просвещение; цель просвещения или самопознания народа есть та степень, на которой он отдает себе отчет в своих делах и определяет сферу своего действия»<sup>22</sup>. Для К. Лебедева «национальность есть сознание нации, национальность есть идея нации»<sup>23</sup>.

История человечества для Любомудров — история смены на мировой арене ряда самопознающих наций, оставивших свой след в веках научными открытиями, памятниками культуры и преданиями о подвигах славы.

Мир бысть,— прошли века, но в каждое мгновение  
Да будет! — оглашает свет,  
И человек за все творенье  
Дает творящему ответ..  
Сим гласом жизни и свободы  
Наук воздвигнут светлый храм,  
Открыты тайны в нем природы,  
И светит истина очам.  
Там мудрость малый сонм предводит  
Любимцев избранных ея  
И по ступеням бытия  
К началу вечному возводит...

С. Шевырев. «Я есмь»

В истории периодически сменяющихся национальных культур проявляется «дух века». «Дух века» в понимании Любомудров — выражение определенного момента в развитии «идеи». Познание «духа века» и необходимости выдвижения на авансцену истории движет народами, которые с оружием в руках отстаивают свое право.

Я есмь! — гремит в устах народа  
Перед престолами царей,  
И чтут цари в законе строгом  
Сей глас, благословенный богом.  
В раздорах царств, на поле прей  
Велик и силен и возвышен  
Во звуке гневного оружия он слышен!..  
Стекались два воинства: где глас в сердцах сильней  
Одушевлен любовью, раздается,  
Победа там несется!

С. Шевырев. «Я есмь»

<sup>22</sup> Д. В. Веневитинов. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, стр. 209.

<sup>23</sup> К. Лебедев. История. Первая часть введения: идея, содержание и форма истории, стр. 57.

Любомудры напряженно раздумывают над историческими судьбами русской нации. Приверженцы «систематического» мышления, они рассматривают историю своего народа в едином универсальном контексте всемирно-исторической жизни. Россия для них — страна, все исторические свершения которой впереди. В их представлении русский народ еще не вышел из стадии «младости»; возраст зрелости и самосознания для него еще не наступил. В настоящем народа они видят большие задатки его славного будущего.

Ужель в тебе не красота  
Твоя загадочная младость,  
Неистощенные лета  
И жизни девственная радость?

*С. Шевырев. «К непригожей матери»*

К теме будущего Родины Шевырев обращается и в «Послании к А. С. Пушкину».

Предчувствием объеблю я отсель  
Великое отчизны назначение!

Раздумье С. Шевырева о славном грядущем России питают памятники былого величия древнего Рима. В сознании поэта постоянно возникают параллели между исторической судьбой Рима и грядущим мировым значением России.

Мечтая о будущем России, любомудры подчеркивают значение «твердых начал новейшей философии»: «...надлежало бы некоторым образом устранить Россию от нынешнего движения других народов... и, опираясь на твердые начала новейшей философии, представить ей полную картину развития ума человеческого, картину, в которой бы она видела свое собственное предназначение»<sup>24</sup>.

Сегодняшний день России — это для любомудров период ее существования вне «идеи», стадия подготовки к исторической жизни. Любомудры стремятся приблизить то время, когда Россия поймет свое предназначение; поэтому они столь упорно борются за распространение просвещения, философских знаний. Выдвижение России на арену всемирно-исторической жизни они считают закономерным, видя в русском народе огромные потенциальные возможности.

Облик народа для любомудров, как и для декабристов-романтиков, определяется географическими условиями, в которых протекает жизнь народа («К непригожей матери» С. Шевырев). «Положением почти всех европейских государств определялась их самобытность (географическим)»<sup>25</sup>, — отмечает Погодин. В пред-

<sup>24</sup> Д. В. Веневитинов. Избранное, стр. 212.

<sup>25</sup> М. Погодин. Исторические афоризмы. М., 1836, стр. 62.

ставлении Любомудров, «человек, государство, мир сперва действует, а потом познает свои действия»<sup>26</sup>.

В воинской удали русского народа Любомудры усматривают избыток сил, стремящихся найти себе применение. По М. Погодину, «первые войны предпринимаемы были из охоты воевать, от избытка физической силы, как кулачные бои»<sup>27</sup>.

Любомудры вслед за Шеллингом видят в историческом процессе проявление закономерности, постоянно сталкивающейся со свободной волей и торжествующей над ней. Эти идеи отразились в драме А. Хомякова «Ермак» — произведении, в котором выражены раздумья автора об историческом предназначении России и о личности, вступающей на поприще истории. В центре драмы — Ермак, «гений воли», сильная и активная натура. Любомудры в единый ряд с поэтом — «гением» ставят личность, предназначенную для великих свершений на благо Отечества. Ермак А. Хомякова действует из собственных побуждений. Завоевывая Сибирь, он жаждет искупить личную вину перед Родиной и своими родными. Ермак считает себя лично свободным в своих действиях, и в то же время он ощущает тяготеющую над ним власть закономерности. «Меня влекла невидимая сила» — так объясняет Ермак причину своего похода в Сибирь.

Сильная индивидуальность, Ермак дерзает спорить с судьбой. Раздумывая в трудную минуту, когда Шаман предлагает ему венец Сибири, как быть, Ермак в сомнении произносит: «Сказать судьбе: я от тебя свободен». Но власть закономерности подчиняет себе волюнтаристские порывы героя. Осуществив свою историческую миссию, Ермак теряет интерес к жизни и погибает в волнах Иртыша.

В драме «Ермак» историческая закономерность сталкивается со свободной волей личности. Б. Егоров, утверждающий, что «Хомяков сконцентрировал в своем «Ермаке» романтическую стихию двадцатых годов»<sup>28</sup>, не совсем точен. Хотя в драме действительно много совпадающего с романтиками, но центральная идея произведения — мысль о торжестве закономерности в истории — выходит из круга идей романтиков.

## 6

Середина 20-х — первая половина 30-х годов — время напряженных раздумий русской общественности над проблемами исторического будущего России, период больших надежд и самого

<sup>26</sup> Там же, стр. 60.

<sup>27</sup> М. Погодин. Исторические афоризмы, стр. 65.

<sup>28</sup> Б. Егоров. Поэзия А. С. Хомякова. — В кн.: А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л., «Сов. писатель», 1949, стр. 12.



безнадежного отчаяния. В это десятилетие возникают в зародыше все те вопросы, которые будут решаться в конце 30-х и в 40-е годы, когда образуются антагонистические группировки славянофилов и западников.

Вместе с тем надо отметить, что ориентация на философию привела Любомудров к специфическому пониманию художественного произведения. У Шеллинга «произведения искусства являются тем, что называют идеями в противоположность понятиям»<sup>29</sup>. Любомудры слагают гимн мысли, той мысли, которая живет в веках и «полна предания, смелей потьмы веков пронзает орлим оком» («Послание к А. С. Пушкину» С. Шевырева), той мысли, которая, будучи источником деяния, вдохновляет на труд-творчество, оставляющее славу в веках.

И Колизей, и мрачный Пантеон,  
И храм Петра стоят перед веками  
В дар вечности обрек твои труды  
С тобой времен условившийся гений.

*С. Шевырев. «Стансы Риму», 1829*

Для Любомудров литература имеет значение лишь постольку, поскольку она выражает мысль. Характерна декларация С. Шевырева «К Фебу»:

Плодов и звуков божество!  
К тебе взывает стих мой смелый:  
Да мысль глядится сквозь него,  
Как ты сквозь плод прозрачно-спелый.

Выражение идеи — это то, ради чего пишут Любомудры свои произведения. Идея в их творчестве всегда основное, всегда ведущее начало. Такова идея необходимости нового просвещения — в духе «германского Любомудрия» (аллегорические апологи В. Одоевского и его «Остров Панхай»). Или мысль об утверждении идеалов истины и красоты (Д. Веневитинов, С. Шевырев, А. Хомяков) в том специфическом понимании, которое дало этим понятиям шеллингианство.

Новое представление о литературе, о роли писателя и о художественном произведении потребовало выработки новых жанров. В поэзии и прозе идет перегруппировка жанров или их внутренняя перестройка. Отодвигается на дальний план элегия, теоретически развенчанная В. Кюхельбекером, Д. Веневитиновым, осмеянная в поэзии С. Шевырева («Водевиль и элегия»). На авансцену поэзии выдвигается новая ода и аллегория. Новая ода Любомудров соотносима с одой XVIII в. Высокая похвальная

<sup>29</sup> Ф. В. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, стр. 298.

или торжественная ода — основной жанр русского классицизма. Славу «Российского Пиндара» по праву завоевал Ломоносов. Как писал И. Серман, «ломоносовская ода практически разрешала задачу создания такой поэзии, в которой слились лирический голос поэта — выразителя субстанционального в жизни нации — с поэтически претворенной и философски осмысленной действительностью в единстве словесной темы»<sup>30</sup>.

В творчестве Державина ода претерпевает изменения. Державин вводит в оду индивидуальную личность поэта, который выступает не только как представитель нации, но и как частное «я». Ода Державина приобретает «смешанный» характер. Державин, как пишет Гуковский, считает возможным в оде, «похваливая героя, прославлять бога; описывая природу, проповедовать нравучение и проч.»<sup>31</sup>. Философская проблематика в одах Державина занимает большое место. К жанру новой оды могут быть отнесены стихотворения С. Шевырева «Я есмь», «Глагол природы», «Мысль», «Мудрость». Ода С. Шевырева, как и ода классицистов, является произведением торжественным и по своему эмоциональному тону похвальным. Но содержание этой оды ново, оно сводится к прославлению высокого — абсолютной «идеи» в ее развитии и проявлении.

О мудрость, мать чад небесных! —  
Тобой измлада вскормлен я...  
...в каждом стоне бытия  
Духовным слухом слышал я  
Великолепный гимн любви  
Во славу бога и отца.  
И прерывалось стенанье,  
И всеотворшего творца  
Хвалило всякое дыханье.  
И выше, выше я парил  
За грани вечные светил,  
В чертог духов и божьей славы,  
И слышал их, и видел трон,  
Где восседит незримый он,  
И сотряслись мои составы,  
И зазвучали как гимпан:  
Мне долу вторил океан  
Горе мне вторили перуны;  
Мои все жилы были струны,  
Я сам — хваления орган.

*С. Шевырев. «Мудрость»*

<sup>30</sup> «История русской поэзии», т. I, стр. 76.

<sup>31</sup> Державин. Стихотворения. Ред. и вступит. статья Г. Гуковского. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1933, стр. 406.

В стихотворении «Мысль» С. Шевырев слагает гимн тому, что является достоянием вечного, всемирной истории, — бессмертной мысли, воплотившейся в создание искусства или деянии славы.

Падет в наш ум чуть видное зерно  
И зреет в нем, питаясь жизни соком;  
Но придет час — и вырастет оно  
В создании или подвиге высоком...

Поэт выступает как оратор, держащий речь на форуме перед всей вселенной. Философские оды — это произведения единой темы, столь значительной в представлении любомудров, что она не могла переплетаться с побочными темами. Частному человеку в одах Шевырева нет места. Шевырев стремится к смелым реформам в поэзии. Его стихотворения обильно насыщены архаизмами, синтаксис усложнен, построение фразы громоздко. Затрудненность стиха, сквозь который «глядится мысль», противопоставлялась Шевыревым элегической напевности.

Философская ода, несущая в себе мысль, восходящую к шеллингианству, определила жанровое новаторство любомудров. Это их завоевание столь же значительно, как в свое время новаторство В. Жуковского, который создал особый жанр стихотворения, воспроизводящего порыв человека к идеалу («Невыразимое»). Ода любомудров была подчинена изложению философской мысли, любомудры ставили перед собой цель создания «поэзии мысли».

Другой жанр поэзии мысли — аллегория. Аллегорической формой увлекался В. Одоевский (апологи «Дервиш», «Солнце и младенец», «Два мага», «Альгий и Епименид». — «Мнемозина», 1824, ч. III; «Два дня в жизни земного шара». — «Московский вестник», 1828, ч. X). К аллегории обращался Веневитинов («Три розы», «Три участи»). Аллегория была излюбленной формой Шевырева («Лилия и роза», стихотворение в прозе «Домик сердца», «Две чаши», «Четыре новоселья», «Звуки»). Аллегория признавал и Хомяков («Кинжал»). В аллегории мысль выражается иносказательно, через сравнение; построение аллегорического произведения логично. Аллегорический аполлог В. Одоевского, как правило, делится на две неравные части. Первая — развернутое повествование о каком-то событии, вторая — точное авторское резюме из рассказа. В аполлоге «Два мага» говорится о том, как один из людей, отказавшись от жизни мирской, потратил полвека для изобретения питья, дарующего жизнь долгую и вечное здравие. Другой, презревший науки, погряз в удовольствиях. Узнав о дивном изобретении своего бывшего приятеля, он в приступе зависти опрокинул драгоценный сосуд с чудодейственной жидкостью. «Так невежество во прах обращает все усилия мудрого! — Пусть не воспользуюсь ими, — говорит оно, — но я

и не буду одолжен ему благодарностью,— не возвысится оно предо мною»,— расшифровывает В. Одоевский «идею» своего аллегорического аполлога.

В. Титов в своей рецензии на «Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и в прозе, соч. Ф. Глинки» излагает необходимые, в его понимании правила аллегорий: «Аллегория представляет общую истину в чувственном образе. Из этого выводятся два правила: 1. чтоб автор, однажды избрав для своей мысли определенный образ, до конца был ему верен, 2. чтоб избранная форма, как в целом, так и в каждой из частей своих была верным и ясным отражением главной мысли»<sup>32</sup>.

Стихотворные аллегории широко вошли в практику любомудров. Наиболее последователен в своих обращениях к аллегорической форме С. Шевырев. На первых порах в его стихотворениях метафорический предметный план перебивается с самого начала планом прямых суждений и толкований («Лилия и роза», «Домик сердца»). Позднее Шевырев изменяет эту форму. Его стихотворения «Две чаши», «Четыре новоселья» и «Звуки» построены по заранее намеченному плану развития темы, которая скупо и точно комментируется лишь однажды. «В основе построения всех стихотворений этого типа лежит некоторый силлогизм. Приемы логического мышления у «любомудров» становятся конструктивным элементом поэзии, и развитие этого стихотворного типа шло по пути оголения, уточнения, подчеркивания конструкции с целью полнее и яснее выразить мысль. Это и была конструкция, рожденная в борьбе за поэзию мысли»<sup>33</sup>.

## 7

Философская поэзия любомудров начинает оказывать в 20-е, 30-е годы большое влияние на русскую литературу. В сферу ее воздействия попадают Баратынский<sup>34</sup>, Лермонтов<sup>35</sup> и Гоголь<sup>36</sup>.

Баратынский сближается с любомудрами на рубеже 30-х годов. И. Киреевский становится его другом и идейным наставником. Стихотворения «Смерть» и «На смерть Гёте» — яркое свидетельство приобщения поэта к тем воззрениям на мир, за распространение которых боролись шеллингианцы в 20-е годы. Стихотворе-

<sup>32</sup> «Московский вестник», 1827, ч. II, стр. 129.

<sup>33</sup> М. Аронсон. Поэзия С. П. Шевырева. — В кн.: С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. XIX.

<sup>34</sup> См. Е. Куприянова. Баратынский тридцатых годов. — В кн.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. I. Л., 1936.

<sup>35</sup> См. В. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. — В кн.: «Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов», I, стр. 43—44. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941; Н. Л. Бродский. Лермонтов. Биография, т. I. М., Гослитиздат, 1945.

<sup>36</sup> В. Гиппиус. Творческий путь Гоголя. — В кн.: В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.—Л., «Наука», 1966.

ние «Смерть» восходит к жанру свободной оды, который ввел С. Шевырев, обратившись к темам философского универсального плана.

О дочь верховного Эфира!  
О светозарная краса!  
В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса.  
Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твоё хранение всемогущий  
Его устройство поручил.

В начале 1830-х годов Баратынский знакомится с В. Одоевским и А. Хомяковым, а в 1835 г. он уже активный сотрудник журнала «Московский наблюдатель» — органа видоизменившегося русского любомудрия. Поэт разделяет воззрения своих друзей и в первом номере «Московского наблюдателя», открывавшемся программной статьей С. Шевырева «Словесность и торговля», выступает с программным стихотворением «Последний поэт». Это произведение, как и «Последнее самоубийство» и «Город без имени» В. Одоевского, содержит резкую критику буржуазной цивилизации с ее пренебрежением к духовным ценностям. Стихотворение Баратынского трагично по своему звучанию. Усвоив представление о всеобщей связи предметов и явлений, Баратынский считает, что новый путь, на который вступило человечество, ведет искусство к трагедии, отрывая художника от современников, с которыми он более не находит общего языка. Но это оборачивается трагедией для всего человечества. Отклонившись от истинного пути, человечество погрязает в «корысти», в «насушном и полезном».

В стихотворении Баратынского тема поэзии связана с темой будущего человечества — с трагедией надвигающейся гибели искусства под железной стопой промышленного века. Общее сопряжено с личным. Личное (боль за судьбы искусства) выявляет себя в той трагической тональности, которая определяет пафос стихотворения. Логика авторской мысли организует стихотворение, в котором ораторская форма «прямого изложения» перемежается с зарисовками жизни древней Эллады.

Не без влияния творчества любомудров происходит процесс перестройки поэзии Баратынского. Написанное им в 30-е годы — новый этап в развитии поэта, далеко отошедшего от тех позиций, которые он занимал в 20-е годы, пользуясь репутацией первоклассного элегика. В 30-е годы Баратынский создает блестящие образцы интеллектуальной лирики. Среди них «Осень», «Рифма» и др.

Стихотворение «Осень» — одно из самых замечательных произведений этого периода. В нем Баратынский сводит воедино и трансформирует обе формы изложения, которые использовались

любомудрамы,— форму аллегорическую и форму «прямого изложения». Обе части стихотворения — описание осени в природе и описание «осени человека» — почти самостоятельны. Вторая часть не является традиционной расшифровкой смысла, заложенного в первой, аллегорической части — она шире по значению. Баратынский развивает свою тему как оратор, с помощью контрастного параллелизма.

«В этом глубокомысленном стихотворении сходятся два поэта: прежний и новый, поэт формы и поэт мысли. Прежний заключил бы прекрасным описанием осени, которое напоминает своими стихами лучшие произведения Баратынского-описателя, его «Финляндию» особенно. Новый поэт переводит пейзаж в мир внутренний и дает ему обширное, современное значение.

За осенью природы рисует поэт осень человечества, нам современную, время разочарований, жатву мечтаний», — писал С. Шевырев<sup>37</sup>. Общее в стихотворении пересекается с личным. Возникает цепь взаимосвязанных звеньев: природа, человек, история, человечество. Философски осмысленные закономерности бытия соотношены с проблемой личности, понятой по-новому.

Жизненная сила идей и мотивов поэзии любомудров может быть вполне осознана при изучении наследия Ф. Тютчева. Как всякий художник, наделенный большим дарованием, Тютчев не мог быть и не был строгим последователем единой философской доктрины. Его творчество не укладывается в рамки какой-либо одной системы. Но, как установлено в нашей науке исследователями разных поколений, философия Шеллинга оказала большое воздействие на Тютчева. Тютчева принято соотносить с ранним Шеллингом при анализе его стихотворений о природе. Давно уже замечено влияние на поэта «Философских исследований о сущности человеческой свободы». Но при этом нередко ускользает из поля зрения тот факт, что теория раннего Шеллинга явилась общей подосновой жизнесприятия поэта, сформировавшегося как личность в условиях общеевропейского увлечения новейшей германской философией<sup>38</sup>. Шеллингианская философия «периода тождества», с которой Тютчев ознакомился в 20-е годы, в период сближения с кружком С. Е. Раича и «Обществом любомудрия», способствовала формированию тютчевского воззрения на мир, охватывающего вселенную в ее пространственно-временной бесконечности.

<sup>37</sup> «Московский наблюдатель», 1837, ч. XII, стр. 321.

<sup>38</sup> Из тех, кто занимался Тютчевым, наиболее определенно писал об этом Н. Берковский в своей вступительной статье о поэзии Тютчева к стихотворениям, изданным «Библиотекой поэта» в 1969 г. Уделяет серьезное внимание воздействию шеллингианства на Тютчева Л. Пумпянский («Поэзия Ф. И. Тютчева». — В сб.: «Уrania». Л., «Прибой», 1928); В. Гишпиус («Ф. И. Тютчев». — В кн.: «От Пушкина до Блока...»), Н. Королева («Ф. И. Тютчев. — В кн.: «История русской поэзии», т. II. Л., «Наука», 1969) и др.

Для Тютчева, как и для Шевырева, пространственно-временная бесконечность замкнута. Она имеет начало и конец. Шевырев в оде «Я есмь» упоминает о грядущем, когда история развития «идеи» придет к своему логическому завершению. Тютчев пишет четверостишие «Последний катаклизм», варьируя ту же тему:

Когда пробьет последний час природы,  
Состав частей разрушится земных,  
Все зримое опять покроют воды,  
И божий лик изобразится в них.

Вселенная Тютчева имеет «гелиоцентрический» характер<sup>39</sup>. У Тютчева 20—30-х годах, как и у любомудров, в центре изображения личность поэта. Поэт в его понимании — воплощение бесконечного в конечном, «богов орган живой» («29 января 1837 г.»). Тютчевский поэт отгорожен от мира толпы («Душа моя — элизиум теней», «Какое дикое ущелье»), свободен в своем творчестве и нравственно независим от властей.

Ставя в центр изображения человека, перемещая по сравнению с любомудрами 20-х годов акцент с общего на частное, поэт сосредоточивает все внимание на воссоздании самосознания своего героя. У Тютчева человек остро ощущает свою связь с общей жизнью мироздания («Тени сизые смешались»); личность оказывается диалектически включенной в общий поток мировой жизни. Эта личность — сложная индивидуальность: ее интересы охватывают сферу мыслей и область чувств. Мысль в поэзии Тютчева устремлена к мировой беспредельности и сосредоточивается на проблемах судьбы личности в современном мире. Соотнося человека с историей и природой, Тютчев останавливается не только на тех единых законах бытия и мышления, которые постулировались шеллингианской философией, но и на том, что выделяет человека в мироздании.

Тютчев, остро чувствующий противоречия жизни, с самого начала дисгармоничен. Но его поэтический мир, в который вторглись раздумья о смерти, в котором проявилось начало хаоса, един в своей дисгармонии. В этом мире бьется пульс всемирно-исторического времени, отсчитывающий краткий срок ежегодного цветения природы, чуть более продолжительный период человеческого бытия и века национального развития народов. В этом мире, где все преходяще и тленно, бессмертна лишь мысль, которую Тютчев, как и любомудры, высоко чтит. В беге времени, несущем вечное обновление природы, человек чувствует свою обособленность. «Мыслящий тростник», «злак земной», человек лишь однажды рождается и умирает. Тютчев, вслед за любомудрами, много внимания уделяет природе («В душном воздухе молчанье»,

---

<sup>39</sup> Л. К. Долгополов. Тютчев и Блок.— «Русская литература», 1967, № 2, стр. 64.

«Что ты клонишь над водами», «Как сладко дремлет сад темно-зеленый», «Не то, что мните вы, природа», «Весна»). В его творчестве выражена идея всеобщего единства природы в бесконечно творящем духе. Природа у Тютчева духовна, она живет своей напряженной жизнью. Природа сопряжена с человеком; в ней те же стихийные силы, что и в человеке, в жилах которого течет «знойная кровь».

Любомудры 20-х годов (в частности Хомяков) декларировали мысль о родстве человека и природы. У Тютчева идеал «духовности» природы получил художественную реализацию. В наследии Тютчева появились стихотворения, построенные на параллелизме между явлением природы и переживанием человека. Например, в стихотворении «В душном воздухе молчанье...» развиваются параллельно две темы, соотношенные между собой,— предгрозовое состояние мира и смятение чувств влюбленной девы, предвещающее вспышку страсти.

Тютчев, как и любомудры, остро ощущает тяготеющую над человеком власть необходимости, судьбы.

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Поэзия Тютчева в целом — дума о человеке, затерянном в просторах Вселенной и бьющемся над насущными проблемами бытия и истории. Восприняв философские идеи своего века, Тютчев выразил свое «видение» действительности поэтически. И. С. Аксаков отмечал у Тютчева «во всем и всюду дыхание мысли, глубокой, тонкой, оригинальной, по существу своему нередко отвлеченной, но всегда согретой сердцем и поэтически воплощенной в цельный, соответственный образ»<sup>40</sup>.

Однако в поэтическом творчестве Тютчева формы прямого изложения мысли занимают большое место. Появление подобных стихотворений вызвано у него, как и у любомудров, культом мысли, убеждением, что интеллектуальная поэзия отвечает на запросы своего века и поэтому имеет полное право на существование. Еще Ю. Тынянов обратил внимание на ораторский характер лирических стихотворений Тютчева. Исследователь заметил, что жанр стихотворения у Тютчева обретает характер «фрагмента, почти внелитературного отрывка»<sup>41</sup>. Многие исследователи отмечали, что стихи Тютчева по внутренней своей форме носят характер поэтической импровизации, мгновенной ответной реакции на то или иное положение, сформулированное со-

<sup>40</sup> И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 119.

<sup>41</sup> Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1927, стр. 356.



беседником. Они и начинались с обращения или ораторского зачина.

Молчи, скрывайся и таи...

О чем ты воешь, ветер ночной?..

Не то, что мните вы, природа...

Нет, моего к тебе пристрастья...

Формы «прямого изложения», характерные для философской лирики Любомудров, были восприняты Тютчевым, обретя лаконизм и выразительность.

## О РОМАНТИЗМЕ ПУШКИНА

(«Цыганы» в художественной системе южных поэм)

## 1

Общепринятого теоретического понятия романтизма пока нет в литературоведении<sup>1</sup>. Но исследователи согласны в одном: следует тщательно изучить конкретные романтические направления, сложившиеся в разных национальных литературах в разные исторические периоды их существования<sup>2</sup>. Такое изучение будет иметь не только историко-литературное, но и теоретическое значение. Ведь для того, чтобы быть вполне точным, теоретическое понятие романтизма в искусстве слова должно охватывать и «покрывать» все конкретные типы романтической литературы. Это понятие, как указал У. Р. Фохт, можно сконструировать «путем абстрагирования от особенностей отдельных произведений, от индивидуальных стилей и течений в романтизме»<sup>3</sup>.

Наша статья посвящена именно конкретному, пушкинскому романтизму. Исследователи много писали об этом сложном художественном явлении. Даже простой обзор различных мнений о романтизме Пушкина мог бы сделаться предметом отдельной большой работы. Для общей концепции нашей статьи важнее всего то, что ряд авторов указывали на новую трактовку романтиками сущности и роли человеческих страстей<sup>4</sup>, а П. Н. Сакулин уже давно отметил: в южных поэмах Пушкина воплотился «бурный экстаз роковых страстей, каких не знали ни холодные классики,

<sup>1</sup> «Всякий по-своему его определяет и находит!» — писал о романтизме Н. М. Языков еще в 1826 г. (см. «Письма Н. М. Языкова к родным». СПб., 1913, стр. 278). Приведем также характерное высказывание современного исследователя: «...ни в одной области литературоведения нет столько противоречий, такой разногласицы, как в области понимания романтизма» («Сборник ответов на вопросы по литературоведению». IV Международный съезд славистов. Советский комитет славистов. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 131 — ответ Б. С. Мейлаха).

<sup>2</sup> См. об этом, например: А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. — В кн.: «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 9.

<sup>3</sup> У. Р. Фохт. Некоторые вопросы теории романтизма. — В кн.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 83.

<sup>4</sup> См., например: А. М. Гуревич. Жажда совершенства. — «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 136; Н. Фридман. Батюшков и романтическое движение. А. М. Гуревич. На подступах к романтизму. — В кн.: «Проблемы романтизма», вып. 1.

ни чувствительные сентименталисты»<sup>5</sup>. Однако П. Н. Сакулин не попытался рассмотреть всю идейно-художественную структуру южных поэм и вообще романтических произведений Пушкина под этим углом зрения.

Главная цель нашей статьи состоит в том, чтобы показать, что именно изображение страстей определяет собой все элементы идейно-художественной структуры пушкинских романтических произведений, типологически отделяя романтизм Пушкина от других видов романтизма первой четверти XIX в., или наоборот сближая его с ними. Мы постараемся раскрыть этот тезис преимущественно на материале «Цыган» — первого произведения Пушкина с глубоким философским содержанием (еще Белинский утверждал, что «Цыганы» «по их мысли» стоят гораздо выше других южных поэм Пушкина<sup>6</sup>). Но сначала обратимся к взглядам Пушкина на романтизм.

## 2

Взгляды Пушкина на романтизм не были изложены систематически, но даже его беглые и отрывочные замечания и высказывания образуют законченную, целостную и продуманную систему. Она возникла у Пушкина не только как итог его размышлений о романтизме, но и как результат теоретического осмысления своей художественной практики поэта-романтика. Большинство этих замечаний и высказываний относится к 1824—1825 гг., когда уже были завершены или завершались южные поэмы. Важную роль в теоретическом осмыслении романтизма сыграла созданная Пушкиным в 1825 г. трагедия «Борис Годунов», которую он считал воплощением «истинного романтизма»<sup>7</sup>, Пушкин имел здесь в виду национальный колорит, резко отличающей трагедию от «классической» драматургии, и прежде всего последовательно проведенную в «Борисе Годунове» ломку всех форм и «правил» этой драматургии. По существу же эта трагедия, в которой верно и многогранно изображались историческая эпоха и человеческие характеры, была одним из первых образцов русского реализма.

Пушкин часто подчеркивал свое несогласие с наиболее «ходовыми» определениями романтизма. «Сколько я ни читал о романтизме, все не то»<sup>8</sup>, — замечал Пушкин в письме к А. А. Бестужеву, а в письме к Вяземскому он утверждал, что «все.. име-

<sup>5</sup> П. Н. Сакулин. Русская литература, ч. 2. М., 1929, стр. 380.

<sup>6</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 399. В дальнейшем все цитаты из статей Белинского даны по этому изданию; указываются только том и страница.

<sup>7</sup> Пушкин — А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825 г. (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 245. Далее цит. по этому изданию).

<sup>8</sup> Пушкин — А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825 г. (XIII, 245).

ют у нас самое темное понятие о романтизме»<sup>9</sup>. Да и в VI главе «Евгения Онегина», созданной в 1826 г., Пушкин отказывается считать романтическими предсмертные стихи Ленского, написанные «темно и вяло», «что романтизмом мы зовем».

Взгляды Пушкина на романтизм лучше всего изучены с точки зрения их «антиклассицистической» направленности. Высмеивая и осуждая тех, кто пишет «по всем правилам парнасского православия»<sup>10</sup>, Пушкин резко противопоставлял строгой, сковывающей системе «правил» классицизма «парнасский афеизм»<sup>11</sup>, «бешеную свободу»<sup>12</sup>, «литературный карбонаризм»<sup>13</sup> поэтов-романтиков. Бескомпромиссность этих формулировок, направленных против «столпов классических»<sup>14</sup>, свидетельствует о том, что Пушкин рассматривал романтизм как подлинную революцию в области формы. Недаром в одном из писем к Катенину он прямо говорил о «перевороте» в словесности, который должны произвести романтики<sup>15</sup>. Недаром на полях одной из рукописей Вяземского он вынес суровый приговор «классической» драматургии Княжнина, заметив: «Княжнин ничего не изобретал»<sup>16</sup>.

Теоретические позиции Пушкина определяли и его взгляды на конкретную историю романтизма. Относя к романтической литературе те «роды» поэзии, «которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими», Пушкин под этим углом зрения рассматривал происхождение и развитие романтической литературы: он видел ее «смирненное начало» в поэзии мавров и средневековых рыцарей<sup>17</sup>, особенно настаивал на том, что романтизм сформировался в Италии в творчестве Ариосто и его «предшественников»<sup>18</sup>, и относил к романтическому искусству произведения Данте, Шекспира, Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, Гёте и многих других писателей. Считая одной из самых привлекательных черт поэта-романтика художественную смелость, Пушкин противопоставлял немецкую и английскую литературы (прежде всего «богатырскую, сильную» поэзию Байрона<sup>19</sup>) «робкой и жеманной» французской литературе<sup>20</sup>, для которой «век романтизма не настал еще»<sup>21</sup>.

<sup>9</sup> Пушкин — Вяземскому, 25 мая и около середины июня 1825 г. (XIII, 184).

<sup>10</sup> Пушкин — Вяземскому, 6 февраля 1823 г. (XIII, 57).

<sup>11</sup> Послание «К Родзянке» (1825).

<sup>12</sup> Пушкин — Вяземскому, 5 июля 1824 г. (XIII, 102).

<sup>13</sup> Пушкин — Вяземскому, 5 июля 1824 г. (XIII, 102).

<sup>14</sup> Пушкин — Вяземскому, начало апреля 1824 г. (XIII, 92).

<sup>15</sup> Пушкин — Катенину, первая половина сентября 1825 г. (XIII, 225).

<sup>16</sup> «Новонайденный автограф Пушкина». М., «Наука», 1968, стр. 49.

<sup>17</sup> См. пушкинские наброски статьи «О поэзии классической и романтической», 1825 (XI, 36—37).

<sup>18</sup> Пушкин — Вяземскому, 25 мая и около середины июня 1825 г. (XIII, 184).

<sup>19</sup> Пушкин — Дельвигу, 23 марта 1821 г. (XIII, 26).

<sup>20</sup> Пушкин — Гнедичу, 27 июня 1822 г. (XIII, 40).

<sup>21</sup> Пушкин — Вяземскому, 5 июля 1824 г. (XIII, 102).

В то же время Пушкин отказывался признавать романтиками писателей-предромантиков, еще не сумевших порвать с эстетическими теориями классицизма. Споря с Вяземским, Пушкин утверждал, что Озеров, автор «мечтательного монолога» Фингала из одноименной трагедии, который внес в свои трагедии сентиментальные мотивы, не может быть признан романтиком, так как он сохранил драматургическую технику классицизма. «Романтический трагик принимает за правило одно вдохновение», — замечал по этому поводу Пушкин<sup>22</sup>, но к романтической литературе нельзя отнести «все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности»<sup>23</sup>.

Таким образом, важным признаком романтизма Пушкин считал отказ от старых «классических» литературных форм. Вот почему он с таким упорством отказывался отнести к романтикам предромантика Андре Шенье, который выражал свои по существу романтические идеи и эмоции в строго классических пластичных формах и руководствовался правилом: «слагать античные стихи о новых мыслях»<sup>24</sup>. «Он из классиков классик, — говорил Пушкин об этом «прелестном», особенно любимом им поэте, — от него так и несет древней греческой поэзией»<sup>25</sup>.

В. В. Сиповский в статье «Пушкин и романтизм» утверждал, что Пушкин «не усмотрел главного существа романтизма, — его психологического содержания» и «ограничился лишь формальным определением этого понятия», говоря лишь о свободе «выбора формы поэтического творчества»<sup>26</sup>. Однако Пушкин рассматривал форму романтизма как содержательную форму. В его письмах мы находим ряд высказываний о романтических героях в современной ему жизни — высказывания, которые помогают понять нам, в чем же видел Пушкин содержание романтизма.

Этого вопроса исследователи почти не касались. Из книги в книгу, из статьи в статью переходили только слова Пушкина о заглавном персонаже «Кавказского пленника»: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века»<sup>27</sup>. А между тем Пушкин отнюдь не считал, что романтических героев в современной ему русской жизни можно найти только среди разочарованных молодых людей, читающих Байрона и Шатобриана. Как мы уже видели, он утверждал, что «печать уныния» не дает права отнести то или иное произведение к романтизму. Недаром в числе очер-

<sup>22</sup> Пушкин — Вяземскому, 6 февраля 1823 г. (XIII, 57).

<sup>23</sup> «Заметки и афоризмы разных годов», 1830 (XII, 179).

<sup>24</sup> См. статью А. А. Смирнова «Шенье». — Энциклопедический словарь Гранат, изд. 7, т. 49, стлб. 464.

<sup>25</sup> См. Пушкин — Вяземскому, 5 июля 1824 г. (XIII, 102); см. также «Заметки и афоризмы разных годов», 1830 (XII, 179).

<sup>26</sup> «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV. Пг., 1916, стр. 280, 276.

<sup>27</sup> Пушкин — В. П. Горчакову, октябрь — ноябрь 1822 г. (XIII, 52).

ченных им романтических фигур прошлого были смелые и волевые люди — Наполеон и Байрон; в личности последнего он часто подчеркивал не «уныние», а мужественные черты (Байрон по словам Пушкина был «могуч, глубок и мрачен» и «ничем неукротим») <sup>28</sup>. Недаром, рисуя сосланного Овидия и придавая ему черты романтического героя, находящегося в остром конфликте с жизнью, Пушкин не только наделил его мужественными чертами своей собственной натуры, но и отмежевывался от его «уныния» и его просьб о помиловании, обращенных к Августу («Суровый славянин, я слез не проливал, но понимаю их», — писал Пушкин, сопоставляя себя с Овидием) <sup>29</sup>.

Изучая переписку Пушкина, мы видим, что он очень последовательно связывал с таким явлением, как романтизм, людей, совершенно чуждых чувствам уныния и разочарованности, отличавшихся бурными страстями, — героев самых необыкновенных приключений, поднимающих человека над обыденностью.

В декабре 1825 г. Пушкин писал Катенину о предстоящем вступлении на престол великого князя Константина Павловича, который участвовал при Павле I в итальянском походе Суворова, а при Александре I — в войнах с наполеоновской Францией: «Как поэт, радуюсь восшествию на престол Константина I. *В нем очень много романтизма*: <sup>30</sup> бурная его молодость, походы с Суворовым, вражда с немцем Барклаем <sup>31</sup> напоминают Генриха V» <sup>32</sup>. Почти в том же контексте Пушкин применил слово «романтизм», характеризуя человека совсем другого склада и образа мыслей. В письме к А. А. Бестужеву, называя «героем» своего «воображенья» декабриста Якубовича, проявившего необыкновенную смелость в боях с горцами на Кавказе, участвовавшего в нагумевшей дуэльной истории Шереметева и Завадовского и прострелившего на дуэли руку Грибоедову, Пушкин писал: «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе, простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева etc. — *в нем много, в самом деле, романтизма*. Жаль, что я с ним

<sup>28</sup> Стихотворение «К морю» (1824).

<sup>29</sup> Послание «К Овидию» (1821).

<sup>30</sup> Характерно, что и отца Константина Павловича, Павла I Пушкин называл «романтическим нашим императором», вероятно, имея в виду его многочисленные странности и его трагический конец (см. запись Пушкина в дневнике от 2 июня 1834 г., XII, 330).

<sup>31</sup> Из-за резких столкновений с Барклаем де Толли Константин Павлович в начале кампании 1812 г. оставил армию и уехал в Петербург. Впоследствии, в стихотворении «Полководец» (1835) Пушкин не только с любовью и уважением говорил о Барклае де Толли, но и воплотил в его образе свое собственное жизненное и литературное одиночество.

<sup>32</sup> Пушкин — Катенину, 4 декабря 1825 г. (XIII, 247). Курсив наш. Пушкин знал биографию английского короля Генриха V, который предавался в молодости кутежам и в 13 лет участвовал в походе в Шотландию, прежде всего по историческим хроникам Шекспира «Король Генрих четвертый» и «Король Генрих пятый».

не встретился в Кабарде — поэма моя была бы лучше. Важная вещь»<sup>33</sup>.

Далеко не случайно Пушкин протягивал нити от бурной биографии Якубовича к «Кавказскому пленнику», где воплотилась романтическая поэзия необыкновенного, хотя заглавный герой произведения и был полон «уныния». Возможно, в связи с «Кавказским пленником» Пушкин думал и о другом реальном герое — поэте-декабристе Кюхельбекере. В письме к Гнедичу Пушкин говорил, правда, на этот раз с легким оттенком иронии, которая часто и не всегда справедливо окрашивала его отношение к лицейскому другу: «Кюхельбекер пишет мне четырёхстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади. Все это кстати о «Кавк<азском> пленнике»<sup>34</sup>. Здесь имеется в виду послание «К Пушкину» («Мой образ, друг минувших лет...»), сочиненное Кюхельбекером в 1822 г. после прочтения «Кавказского пленника». Утверждая, что «чудный Пленник» Пушкина «повторил» всю его жизнь «волшебной силой» и развивая мотивы этой поэмы, Кюхельбекер писал о необыкновенных чертах своей натуры, роднивших его с Константином Павловичем и Якубовичем, — о том, что он был «игралитцем страстей», обладал «пламенной душой» и участвовал в «поединках бурных» (т. е. в дуэлях).

Можно назвать еще одного романтического героя в жизни, который ассоциировался в сознании Пушкина с героями южных поэм. Это был Федор Толстой-Американец, участник почти фантастических приключений, путешественник, авантюрист и дуэлянт. В 1823 г. Пушкин рассказывал Вяземскому в письме, что в пору работы над «Кавказским пленником» он взял в качестве эпиграфа к поэме слова из сочиненного Вяземским в 1818 г. послания «Графу Ф. И. Толстому»:

Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьях страсти — легкий лист<sup>35</sup>,

но из-за ссоры с Толстым-Американцем отказался от этого эпиграфа<sup>36</sup>. Как нам кажется, превосходное начало этого послания Вяземского (именно начало, так как последующие строки сильно испорчены и растянуты) было первым русским стихотворением, в котором выразился романтизм страстей:

<sup>33</sup> Пушкин — А. А. Бестужеву, 30 ноября 1825 г. (XIII, 244). Курсив наш.

<sup>34</sup> Пушкин — Гнедичу, 13 мая 1823 г. (XIII, 63).

<sup>35</sup> Пушкин — Вяземскому, 14 октября 1823 г. (XIII, 70). Пушкин допустил небольшую неточность: у Вяземского было не «в волненьях», а «в волненьи».

<sup>36</sup> В 1821 г., уже после того как Вяземский сочинил свое послание, Толстой-Американец женился на цыганке. Но и до этого все знали о его многочисленных кутежах с цыганами (см. С. Л. Толстой, Федор Толстой Американец. М., 1926, стр. 47).

Американец и цыган,  
На свете нравственным загадка,  
Которого как лихорадка,  
Мятежных склонностей дурман,  
Или страстей кипящих схватка  
Всегда из края мечет в край<sup>37</sup>,  
Из рая в ад, из ада в рай!  
Которого душа есть пламень,  
А ум холодный эгоист;  
Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьи страсти — легкий лист<sup>38</sup>.

Тут впервые в России зародилась поэзия «мятежных», «кипящих» страстей, полная резких психологических контрастов (в данном случае контраст «ада» и «рая», впоследствии столь характерный для поэзии Лермонтова; ср. слова Тамары в «Демоне»: «Тебя послал мне ад иль рай?»). И, разумеется, Пушкин не случайно хотел взять эпиграфом к «Кавказскому пленнику» строки, посвященные Толстому-Американцу. Вряд ли последний был прототипом героя поэмы: в переписке Пушкин признавался, что он сделал самого себя героем «романтического стихотворения», как он называл «Кавказского пленника»<sup>39</sup>. Но Толстой-Американец в пору сочинения поэмы несомненно казался Пушкину романтическим героем типа Константина Павловича и Якубовича. Характеризующие же Толстого-Американца слова Вяземского («Под бурей рока...») Пушкин, конечно, относил к своему Пленнику. И не только к нему: впоследствии он взял эти же слова в качестве эпиграфа к «Цыганам»<sup>40</sup> и снова отказался от него, вероятно, по тем же причинам. Действительно, и Пленник и Алеко проявляют большую выдержку в борьбе с обстоятельностью и вместе с тем оказываются игрушкой страстей. В том же письме к Вяземскому Пушкин замечал: «За твои четыре стиха я бы отдал 3 четверти своей поэмы»<sup>41</sup>. Это была не только шутка. И первое двустопное строфы, из которой Пушкин взял эпиграф: «Душа есть пламень, а ум холодный эгоист», может быть отнесено ко многим героям южных поэм. Пламенной, страстной душой

<sup>37</sup> Эта поэтическая формула находит соответствие в лирике Тютчева, где возник мотив вечных скитаний поэта-романтика (см. написанное в 30-е годы стихотворение Тютчева «Из края в край, из града в град...»). Указанное соответствие давно отмечено Д. Д. Благой в его статье «Тютчев и Вяземский» (см. в кн.: *Д. Благой. Три века. М., 1933, стр. 255*).

<sup>38</sup> См. анализ этого стихотворения в кн.: *М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., «Наука», 1969, стр. 278*.

<sup>39</sup> Пушкин — В. П. Горчакову, октябрь — ноябрь 1822 г. (XIII, 52).

<sup>40</sup> См. рукописный эпиграф к «Цыганам» (IV, 453). И в этом случае Пушкин написал «в волненьях», а не «в волненьи», как было у Вяземского.

<sup>41</sup> Пушкин — Вяземскому, 14 октября 1823 г. (XIII, 70).



обладал Пленник до того, как он охладел (он провел «пламенную младость»). Пламенные страсти владеют Заремой и Алеко. И в то же время это герои-эгоисты. Уже в 1822 г. Пушкин стал говорить об эгоизме Пленника (об этом ниже). Эгоизм приобретает особенно острые «демонические» формы у Заремы и Алеко, приводя их к преступлению. Превосходно отточенная формула Вяземского похожа и на данную в 1824 г. в третьей главе «Евгения Онегина» пушкинскую характеристику романтика Байрона, который по мнению Пушкина всегда изображал «самого себя» в своих произведениях<sup>42</sup>: «Облек в унылый романтизм и безнадельный эгоизм».

Таким образом, Пушкин в своей переписке практически дал определение содержания романтизма: он включал в интеллектуально-психологическую сферу романтизма необыкновенное, поднимающее человека над повседневностью (бурные страсти, увлекательные приключения). Мы увидим, что и как художник он воплотил это необыкновенное в своих романтических произведениях.

### 3

Пушкинский романтизм типологически отличался от «сентиментального романтизма» Жуковского<sup>43</sup>. Г. А. Жуковский справедливо подчеркнул, что Пушкин освоил «психологические завоевания» Жуковского и тем самым овладел «конкретным представлением о человеке как о характере»<sup>44</sup>. Но нельзя забывать, что в это «представление» Жуковский и Пушкин вкладывали разное содержание. Жуковский-романтик со всей определенностью ставил добродетель и разум выше страстей и примирял противоречия жизни в религии. Пушкинский романтизм был проникнут духом яркого вольнолюбия и противоречил общепринятым взглядам на природу и нормы поведения человека. Идея человеческой свободы, не только внешней, но и внутренней, лежала в основе пушкинского романтизма. Ее ищут и Пленник, и братья-разбойники, и Мария, и Алеко, и узник из одноименного стихотворения Пушкина. Поэтому пушкинские южные поэмы, как отметил У. Р. Фохт, имели «беспорное политическое звучание». Но, как справедливо подчеркнул тот же автор, это были «не открыто политические, а психологические произведения»<sup>45</sup>. Воплотившие в психологическом плане дух декабризма, романтические произ-

<sup>42</sup> См. заметку Пушкина «О драмах Байрона», 1827 (XI, 51).

<sup>43</sup> Этот термин, знаменующий своеобразный «компромисс» между интерпретацией Жуковского как романтика и как сентименталиста, предложил недавно Н. В. Измайлов (см. главу «В. А. Жуковский» в «Истории русской поэзии», т. I. Л., 1968, стр.244).

<sup>44</sup> Г. А. Жуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 322.

<sup>45</sup> «История русской литературы», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 193.

ведения Пушкина типологически отличались от романтических произведений декабристов (в частности, Рыльева); в творчестве последних почти открыто, хотя и чаще всего на историческом материале, ставились политические проблемы и поэтизировались героические личности, жертвующие собой в борьбе за свободу, чего не было в южных поэмах — высшем достижении Пушкина-романтика.

В своих же чисто политических стихотворениях, так или иначе перекликавшихся с программой декабристов или даже определявшихся ею, Пушкин, как правило, обращался к гражданскому классицизму, характернейшей чертой которого было воплощение логической, последовательно проведенной мысли в строго упорядоченных формах. Это относится к подавляющему большинству лучших, наиболее известных образцов политической лирики Пушкина 1815—1825 гг. В первом гражданском произведении Пушкина, послании «Лицинию», сочиненном еще в лицее в 1815 г., изображен древний Рим и широко использованы античные и мифологические образы (здесь закладывались основы пушкинского гражданского классицизма). В оде «Вольность» последовательно приводятся аргументы в пользу законов, а предметом прославления становится сама идея вольности. Вторая часть «Деревни», направленная против рабства, полна ораторского пафоса, характерного для сатиры «горького злоречия»<sup>46</sup>. «Кинжал», как и «Вольность», представляет собой гражданскую оду. Этот наиболее яркий образец русского гражданского (точнее — гражданско-революционного) классицизма, где предметом прославления становится орудие тираноубийства, почти целиком строится на античных и мифологических образах (кстати, «Кинжал» — особенно показательный пример наличия двух струй в произведениях Пушкина 1820—1825 гг., ведь Пушкин в пору сочинения «Кинжала» был уже романтиком и закончил «Кавказского пленника»). А в пушкинских политических эпиграммах четкие, отточенные мысли сформулированы и соединены по всем правилам вполне рационалистической логики. Все эти произведения, как было сказано, можно отнести к гражданскому классицизму Пушкина. Правда, за исключением послания «К Чаадаеву». Это вольнолюбивое дружеское послание отличается от сходного с ним по жанру послания «Лицинию» отсутствием античного колорита и глубоко интимной окраской. Но и оно не входит в область романтической поэзии. Предсказание грядущей революции и юношеская восторженность еще не делают романтическим это знаменитое послание, и оно не имеет почти никаких точек соприкосновения с романтическим стилем. Мы можем говорить здесь лишь об отходе от достаточно узких карамзинистских идеалов — любви, «ти-

<sup>46</sup> В статье «Александр Радищев» Пушкин, назвав «Путешествие из Петербурга в Москву» «сатирическим воззванием к возмущению», отметил, что оно наполнено «горьким злоречием» (XII, 32, 36).

хой славы», «юных забав» — во имя общественного долга. Такой же отказ от любви, «мира» и «вакхических» наслаждений ради выполнения общественной миссии поэта мы видим в исторической элегии Пушкина «Андрей Шенье», написанной накануне декабристского восстания. Но и эта, в целом романтическая элегия, где Пушкин по существу изобразил свой политический конфликт с Александром I<sup>47</sup>, отличается строгой, «классической» упорядоченностью художественных форм, восходящей, как и общая схема композиции стихотворения, к знаменитой в свое время исторической элегии Батюшкова «Умиравший Тасс»<sup>48</sup>.

Совсем иное находим мы в вольнолюбивых романтических произведениях Пушкина. В них главную роль играют не мысли поэта и героев, а их эмоции, которые своей предельной напряженностью разрушают упорядоченность форм и создают огромную динамичность и обостренную экспрессивность стиля. Организует же эти эмоции стремление поэта уйти в мир необыкновенного, непохожий на тусклую повседневность.

Необыкновенное в человеке, необыкновенное в нации, необыкновенное в природе, необыкновенное в форме произведения — вот главные темы, проблемы и принципы пушкинского романтизма. В «Путешествии Онегина» было дано точное описание романтического мира, тогда уже ушедшего для Пушкина в прошлое:

В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страданья...

«В ту пору» — в пору своего романтизма Пушкин и в самом деле рисовал в лирике и в поэмах необыкновенные картины природы: морские пейзажи Крыма, «громады» кавказских гор, дикие степи Молдавии (такие картины природы возникали и в начале VIII главы «Евгения Онегина», где Пушкин также обрисовал свой романтический художественный мир). Но еще более существенно то, что Пушкин охотно уходил в жизнь и быт «необыкновенных» экзотических народов, не затронутых влиянием европейской цивилизации, — черкесов, крымских татар, цыган (в тех же строфах VIII главы «Евгения Онегина» он говорил о своей любви к «скудным, странным языкам» бродячих племен Молдавии). В «Цыганах» Пушкин с полной ясностью раскрыл соци-

<sup>47</sup> См. об этом: Н. Фридман. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина. — «Уч. зап. МГУ», вып. 118. Тр. кафедры русской литературы, к. 2. М., 1946, стр. 93—94.

<sup>48</sup> См. об этом: Н. Фридман. К. Н. Батюшков. — В кн.: «Полное собрание стихотворений К. Н. Батюшкова». М. — Л., «Сов. писатель», 1964, стр. 46—47.

ально-общественный генезис своих романтических устремлений. Это были устремления вольнолюбивого поэта, находящегося в резком конфликте с действительностью, желающего возможно дальше уйти от гнетущей повседневности самодержавной России<sup>49</sup>. Пушкин писал о шумном цыганском таборе:

Все скудно, дико, все нестройно,  
Но все так живо — неспокойно,  
Так чуждо мертвых наших нег,  
Так чуждо этой жизни праздной,  
Как песнь рабов однообразной!

Примечательно, что многие русские предромантики (Радищев, Карамзин, М. Н. Муравьев, сам Пушкин в предромантическую пору своего творчества) и автор «Светланы», романтик Жуковский, желая понять конкретные черты национального духа и национальной жизни, рисовали в своих произведениях русскую действительность, правда, погружаясь в древние времена ее истории<sup>50</sup> (по нашему мнению, вершиной и заключением предромантического периода русской литературы была поэма Пушкина «Руслан и Людмила»). В ней изображены типичные для предромантиков любовные переживания героев и вместе с тем воссоздан национальный колорит древней Руси)<sup>51</sup>. Но Пушкину-романтику было уже недостаточно этого. Перепосясь в иную национальную среду, он рисовал быт «необыкновенных» экзоти-

<sup>49</sup> В своих примечаниях к третьему тому Собрания сочинений Пушкина (М., «Художественная литература», 1960, стр. 485) Бонди отметил, что романтики стремились «увести поэзию от воспроизведения несправедливой им быденной действительности в мир необычного, экзотики, географической или исторической».

<sup>50</sup> См. об этом: *Н. Фридман*. Батюшков и романтическое движение. — «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 98—108.

<sup>51</sup> В вопросе о том, к какому литературному направлению относится эта поэма, до сих пор нет согласия и ясности. Ряд исследователей рассматривали поэму, вышедшую в свет в 1820 г., уже как романтическую (см. *Д. Д. Благой*. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 243 — здесь поэма определена как художественное воплощение «рыцарско-сказочного» романтизма). Белинский находил, что в «Руслане и Людмиле» «нет ни признака романтизма» (*В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 367). Л. П. Гроссман в работе «Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила», поддерживая точку зрения Белинского, утверждал, что «Руслан и Людмила» «романтическая», но отнюдь не романтическая поэма, т. е. поэма, вышедшая из романа и приближающаяся по своему типу к «Неистовому Роланду» Ариосто («Уч. зап. Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина», т. XLVIII, вып. 5. М., 1955, стр. 144, 145, 190 и др.). Сам Пушкин никогда не называл «Руслана и Людмилу» романтической поэмой, хотя эта поэма, как и оказавшая на нее влияние Ариосто «Неистовый Роланд», которую он считал романтической (см. выше), вполне подходила под его теоретическое определение романтизма (направление, создающее новые формы, не известные древним писателям).

ческих народов, всячески выделяя его непрозаические черты, его полную непохожесть на повседневность<sup>52</sup>. Пушкин вернулся к изображению русской жизни лишь в первых главах «Евгения Онегина», когда романтический период его творчества, хотя и продолжался (работа над «Цыганами»), но явно приходил к концу, и в «Борисе Годунове», т. е. в своих реалистических произведениях (в этом плане связующим звеном между «Русланом и Людмилой», с одной стороны, и «Борисом Годуновым», с другой, были лишь «Песнь о вещем Олеге» и незавершенная поэма «Братья-разбойники») <sup>53</sup>.

Но больше всего волновало Пушкина-романтика необыкновенное в человеке. И здесь во весь рост перед ним вставала проблема человеческих страстей, так или иначе решавшаяся почти каждым крупным писателем XVIII — начала XIX в.

Еще в лицейской — предромантической — лирике Пушкина «занимали страсти». Но тогда их изображение было подчинено эпикурейской философии наслаждения жизнью и не заключало в себе ничего необыкновенного. Вслед за своим ближайшим предшественником Батюшковым ранний Пушкин прославляет «страстное упоенье» любовью (такое же прославление «страсти пылкой», «страстного ожидания» любви характерно и для поэмы «Руслан и Людмила», во многом связанной с лицейской лирикой). И даже когда Пушкин в лицейской элегической лирике 1816—1817 гг. называет любовь «мучением сердец», это воспринимается скорее как юношеская поза, навеянная литературной традицией. Не то в его романтических произведениях. Здесь изображены исключительные, чаще всего контрастные психологические состояния, непохожие на пошлую уравновешенность «среднего» человека. В романтической лирике Пушкина нарисованы или «могучая страсть» <sup>54</sup>, подчиняющая все переживания и поступки поэта, или, наоборот, душевная вялость (в «хладной душе» поэта возникает «сердечная пустота») <sup>55</sup>. То же находим в южных поэмах Пушкина. В «Кавказском пленнике» черкешенка — «страстная дева», полная «восторгов сердца», но ей противопоставлен Пленник, который погубил «страстями сердце», стал «жертвою страстей», и почти совершенно охладел. В «Бахчисарайском фонтане» Заремой владеют «порывы пламенных желаний»; она «для страсти рождена» и говорит «языком мучительных страстей». Но тут же нарисован образ разочарованного героя — татарского хана Гирея, который еще в начале поэмы «сжучает бранной славой»,

<sup>52</sup> В этом отношении в лирике Пушкина особенно примечательно стихотворение «Черная шаль».

<sup>53</sup> Отметим, что и в этой поэме среди участников разбойничьей шайки фигурируют помимо русских еврей, калмык, башкирец, финн и цыган.

<sup>54</sup> См. стихотворение «К морю». Показательно, что, говоря об истоках романтической поэзии, Пушкин писал, что «мавры внушили ей иступление и нежность любви» («О поэзии классической и романтической». — XI, 37).

<sup>55</sup> См. стихотворение «Я пережил свои желанья...» и др.

а после смерти Марии приходит к полному унынию (в его душе «таится пламень безотрадный»). Эта исключительность страстей или бесстрастия главных героев приводит к катастрофическим сюжетным развязкам: в «Кавказском пленнике» из-за несчастной любви к равнодушному герою кончает самоубийством черкешенка; в «Бахчисарайском фонтане», где раскрыта трагедия ревности, Зарема убивает Марию и ее в наказание казнят.

Следует сказать, что и в Байроне Пушкин видел не только создателя «унылого романтизма», но и поэта «пламенных» страстей. На эту особенность отношения Пушкина к Байрону, насколько нам помнится, никогда не указывали исследователи, а между тем она чрезвычайно важна для общей характеристики пушкинского романтизма. Поэзия Байрона, у которого Пушкин «учился... построению новой формы лирической поэмы»<sup>56</sup>, по словам Пушкина, «богатырская, сильная»<sup>57</sup>, а сам он художник, «увлеченный восторгом поэзии»<sup>58</sup>. Пушкин называет автора «Гяура» и «Чайльд Гарольда» «пламенным демоном»<sup>59</sup>, а поэму Байрона «Мазепа» — «пламенным созданием»<sup>60</sup>. На полях книги Батюшкова Пушкин, определяя различие между не нравящейся ему элегией Батюшкова «Умиравший Тассо» и поэмой Байрона «Жалоба Тассо», отметил, что байроновский Тассо, как и Тассо исторический, «дышал любовью и всеми страстями»<sup>61</sup>. Разбирая биографию великого английского поэта, Пушкин утверждал, что «в характере Байрона» ярко отразились «необузданные страсти» «его предков»<sup>62</sup>. Пушкин считал, что «пламенная» поэзия страстей Байрона воплотилась, например, в «Корсаре», ситуация которого отчасти повлияла на ситуацию «Кавказского пленника» (в обеих поэмах изображалось освобождение женщиной попавшего в плен героя). При более подробном анализе можно было бы показать, что в «Кавказском пленнике» поэзия страстей еще более ярка, определена и резка, чем у Байрона. Байрон рисует в «Корсаре» «всю глубь страстей». Но в его поэме отсутствует та острота психологических контрастов, то четкое противопоставление пылкости и душевного холода, которые позволили Пушкину развернуть в «Кавказском пленнике» свою совершенно оригинальную философию страстей.

<sup>56</sup> См. об этом в кн.: В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л., 1924, стр. 154 и др.

<sup>57</sup> См. об этом выше, на стр. 131.

<sup>58</sup> Пушкин — Вяземскому, 2-я половина ноября 1825 г. (XIII, 243).

<sup>59</sup> Пушкин — Вяземскому, 24—25 июня 1824 г. (XIII, 99). Характерно, что Пушкин в замечаниях о русском театре, относящихся к 1820 г., назвал известного трагического актера А. С. Яковлева, с наибольшим успехом выступавшего в пьесах Озерова, «диким, но пламенным» (XI, 12). В устах Пушкина-романтика это была несомненно похвала.

<sup>60</sup> «Опровержение на критики» (XI, 160).

<sup>61</sup> «Заметки на полях «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова (XII, 283).

<sup>62</sup> «Байрон» (XI, 278).

Однако с наибольшей глубиной и зрелостью Пушкин поставил проблему страстей в «Цыганах»: Именно эта поэма, как мы отмечали в начале статьи, стала художественной вершиной его вольнолюбивого романтизма<sup>63</sup>.

#### 4

Изображение страстей окрашивается у Пушкина в трагические тона под влиянием общественно-политических процессов, происходящих в России и других европейских странах. К середине 1823 г. Священный союз подавляет революционные движения в Италии и Испании; кончается неудачей и греческое национально-освободительное движение, которому так горячо сочувствовал Пушкин. В России все более тяжелым и самовластным становится аракчеевский режим. Все это наряду с личными неприятностями ссыльного поэта в середине 1823 г. создает кризис его мировоззрения<sup>64</sup>. Теперь Пушкин с горечью говорит о том, что он больше не верит в возможность и даже в желание европейских народов избавиться от «ярма» («Свободы сеятель пустынный...»). Он создает ряд стихотворений, в которых его временный общественный пессимизм превращается во временный пессимизм философский («Демон», «Телега жизни», «Мое беспечное незнанье...»). Теперь человеческие страсти представляются Пушкину преимущественно антигуманистическими и аморальными:

И взор я бросил на людей,  
Увидел их надменных, низких,  
Жестоких ветреных судей,  
Глушцов, всегда злодейству близких.

*«Мое беспечное незнанье...»*

Мучительный кризис мировоззрения Пушкина обусловил существенно трагический колорит изображения страстей в «Цыганах» — поэме, начатой в январе и законченной в октябре 1824 г.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Мы называем здесь «Цыган» вершиной пушкинского романтизма потому, что именно в этом произведении с наибольшей силой и последовательностью выразилась «поэзия страстей». Но в то же время «Цыганы», написанные Пушкиным уже после создания трех глав «Евгения Онегина» стали его последней романтической поэмой и в отличие от «Бахчисарайского фонтана» несли в себе элементы реалистического постижения жизни.

<sup>64</sup> См. об этом: Н. Фридман. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина. — «Уч. зап. МГУ», вып. 118. Тр. кафедры русской литературы, кн. 2, стр. 85—86. Вопрос о кризисе мировоззрения Пушкина разработан наиболее интересно и подробно в подготовленной для печати статье С. М. Бонди «Рождение реализма в творчестве Пушкина». См. также статью Е. М. Пульхридовой «Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века» («Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 242—244).

<sup>65</sup> См. М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 428 и 521.

Романтизм Пушкина в этой поэме должен быть назван не только вольнолюбивым, но и трагическим.

В «Цыганах» разбиваются жизни главных героев; в этом отношении поэма как бы подводит итог предшествовавшим ей южным поэмам. Но в отличие от «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», не заключающих никаких философских выводов, в «Цыганах» предложено последовательное и исчерпывающее решение проблемы страстей. Эпилог поэмы завершён потрясающими по силе своего трагизма словами:

Но счастья нет и между вами,  
Природы бедные сыны!..  
И под изданными шатрами  
Живут мучительные сны.  
И ваши сени кочевые  
В пустынях не спаслись от бед,  
И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

Один из первых критиков «Цыган», Вяземский, заметил не без огорчения в своей рецензии, что последний стих эпилога как будто «взят из какого-нибудь хора греческой трагедии» и «слишком греческий для местоположения»<sup>66</sup> (т. е. для Молдавии). Белинский же, припоминая оценку Вяземского, но не называя его имени, писал, что «греческого в ... эпилоге нет ничего; а осуждения он заслуживает», так как эпилог «пришелся совершенно некстати к содержанию поэмы, в явном противоречии с ее смыслом» (Белинский думал, что Алеко принес к цыганам «несчастье», и оно «не родилось между ними и через них же»)<sup>67</sup>. Однако и Белинский и Вяземский были не правы. Последние стихи эпилога своей значительностью и торжественностью превосходно завершают «Цыган» — эту драматизированную поэму, действительно напоминающую греческие трагедии с их идеей неумолимого рока<sup>68</sup>. Обилие вариантов заключительной части эпилога показывает, насколько важной она была для Пушкина, с каким упорством он старался ее точно сформулировать. Одни выражения Пушкин заменяет другими, сходными по смыслу, но еще более сильными и

<sup>66</sup> «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10, отд. I, стр. 121. Гораздо позднее Вяч. И. Иванов тоже подчеркнул, что строки, завершающие эпилог поэмы, похожи «на хоровые заключения греческих трагедий» (см. статью-комментарий Вяч. И. Иванова к «Цыганам» в Собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, т. II. СПб., 1908, стр. 228).

<sup>67</sup> VII, 398.

<sup>68</sup> Понятие рока в античной литературе было чрезвычайно многогранным и разнообразным. В поэме Пушкина дана такая трактовка этого понятия, которая, по определению А. Ф. Лосева, предполагает, что рок «действует вразрез с человеческой волей и подавляет ее», что «судьба... действительно все определяет» и герой бессилён «против ее велеаний» (см. А. Ф. Лосев. Гомер. М., 1960, стр. 153 и 333).



категоричными. Вместо стиха «И всюду страсти роковые» в предыдущих строках фигурировали лишь «негативное» слово «нигде» и незавершенный стих: «И рок [пропуск] вашими сердцами»<sup>69</sup> (очевидно, Пушкин хотел сказать: «играет вашими сердцами»). Вместо стиха «И от судеб защиты нет» было: «И от судьбы защиты нет»<sup>70</sup>; замена единственного числа множественным в окончательном варианте придала стиху особую значительность и монументальность. Но всего интереснее, что сначала Пушкин говорил о роковой и всеобщей силе страстей лишь в вопросительной форме: «Иль всюду страсти роковые?»<sup>71</sup>. Однако эта формулировка была им потом отвергнута. «И всюду страсти роковые» утверждает, а не спрашивает поэт.

Заключительная часть эпилога «Цыган» выдержана в духе романтической поэтики, отличающейся неясностью и загадочностью<sup>72</sup>: нельзя с полной точностью сказать, к кому преимущественно относится вывод поэмы. Строго говоря, речь идет о Пушкине, который летом 1821 г. бродил с цыганами по Молдавии<sup>73</sup> и не нашел среди них счастья (заключительная часть эпилога следует сразу же за повествованием об этих странствиях). Но и Алеко тоже не сумел обрести счастье в цыганской среде. Вместе с тем и цыган преследуют страсти, заставляющие, например, Мариуду под влиянием внезапно нахлынувшего любовного чувства бросить свою маленькую дочь. По-видимому, в строках «И под изданными шатрами живут мучительные сны» короткое «и» представляет собой не союз; оно равнозначно слову «даже» и подчеркивает, что «в первобытной» среде, где казалось бы не должно быть никаких душевных катастроф и трагедий, они все-таки есть — и у простых людей и у стремящихся слиться с этой средой людей цивилизованных.

Таким образом, заключительная часть эпилога «Цыган» — философское и лирическое обобщение, относящееся и ко всем героям поэмы и к ее автору.

Посмотрим же, как раскрывается тема рока в обрисовке персонажей и в художественной структуре поэмы.

## 5

Проблема «роковых» страстей в «Цыганах» неотделима от проблемы столкновения европейской и «первобытной» культур, вполне органичной для романтиков, желавших придать своим произведениям конкретно-национальный колорит. В «Кавказском

<sup>69</sup> IV, 438.

<sup>70</sup> IV, 463.

<sup>71</sup> IV, 463.

<sup>72</sup> Загадочно, например, то место поэмы, где Земфира говорит о судьбе Алеко: «Его преследует закон». Читатель больше ничего не может узнать об этом.

<sup>73</sup> См. М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, стр. 305; В. Трубецкой. Пушкин в Молдавии, Кишинев, 1954, стр. 147.

пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» Пушкин еще не решал, а лишь ставил такую проблему. Сталкивая людей разных культур, он не столько оценивал эти культуры, сколько старался возможно резче оттенить связанные с ними особенности психологической жизни героев. В «Кавказском пленнике» Пушкин подчеркнул, что нормальные, естественные человеческие страсти существуют не в цивилизованном обществе, к которому принадлежит охладевший Пленник, а в близком к природе «первобытном» мире, в котором выросла, например, черкешенка, совершающая подвиг высокого благородства. Но, с другой стороны, в эпилоге той же поэмы он осудил «дикую вольность» горцев и прославил победу более цивилизованных форм жизни, свойственных европейцам. В «Бахчисарайском фонтане» дано трагическое столкновение варварской мусульманской культуры, под влиянием которой сформировалась Зарема — красавица, полная необузданных, не смягченных цивилизацией страстей, и «новой» европейской культуры, воплощением которой в поэме становится невинная, кроткая и тоскующая Мария.

В этих поэмах 1820—1822 гг. Пушкин смотрел на контрастные типы культур глазами психолога и не выносил им никакого приговора, хотя в «Кавказском пленнике» его симпатии больше склонялись в сторону «первобытной», а в «Бахчисарайском фонтане» — в сторону европейской культуры. Но кризис мировоззрения Пушкина 1823 г., вызванный, как было сказано, главным образом разочарованием в способности и желании европейских «мирных народов» вести борьбу за свободу, заставил поэта «решить» проблему современной ему европейской цивилизации. Теперь она кажется Пушкину выродившейся, а ее основные принципы представляются ему деспотическими и антигуманными. «Оставим берега Европы обветшалою», — восклицает Пушкин в стихотворении 1823 г. «Завидую тебе, питомец моря смелый...», а в написанном в 1824 г. послании «К морю» заявляет совсем в духе философии Руссо, которая своим протестом против современного общества превосходно гармонировала с идеями русского вольнолюбивого романтизма:

Судьба людей повсюду та же:  
Где благо, там уже на страже  
Иль просвещение, иль тиран.

У Пушкина все нарастает недовольство характером молодого романтического героя-европейца, бегущего из света в «первобытную» среду. Первые признаки такого недовольства появились уже в 1822 г., вскоре после окончания «Кавказского пленника». «Зачем не утопился мой Пленник вслед за черкешенкой? — писал поэт в 1822 г. В. П. Горчакову. — Как человек — он поступил очень благоразумно, — но в герое поэмы не благоразумия требуется... Конечно, поэму приличнее было бы назвать Черкешенкой — я об

этом не подумал»<sup>74</sup>. Но именно в «Цыганах» Пушкин окончательно развенчивает в лице Алеко молодого романтического героя-европейца, бегущего из цивилизованного общества. Тем самым Пушкин окончательно порывает с идейной традицией Байрона, возводившего (хотя бы в «Манфреде») разочарованных одиночек на некий морально-философский пьедестал и возвышавшего их над «толпой»<sup>75</sup> (Алеко жалуется на «толпы безумное гоненье», но по существу оказывается ничуть не лучше, чем она). А общая проблема европейской цивилизации в «Цыганах», как и в лирике Пушкина 1823—1824 гг., решается радикально: эту цивилизацию поэт в ее основных чертах осуждает и отвергает.

Взгляды автора совпадают со взглядами главного героя, когда Алеко, ненавидящий «оковы просвещения», обличает европейскую цивилизацию — «душные города», где люди живут в «невеле», низкопоклонничают и не желают мыслить. Но сам Алеко настолько крепко сросся с морально порочной цивилизованной средой, что не может освободиться от ее влияния даже в первобытной среде. Как превосходно показал Г. В. Плеханов, Алеко «продолжает руководствоваться взглядами, господствующими в покинутом им обществе»<sup>76</sup>. Это определяет характер страстей Алеко — «злых страстей» собственнического мира. Эгоист Алеко, который хочет воли лишь «для себя» и охотно рассуждает о своих «правах», мстителен и, как указал Белинский, ревнив<sup>77</sup>. Если в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин, рисуя Зарему, связал возникновение и развитие «злой ревности» с диким «первобытным», варварским миром, то в «Цыганах» эта ревность овладевает именно сыном европейской цивилизации.

Страсти собственнического мира, которые Алеко, по выражению Вяземского, «перенес в новую стихию»<sup>78</sup>, мешают ему морально слиться с «первобытной» средой. Пушкин, как и Руссо, осуждает европейскую цивилизацию. Но показывая, как писал

<sup>74</sup> Письмо от октября — ноября 1822 г. (XIII, 52). См. также иронически снижающие личность Пленника письмо Пушкина к Вяземскому от 6 февраля 1823 г. (XIII, 58) и пушкинский неоконченный стихотворный отрывок того же года, начатый строкой «Мой пленник вовсе не любезен».

<sup>75</sup> В 1823—1824 гг. Пушкин начинает обвинять Байрона в чрезмерном индивидуализме. Теперь Байрон для него «гордости поэт» (LVI строфа I главы «Евгения Онегина»), певец «безнадежного эгоизма» (XII строфа III главы «Евгения Онегина»).

<sup>76</sup> Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. V. М., 1958, стр. 225.

<sup>77</sup> VII, 390. Следует обратить внимание и на то, что Алеко честолюбив и славолобив. В вариантах поэмы Пушкин прямо называет Алеко «честолюбивым»; есть и вариант: Алеко — «гордый властелин» (IV, 414). В разговоре со старым цыганом об Овидии Алеко начинает довольно неуместно рассуждать о славе. Слова, характеризующие Алеко: «Его порой волшебной славы манила дальняя звезда», неожиданно сближают Алеко с Наполеоном (с ним Пушкин впоследствии сблизил и Германа в «Пиковой даме»). Образ «звезды славы» Пушкин применял именно в стихотворениях, рисующих Наполеона («Бородинская годовщина», «Герой»).

<sup>78</sup> «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 40, отд. I, стр. 116.

Д. Д. Благой, невозможность «для цивилизованного человека... вернуться назад в природу», Пушкин в основном выражает анти-руссоистские настроения<sup>79</sup>. Антируссоистские настроения выражены и в судьбе одного из героев поэмы Овидия, в которой дан несколько иной вариант коренной противоположности и «неслиянности» цивилизованного и «первобытного» миров. Алеко внешне не удается сблизиться с цыганами («Он, прежних лет не помня даже, к бытию цыганскому привык»), но внутренне он остается им совершенно чуждым. Напротив, Овидий, в отличие от Алеко, морально сливается со средой «робких и добрых» цыган, потому что он — великий и гуманный поэт — и сам «робок был как дети», обладая «незлой» душой, и жил, «не обижая никого», но никак не может привыкнуть «к заботам жизни бедной» и тоскует о Риме, где его приучили «к неге».

Пушкин не стремился подробно характеризовать римскую цивилизацию и ограничился указанием на изнеженность поздних римлян. Между тем тип страстей склонного к насилию «злого и смелого» Алеко, как мы видели, обусловлен тем, что этот герой воспитан порочной «новой» европейской цивилизацией. Правда, в поэме не дано конкретно-исторического анализа этих страстей, но мы можем нащупать их социальные корни, сопоставляя направленные против цивилизации громовые тирады Алеко с его поведением эгоиста или прислушиваясь к речам старого цыгана, подчеркивающего, что Алеко «рожден среди богатого народа». Объясняя же более общие причины возникновения и катастрофического развития бурных и злых страстей Алеко, Пушкин в духе абстрактно-романтического мышления видит в этом выражение неумолимой воли рока. Именно последнее обстоятельство придает Алеко отчетливые черты подлинно трагического героя. Применяя формулу Пушкина из «Евгения Онегина», можно сказать, что Алеко несет в себе «безумной страсти казнь»<sup>80</sup>, целиком находится во власти своих трагических страстей, которые ему лишь на короткое время удается усыпить. Об этом говорят слова предпологавшегося эпитафа к поэме, взятого из стихов Вяземского: «В волненьях страсти — легкий лист». Об этом с предельной ясностью говорит и предсказание, сделанное автором в начале поэмы, где изображен Алеко, бежавший от «неволи душных городов»:

И жил, не признавая власти  
Судьбы коварной и слепой —  
Но, боже! как играли страсти  
Его послушною душой!  
С каким волнением кипели  
В его измученной груди!  
Давно ль, надолго ль усмирили?  
Они проснутся: погоди!

<sup>79</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, стр. 357.

<sup>80</sup> Вариант VIII главы романа (VI, 629).

Жизнь Алеко в цыганском таборе разворачивается как трагический поединок с судьбой: в этой борьбе побеждает рок<sup>81</sup>. Подчиняясь огромной, несокрушимой силе страстей, Алеко становится убийцей (неизбежность его преступления подчеркнута характерным эпитетом: в конце поэмы, где тема судьбы все более нарастает, одинокая телега Алеко остается «в поле *роковом*»: этот штрих подготавливает близящийся эпилог поэмы, в котором дан философский вывод о могуществе «роковых» страстей).

Поэтому Алеко не вполне виновен в своем преступлении. Страсти Алеко — его крест и страдание. Как мы видели, еще в начале поэмы Пушкин пишет об «*измученной*» груди Алеко, где кипят страсти. В вариантах этого места поэмы страдальчество Алеко еще больше подчеркнута и сделано высокопоэтичным:

И вырывались иногда  
Из уст его такие звуки,  
Такой глубокий чудный стон...<sup>82</sup>

И почти парадоксальным кажется конец поэмы, завершающий историю «горестной и трудной» любви Алеко и Земфиры. Когда хоронят Земфиру и молодого цыгана, Пушкин, как ни странно, вызывает у читателя жалость не столько к погибшим, сколько к оставшемуся среди живых Алеко: он обречен на одиночество и для него, может быть, начались тягчайшие моральные страдания — раскаянье. После того, как убитых засыпают землей,

Он молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

Далее следует гениальное, проникнутое щемящей жалостью сравнение Алеко с раненым журавлем (Белинский справедливо находил, что оно «выше всякой трагической сцены»<sup>83</sup>). Трагическая сущность этого сравнения особенно полно и резко выявляется при его сопоставлении с близким к нему местом предромантической басни Радищева «Журавли» (Пушкин считал, что эта басня «имеет достоинство» и что ее лучше называть элегией<sup>84</sup>). У Радищева от стаи журавлей, улетающих «в теллу, дальну страну», отстает «один бедный журавль» с перешибленной стрелой ногою и над ним смеются «бодрые братья». Однако в конце басни одинокий «бедный журавль», олицетворяющий добродетель и самого автора, исцеляется, а многие из «насмешников» па-

<sup>81</sup> См. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 358.

<sup>82</sup> IV, 415.

<sup>83</sup> VII, 396.

<sup>84</sup> «Путешествие из Москвы в Петербург» (XI, 262—263).

дают в воду. В поэме же Пушкина нет ничего похожего на светлый финал радищевской басни: для мучений одинокого убийцы Алеко, вызванных катастрофическим действием «роковых» страстей, не указано и, вероятно, не существует никакого лекарства.

Те же «роковые» страсти — по мысли Пушкина — бушуют и в «первобытном» мире; здесь они становятся менее злыми и жестокими, но остаются такими же напряженными и властными.

## 6

Пушкин, выделяя привлекательные свойства «первобытной» среды, выгодно отличающие ее от европейской цивилизации, как мы уже отмечали, в известной мере сходиллся с Руссо. Но это только помогло ему выполнить свою задачу создания романтической поэмы. Именно такой нерационалистический тип философии, как руссоизм, с его проповедью возврата к первобытным формам жизни, давал прекрасную возможность показать «исключительных» людей, принадлежащих к «исключительным» народам, живущих среди «исключительной» природы<sup>85</sup>.

Пушкин видит преимущества «первобытной» среды в том, что она нестандартна и свободна, и в этом отношении резко противопоставляет ее европейской цивилизации. Цыгане не имеют никакой государственной организации (в цивилизованной среде Алеко «преследовал закон», у них же вообще «нет законов») и обладают ничем не ограниченной «вольностью». «Смирненные приверженцы первобытной свободы» (в первоначальном варианте: «неограниченной свободы») — так определял Пушкин цыган в наброске этнографического примечания к поэме<sup>86</sup>. Слово «вольность» и производные от него слова необыкновенно часто фигурируют в поэме. «Как вольность весел их ночлег», — говорится в начале поэмы о цыганах, а несколько дальше, описывая утро в таборе, Пушкин сетует на то, что эта «вольность» отсутствует в томительно обыденном, изнеженном цивилизованном мире, жизнь которого «однообразна» «как песнь рабов».

Таким образом, Пушкин в «Цыганах» не ставит под сомнение важность и ценность самой идеи свободы. Вольнолюбивый поэт, сильнейшим образом захваченный декабристскими настроениями и ставший лучшим их выразителем, продолжал верить в благодетельность «даров свободы» (об этих «дарах» он писал даже в

---

<sup>85</sup> О различии взглядов Руссо и просветителей см. в статье И. Е. Верцмана «Жан-Жак Руссо и романтизм» («Проблемы романтизма», вып. 2. М., 1971, стр. 87 и др.). Даже с чисто терминологической точки зрения странно называть просветителем мыслителя, главным тезисом которого было отрицание пользы просвещения.

<sup>86</sup> XI, 22 и 294.

своем самом пессимистическом политическом стихотворении 1823 г. — «Свободы сеятель пустынный...»).

Полностью сохранены в «Цыганах», как и в греческих трагедиях рока, и ценности этические. Романтизм Пушкина в этой поэме может быть назван не только трагическим, не только вольнолюбивым, но и этическим<sup>87</sup>. В «Цыганах» последовательно поэтизируется добро, противопоставленное злу, и Белинский был прав, подчеркивая «глубоко нравственный характер поэмы»<sup>88</sup>. Отчасти идеализируя «первобытную» среду, Пушкин считает ее хранительницей добра. Вполне закономерно он избирает в «Цыганах» для художественного изображения не воинственные народы, как в предшествовавших южных поэмах (черкесов в «Кавказском пленнике», крымских татар в «Бахчисарайском фонтане»), а народ мирный, не имеющий никакой военной организации. В том же наброске этнографического примечания Пушкин подчеркивал, что цыгане «отличаются перед прочими большей нравственной чистотой»<sup>89</sup>. Цыгане явно противопоставлены в поэме «злому и смелому» Алеко. Они, дети «смирненной вольности», «робко окружают» Алеко после того, как он совершил преступление. Если в «Бахчисарайском фонтане» Зарему, совершившую такое же преступление, подвергают ужасной казни («Она гарема стражами немymi в пучину вод опущена»), то цыгане не желают и не умеют «терзать и казнить» и лишь изгоняют Алеко из своей среды, чтобы не общаться с убийцей. Выразителем коллективных взглядов «первобытной» среды становится в поэме старый цыган, причем его образ занимает в ней такое положение, которое не оставляет сомнений, что суждения этого героя в очень значительной мере отражают мысли самого Пушкина. Старый цыган объясняет поведение всех главных действующих лиц поэмы и выносит Алеко окончательный этический приговор («Ты не рожден для дикой доли, ты для себя лишь хочешь воли»), но в то же время он не мстит ему за убитую дочь. Он смотрит на ее тело «в немом бездействии печали» и, изгоняя Алеко из «первобытной» среды, даже желает ему душевного покоя («да будет мир с тобою»). Этот мотив отказа от наказания, связанный в данном случае и с тем, что старый цыган видит в Алеко только игрушку эгоистических страстей, воспитанных цивилизованным миром, находит множество соответствий в разных произведениях Пушкина (в финале «Руслана и Людмилы» и «Сказки о царе Салтане», в «Пире Петра Первого» и др.).

Поэтизация добра опутима в поэме и в образе Овидия — «святого старика» с «душой незлобной», очень похожего по своему

---

<sup>87</sup> Этическое начало романтизма Пушкина проявилось уже в «Братьях-разбойниках», где дана трагедия совести (большого разбойника терзают «докучной совести мученья»).

<sup>88</sup> VII, 398.

<sup>89</sup> XI, 22.

психологическому типу на старого цыгана и также морально контрастного злому Алеко. И этот образ был близок самому Пушкину: вспомним еще раз, что он сопоставлял свою ссылку в Бессарабию со сходной участью римского поэта в послании «К Овидию», где есть строка «Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!». Но не случайно именно старый цыган — человек из народа — выражает нравственный пафос поэмы, твердо и почти торжественно осуждая в своем последнем обращении к Алеко гордость, зло и насилие и противопоставляя им идею добра. Здесь для Пушкина открывался путь к «Борису Годунову», где также персонаж из народа, юродивый, был изображен как носитель добра и говорил о преступлении «царя Ирода» Бориса.

Рисуя «первобытную» среду, Пушкин с новой силой ставит проблему человеческих страстей. Старый цыган — воплощение доброты, но это во многом объясняется тем, что он уже вышел из поля действия этих «страстей». Эволюция внутреннего мира старого цыгана, вызванная любовной катастрофой, в конце концов превращает его в разочарованного романтического героя. Он, по выражению Вяземского, только «зритель игры страстей, охлажденный летами и опытами жизни трудной»<sup>90</sup>.

Там же, где страсти могут проявлять свою губительную силу, они расслаивают и делают морально неоднородной «первобытную» среду. Это прекрасно иллюстрируют в поэме смело очерченные образы юных и темпераментных женщин-цыганок. Слова старого цыгана: «Мы робки и добры душою» — характеризуют типические черты народа в целом, но не Земфиру. Ее «вольность» вовсе не «смирненная». Полюбив молодого цыгана, она становится отнюдь не робкой, а дерзкой. Земфира демонстративно поет у люльки ребенка Алеко песню про свою новую любовь и ненависть к «старому мужу» и на сердитое возражение Алеко:

Молчи. Мне пенья надоело,  
Я диких песен не люблю...

— отвечает вызывающим восклицанием:

Не любишь? Мне какое дело!  
Я песню для себя пою.

Это явно, хотя и отдаленно, перекликается со словами старого цыгана о самом Алеко: «Ты для себя лишь хочешь воли». И Земфира в сущности хочет воли лишь «для себя», хотя она не мстительна и не властолюбива, как Алеко: для удовлетворения своей новой страсти она идет на все и, обманывая Алеко, в конце концов погибает от его руки. Отнюдь не робкой была,

<sup>90</sup> «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10, отд. I, стр. 117.



конечно, и мать Земфиры Мариула, оставившая ради своей новой любви маленькую дочь и мужа.

Обе женщины-цыганки не в меньшей мере, чем Алеко, подвержены влиянию «роковых» страстей (вот почему «Бахчисарайский фонтан», где Мария даже не понимает, что такое бурные желания, — лишь трагедия страсти Заремы, а «Цыганы» — трагедия страстей). Обе героини поэмы под воздействием страстей совершают проникнутые величайшим своеволием поступки, хотя и не связанные с насилием, как у Алеко, но разбивающие человеческие жизни.

Наконец, совсем не робок молодой цыган: его образ совершенно соответствует словам песни Земфиры: «Как он молод и смел! Как он любит меня!». Молодой цыган не страшится ревности мужа: во время последнего свиданья он задерживает торопящуюся домой Земфиру и упрекает возлюбленную в том, что она слишком «робко» любит.

Рисуя «первобытную» среду, Пушкин в самом важном пункте выступает в качестве антируссоиста: он показывает, что эта среда отнюдь не гармонична, в ней — если вспомнить один из вариантов поэмы — «нет отрадной тишины»<sup>91</sup>; напротив, у Руссо она изображалась как мир идеальной гармонии и душевного покоя. Эта дисгармоничность «первобытной» среды в «Цыганах» становится особенно рельефной при сравнении с ее позднейшим изображением в «Казаках» Льва Толстого. Толстой, больше всего ценивший из поэм Пушкина именно «Цыган»<sup>92</sup> и, вероятно, написавший свою повесть «Казаки» под их известным влиянием, видел в «первобытной» среде высшую гармонию «правды и красоты». Воплощающая эту гармонию Марьяна «счастлива», потому что она, «как природа, равна, спокойна и сама в себе». Оленин, который, подобно Алеко, желает слиться с «первобытной» средой, не может этого сделать исключительно из-за «своего сложного, негармонического прошедшего», из-за того, что он воспитывался и жил в цивилизованной среде. Между тем даже если бы Алеко не был полон «злыми страстями» и морально сроднился с цыганами, он все-таки не стал бы счастливым: ведь ему изменила Земфира, как когда-то ее мать Мариула изменила старому цыгану.

Обе героини, по мысли Пушкина, как и Алеко, не вполне виновны в своих поступках, в своем ни с чем не считающемся своеволии, поскольку и они подвержены «роковой» «игре страстей». Страсть Земфиры к молодому цыгану — это ее судьба и даже естественное явление природы. Переменчивость Земфиры совершенно аналогична переменчивости природы, в которой все динамично и непостоянно. Алеко с горечью рассказывает старому цыгану, что Земфира его «не любит», но тот отвечает:

---

<sup>91</sup> IV, 438.

<sup>92</sup> См. С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, 1965, стр. 100.

Взгляни: под отдаленным сводом  
Гуляет вольная луна;  
На всю природу мимоходом  
Равно сиянье льет она.

. . . . .  
Кто место в небе ей укажет,  
Примолвя: там остановись.  
Кто сердцу юной девы скажет:  
Люби одно, не изменись.

Давно уже установлено, что образ «вольной луны», перемещающейся по небу, сопровождает Земфиру на протяжении всей поэмы<sup>93</sup>. Но это не просто «обязательная луна в пейзажных описаниях» романтического стиля, как находил Б. В. Томашевский<sup>94</sup>, а один из тех в изобилии рассыпанных в поэме образов природы, которые должны показать, что человеческая жизнь и человеческие страсти подчинены строгому «естественному» и раз навсегда установленному порядку. И неудержимая страсть матери Земфиры Мариулы — тоже естественное явление природы и одно из звеньев вечной смены радости и печали. Алеко удивляется тому, что старый цыган не попытался догнать и убить Мариулу, но в ответном рассуждении последнего возникает образ «вольной птицы», почти совпадающий с образом «вольной луны»:

К чему? вольнее птицы младость;  
Кто в силах удержать любовь?  
Чредою всем дается радость;  
Что было, то не будет вновь.

Итак, «страсти роковые» действуют везде. Но, несмотря на этот пессимистический вывод, Пушкин-романтик сохраняет в «Цыганах» любовь к жизни. Более того, несмотря на свою губительную и катастрофическую силу, страсти не теряют для него своей привлекательности как выражение прекрасной и яркой «земной» природы человека (это, разумеется, относится не к «злым страстям» — мстительности или ревности, а преимущественно к любви). Пушкин в «Цыганах» изображает страсти совсем не так, как Баратынский, считающий их только «людским безумством» и тленом (стихотворение «Осень»). И не так, как поздний Толстой, заявивший в «Крейцеровой сонате», что «плотская любовь» не должна быть предметом искусства, и усматривавший в ней только «животную страстность». Пушкин — автор «Цыган» — видит в страстях, выражаясь словами Батюшкова, «и мучение и сладость жизни»<sup>95</sup>. Отношение Пушкина к страстям здесь во многом похоже

<sup>93</sup> См. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1950, стр. 355.

<sup>94</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I (1813—1824). М.—Л., 1956, стр. 650.

<sup>95</sup> «Прогулка в Академию художеств». — В кн.: «Сочинения К. Н. Батюшкова», т. II. СПб., 1885, стр. 100.

на отношение Тютчева к хаосу: в хаосе нет гармонии, но поэта все же влечет к нему, и он вдохновенно, почти восторженно, говорит «про древний хаос, про *родимый*» (стихотворение «О чем ты воешь ветр ночной?»). И Пушкина в «Цыганах» пугает хаос страстей, но он все же тянется к нему, к его поэтической стороне. Прекрасны в поэме женщины, которые «славятся красотой», — Мариула («как солнцем любовался» ею старый цыган) и Земфира, полная «детского веселья», привыкшая «к резвой воле» (одного из критиков, прочитавшего отрывок из поэмы в «Полярной звезде», восхитил «характер прелестной цыганки, обрисованный одним почерком»<sup>96</sup>). Страсть Земфиры к молодому цыгану по-своему героична; Земфира целиком отдается своей новой могучей любви и погибает как подлинно трагическая героиня со словами презрения к Алеко.

Прекрасны в «Цыганах» и образ смелого возлюбленного Земфиры, стремящегося продлить минуты свидания и поцелуи любви, прекрасно даже погребение влюбленных, которые как бы навсегда соединяются после смерти («В лоно хладное земли чету младую положили»), и картины пленительной южной природы. А в эпилоге Пушкин смягчает трагизм поэмы катарсисом необычайной душевной просветленности, достигаемой творчеством — полной отдачей «волшебной силе песнопенья» (эта просветленность отчасти связана и с тем, что странствия Пушкина с цыганским табором ушли в прошлое, стали воспоминанием: «В туманной памяти моей так оживляются виденья то светлых, то печальных дней»). И в то же время поэт говорит в эпилоге о своей любви к «радостным гулам» песен цыган и их простому быту.

Характерно, что песня Земфиры, построенная на народной основе, — этот вызов Алеко и гимн всецельной любви, — не понравилась сентиментальному моралисту Карамзину, вообще считавшему «Цыган» «не совсем зрелым» произведением<sup>97</sup>. Когда в 1825 или 1826 г. композитор М. Ю. Вьельгорский пел песню Земфиры, положенную им на музыку, в присутствии Карамзина, тот, по свидетельству Вяземского, был почти возмущен. «Когда дошло до стихов «Режь меня, жги меня и проч.», Карамзин воскликнул: «Как можно класть на музыку такие ужасы, и охота вам их петь?»<sup>98</sup>. И, напротив, изображение пламенных и мощных страстей в поэме, в частности в той же песне Земфиры, где было сказано, что любимый «жарче летнего дня», очень понравилось самому Вяземско-

<sup>96</sup> «Четвертое письмо на Кавказ» Д. Р. К. — «Сын отечества», 1825, часть 101, № 10, стр. 196. Кому принадлежал псевдоним Д. Р. К., пока точно не установлено. Большинство исследователей, занимавшихся этим вопросом, полагают, что он принадлежал Н. И. Гречу (см. об этом в статье Л. С. Флейшмана «Из истории элегии в пушкинскую эпоху». — «Уч. зап. Латвийского гос. ун-та», т. 106. Пушкинский сборник. Рига, 1968, стр. 47—48).

<sup>97</sup> Карамзин — Вяземскому, 2 декабря 1824 г. («Берег», 1880, № 74, 6 июня).  
<sup>98</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. VII. СПб., 1882, стр. 55.

му, убежденнейшему романтику. «Ты ничего жарче этого еще не сделал,— писал он Пушкину,— и можешь взять в эпиграф для поэмы стихи Державина из Цыганской песни (т. е. «Цыганской пляски». — *Н. Ф.*):

Жги души, огонь бросай в сердца  
От смуглого лица»<sup>99</sup>.

Как свидетельствуют уже эти высказывания, Пушкин в «Цыганах» именно в романтическом духе, иначе, чем представители предшествовавших литературных направлений, решил проблему страстей, хотя он и разделял здесь мысли классицистов и сентименталистов о том, что страсти заложены в природе человека и оказывают на него пагубное влияние. По убеждению писателей классицизма, стихию страстей было возможно и должно победить силой разума. «Природа нудит нас страстям повиноваться, но разум нам велит страстям сопротивляться», — замечал один из героев Сумарокова<sup>100</sup>. Даже Державин, уже во многом вышедший за пределы классицизма, но оставшийся крупнейшим поэтом этого направления, в том же самом стихотворении «Цыганская пляска», с увлечением рисуя наследницу древних вакханок цыганку, бросающую «огнь в сердца», в финале произведения все же предлагал ей вести себя разумно:

Нет, стой, прелестница! довольно,  
Муз скромных больше не страши,  
Но плавно, важно, благородно,  
Как русса дева, пропляши.

Писатели классицизма как рационалисты, конечно, отвергли бы мысли Пушкина о неодолимости страстей и безусловной привлекательности «земной» любви (в «Цыганах» вопреки мнению Б. В. Томашевского нет просветительского утверждения, что «всё спасение в разуме, в мудрости»<sup>101</sup>; охладевший старый цыган, рассудочно доказывающий Алеко законность и естественность безрассудных страстей Мариулы и Земфиры, ничего не изменил ни в собственной биографии, ни в жизни героев). Отвергли бы, подобно Карамзину, эти мысли Пушкина, вероятно, и многие представители сентиментализма, считавшие, что страсти должны и мо-

<sup>99</sup> Вяземский — Пушкину, 4 августа 1825 г. (XIII, 200). Вообще «Цыганы» восхитили Вяземского (это предвидел Пушкин, писавший ему, что он будет поэмой «очень доволен»). Вяземский утверждал, что «Цыганы» — «полнейшее», «совершеннейшее, оригинальнейшее... творение» Пушкина (Вяземский — Пушкину, 4 августа 1825 г. — XIII, 200) и что в этой поэме «он, конечно, далеко за собою оставил... сверстников своих» («Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10, отд. I, стр. 122).

<sup>100</sup> Трагедия «Ярополк и Димиза» (д. I, явл. 4).

<sup>101</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 623.

гут подавляться разумом, добродетелью и религией, и настаивавшие на умеренности в любви («Люби, но будь во всем умерен», — учил Карамзин)<sup>102</sup>. Из числа последователей Карамзина, вероятно, один лишь предромантик Батюшков, который впервые стал подлинно художественно изображать в своей лирике «беззаконные» страсти, говоря, что он «настежь отворяет дверь всем желаниям»<sup>103</sup>, — понял бы и одобрил пушкинскую поэтизацию «земной» любви в «Цыганах». Но Батюшкова сравнительно мало интересовал вопрос о катастрофическом действии страстей, и он только в своей прозе бегло указал на то, что страсти и люди, «ненавистники сна», лишают покоя человека<sup>104</sup>. И совершенно неприемлемыми были мысли Пушкина в «Цыганах» для Жуковского, видевшего спасение от губительной силы страстей как в добродетели, основанной на «вере в провиденье», так и в разуме (по мнению Жуковского, «глас истины» должен извлечь из сердца человека «жало страстей»<sup>105</sup>), и резко противопоставлявшего мистическую, призрачную, часто загробную любовь «земному», плотскому чувству. Жуковскому вполне закономерно не понравилось отсутствие в поэме Пушкина «высокой» — религиозной или моралистической — идеи; поэтому он ценил в «Цыганах» лишь исключительно яркий пушкинский стиль. «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган»! — писал Жуковский Пушкину. — Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить отечеству, которому так нужно высокое...»<sup>106</sup>.

С другой стороны, «очень довольны» были «Цыганами» романтики-декабристы Рылеев и Бестужев-Марлинский, напечатавшие отрывок из поэмы в «Полярной звезде» на 1825 год; им нравились в поэме и образ главного героя, вступившего в конфликт с обществом, и бурный протест против цивилизации, который, разумеется, относился и к строю жизни самодержавно-крепостнической России, и пафос «вольности», и то, что Пушкин — автор «Цыган» избавился от влияния Байрона. Рылеев, обращаясь к Пушкину, подчеркивал, что «Цыганы» «совершенно оправдали» мнение декабристов о его таланте<sup>107</sup>, а Бестужев-Марлинский находил, что эта поэма «выше всего, что он писал доселе»<sup>108</sup>. И все же, отвечая Жуковскому, усматривавшему недостаток «Цыган» в

<sup>102</sup> «Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста».

<sup>103</sup> Батюшков — Е. Г. Пушкиной, 30 июня 1813 г. («Сочинения К. Н. Батюшкова», т. III, СПб., 1886, стр. 230).

<sup>104</sup> «Похвальное слово сну» («Сочинения К. Н. Батюшкова», т. II, стр. 241. Подчеркнуто Батюшковым).

<sup>105</sup> См. В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, стр. 183.

<sup>106</sup> Жуковский — Пушкину, 15 — начало 20-х чисел апреля 1825 г. (XIII, 165).

<sup>107</sup> Рылеев — Пушкину, 5—7 января 1825 г. (XIII, 133). См. об использовании Рылеевым образов «Цыган» в переписке с Пушкиным в кн.: В. В. Нейман. К. Ф. Рылеев. М., 1946, стр. 31—32.

<sup>108</sup> Бестужев — Туманскому, 15 января 1825 г. (см. Н. Ш. Туманский и Мицкевич. — «Киевская старина», 1899, март. стр. 300).

отсутствии высокой цели, Пушкин противопоставлял свою поэму не только религиозно-моральным дидактическим тенденциям Жуковского, но и оголенной политической дидактике некоторых недостаточно художественных произведений декабристов. «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия... Думы Рылеева и целят, а всё не впопад», — писал Пушкин Жуковскому<sup>109</sup>. А сами декабристы хотели бы, чтобы Пушкин после «Цыган» сочинил поэму другого, историко-гражданского типа с чисто политической направленностью — романтическую поэму о древнем Пскове, где были «задушены последние вспышки русской свободы»<sup>110</sup>.

Все приведенные высказывания о «Цыганах» делают особенно рельефным новаторство Пушкина в поэме. Отметим, что и в современной Пушкину западноевропейской романтической литературе проблема страстей не ставилась так, как в «Цыганах». В большинстве произведений Вальтера Скотта (например, в «Айвенго») страсть была главным образом источником мужества, превосходящего то мужество, которое обнаруживается в «самых страшных сражениях». У Байрона, как мы уже отмечали, постановка проблемы страстей являлась менее резкой и определенной, чем в «Кавказском пленнике» Пушкина, не говоря уже о «Цыганах», где Пушкин с необыкновенной четкостью и остротой сформулировал свой афористический вывод о неумолимой власти страстей, вывод, отсутствующий в произведениях Байрона (тем не менее Байрон — и это превосходно понимал Пушкин<sup>111</sup> — был подлинным поэтом страсти, нарисовавшим весьма разнообразные ее оттенки). В очень далеком и чуждом для Пушкина творчестве Шатобриана<sup>112</sup> (особенно в «Рене») религия рассматривалась как надежное лекарство от страстей, которое «сладко убаюкивает чувствительную душу». Только мысли о страстях Жермены де Сталь — писательницы, связанной с традициями Просвещения и в то же время вступавшей на романтический путь, были близки к пушкинской трактовке страстей в «Цыганах»<sup>113</sup>. В своей, хорошо

<sup>109</sup> Пушкин — Жуковскому, 20-е числа апреля 1825 г. (XIII, 167).

<sup>110</sup> Рылеев — Пушкину, 5—7 января 1826 г. (XIII, 133).

<sup>111</sup> См. об этом на стр. 141.

<sup>112</sup> Оставаясь совершенно чуждым ортодоксальной христианской мистике Шатобриана, Пушкин все же ценил в его произведениях изображение любовных переживаний. Об этом свидетельствуют слова из беловой рукописи «Евгения Онегина», характеризующие французские романы:

Любви нас не природа учит,  
А Сталь или Шатобриан.

VI, 546

<sup>113</sup> См. об историко-литературной роли Сталь и ее взглядах на страсти в кн.: С. Вайнштейн. Госпожа Сталь. Мыслитель переходной эпохи. СПб., 1902; М. Н. Черневич. Жизнь и творчество Жермены де Сталь. — В кн.: Сталь. Коринна или Италия. М., «Наука», 1969.

знакомой Пушкину<sup>114</sup> книге «О влиянии страстей на счастье отдельных личностей и отдельных народов» (1796) Сталь писала об огромной разрушительной силе страстей, часто ведущих человека к гибели, и вместе с тем подчеркивала необходимость, привлекательность и красоту страстей. Однако в «Цыганах» романтик Пушкин во многих отношениях решал проблему страстей иначе, чем Сталь, которая только предвосхитила идеи романтизма. Сталь еще не утверждала безусловного господства «роковых» страстей, ограничиваясь указанием на то, что не всегда «можно победить себя» и «владеть собой». К тому же она считала, что любовная страсть губительна и катастрофична не «всюду», не для всех, а преимущественно для женщины (об этом шла речь и в книге Сталь о страстях и в ее знаменитом романе «Юрinna или Италия»). Наконец, в отличие от Пушкина Сталь придавала своему ощущению трагизма страстей печать «меланхолии» и видела спасение от этого трагизма в добре и сострадании. Пушкин по сравнению со Сталь — и это отчетливо выразилось в «Цыганах» — углубил романтическое мировосприятие.

Таким образом, простой «отсчет» «Цыган» от различных художественных и идеологических систем показывает, что Вяземский был вполне прав, называя поэму «оригинальнейшим» из написанных к тому времени произведений Пушкина. Эта оригинальность обусловила и неповторимое своеобразие художественной структуры поэмы.

## 7

Трудность решения проблемы романтизма упирается, по нашему мнению, отчасти в вопросы стиля. Одни писатели, ученые и критики старались определить романтизм преимущественно по признакам формы (так поступил, как мы видели, Пушкин, правда, только в своих чисто теоретических высказываниях), другие — преимущественно по признакам содержания (вспомним замечание Белинского, что романтизм выражает «внутренний мир души человека») <sup>115</sup>. Трудность усугубляется еще и тем, что, по нашему мнению, романтические стили обладают гораздо меньшей стабильностью, чем стили реалистические, и весьма разнообразны <sup>116</sup>. Но в данном случае эти трудности не существуют. Пушкин воплотил содержание своего вольнолюбивого романтизма страстей с помощью романтического стиля, выработанного им в

---

<sup>114</sup> См. о связях творчества Пушкина с идеями Сталь: *Н. Л. Бродский*. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Изд. 2. М., 1937, стр. 174—175; *Б. В. Томашевский*. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 19 и др.

<sup>115</sup> VII, 145.

<sup>116</sup> См. об этом в нашей статье «Поэмы Тургенева и пушкинская традиция», — «Изв. АН СССР, серия литературы и языка», т. XXVIII, вып. 3. М.—Л., 1969, стр. 238.

высшей степени сознательно и обдуманно. Это в полной мере относится к «Цыганам».

Пушкин стремится передать внутренние — чаще всего контрастные — психологические состояния. Не только Зареме в «Бахчисарайском фонтане» свойствен «язык мучительных страстей»; в словесной ткани южных поэм вообще занимает большое место этот «язык». В «Цыганах» он иногда фиксирует «нейтральные» душевные состояния («сердечна лень», «послушная душа») — иногда радостные (радостное «кипение души», «радостные гулы» песен табора, веселая «вольность») и — в соответствии с трагическим характером поэмы — главным образом печальные («измученная грудь», «мученья» души, «мучительные сны»). При этом в поэме нередко возникают устойчивые словосочетания, часто повторявшиеся у разных романтических авторов («волшебная сила», «дальняя звезда», «измен волнение» и т. п.).

У Пушкина часто можно встретить внешнее и даже утрированное выражение человеческих страстей. Впоследствии Пушкин замечал, что «молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хочут дико, скрежещут зубами и проч.»<sup>117</sup> Это было написано о «Бахчисарайском фонтане», но может быть отнесено и к «Цыганам». Здесь Алеко заявляет, что он «упрекнул» бы «свирепым смехом» своего врага, сталкивая его в море; Земфира слышит «скрежет ярый» спящего Алеко и, когда он просыпается, говорит ему: «Ты сонный скрежетал зубами». Но подобное выражение страстей довольно редкое явление (запоминается высокопоэтический штрих: в финале произведения старый цыган «на погибшую глядел в немом бездействии печали»).

Заключительные слова эпилога поэмы: «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» — определяют ее композицию и структуру. Исследователи уже много раз отмечали, что конец поэмы почти повторяет начало: и там и здесь в сходных фразеологических оборотах перед читателем возникают «вольность», «пустыня» (в значении «степь»), «изданные шатры» и т. д. Исследователи объясняли это или тем, что «цыганский быт, нарушенный вторжением Алеко, как бы снова вступает в свои права» (Б. В. Томашевский)<sup>118</sup>, или стремлением Пушкина к «геометрически правильному построению обрамляющих частей поэмы» (Д. Д. Благой<sup>119</sup>). По нашему же мнению, эта композиционная схема должна подчеркивать неизменность и непреложность законов судьбы. Все остается прежним, так как Пушкин в эту пору думал, что люди не могут оказать какое-либо влияние на «роковой» ход жизни.

<sup>117</sup> «Опровержение на критики» (XI, 145).

<sup>118</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 660.

<sup>119</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 344.



Тема судьбы воплощена в поэме и в целой системе предсказаний и очень точных сюжетных повторений. Это опять-таки подчеркивает, что все происходит по раз навсегда предопределенным, «роковым» законам и что частные конкретные обстоятельства не играют решающей роли в участи героев. С. М. Бонди писал о Земфире: «Ее история только повторяет — за исключением трагического финала — историю ее матери»<sup>120</sup>. Но песня Земфиры, которую «певала» и ее мать Мариула, приобретает особое значение, предвещая трагический финал и являясь в данном случае самопредсказанием гибели героини. По наблюдению В. В. Виноградова, эта песня «символически, в намеках внушает читателю смутное понимание новой складывающейся ситуации и предвещает трагическую развязку действия»<sup>121</sup>. «Умираю любя», — поет Земфира. «Умру любя», — восклицает она перед самой смертью. В песне Земфиры есть и другие эмоционально-фразеологические соответствия со словами цыганки перед гибелью. «Не боюсь ни ножа, ни огня», «Презираю тебя», — поет Земфира. «Не боюсь тебя!», «Твои угрозы презираю», — бросает она Алеко перед гибелью.

Как нам кажется, в «Цыганах» перед самой трагической развязкой даны и другие символические — на этот раз авторские — намеки на нее. Земфира назначает свидание молодому цыгану, «как зайдет луна». А когда Алеко ночью в поисках Земфиры идет по полю — «Луна зашла в туманы». Это символ близкой смерти Земфиры, которую сопровождает на протяжении всей поэмы образ «вольной луны». Свиданье происходит «над могилой». Это тоже символическое предвестие трагической развязки («Вам хорошо и здесь, у гроба», — говорит Алеко), которое заранее подготавливает образ другой могилы, выкопанной цыганами для убитых влюбленных (в обоих случаях Пушкин приковывает внимание читателя к могиле, указывая на то, где она находится: Алеко видит могилу «на краю дороги», цыгане «могилу в стороне копали»).

И судьба Алеко окружена в поэме целой сетью предсказаний. Уже вначале автор предсказывает неминуемое пробуждение страстей Алеко: «Они проснутся: погоди!». Вяземский в статье о «Цыганах» даже находил, что этот стих лишний: «...он как будто наперед подсказанное слово заданной загадки»<sup>122</sup>, т. е. слишком ясно раскрывает будущее течение событий. Но в общей системе предсказаний, касающихся Алеко, этот стих играет исключительно важную роль. Интересно, что почти буквально такое же предсказание есть в вариантах сочиненной до «Цыган» второй главы «Евгения Онегина». Пушкин писал тут о чувствах охладевшего Онегина: «Давно ль, надолго ль присмирели? Проснут-

<sup>120</sup> С. Бонди. Поэмы Пушкина. — А. С. Пушкин. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1960, стр. 487.

<sup>121</sup> В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 449.

<sup>122</sup> «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10, отд. I, стр. 118.

ся — только погоди»<sup>123</sup>. В сущности это предсказание оправдывалось всем дальнейшим ходом романа: Онегин, полюбив Татьяну, испытывает «волнение в крови» и оказывается погруженным в «бурю ощущений»: один из вариантов его письма к Татьяне даже содержит признание: «Не в первый раз я предан воле страстей безумных и судьбе»<sup>124</sup>. Но в реалистическом романе, где отсутствовала тема рока, предсказание было бы излишним, и Пушкин удалил его из окончательного текста произведения.

Предсказывает судьбу Алеко и старый цыган, когда он рассказывает ему об участии Овидия, и особенно ясно, когда он повествует об измене Мариулы. Эта история, вообще во многих своих основных чертах совершенно аналогична истории Алеко и Земфиры (вплоть до того, что Алеко, подобно старому цыгану, напрасно ищет, проснувшись, исчезнувшую подругу).

Алеко делает и своеобразные самопредсказания. Удивляясь тому, что старый цыган не убил оставившую его Мариулу, Алеко заявляет, что он «в волны моря, не бледнея, и беззащитного б толкнул» и даже «упрекнул» бы его «свирепым смехом». В дальнейшем Алеко действительно убивает беззащитных людей — Земфиру и молодого цыгана — и еще издевается над ними с поистине свирепой иронией.

Но самое важное самопредсказание Алеко — его сон, о котором он рассказывает Земфире. Вяземский в статье о «Цыганах» особо выделил «ужасную ночную сцену сновидений Алеко»<sup>125</sup>. Разбудив ночью отца, Земфира обращается к нему:

Алеко страшен.  
Послушай: сквозь тяжелый сон  
И стонет, и рыдает он.

Во сне Алеко шепчет имя Земфиры и «другое имя произносит». «Чье имя?» — спрашивает старый цыган, на что Земфира отвечает:

Слышишь? хриплый стон  
И скрежет ярый!.. Как ужасно!..

Земфира говорит проснувшемуся Алеко, что он ее «страшил» и «сонный скрежетал зубами», что во сне его душа «терпела мученья»<sup>126</sup>. Тогда Алеко вспоминает, что он видел во сне:

Мне снилась ты.  
Я видел, будто между нами...  
Я видел страшные мечты!

<sup>123</sup> VI, 562.

<sup>124</sup> Там же, стр. 516.

<sup>125</sup> «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 10, отд. I, стр. 119.

<sup>126</sup> «Мученья» Алеко во сне готовят образ «мучительных снов» в эпиплоге поэмы. Но этот образ вместе с тем обобщает все душевные трагедии и катастрофы, происходящие в поэме.

Б. В. Томашевский находил, что, когда Алеко во сне приносит «другое имя», это «намек» на «душевную драму», которая «была пережита им в прошлом»<sup>127</sup>. Но нам кажется, что это не так. Алеко видит во сне не прошлое, а будущее: ему кажется, что между ним и Земфирой встал другой человек и что он, Алеко, совершил убийство<sup>128</sup>. Алеко видит во сне мщение: об этом свидетельствует его «скрежет ярый», напоминающий «свиристый смех», о котором он говорил старому цыгану, рисуя воображаемое убийство беззащитного врага.

Земфира просит Алеко не верить «лукавым сновиденьям» (в вариантах поэмы было сказано «Не верь зловещим сновиденьям»<sup>129</sup>; это особенно резко подчеркивало, что сон Алеко предсказывает и предвосхищает будущие события). Алеко на минуту кажется, что он не верит снам, однако сон повторяется накануне убийства:

Алеко спит: в его уме  
Виденье смутное играет...

Очевидно, это то же самое «виденье» об измене Земфиры, так как дальше сразу же говорится:

Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку простирает...

И здесь Алеко противопоставлен старому цыгану: перед тем как обнаружить исчезновение Мариулы, тот тоже спал, но «мирно» (с этим гармонируют слова в самом начале поэмы, что цыганам свойствен «мирный сон под небесами» и что он даже «весел»). Мучительный же сон Алеко превращается в преступление наяву.

Подобно сну Татьяны, в котором происходит убийство Ленского Онегиным, сон Алеко сбывается. Когда Алеко идет по «зловещему следу» и видит на могиле Земфиру и молодого цыгана, он понимает, что его «предчувствие» оправдывается<sup>130</sup>:

Могила на краю дороги  
Вдали белеет перед ним...  
.....  
Идет... и вдруг... иль это сон?  
Вдруг видит близкие две тени  
И близкий шепот слышит он  
Над обесславленной могилой.

<sup>127</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. I, стр. 617.

<sup>128</sup> См. об этом: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 450.

<sup>129</sup> IV, 459.

<sup>130</sup> См. об этом: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 451.

Здесь слова «иль это сон» — не часто встречающийся фразеологический оборот, обозначающий «или это мне кажется, снится» (см. слова из внутреннего монолога Онегина, увидевшего на светском балу Татьяну: «Та девочка... иль это сон?..»). Сравним у Есенина в стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу...»: «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?»); они выражают ужас Алеко перед тем, что его сон об измене Земфиры стал реальностью. Это с предельной ясностью выражено в варианте поэмы: «Ужель то страшный сон!..»<sup>131</sup> (вместо «иль это сон?»); речь идет именно о тех «страшных мечтах», которые томили Алеко еще в его первом сне. Затем Алеко убивает человека, который в его вещем сне стоял между ним и Земфирой («между нами») и ее саму, совершая действительно страшное преступление (сгущая романтическую атмосферу ужаса, Пушкин говорит об «окровавленном» Алеко, сидящем утром после ночного преступления «на камне гробовом» «с ножом в руках»: «Убийца страшен был лицом»).

«Виденье» Алеко Пушкин не случайно характеризует как «смутное», и это вполне отвечает поэтике романтического произведения. Но сны Алеко все же с большой определенностью предвещают трагическую развязку.

Итак, если поющая Земфира как бы видит наяву ужасную заключительную сцену поэмы, то Алеко видит ее во сне. Однако эти предсказания связаны с главными особенностями психологии героев (с самоотверженной любовью Земфиры, с мстительностью Алеко) и образуют последовательные ступени в логическом развитии сюжета. Захваченная новой страстью Земфира, стремясь вызвать ссору с Алеко, поет ему очень обдуманно выбранную песню о старом муже и молодом любовнике и угрожающе спрашивает: «Так понял песню ты мою?», а далее восклицает: «Я песню про тебя пою». Алеко «понимает» песню: в поэме рассказывается, как ночью, сразу же после этого эпизода Алеко видит во сне, что между ним и Земфирой встал другой человек. Но еще важнее этой психологической и сюжетной мотивированности, чисто пушкинская любовь к жизни, которая проявляется в самом стиле поэмы, и которую не смогли уничтожить и перечеркнуть мрачные размышления о силе судьбы. С помощью романтически ярких, художественных средств в поэме изображена праздничная красота природы и любви, не имеющая ничего общего с тусклой обыденностью. Недаром современники отмечали в «Цыганах» картины «расцветки самой яркой»<sup>132</sup>, «пламенные и смелые» выражения<sup>133</sup>. Рисую высшие формы наслаждения, Пушкин характеризует их словом «упоенье» («упоенье вечной

<sup>131</sup> IV, 428.

<sup>132</sup> Н. Н. Раевский-сын — Пушкину, 10 мая 1825 г. (XIII, 172; с франц.).

<sup>133</sup> П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина.— «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10, отд. I, стр. 117.

лени», «упоительное лобзанье», сюда же примыкает выражение «сладкие уверенья»).

Отметим, что, изображая наслаждения любви, Пушкин иногда использует праздничную и жизнелюбивую художественную манеру своего учителя Батюшкова, в которой он ценил «роскошь и небрежность воображения»<sup>134</sup>. «Оставьте, дети, ложе неги!» — говорит старый цыган Алеко и Земфире после их первой брачной ночи в таборе. Это несомненно батюшковский мотив. В известном стихотворении Батюшкова «Мечта» нарисован Гораций, «томимый неуго на ложе из цветов», а в знаменитом батюшковском послании «Мои пенаты» поэт и его возлюбленная Лила ушпваются любовью «на ложе сладострастья».

Праздничная красота и вечная свобода природы запечатлены в поэме в многочисленных сравнениях. Земфира — сияющая «вольная луна», которая «пышно» озаряет облака; Мариулой любовались «как солнцем», а ее «младость» «вольнее птицы»; возлюбленный, о котором поет Земфира, «свежее весны, жарче летнего дня»; Алеко сравнивается с «птичкой беззаботной», улетающей, когда наступает «осень поздняя», «в дальние страны», — это тонко подготавливает возникающий в конце поэмы трагический образ Алеко — одинокого раненого журавля, оторванного «гибельным свинцом» от «станции поздних журавлей», отправившихся «вдаль на юг» «перед зимою».

Любовь к жизни, окрасившая в яркие праздничные тона романтические описания поэмы, сказалась и в ее реалистических мотивах, опять-таки свидетельствующих о том, что мрачные философские выводы, к которым в эту пору пришел Пушкин, не отвратили его от действительности и не заставили уйти в мир мистических бестелесных видений (как показывает «Путешествие Онегина», Пушкин понимал под реализмом, не употребляя, конечно, этого термина, возникшего гораздо позднее, полную противоположность романтизму — изображение обыкновенного в человеке, обыкновенного в нации и обыкновенного в природе)<sup>135</sup>. Однако мы не будем подробно рассматривать эти реалистические мотивы, проявляющиеся и в усилении — по сравнению с другими, южными поэмами — социальной обусловленности поведения героев и в полных жизненного правдоподобия описаниях обыкновенного, будничного быта цыган<sup>136</sup>, и в том, что Пушкин

<sup>134</sup> «Заметки на полях «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова» (XII, 263).

<sup>135</sup> См. строфы «Путешествия Онегина», начатые строками: «Прекрасны вы, берега Тавриды», «Иные нужны мне картины» и «Порой дождливо намени». Здесь противопоставлены «пламенным» переживаниям поэта-романтика с его идеалом «гордой девы» мирная семейная жизнь, шуму моря — «топот трепака», экзотическим «пустыням» — пруд, в котором плавают утки.

<sup>136</sup> Надо, впрочем, отметить, что поэзия обыкновенного в «Цыганах» была в то же время поэзией необыкновенного. Вот почему в поэме нет стилистического разноречия между романтическими и реалистическими деталями.

теперь часто смотрит на страсти героев как бы со стороны, объективно их изучая, как он это сделал впоследствии с несравненно большей психологической тонкостью в маленьких трагедиях. Стремление Пушкина к объективности изображения психологии и поступков героев естественно привело к тому, что повествовательность в «Цыганах» органически соединилась с чисто драматической формой. Пушкин именно как драматург разбивает поэму (больше половины ее текста) на реплики и монологи действующих лиц. Поэтому «Цыганы» отчасти предвосхищают маленькие трагедии Пушкина — шедевры его философской мысли — не только по содержанию, но и по форме. Вообще «Цыганы», где поэт уже во многом вышел за пределы романтико-субъективного подхода к жизни и романтического стиля, открывали путь к реалистической драматургии Пушкина — не только к маленьким трагедиям, но и к написанному через год после завершения поэмы «Борису Годунову».

## 8

Как ни мучителен был кризис мировоззрения Пушкина 1823 г., он не привел к коренному идейному перелому. Несмотря на временный пессимизм, Пушкин сохранил в «Цыганах» свои общественные и этические ценности и свою любовь к жизни, ярко заблиставшую в стиле поэмы.

В дальнейшем Пушкин преодолел временный пессимизм (это намечилось уже в «Подражаниях Корану», написанных в сентябре—ноябре 1824 г.<sup>137</sup>, где поэт нарисовал себя в образе пророка, хранящего и отстаивающего собственную независимость, несмотря на постоянные гонения)<sup>138</sup>. Не случайно в стихотворении «Цыганы», озаглавленном так же, как поэма, но сочиненном гораздо позднее, в 1830 г., вовсе отсутствуют мрачные философско-психологические тона; здесь Пушкин, как бы забывая о своем утверждении в поэме, что у цыган нет счастья, приветствует их словами: «Здравствуй, счастливое племя!»

Во второй половине 20-х годов и в 30-е годы отношение Пушкина к страстям существенно меняется. Пушкин уже не считает, что страсти всегда губительны. В VIII главе «Евгения Онегина», законченной в 1830 г., напротив, прямо говорится о благотворном влиянии на юные сердца живительного «дождя стра-

---

Будничное у цыган совершенно необычайно с точки зрения цивилизованных горожан.

<sup>137</sup> М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, стр. 515 и 540.

<sup>138</sup> См. нашу статью «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина», где была впервые высказана мысль об автобиографичности пушкинских «Подражаний Корану» («Уч. зап. МГУ», вып. 118. М., 1946. Тр. кафедры русской литературы, кн. 2, стр. 83—107).

стей» (см. XXIX строфу этой главы: «Любви все возрасты покорны»). И после «Цыган», во второй половине 20-х и в 30-е годы, когда Пушкин окончательно перешел на позиции реализма, в его творчестве сохранилась романтическая струя. Но именно струя, потому что у Пушкина в это время уже не было ни романтической программы, ни романтического стиля. Характеризуя этот период его творчества, уже нельзя говорить о романтизме как о теоретически обоснованной и художественно целостной системе. Однако и в пору николаевской реакции у Пушкина, находившегося в остром конфликте с действительностью, сохранились устремления к необыкновенному, ко всему, что могло вывести за бытовые и психологические рамки повседневности.

Черты романтической исключительности легко обнаружить у Дубровского, Кирджали, Сильвио («Какая-то таинственность окружала его судьбу», — писал о нем Пушкин), у центральных персонажей маленьких трагедий (Скупого рыцаря, Сальери, Дон Гуана, Вальсингама) и даже у Онегина в VIII главе романа, где он выступает как герой, принципиально отличающийся от посредственных и благонамеренных светских людей, и вовсе не похож на легкомысленного баловня судьбы, образ которого возник перед читателем в I главе. Черты романтической исключительности можно найти и у Татьяны в «Евгении Онегине», Марии в «Полтаве» и, разумеется, у Клеопатры в «Египетских ночах». Очень показательно, что некоторых из таких «исключительных» персонажей (Германна, Зинаиду Вольскую) Пушкин прямо или косвенно называет «романическими»<sup>139</sup>; по всей видимости, это слово, указывающее, что персонаж как бы вышел из романа, ассоциировалось у Пушкина с романтизмом по признаку необыкновенного<sup>140</sup>. Добавим, что Пушкина и в «последекабрьскую» пору по-прежнему занимают романтические герои в жизни.

В 1831 г. Пушкин хотел написать прозаическое произведение о декабристе Якубовиче, в котором он в 20-е годы видел романтического героя. Действие этого произведения должно было разворачиваться на Кавказе; согласно одному из вариантов плана, Якубовича, как и кавказского пленника, освобождала из неволи влюбленная в него «казачка-черкешенка»<sup>141</sup>. Романтическим героем в жизни был для Пушкина и Грибоедов, блистательно изображенный на страницах «Путешествия в Арзрум». Пушкин видит

<sup>139</sup> См. об этом ниже.

<sup>140</sup> Та же ассоциация возникала у очень многих писателей конца XVIII — начала XIX в., например, у князя П. И. Шаликова, в сознании которого необыкновенный пейзаж вызывал «романтическое воспоминание», связанное со страшными картинами «готических» произведений Анны Радклиф (см. об этом: В. Э. Вацуро. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». — В сб.: «Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века». Л., 1969, стр. 193).

<sup>141</sup> VIII (2-й полутом), 967.

в Грибоедове «необыкновенного» человека с «пылкими страстями», проведшего «бурную» жизнь и погибшего «посреди смелого, неровного боя». Романтическая судьба привлекала Пушкина и в «кавалеристе-девице» Н. А. Дуровой. Он отметил, что в первом томе «Записок Дуровой» «пылкая героиня описывает самые необыкновенные происшествия»<sup>142</sup>. А в «Рославле» Пушкин резко и зло противопоставил «тупому» светскому обществу барской Москвы, не понимающему, что такое «сильное движение сердца», приехавшую в Россию «необыкновенную женщину», «сочинительницу Коринны» Жермену де Сталь — автора того самого трактата о страстях, идеи которого были близки к «Цыганам».

Романтические тенденции заметны и в желании Пушкина уйти в далекие исторические эпохи, не похожие на современность своей яркостью и «исключительностью» (позднее средневековье — в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте», античный мир — в «Египетских ночах» и в неоконченном отрывке «Цезарь путешествовал...»). Этими тенденциями во многом продиктованы и особенности жанра «Полтавы»: приемы классической эпопеи помогают Пушкину воссоздать историческое прошлое, XVIII век — время героев, «столь полных волею страстей» (вместе с тем «Полтава» — романтическая поэма, посвященная «необыкновенной» любви Марии к Мазепе).

И опять-таки именно изображение сильных страстей определяет собой романтическую струю в творчестве Пушкина. Оно являлось вольнолюбивым вызовом той душевной мелкости, которая стала психологической нормой для повседневного быта общественных верхов николаевской поры, еще более тусклого, чем в «додекабрьское» время. Пушкин продолжает рисовать бурные страсти в своей лирике, сохраняя в ней романтическую фразеологию страстей<sup>143</sup> (см. такие выражения, как «пламенная душа», «пламя страстей» и т. п.). Набрасывая портрет А. Ф. Закревской, обладающей «пылающей душой» и «бурными страстями», он восхищается тем, что она смело отменяет все светские условности,

Как беззаконная комета  
В кругу расчисленном светил.

*«Портрет», 1828*

Изображение сильных страстей дано в крупных произведениях Пушкина «последекабрьской» поры. Онегин, вновь встретивший Татьяну в последней главе романа, начинает «пылать» и испытывать «волнение в крови»<sup>144</sup>. Его «блаженство» в том, чтобы «в муках замирать», «бледнеть и гаснуть». И в этом гениальном

<sup>142</sup> XII, 135.

<sup>143</sup> См. об этой фразеологии в кн.: «Поэтическая фразеология Пушкина». М., 1969, стр. 211, 220 и др.

<sup>144</sup> См. об этом выше, на стр. 161.



реалистическом романе мы находим пушкинскую романтическую фразеологию любви («пламенная тоска», «тайный жар», «порыв страстей», «мятежная власть» страстей, «безумной страсти казнь» — ср. в «Каменном госте»: «жертва страсти безнадежной»). В «Пиковой даме» Германи, по словам Томского, «лицо истинно романтическое»; как подчеркнуто повествователем, он «имел сильные страсти» и «огненное воображение». Главная страсть Германи — обогащение («Деньги — вот чего алкала его душа»). Подчиняясь этой страсти, он ведет в конце повести игру, которая прямо названа «необыкновенной». Но даже письма к Лизавете Ивановне он пишет «вдохновенный страстию». Это «страстные письма», «пламенные требования». В «Египетских ночах» Клеопатра предлагает своим гостям «страстный торг». В вызвавшемся участвовать в нем молодом и неопытном юноше «кипит» «страстей неопытная сила». Ту же романтическую «игру страстей» находим в незаконченных пушкинских отрывках, связанных с замыслом «Египетских ночей». «Гости съезжались на дачу» и «Мы проводили вечер на даче». Героиня обоих отрывков — русская Клеопатра Зинаида Вольская (ее прототипом также была Закревская) — женщина с «огненными пронзительными глазами», которая «осмеливалась явно презирать ненавидные ... условия» света, обладала «сильными страстями»; у нее «пылкое сердце, романтическая голова», светские люди находят, что «страсти ее погубят».

И в маленьких трагедиях Пушкин изобразил высшие формы человеческих страстей (зависть Сальери, скупость барона, любовь Дон Гуана; сюда же примыкает смелость Вальсингама, бросающего вызов чуме)<sup>145</sup>. Как и в «Цыганах», Пушкин в названных произведениях применяет к страстям этический критерий; с этим связаны афористические выражения, становящиеся нравственным приговором писателя-гуманиста действующим лицам: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», «Ужасный век, ужасные сердца!» Необходимость этической оценки исключительных интеллектуальных явлений утверждалась Пушкиным в написанном почти одновременно с маленькими трагедиями стихотворении «Герой». Размышляя здесь о разных сторонах личности и деятельности Наполеона, Пушкин подводил итог афористическими словами: «Оставь герою сердце! Что же он будет без него? Тиран...»<sup>146</sup>

Но в то же время нельзя забывать, что человеческие страсти были нарисованы Пушкиным-реалистом иначе, чем Пушкиным-

<sup>145</sup> См. об этом: *Н. Фридман*. Гимн смелости (Пушкин и Вильсон). — «Уч. зап. кафедры русского языка и литературы Загорского учительского ин-та», вып. 1. Загорск, 1940, стр. 6—29.

<sup>146</sup> См. об этом в нашей статье «Героический романтизм» «последекабрьского» Пушкина. — «Уч. зап. МГУ», вып. 110. Тр. кафедры русской литературы, кн. 1. М., 1946, стр. 140—142.

романтиком. Исключительные, необыкновенные страсти изображаются теперь Пушкиным с помощью реалистического метода и стиля. В «последекабрьскую» пору романтическая струя органически входит в систему пушкинского реализма, но лишь как некий составной элемент. Теперь Пушкин хочет аналитически изучить человеческие страсти и смотрит на них со стороны, развивая ту художественную линию, которая наметилась уже в «переходных» по своему методу «Цыганах». Символичны и высокознаменательны слова из пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу...»: «Страсти! какое громкое слово! что такое страсти?». В маленьких трагедиях Пушкин, как бы развивая элементы драматической формы, играющие важную роль в «Цыганах» — этой подлинной поэме страстей, — стремится возможно глубже проанализировать страсти и выяснить их сущность, не ограничиваясь ярким и резким их изображением, имевшим место в «Кавказском пленнике» или «Бахчисарайском фонтане». Гениальное пушкинское искусство обнаружить и обнажить скрытые пружины человеческого поведения, художественно запечатлеть тончайшие нюансы и обертоны страстей делают маленькие трагедии шедевром психологического анализа, предвосхищающим лучшие произведения Достоевского. Рисуя переживания завистника Сальери, Пушкин вводит гениальный психологический штрих. Отравленный Моцарт, чувствующий себя нездоровым, произносит свои последние слова в пьесе: «Прощай же!» По существу он прощается не только с Сальери, но и с жизнью и с миром. Эти слова, естественно, мучат и жгут Сальери: ведь они обличают в нем преступника. Поэтому Сальери отвечает Моцарту: «До свиданья», как бы стремясь психологически отодвинуть от себя роковые последствия отравления, хотя он прекрасно знает, что больше никогда не увидит живого Моцарта. Такой емкой и глубокой психологической детали, конечно, не было ни в романтических поэмах, ни в романтической лирике Пушкина<sup>147</sup>.

И стиль «последекабрьских» произведений Пушкина, заключающих в себе романтическую струю, не может быть назван романтическим. Он или реалистичен или «гибриден». В «Пиковой даме» образ «романического» героя Германна дан на фоне стро-

---

<sup>147</sup> В упомянутой выше статье «Героический романтизм «последекабрьского» Пушкина» мы отнесли маленькие трагедии к художественным образцам «героического романтизма» Пушкина (стр. 127). Теперь мы считаем, что целесообразнее говорить лишь о романтической струе в этих произведениях, воплотивших в основном психологический реализм Пушкина, или о наличии в них романтики; она по справедливому замечанию Г. Н. Поспелова «может находить свое выражение и далеко за пределами романтического направления» (см. Г. Поспелов. Может ли быть романтизм без романтики? — «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 115). Термин «романтическая струя», употребляемый в этой статье при характеристике творчества Пушкина второй половины 20—30-х годов, кажется нам более подходящим, так как он подчеркивает, что романтические мотивы проходят через очень многие пушкинские вещи указанного периода.

гой и точной бытописи, хотя вместе с тем в повести есть элементы фантастики. В языке маленьких трагедий сочетается возвышенность и просторечие. «Я знаю мощь мою: с меня довольно сего сознанья...» — восклицает Скупой рыцарь, имея в виду потенциальную власть своих сокровищ над миром, но он же обещает герцогу в случае войны «кряхти, взлезть снова на коня».

В заключение отметим, что пушкинский романтизм страстей нашел своеобразное продолжение у Тютчева в его стихотворениях, посвященных Е. А. Денисьевой, и в некоторых других его произведениях 50-х годов. Строки тютчевского стихотворения «О вещая душа моя!» (1855):

Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые...

являются, по нашему мнению, отголоском эпилога «Цыган»; в них буквально повторен ключевой образ этого эпилога и всей поэмы — «страсти роковые»<sup>148</sup>. Как и в пушкинских «Цыганах», в лирике Тютчева романтизм страстей приобретает черты острого и глубокого трагизма.

Но в еще большей мере и раньше, чем Тютчев, продолжил художественную линию романтизма страстей прямой наследник Пушкина — Лермонтов<sup>149</sup>. Подобно Пушкину отталкиваясь и отрякаясь от тусклой повседневности, «где страсти мелкой только жить» (слова Демона), вольнолюбивый романтик Лермонтов рисует страсти огромного, титанического масштаба. «Земные страсти», «буря страстей», «пламенная страсть», «безумно-мятежная» страсть — на каждом шагу фигурируют в произведениях Лермонтова. И вместе с тем у Лермонтова, как и в романтических произведениях Пушкина и Байрона, появляются герои, обьятые душевным холодом: их мысли «давит» груз «надежд погибших и страстей». Таковы не только Демон до и после встречи с Тамарой и его русский двойник Арбенин до брака с Ниной и после ее гибели, но и Печорин, в котором несомненно есть черты охладевшего, разочарованного романтического героя типа пушкинского Пленника.

Подробный анализ романтизма Пушкина, с одной стороны, и романтизма Лермонтова или Тютчева — с другой, и точное выяснение границ и характера причинной и объективной связи этих художественных явлений потребовали бы особой работы (вероят-

---

<sup>148</sup> «Роковой» один из любимых эпитетов Тютчева. О трагической власти страстей над человеком говорится и в стихотворении Тютчева, посвященном Е. А. Денисьевой: «О как убийственно мы любим...», где поэт повествует о «буйной слепоте страстей».

<sup>149</sup> Характерно, что в знаменитом стихотворении «Смерть поэта» Лермонтов определял Пушкина как поэта и человека, полного «пламенных страстей», и в этом плане резко противопоставлял его «завистливому» и «душному» светскому обществу.

но, Лермонтов сознательно опирался на традицию пушкинского романтизма, а у Тютчева чаще всего присутствовали лишь объективно созвучные этому романтизму образы). Но можно с уверенностью сказать, что именно Пушкин создал наиболее содержательный и оригинальный романтический мир страстей в русской литературе. Даже у Лермонтова эта тема не была так последовательно проведена и так полно и разнообразно разработана, как в наивысшем достижении Пушкина-романтика — его южных поэмах, особенно в «Цыганах». Это, по-видимому, объяснялось тем, что Пушкин, родившийся на 15 лет раньше Лермонтова, был органически связан с литературой XVIII в., для которой проблема страстей была в числе важнейших. И хотя Пушкин вместо просветительской ее трактовки дал трактовку романтическую, уже одно то, что его творческое внимание с лицейских лет до конца жизни было привлечено к этой проблеме, демонстрировало его прочную связь с исканиями мыслителей и писателей XVIII в. (подобная связь не была столь прочной у Лермонтова; он вообще воспринимал традиции XVIII в. главным образом через творчество Пушкина). В этом отношении пушкинский романтизм являлся выражением преемственности идей, хотя и имел прежде всего новаторский характер. Подводя итоги философского и художественного развития XVIII в., Пушкин вместе с тем подверг их строгому суду и создал свой вольнолюбивый романтизм страстей, ставший одним из высших достижений русской литературы XIX столетия.

Что же дает эта статья для теоретического определения романтизма в литературоведении? Нам кажется, что наиболее верное определение такого понятия дал Белинский, когда он писал в статьях о Пушкине: «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»<sup>150</sup>. Этому определению Белинский придавал очень большое значение. Он выводил его из исторического развития античной и средневековой литературы и в дальнейшем применял к русской поэзии первой четверти XIX в.<sup>151</sup> Но в целом правильное определение Белинского требует уточнений. Ведь и сентиментализм выражал «сокровенную жизнь» сердца. Если без всяких оговорок принять определение Белинского, то Карамзин по художественному методу не будет отличаться от Пушкина-романтика и в свою очередь окажется романтиком, хотя на самом деле он лишь подготовил романтизм. Вся суть в том, что Пушкин-романтик в противоположность Карамзину изображал сильные страсти в их высшем на-

<sup>150</sup> VII, 145.

<sup>151</sup> См. об этом: *Н. Фридман*. Батюшков и романтическое движение.— «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 92—93.

пряжении, т. е. яркие незаурядные явления «внутреннего мира души человека».

Нельзя думать, что у всякого писателя-романтика можно найти изображение сильных страстей (в русской литературе этого нет, например, у Жуковского). Но в теоретическое определение романтизма, данное Белинским, должно быть внесено важное дополнение: писатель-романтик рисует преимущественно необыкновенные, исключительные по своему масштабу и напряженности явления душевной жизни человека. В этом, по нашему мнению, и состоит значение исследования романтизма Пушкина для конструирования теоретического понятия «романтизм» в литературоведении, понятия, которое до сих пор остается недостаточно точным и ясным.

К ТИПОЛОГИИ РАННИХ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОЭМ  
ПУШКИНА И МИЦКЕВИЧА

Более ста лет наука о литературе занимается проблемами синтетического исследования славянских литератур. Мицкевич в лекциях в Collège de France подчеркнул огромное значение связей славянских литератур. «...задача моя,— заявил он о целях своего курса,— состоит прежде всего в установлении связи между славянскими и иными литературами Европы и определения основной идеи этих литератур»<sup>1</sup>.

Современное марксистское литературоведение, раскрывая закономерности мирового литературного процесса, выявляет типологические контакты в развитии художественных форм, художественных направлений, стилевых течений в разных национальных литературах.

Типологическое изучение литератур, по словам М. Б. Храпченко, раскрывает литературно-эстетическую общность художественных явлений, их принадлежность к определенному типу и роду<sup>2</sup>. Литературно-эстетическая близость польского и русского романтизма особенно ярко раскрылась в творчестве Пушкина и Мицкевича в период создания ими ранних романтических поэм. Сопоставление ранних романтических поэм Пушкина и Мицкевича и является предметом изучения данной статьи.

Можно с полным основанием говорить о типологической общности русского и польского романтизма, о сходстве некоторых тенденций его развития, при всем национальном своеобразии каждой из этих славянских литератур.

Родственную близость произведений романтического направления в славянских странах ясно ощущал Мицкевич: «...деятельность Байрона, его слава разбудили Пушкина; одновременно с Пушкиным на путь приближения к жизненной действительности вступают и польские поэтические школы, которые мы назвали провинциальными, также обязанные своим рождением Байрону.

<sup>1</sup> Адам Мицкевич. Собр. соч. в пяти томах, т. IV. М., Гослитиздат, 1954, стр. 385.

<sup>2</sup> М. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы.— «Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 58.

Несомненно, что между их творчеством существуют родственные признаки, хотя их творцы были независимы и оригинальны»<sup>3</sup>.

В своей статье мы не будем останавливаться на вопросе взаимоотношений Пушкина и Мицкевича, их творческих связей и взаимовлияний, так как эта большая самостоятельная проблема глубоко и плодотворно разработана советскими литературоведами и литературоведами Народной Польши. Имеется также большая литература дореволюционного периода, затрагивающая эти вопросы. Исследователи обстоятельно осветили период пребывания польского поэта в России, его дружеские и творческие связи с Пушкиным и поэтами-декабристами (работы Д. Д. Благого, М. С. Живова, Б. Ф. Стахеева, И. К. Горского, Вацлава Кубацкого, Леона Гомолицкого, Мариана Якубца, Стефана Жулкевского и др.). Советские и польские исследователи давно обратили внимание на личную и творческую близость Пушкина и Мицкевича в 20-е годы, т. е. во время создания ими ранних романтических поэм. Наиболее полно эти отношения освещены в работах Д. Д. Благого (доклад на сессии, посвященной столетнему юбилею Мицкевича в Варшаве в 1955 г. и фундаментальная монография «Творческий путь Пушкина»), подчеркнувшего общность эстетических и идейных воззрений двух великих славянских поэтов на романтизм, их увлеченность свободолобивой поэзией Байрона, их страстную ненависть к деспотизму, близость их взглядов на проблемы историзма и драматизма в литературе.

Однако типологическое сопоставление ранних романтических поэм Пушкина и Мицкевича исследователями не проводилось.

Задача данной статьи — сопоставительное исследование южных романтических поэм Пушкина и романтических поэм Мицкевича («Дядя», ч. II и IV, «Гражина», «Конрад Валленрод»), создатели которых, как сказал Мицкевич, «были независимы и оригинальны».

О генетической близости русского и польского романтизма, связанных в свою очередь с западноевропейским романтизмом, неоднократно говорили Пушкин и Мицкевич. Например, Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической» (1825) и Мицкевич в статье «О поэзии романтической» (1822) прослеживали возникновение европейской романтической поэзии, отмечали ее излюбленные темы и жанры. «Отличительной особенностью романтической поэзии, — писал Мицкевич, — мы признаем отражение в ней духа времени, образа мышления и чувствования народов в средние века»<sup>4</sup>. Эти же черты в романтической поэзии подмечает и Пушкин, ссылаясь, например, на влияние истории, времени на поэзию, ее форму и героя.

<sup>3</sup> Adam Mickiewicz. Dzieła, t. XI. Warszawa, «Czytelnik», 1955, str. 35.

<sup>4</sup> А. Мицкевич. О поэзии романтической. — Собр. соч. в пяти томах, т. 4. М., 1954, стр. 38.

«Пушкина и Мицкевича роднило,— пишет Д. Д. Благой,— свойственное одно время обоим и у польского поэта еще продолжавшееся пламенное увлечение Байроном — «Наполеоном поэтов», как, повторяя общую молву, называл его Мицкевич»<sup>5</sup>.

Наряду с Байроном и другими европейскими писателями того времени на формирование эстетических и идейных взглядов славянских поэтов влияла отечественная литературная традиция XVIII и начала XIX в.— традиция русская и польская. Пушкин и Мицкевич выросли из этой традиции, прошли период ученичества и ее переосмысления. Более того, оба поэта испытали воздействие преддекабристских и декабристских идей.

Именно в это время они создают романтические поэмы, именно в это время они закладывают основы новой национальной литературы России и Польши, нового литературного языка и стихосложения, новых художественных форм. Вот почему названные поэмы Пушкина и Мицкевича представляют такой большой интерес для изучения типологии русского и польского романтизма.

«Анатом покажет нам сердце у каждого человека. Найдите сердце данной поэтической системы,— писал Г. А. Гуковский,— и покажите его в каждом стихотворении, в конце концов — в каждом слове поэта. Это сердце и есть тот угол зрения, который определяет взгляд поэта на мир, на человека и общество, который определяет и прямые высказывания, если они есть, и семантику слова, образа, характера в произведении...»<sup>6</sup>

Взгляды на мир, человека и общество Пушкина и Мицкевича в 20-е годы были удивительно близки, так же как и близки были их судьбы, их дружеские привязанности в среде декабристов, их отношение к поэзии. И личная дружба Пушкина и Мицкевича стала символом близости двух славянских литератур.

Автор пламенных вольнолюбивых стихотворений — «Вольность», «К Чаадаеву», «Деревня», «Кинжал» — был выслан царским правительством из Петербурга. Пять лет он провел в южной ссылке (1820—1824) и два года в северной (1824—1826). Именно в это время Пушкин создает свои романтические поэмы.

Приблизительно в 1820 г. Пушкин впервые знакомится с поэзией Байрона<sup>7</sup>, а годом раньше английским поэтом страстно увлекается Мицкевич. Приблизительно в одно и то же время

<sup>5</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Сов. писатель», 1967, стр. 77.

<sup>6</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 40.

<sup>7</sup> Н. Козмин. Пушкин о Байроне.— В кн.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926.



Пушкин и Мицкевич начинают переводить поэму Байрона «Гяур»<sup>8</sup>. Недавний участник тайных студенческих обществ филлятов и филаретов, Мицкевич в 1823 г. был арестован по делу этих обществ, а в октябре 1824 г. отправлен в политическую ссылку во внутренние губернии России (до 1829 г.). В ссылке Мицкевич близко сошелся с Пушкиным и декабристами<sup>9</sup>. Первый поэтический сборник Мицкевича, куда вошли «Баллады и романсы», создавался в 1819—1821 гг. в Ковно; затем в 1823 г. в Вильно выходит второй его сборник под названием «Поэзия», куда вошли поэмы «Дзяды» (II и IV части) и «Гражина»; в 1828 г. в Петербурге на польском языке была издана поэма «Конрад Валленрод».

Любовь к свободе, свободолюбивые идеалы, протест против гражданского и национального угнетения, против тиранической власти, подавляющей личность, с необычайной силой прозвучали в романтических произведениях обоих поэтов, определяли основные конфликты, характеры, всю образно-стилевую их структуру.

В выборе конфликта и в его поэтическом воплощении ясно проявляются идейные устремления писателя, справедливо замечает М. Б. Храпченко, определяя социально-структурный принцип как метод литературно-типологических исследований<sup>10</sup>.

В основу поэмы «Кавказский пленник» Пушкина, отмечает Д. Д. Благой, «положена большая и очень актуальная в ту пору проблема отношений между личностью и обществом, столкновения вольнолюбивого героя с неудовлетворяющим его, им презираемым общественным строем. Проблема эта решается в романтическом плане: «отступник света», герой-одиночка в «поисках свободы» покидает «родной предел» и бежит из общества в «природу» — на дикий первобытный Кавказ. Но сама эта проблема органически связана с определенным преддекабристским моментом в жизни русского общества»<sup>11</sup>. Как справедливо подмечает исследователь, конфликт пленника с обществом раскрывается поэтом в антируссоистском духе.

В «Посвящении» Н. Н. Раевскому, в лирических отступлениях поэт подчеркивает «свободный» дух своей музыки, говорит о своем «изгнании», о том, что он «рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем»<sup>12</sup>. За этими строками стояла реальная судьба

<sup>8</sup> *D. Błogoj. Mickiewicz i Puszkina.*— В кн.: «Adam Mickiewicz. 1855—1955». Wrocław, «Ossolineum», 1958, str. 91—92.

<sup>9</sup> О близости взглядов Мицкевича и декабристов см. в кн.: *Stefan Żółkiewski. Sprór o Mickiewicza.* Wrocław, «Ossolineum», 1952.

<sup>10</sup> *М. Храпченко.* Типологическое изучение литературы и его принципы.— «Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 67.

<sup>11</sup> *Д. Д. Благой.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 261.

<sup>12</sup> *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 92. Далее цит. по этому изданию.

ссылного поэта. Судьба поэта и предыстория его героя, «го- нимого судьбой», весьма схожи. Внутренний пафос поэмы близок вольнолюбивым настроениям стихотворений «Вольность», «Кинжал»; в ней — та же страстная любовь к свободе, та же неудовлетворенность существующей действительностью, кото- рые отвечали настроениям передовых кругов русского обще- ства.

В «Братьях разбойниках» конфликт двух главных героев с обществом имеет уже социальную окраску. Поэма «Братья раз- бойники», несмотря на то, что основной ее конфликт решается в морально-этическом плане, представляет собою «первый опыт разработки поэтом темы народного бунтарства, активного народ- ного — крестьянского — протеста против крепостничества...»<sup>13</sup> И в этой поэме все пронизано страстным пафосом свободолюбия. Он чувствуется и в описании драматического побега закованных братьев, и в прямом обращении героя, звучащем почти как ав- торское лирическое отступление —

Душа рвалась к лесам и к воле,  
Алкала воздуха полей.  
Нам тошпел был и мрак темницы...—

и в общей настроенности поэмы, посвященной буйной, свобод- ной вольнице «отверженных».

В «Бахчисарайском фонтане» конфликт личности с властью тирана оказывается в центре произведения — одного «из пре- краснейших в новой русской литературе», как сказал Мицке- вич<sup>14</sup>. Невольницы гарема Мария и Зарема, каждая по-своему, отстаивают право быть свободными в своих чувствах, в своем вы- боре, противостоят воле Гирея и погибают. Конфликт «Бахчи- сарайского фонтана» раскрывается в двух планах — в лириче- ских отступлениях и в сюжете.

В лирическом заключений — воспоминании о прошлом, тема любви и свободы вновь сливаются воедино:

Об ней в изгнании тоскую..  
Безумец! полно! перестань,  
Не оживляй тоски напрасной,  
Мятежным снам любви несчастной  
Заплачена тобою дань.

Наконец, в «Цыганах» конфликт героя с обществом обретает новый для Пушкина-романтика характер. «Цыганы» — это тоже песнь свободы ссылного поэта, но главный герой произведения,

<sup>13</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826), стр. 311.

<sup>14</sup> А. Мицкевич. О польских переводах из Дмитриева и Пушкина.— Собр. соч. в пяти томах, т. 4, стр. 49.

романтик-индивидуалист, как пишет Гуковский, «осужден голо- сом *народной* мудрости» (подчеркнуто Гуковским.— А. П.)<sup>15</sup>. Убедительно наблюдение Благого, считающего, что в «...«Цыганах» внешний конфликт переносится вовнутрь. В связи с этим основная коллизия углубляется, приобретая гораздо большую напряженность, остроту и подлинную трагичность»<sup>16</sup>. Противоречивость характера Алеко, наделенного воззрениями передового человека своей эпохи и вместе с тем крайним эгоизмом, приводит к полному развенчанию героя, который оказывается, по выражению Благого, «недостойным свободы».

Разработка конфликта в романтических поэмах Мицкевича во многом напоминает пушкинский тип конфликта.

Мицкевичу было свойственно чрезвычайно тонкое чувство социальной справедливости, которое проявилось уже в его ранних романтических произведениях «Баллады и романсы», но особенно в поэме «Дяды» (ч. II), в сцене появления призраков крестьян, замученных помещиком-крепостником. Изображая народный обычай дяды-поминки, поэт от имени народа (выступающего в поэме в образе кудесника и хора) выносит нравственный приговор крепостничеству, осуждает эгоизм, душевную черствость. Морализаторский дух поэмы был навеян как народными представлениями о справедливости, почерпнутыми из фольклора, так и философскими принципами просветительской литературы, стремившейся к исправлению человека и общества<sup>17</sup>.

В четвертой части «Дядов» и во фрагменте первой части («Дяды. Зрелище») в центре повествования — любовный конфликт, возникший из-за социального неравенства героев (Густава и его возлюбленной). Но мятежный бунт романтического героя против господствующих в мире условностей, за свободу чувства недолго увлекал Мицкевича. В «Гражине» происходит резкое изменение характера конфликта. На смену личного, индивидуального конфликта приходит гражданский, общенациональный. Поэта интересуют уже не страдания одного человека, а всей отчизны, угнетенной и поработченной.

«Конрад Валленрод» — это страстный гимн родине, борьбе за свободу поработченного народа. Думами об отчизне пронизана вся поэма, они движут поступками героев. Лейтмотивом польского романтизма на долгие годы станут известные слова из «Конрада Валленрода»:

Не был счастлив в семье, так как не было счастья в отчизне<sup>18</sup>.

*Перевод Н. Асеева*

<sup>15</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 329.

<sup>16</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826), стр. 317.

<sup>17</sup> См. В. Ф. Стахеев. Адам Мицкевич.— В кн.: «История польской литературы», т. 1. М., «Наука», 1968, стр. 224.

<sup>18</sup> А. Мицкевич. Собр. соч. в пяти томах, т. 1, стр. 414.

Тема родины и борьбы за нее — главная в произведении, ей подчинены и личный конфликт Конрада Валленрода (Конрад — Альдона) и его конфликт с крестоносцами. Поэма «Конрад Валленрод» воспламеняла горячие сердца патриотов, участников национально-освободительного восстания 1830 года.

«Слово стало плотью, а Валленрод — Бельведером», — сказал поэт С. Гоцинский, один из участников заговора подхорунжих, напавших в ноябрьскую ночь 1830 г. на резиденцию русского наместника в Варшаве — Бельведер, что послужило сигналом к национальному восстанию.

Итак, в романтических поэмах Пушкина и Мицкевича конфликт личности с обществом связан с определенными тенденциями развития этих двух славянских стран. У Пушкина он выражает вольнолюбивые преддекабристские настроения русского общества, его стремление к свободе; у Мицкевича он передает свободолюбивые устремления передовых кругов Польши, которые были неотделимы от судеб нации, от борьбы за освобождение Родины. Романтический герой Пушкина и Мицкевича находится в конфликте не с обществом вообще, а с его реакционной частью, попирающей не только свободу отдельной личности или социального слоя, но и целую нацию, весь народ.

Проблема конфликта, как известно, неразрывно связана с проблемой героя.

Проблема романтического героя в творчестве Пушкина глубоко разработана в книге В. Жирмунского «Байрон и Пушкин». Путем блестящего анализа и сопоставлений Жирмунский показал, из каких компонентов стиля, композиции, приемов создания портрета и т. п. складывается образ романтического героя у Байрона и у Пушкина, в чем их сходство и в чем различие. И именно в приемах изображения действующих лиц обнаруживает исследователь главное отличие романтического героя Пушкина от героя Байрона:

«...В «южных поэмах» происходит эстетическое развенчивание байронического героя, его художественного единокровия в лирической поэме, идущее параллельно с его нравственным осуждением»<sup>19</sup>.

Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики», написанной почти двадцать лет спустя, развивает мысль Жирмунского об оригинальности пушкинского романтического героя, истоки которой видит в русской традиции, в творчестве учителей и предшественников Пушкина. Гуковский показывает воздействие поэзии Жуковского, родоначальника психологического романтизма, на раннего Пушкина, в творчестве которого, по мысли автора книги, психологический романтизм соединяется с гражданским романтизмом додекабристского и декабристского плана<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л., «Academia», 1924, стр. 107.

<sup>20</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 223.

Оба эти романтические течения раскрывались прежде всего в героическом произведении, в романтической личности.

В творчестве Мицкевича тоже наблюдается сочетание психологического романтизма с гражданским. Психологический романтизм проявился у Мицкевича уже в поэме «Дядя» (ч. IV), в частности в образе бунтаря Густава. Страстный монолог, раскрывающий историю его любви,— это поистине вулкан чувств, в котором все смешалось: любовь, ненависть, преклонение и нежность, ревнивые обиды, отчаяние, жажда мести, упоение былым счастьем. И хотя история Густава и Марыли в поэме наделена автобиографическими чертами, она по-своему воспроизводит модное в ту эпоху увлечение героями Шиллера, Гете и Руссо. «Ты меня убил!— ты научил меня читать»,— восклицает Густав, обвиняя ксендза, своего учителя, в том, что он приобщил его к романтической литературе.

Если психологический романтизм Пушкина берет свое начало главным образом в поэзии «чувств и сердечного воображения» Жуковского, то на формирование психологического романтизма Мицкевича повлияли иные факторы: поэзия Гете и Шиллера, руссоистская традиция, наконец, отечественная литература сентиментализма. Впоследствии, в предисловии к французскому изданию «Дядю» Мицкевич скажет о IV части: «Эта часть всецело романтическая и сентиментальная...»

Вскоре Мицкевич отказывается от субъективного выражения характера героя и субъективной настроенности, которые проявились в ранних «Дядях», и обращается к героическим, патриотическим характерам (Гражина), а затем уже к герою-борцу, подчиняющему свою жизнь и судьбу общенациональной идее освобождения родины (Конрад Валленрод).

Появление героя-борца, гражданина и патриота в творчестве Мицкевича было непосредственно связано с преддекабрьскими и декабрьскими событиями 1825 г. Сам Мицкевич впоследствии называл «Конрада Валленрода» «политической брошюрой», имея в виду его острую актуальность. Недаром в III части «Дядю» (1832) (произведении уже совершенно самостоятельном по отношению к первой и четвертой частям), посвященной национально-освободительному движению и борьбе, поэт заявит: «Густав.— Умер (...) родился Конрад» (Конрад — главный герой III части «Дядю», борец за общенациональное дело)<sup>21</sup>.

В поэзии Мицкевича осуществляется синтез психологического романтизма с гражданским.

---

<sup>21</sup> Некоторые исследователи (В. Марковская и др.) усматривают даже известную связь между именем «Конрад» у Мицкевича (Конрад Валленрод, Конрад из III части «Дядю») и Кондратием Рылеевым, с которым польский поэт был лично знаком и даже дружен и поэма которого, «Войнаровский», созвучна «Конраду Валленроду» своим гражданским и политическим пафосом (см. работы И. К. Горского, Леона Гомолицкого, Богдана Гальстера и др.).

Романтическим героям Мицкевича и Пушкина свойствен индивидуализм (Пленник, Алеко, Густав, Валленрод), однако в иной степени, чем героям Байрона. Если для Байрона индивидуализм — это выражение бунта героя, наиболее яркая его черта, то у Пушкина и Мицкевича это уже скорее дань времени и литературной моде, хотя она и проявляется у них с разной художественной силой. Более того, в характерах их героев ощущается уже некоторое осуждение индивидуализма или критическое к нему отношение. Пушкин окончательно осудит своего героя-индивидуалиста в «Цыганах», Мицкевич будет близок к такому осуждению, хотя и не выскажет его последовательно, что повлечет за собой двойственность образа Валленрода. С одной стороны, подвиг его возвеличивается (в народной песне), а с другой — раскрываются колебания, сомнения, муки и сознание своего полного одиночества, оторванность от народа<sup>22</sup>. Конрад из III части «Дзядов» в знаменитой «Импровизации» гордо заявит о своем единстве с народом:

Я братством на земле с великим слит народом..  
Мне имя — Миллион. За миллионы  
Несу страдание свое..

Вместе с тем в духовном единоборстве Конрада с богом раскрывается непреодоленный до конца романтический индивидуализм героя, его гиперболизированная гордость, которым Мицкевич пытается противопоставить смирение и христианский демократизм ксендза Петра.

Освобождаясь от обязательных канонов романтической поэмы, Пушкин и Мицкевич стремились объективировать характеры, объяснить их временем и обстоятельствами. Правомерно говорить поэтому о появлении реалистических тенденций в ранних романтических поэмах Пушкина и Мицкевича.

Остановимся кратко на тенденции к объективизации характера в творчестве Мицкевича.

Мицкевич видел величайшую заслугу Байрона в его «близости к реальной действительности», под которой польский поэт понимал верность изображения человека на рубеже XVIII—XIX вв. (см. его лекции по славянским литературам от 20 декабря 1842 г.). «Все, что наполняло души юношей нашего поколения, было воссоздано лордом Байроном с величайшей правдивостью. И с этой точки зрения он был поэтом действительности»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Говоря об этой черте характера Валленрода, Б. Ф. Стахеев справедливо видит в ней осуждение декабристского индивидуализма «в одном лишь эмоционально-этическом плане» («История польской литературы», т. 1, стр. 233).

<sup>23</sup> *Adam Mickiewicz. Dzieła*, t. XI, str. 33.

Но, подражая великим поэтам, говорил Мицкевич, не следует подражать им в форме и в создании типов <sup>24</sup>.

В своих романтических поэмах Мицкевич был верен этому требованию. Характеры героев романтических поэм (Густав, Гражина, Конрад Валленрод), несмотря на некоторые черты сходства с героями романтических поэм Байрона <sup>25</sup>, обладали ярким национальным колоритом. Они были неразрывно связаны с польской действительностью или историческим прошлым Речи Посполитой. Эту особенность героев Мицкевича подметил еще Юлиуш Словацкий. Однако процесс объективизации характеров в поэмах Мицкевича развивался медленнее, чем у Пушкина, так как насыщенность элементами романтической поэтики в произведениях польского поэта была несомненно сильнее (сравним хотя бы роль пейзажа в романтических поэмах: у Пушкина пейзаж уже в ранних поэмах обретает почти самостоятельное, описательное значение, выражающее общую идею произведения, а не душевное состояние героя; у Мицкевича же роль пейзажа-картины не носит самостоятельного характера, его пейзаж пронизан насквозь лирическим настроением, усиливающим романтический характер произведения).

Мицкевич создавал своих героев на историческом и национальном материале (Гражина, Конрад Валленрод, Хальбан), наделяя в то же время их мыслями, чувствами и чаяниями передовых поляков, своих современников, мечтавших о скорейшем освобождении родины, жаждавших героических идеалов и героических примеров.

Валленрод, в отличие от Гражины, не является идеальным героическим образом, ему свойственны недостатки, психологически тонко мотивированные в поэме, но он человечнее и тем самым уже ближе читателю. Валленрод и Альдона вынуждены подавить свои личные чувства, поступиться ими во имя родины. И этот гражданский характер героев Мицкевича оказал огромное влияние на всю польскую литературу: «И только эту личную трагедию — человека, страдающего как часть угнетенной людской общности, — польский романтизм признает отныне настоящим высочайшей и масштабной» <sup>26</sup>.

В «Конраде Валленроде» выступает еще и другой образ (по мнению некоторых польских критиков, — один из важнейших в поэме) <sup>27</sup>, образ народного певца — вайделота Хальбана, вдохно-

<sup>24</sup> Adam Mickiewicz. Dzieła, t. XI, str. 33.

<sup>25</sup> В польском литературоведении (особенно конца XIX — начала XX в.) посвящено много работ влиянию Байрона на творчество Мицкевича. Назовем важнейшие из них: J. Tretiak. Mickiewicz i Puszkina jako bajroniści. Warszawa, 1899; W. Spasowicz. Konrad Wallenrod. Warszawa, 1899; J. Ujejski. Bajronizm i skotyzm w «Konradzie Wallenrodzie». Warszawa, 1923.

<sup>26</sup> «История польской литературы», т. 1, стр. 233.

<sup>27</sup> См., например: Zdzisław Libera. «Konrad Wallenrod» Adama Mickiewicza. Warszawa, «Czytelnik». 1966.

вителя патриотического подвига Валленрода, пожертвовавшего своим личным счастьем во имя спасения родины. Хальбан не только олицетворяет высокую роль поэзии и поэта в судьбах нации, но подчас непосредственно служит Мицкевичу как рупор его идей. Вместе с тем Хальбан — это и символ народного мнения, выраженного в «гминной», т. е. народной песне, которую он поет. Наконец, Хальбан — это символ «души» нации, которая, по мысли поэта, заключена в народной песне.

Характеры Гражины, Валленрода, Хальбана, Альдоны раскрываются с помощью поэтических средств романтизма; они таинственны, загадочны, противоречивы (особенно характер Валленрода). Жизнь этих героев связана с судьбами народа и нации, с борьбой за освобождение родины. Большое внимание уделяет Мицкевич психологическому раскрытию портрета своих героев, которым свойственны сильные чувства и страсти. Вот, например, портрет Валленрода, передающий состояние героя, его чувства, которые вызвала в нем песня-намек, аллегория вайделота:

Różne uczucia w nagłych błyskawicach  
Po rozpalonych krzyżują się licach.  
Coraz to groźniej człoło mu się chmurzy,  
Usta drżą sine, obłąkane oczy  
Latają niby jaskółki śród burzy.

(Разные чувства вспыхивают как молнии  
На его пылающем лице.  
Все грознее чело его хмурится,  
Синие губы дрожат, безумные очи  
Сверкают словно ласточки среди бури.)

В отличие от Пушкина Мицкевич большое внимание уделяет описанию внешности героев, пластическому выражению их чувств и настроений. Пушкин лаконичнее, он стремится лишь к характеристике внутреннего облика героя («Кавказский пленник», «Цыганы»), пожалуй, лишь «Бахчисарайский фонтан» представляет некоторое исключение (развернутые портреты Гирея, Марии, Заремы).

Мицкевич, как и Пушкин, выводит в романтических поэмах на первый план женские характеры в большей мере, чем это делал Байрон в «восточных поэмах». И в женских характерах польский поэт подчеркивает героическое начало. Гражина, несмотря на всю свою женственность, вопреки суровой воле князя, проявляет мужество, самостоятельность и силу духа. Эти же качества в известной мере отличают характер Альдоны, при всей ее склонности к сентиментальности (она становится отшельницей, заточает себя в башне не только для того, чтобы быть рядом с Альфом-Конрадом, но и чтобы поддерживать в нем чувство мщения).

Как и Пушкин, Мицкевич не сосредоточивается на одном характере, — его внимание обращено и на другие персонажи. Тем



самым он ослабляет лирическое центростремительное напряжение поэм («Гражина», «Конрад Валленрод»), но укрепляет их сюжетную линию и усиливает драматизм.

В романтических поэмах Мицкевича рано выявилось тяготение к драматизму, которое в значительной степени определило характеры его героев. И в этом безусловное сходство романтизма Мицкевича и Пушкина, отмеченное в свое время в работах Д. Д. Благого<sup>28</sup>.

Столь же отчетливо выявляется интерес обоих поэтов к проблеме историзма, к истории своих стран. Пушкин, как известно, непосредственно обратился к русской истории в «Борисе Годунове» и «Полтаве»; но уже в «Кавказском пленнике» поэт упоминает о своих намерениях рассказать «повесть дальних стран, Мстислава древний поединок», а в «Бахчисарайском фонтане» основным сюжетом становится поэтическое «преданье старины». Авторский комментарий к произведению — характерный для романтизма поэтический прием, который должен подтвердить правдивость отраженного в предании исторического факта. Находясь в южной ссылке, поэт глубоко интересовался темой крестьянских бунтов (Пугачева, Разина), что косвенно отразилось в «Братьях разбойниках».

Отказавшись от субъективного романтического героя, переживающего лишь свою личную драму (Густав), Мицкевич через историческую тему пришел к созданию близкого современникам романтического героя-патриота, борца за счастье родины. Образ княгини Гражины был первым шагом на этом пути. В «Конраде Валленроде» еще более подчеркнута связь истории с современностью, так как мечты и думы главных героев целеустремленно подчинены одной задаче — спасению отчизны.

Работа Мицкевича над «Гражиной» и «Валленродом» была связана с серьезными занятиями историей. В «Примечаниях» к «Гражине» и к «Конраду Валленроду» он писал, что читает сочинения по истории Августа Коцебу, хроники давних времен. «Мы назвали нашу повесть исторической потому, что характеристика действующих лиц и все описание важнейших упоминаемых в ней событий основаны на исторических данных... Излагая историю Валленрода, я допустил домыслы, но я надеюсь, что сумею оправдать их соответствием исторической правде» (т. 1, стр. 517—518).

Не случайно и Пушкина прежде всего интересовал историзм «Гражины» и «Конрада Валленрода», и после знакомства с последним он приступает к работе над «Полтавой» (1828—1829)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Например, в указанной статье: *D. Błagoj. Mickiewicz i Puszkın.* — В кн.: «Adam Mickiewicz. 1855—1955»; в монографии: «Творческий путь Пушкина (1826—1830)».

<sup>29</sup> Д. Д. Благой пишет, что историзм и «высокий патриотический дух поэмы Мицкевича» привлекли «к ней сочувственное внимание Пушкина. Не ис-

В южных поэмах Пушкина и в ранних романтических поэмах Мицкевича критерии драматизма и историзма не только играют значительную роль, но роль эта все время возрастает. У Пушкина наблюдается сильное развитие тенденции «объективизации» характеров, приведшее впоследствии к созданию исторической драмы «Борис Годунов», а у Мицкевича объективизация характеров в «Дзядзах» (II и IV части), «Гражине» и «Конраде Валленроде» выражена слабее; она разовьется лишь в III части «Дзядов» и в «Пане Тадеуше».

Романтический историзм в творчестве Пушкина и Мицкевича непосредственно был связан с проблемой местного (национально-го) колорита, с проблемой народности. Мицкевич в парижских лекциях, вспоминая о времени своего общения с Пушкиным, отмечал: «В ту пору много говорилось о местном колорите, об историчности, о необходимости воспроизводить историю в поэзии, в романе».

Уже в «Кавказском пленнике» картины природы Кавказа, описание жизни горцев, их обычаев и т. п. внутренне почти не связаны с лирическими переживаниями героя. Этим, как верно в свое время подметил Жирмунский, поэма Пушкина отличается от восточных поэм Байрона, где пейзаж — один из важнейших приемов раскрытия лирического, эмоционального состояния героя. Проблема «местного колорита» как колорита национального особенно глубоко решена Пушкиным в «Цыганах». Как убедительно доказывает Благой, поэт использовал народно-фольклорную основу и в сюжете (песни Земфиры), и в обрисовке характеров поэмы (Алеко, старик цыган)<sup>30</sup>.

Очень конкретен и ярок местный колорит в произведениях Мицкевича — «Дзяды», «Гражина», «Конрад Валленрод». Он связан с Литвой, которая хорошо была знакома польскому поэту. Этот колорит проявляется и в обращении к народным повериям и обрядам («Дзяды»), и в использовании фольклорных элементов (песни вайделота), и в верном воспроизведении отдельных деталей литовского пейзажа (хотя этих зарисовок немного в поэмах, они очень поэтичны — образ Новогрудского замка ночью, лирический зачин о Немане, делящем стан врагов, песня о Вильи), и в изображении старинных обычаев литовцев и крестносподв. Однако у Мицкевича превалирует лирический элемент над описательным (особенно это заметно в пейзаже).

Введение исторических «примечаний», «объяснений» к романтическим поэмам у Пушкина и Мицкевича было не только следованием романтической традиции (например, Байрону), но также помогало созданию местного колорита, отражению исторических и национальных особенностей эпохи.

---

ключено даже, что она могла послужить одним из непосредственных толчков обращения русского поэта к жанру исторической поэмы» (Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 277).

<sup>30</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826), стр. 330—335.

Пушкин снабжает обширными примечаниями поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»; Мицкевич пишет прозаическое предисловие к «Дзядам» (II ч.) и «Конраду Валленроду», исторические объяснения к «Гражине» и «Конраду Валленроду». В этих примечаниях и объяснениях оба поэта говорят прежде всего о соотношении сюжета и характеров произведения с исторической действительностью.

Интересно сопоставить поэмы Пушкина и Мицкевича с точки зрения использования фантастики.

У Мицкевича фантастика присутствует и в романтических балладах, и в «Дзядях», в частях II и IV (появление сверхъестественных сил, видения-призрака, душ умерших), по форме являющихся фантастической драмой. Фантастический элемент выполняет в произведениях Мицкевича важную морально-философскую и идейно-художественную роль. У Пушкина же в южных поэмах фантастический элемент отсутствует вообще, в других же его произведениях он имеет сказочный («Руслан и Людмила») или пародийный характер («Гавриилиада»). Характер самого фантастического элемента у Пушкина и у Мицкевича весьма отличен: у Мицкевича он связан с мистерией и религиозно-мистической символикой (III ч. «Дзядов»), а у Пушкина подчас имеет откровенно антирелигиозный характер.

В сочетании фантастического с реальным — особенность творчества Мицкевича, осложнявшаяся его религиозно-мистическими воззрениями. В «исторических повестях», как Мицкевич называл поэмы «Гражина» и «Конрад Валленрод», поэт отказывается от фантастики, здесь возрастает роль реальных мотивировок событий и поступков персонажей.

Романтические поэмы Пушкина и Мицкевича сближают также жанрово-стилистические особенности. Эти поэмы, названные «повестями» («Кавказский пленник», «Гражина», «Конрад Валленрод»), были в свое время как в русской, так и в польской литературах, первыми романтическими произведениями лирико-повествовательного типа. Оба поэта широко использовали диалог, охотно включали в поэму песни (черкесская песня в «Кавказском пленнике»; татарская в «Бахчисарайском фонтане»; две песни в «Цыганах»; в «Дзядях» есть даже элементы оперы; в «Конраде Валленроде» шесть песен разного метрического характера).

У Мицкевича, особенно в «Конраде Валленроде», песни являются важнейшей составной частью композиции, играют большую идейно-смысловую роль, придают поэме национальный колорит. У Пушкина вставные песни в первых поэмах не имеют существенного композиционного и стилистического значения, и лишь в «Цыганах» они будут непосредственно связаны с характерами героев и станут народными песнями (цыганская и молдавская песни Земфиры), близкими фольклору, раскрывающими народную «душу», национальный характер. Создание Пушки-

ным в «Цыганах» подлинного национального колорита вместо условной романтической «народности» является, как известно, замечательным достижением русского поэта. Этой подлинной народности и истинно национального колорита достиг в своих романтических поэмах и Мицкевич.

В песнях вайделота неоднократно подчеркивается высокое значение песни в судьбе нации («из этой песни родится мститель за наши кости», народная песня — это арка, соединяющая прошлое народа с его настоящим, это память нации и т. п.). Национальный колорит в «исторических повестях» Мицкевича имеет свою задачу: он тоже подчинен политическим и патриотическим целям, борьбе нации за самоопределение. И в этом ярко выявилась специфика польского романтизма, выделяющая его на фоне романтизма общеевропейского и русского.

Итак, сопоставление ранних романтических поэмов Пушкина и Мицкевича показывает их генетическую близость, единство взглядов поэтов на общество и человека, свободолюбивых идеалов. Для этих поэмов свойственны одинаковый выбор конфликтов и их идейно-художественное воплощение — конфликт личности, жаждущей свободы, с реакционной частью общества, чувство социальной справедливости. Психологический романтизм ранних поэмов Пушкина и Мицкевича сочетается с гражданским.

В творчестве польского поэта отличительной чертой романтического героя становится его патриотизм, рожденный в национально-освободительной борьбе. Оба поэта приходят, хотя и в разное время, к осуждению героя-индивидуалиста, что было связано с развитием объективизации характеров и появлением реалистических тенденций уже в ранних романтических произведениях поэтов, хотя этот процесс имел у каждого из них свои индивидуальные особенности. Ранние романтические поэмы Пушкина и Мицкевича сближает также интерес обоих поэтов к проблемам историзма, драматизма, местного колорита и жанрово-стилистическим особенностям. Различно, однако, их отношение к фантастике, к стилистически-смысловому использованию песен в поэмах. Оба поэта достигли в своих романтических поэмах подлинной народности, национального своеобразия. Несмотря на существенные национальные особенности и отличия, ранние романтические поэмы Пушкина и Мицкевича (как показывает сделанное нами краткое сопоставление) являют собой яркий пример типологической близости русского и польского романтизма. Эта родственность запечатлена в творчестве самых замечательных представителей двух братских культур.

## РОМАНТИЧЕСКИЙ МИР ГОГОЛЯ

## 1

Отношение Гоголя к романтизму и роль романтического метода в его творчестве до сих пор освещены совершенно недостаточно. В монографиях М. Храпченко, В. Ермилова, Г. Гуковского и др., вышедших за последние 10—15 лет и посвященных всему творчеству Гоголя, о романтизме упоминается бегло. Так, говоря о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», М. Храпченко мимоходом отмечает, что в «гоголевских повестях ясно выразились черты романтизма», но не раскрывает это понятие. Г. Гуковский назвал свою книгу «Реализм Гоголя», тем самым заранее исключив рассмотрение вопросов, связанных с романтизмом. Совершенно недостаточно развита эта тема и в работах автора настоящей статьи, в частности в монографии о Гоголе<sup>1</sup>.

Это во многом объясняется общей недооценкой романтизма, которая существовала длительное время. Признавая единственно прогрессивной силой литературного процесса реализм, историки литературы квалифицировали романтизм лишь как явление, ему противостоящее. Я уже не говорю об огульном отрицании романтизма как явления реакционного, что было свойственно вульгарным социологам, перечеркнувшим в 30-х годах творчество Гоголя-романтика вообще.

В настоящее время советские литературоведы оценивают романтизм более объективно и глубоко<sup>2</sup>. А это в свою очередь ставит вопрос о пересмотре проблемы становления творческого метода Гоголя, начинавшего свой путь в русле романтизма.

Признание романтического начала в творчестве Гоголя отнюдь не отменяет того факта, что он был великим реалистом. Белинский неоднократно указывал, что главная особенность творчества Гоголя — «воспроизведение действительности во всей ее истине»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Храпченко. Творчество Гоголя. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 96; Г. Гуковский. Реализм Гоголя. Л., Гослитиздат, 19; Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., Гослитиздат, 1959.

<sup>2</sup> См. С. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966; «Проблемы романтизма», вып. 1. М., 1968, и др.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн.: собр. соч. в тринадцати томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, стр. 294. Далее цит. по этому изданию.

В русской критике конца XIX — начала XX в. не раз делались попытки объявить Гоголя полностью романтиком. Наиболее решительно такую точку зрения защищали символисты: Д. Мережковский, В. Брюсов, А. Белый. «После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского,— говорил в 1909 г. В. Брюсов,— невозможно более смотреть на Гоголя как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени»<sup>4</sup>.

Не менее категорично выступил тогда же и А. Белый: «Говорят, реалист Гоголь,— да. Говорят, символист он,— да. У Гоголя леса — не леса, горы — не горы; у него русалки с облачными телами; как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил грезу. Если угодно, Гоголь — романтик; но вот сравнивали же эпос Гоголя с Гомером?»<sup>5</sup> Однако, возражая против «школьных определений», А. Белый приходит к выводу: «...романтик увидит в нем романтика; реалист — реалиста»<sup>6</sup>.

Подобная точка зрения одностороння прежде всего потому, что не учитывает развитие Гоголя, его движение от романтизма к реализму, сложное сочетание романтических и реалистических сторон его творчества. Романтизм Гоголя подготовлен был всем процессом развития русской литературы. Уже к 20-м годам романтизм захватывает господствующие позиции, определяет ведущие тенденции в литературе, прежде всего в поэзии. В противовес рационализму и стройной жанровой и стилиевой регламентации классицизма и просветительского реализма — романтики провозгласили господство интуитивного и субъективного начала в искусстве, свободу от нормативных ограничений, эмоциональное отображение действительности через призму авторской личности. «Мы живем в веке романтизма»,— утверждал писатель-декабрист А. Бестужев-Марлинский спустя год после появления второй книги «Вечеров на хуторе близ Диканьки»<sup>7</sup>.

К середине 30-х годов романтическое движение захватило не только поэзию, но и прозу. Произведения А. Погорельского, В. Одоевского, О. Сомова, Н. Полевого и многих других прозаиков знаменовали широкое обращение к романтической эстетике.

Романтическое движение в России имело различный характер, различные ответвления: от элегического, проникнутого мистицизмом романтизма Жуковского до революционного романтизма декабристов. Тем не менее в целом романтизм отразил черты идейного кризиса, наступившего после разгрома движения декабри-

<sup>4</sup> В. Брюсов. Испепеленный. М., 1909, стр. 11.

<sup>5</sup> А. Белый. Луг зеленый. М., 1910, стр. 104.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. II. М., 1952, стр. 563.

стов, направив главное внимание художников на внутренний мир человека. В то же время романтизм содействовал развитию принципов историзма. Именно в свете этих достижений романтической литературы 20—30-х годов и следует рассматривать художественное развитие Гоголя.

Романтическое начало проходит через все творчество Гоголя, но преломляется в нем по-разному. На разных его этапах раскрываются новые грани романтической эстетики.

В «Вечерах» романтизм проявился прежде всего в своей национально-фольклорной основе, как обращение к народному «духу», национальному характеру, к народным песням, сказаниям, легендам. Эта разновидность гоголевского романтизма в какой-то мере может быть сопоставлена с творчеством немецких романтиков «гейдельбергской школы» (Брентано, Арним). Вслед за Гердером они обратились к изучению и собиранию народных песен и сказок. «Волшебный рог мальчика» Брентано и Арнима, «Народные сказки, изданные Петером Лебрехтом» Л. Тика и ряд других произведений созданы на основе народного творчества. На фольклорной основе формировалась и романтическая повесть, ее сюжеты и стилистические особенности восходили к преданиям или легендам, передавали национальный этнографический колорит, включали сказочную фантастику. Черты романтически-фольклорной повести наиболее последовательно проявились в немецкой литературе у Л. Тика, в повестях американца Вашингтона Ирвинга и в русской литературе у Гоголя.

Еще в 1823 г. О. Сомов в своем трактате «О романтической поэзии» призвал писателей обратиться к русскому фольклору, к народной поэзии: «Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданиями и мифологиями, как Россия. Поэт может в ней с роскошью выбирать то, что ему нравится, и отметить, что не нравится»<sup>8</sup>.

Интерес к новой немецкой литературе пробудили в Гоголе лекции профессора Зингера. Один из лицейских товарищей Гоголя отмечает в своих воспоминаниях: «Зингер открыл нам новый, живописный родник истинной поэзии. Любовь к человечеству, составляющая поэтический элемент творений Шиллера, по своему прилипчивая, быстро привилась и у нас,— и много способствовала развитию характера многих»<sup>9</sup>.

Интерес Гоголя к немецкому романтизму и к Шиллеру (которого в России воспринимали в то время как романтика) был длительным и устойчивым. В письме к матери от 6 апреля 1827 г. Гоголь писал: «Я отказываю себе даже в самых крайних нуждах... чтобы иметь возможность удовлетворить моей жажде видеть и чувствовать прекрасное. Для него-то я с трудом величайшим соби-

<sup>8</sup> См. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1828, ч. 24, т. 2, стр. 133.

<sup>9</sup> «Лицей кн. Безбородко». Изд. 2. СПб., 1881, стр. 262.

раю все годовое свое жалованье, откладывая малую часть на нужнейшие издержки. За Шиллера, которого я выписал из Лемберга, дал я 40 рублей — деньги весьма немаловажные по моему состоянию; но я награжден с излишком и теперь несколько часов в день провожу с величайшей приятностью...»<sup>10</sup>

В Шиллере Гоголь всегда ценил высокий порыв, романтическую устремленность, резко противостоящую окружающей действительности. «Кому при помышлении о Шиллере, — писал он впоследствии в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии...», — не предстанет вдруг эта светлая, младенческая душа, грезившая о лучших и совершеннейших идеалах, создавшая из них себе мир и довольная тем, что могла жить в этом поэтическом мире» (VIII, 382).

Гоголевское понимание Шиллера как первооткрывателя романтического мира разделяли в то время многие литераторы. А. Бестужев-Марлинский писал в 1833 г.: «Мир этот долго жил без отголоска в нашем мире, покуда гений Шиллера не угадал его девственной прелести и не усвоил немецкой словесности романтизма Шекспира во всей величавой его простоте. Перед ним, за ним, рядом с ним закипела словесность, история, философия, критика новыми, смелыми, плодотворными идеями, объяснявшими человечество, раздвинувшими ум человека уже не бедным опытом, как прежде, но пытливостью воображения»<sup>11</sup>.

Романтизм для Гоголя — это прежде всего устремление в мир прекрасного, мир, отрешенный от жизни «существователей». Свобода от регламентирующих писателя правил, теория вдохновенного художнического труда — вот что привлекает Гоголя в романтизме. Один из теоретиков романтизма, Авг. Шлегель, писал: «Она (т. е. романтическая поэзия. — Н. С.) не может быть исчерпана никакой теорией, и только ясновидящая критика могла бы решиться на характеристику ее идеалов. Единственно она бесконечна и свободна...»<sup>12</sup> В сущности это самая общая программа романтизма, так или иначе разделявшаяся всеми романтиками. И. Замотиним, В. Виноградовым и другими исследователями отмечались переклички отдельных мотивов повестей Гоголя и повестей Тика, Гофмана, Ирвинга. Назывались конкретные произведения («Чары любви» и «Пьетро Апоне» Тика), к которым возводились отдельные сюжетные ситуации повестей Гоголя. Но эти сопоставления сюжетных мотивов не дают представления об оригинальности Гоголя. Весь характер, весь колорит гоголевских повестей далеки от указываемых образцов. Гоголь был исключительно самобытным, национально своеобразным писателем. Дело не в следовании Гоголя за тем или иным образцом, а в творче-

<sup>10</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в четырнадцати томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 91. Далее цит. по этому изданию.

<sup>11</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. II, стр. 590.

<sup>12</sup> «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 173.



ском развитии им общих принципов эстетики и поэтики романтизма.

Романтизм «Вечеров» в какой-то мере близок к тому учению об универсализме поэзии, которое провозглашалось его теоретиками, являлось его философской базой. Романтическое начало «Вечеров», их «универсализм» прежде всего сказался в том, что Гоголь создал пленительный образ Украины, ее народа, образ одновременно лирический и эпический. Писатель обращается не только к мотивам народных преданий и легенд, но и воссоздает пельный и своеобразный, расцвеченный яркими красками мир народной жизни.

Белинский характеризовал гоголевские «Вечера» как произведение идиллическое и лирическое. «Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя (II, 25). «Поэтические грезы» — таков романтический колорит «Вечеров». Но в то же время в этот мир, овеянный поэтическим ореолом, воспринятый в его романтическом аспекте, неудержимо врывается реальность, которая не разрушает романтической условности, а становится важным компонентом повестей Гоголя.

По сравнению с повестями Тика или Ирвинга описание быта, комические эпизоды, этнографические подробности приобретают у Гоголя гораздо большее значение. В то же время в «Вечерах» сохраняется принцип лирической, музыкальной структуры романтизма, возникает условный лирический пейзаж, выражающий «настроение», эмоциональный подтекст.

Романтизм в этом отношении решительно противостоял рационалистической эстетике просветителей. Национальный колорит и фантастика, обращение романтиков к преданиям, сказкам, народным песням и легендам возникали как утверждение национального самобытного начала. Один из наиболее последовательных романтиков в русской литературе В. Кюхельбекер писал в 1824 г. в «Мнемозине»: «Вера праотцов, нравы отечественные, летописи и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»<sup>13</sup>.

В качестве образцов национальной «словесности» в то время он мог назвать лишь «Светлану» Жуковского и «Руслана и Людмилу» Пушкина. «Вечера» явились новым, одним из самых значительных и ярких проявлений этой «словесности». В «Вечерах» фольклорная демонология и фантастика предстают то в гротескно-буффонадном, «карнавальном» виде («Пропавшая грамота», «Заколдованное место», «Ночь перед Рождеством»), то в трагически

---

<sup>13</sup> «Мнемозина», 1824, ч. 2, стр. 42.

«ужасном» («Страшная месьть») <sup>14</sup>. Сближает их с фольклором и сюжетное построение, самый тип конфликта. Большинство повестей «Вечеров» основано на конфликте, который восходит к фольклорной традиции и заключается в преодолении препятствий, стоящих на пути влюбленных. В «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством», «Вечере на какуне Ивана Купала» этот конфликт определяется нежеланием родственников выдать девушку за любимого человека. С помощью «нечистой силы» препятствия преодолеваются. Так, кузнец Вакула летит на черте в Петербург за царицыными чоботами, Петро с помощью нечистой силы добывает клад, который дает ему возможность жениться на Параске, Левко, благодаря покровительству русалки, получает руку Ганны.

## 2

Одно из важнейших завоеваний романтизма в прозаических жанрах — лирический пейзаж. Пейзаж стал выражением авторского начала, эмоциональным подтекстом произведения. Приведу лишь один пример из повести Л. Тика «Белокурый Экберт», в которой описания природы приобретают пророчески-символический характер: «Дикае скалы отходили все далее и далее, мы прошли через красивый луг, а потом через довольно большой лес. В ту самую минуту, как мы из него вышли, солнце садилось; никогда не забуду я впечатления, произведенного во мне этим вечером. Все кругом было обито нежнейшим пурпуром и золотом, вершины дерев пылали в вечернем зареве, и на полях лежало восхитительное сияние; леса и ветви дерев не колыхались, ясное небо подобно было отверстому раю, и в ясной тиши журчанье источников и набегавший шелест дерев звучали как бы томной радостью. В первый раз моя юная душа прониклась тогда предчувствием того, что такое мир и его явления...» <sup>15</sup>

В этом описании природы подчеркнута ее «духовность», ее соотношение с судьбой и участью человека; проза приобретает ритмическое звучание, цветковые эпитеты придают красочность и эффектность всей зрительной картине.

Зачинателем лирического пейзажа в русской литературе явился Н. Карамзин (повести «Остров Борнгольм», «Сьерра Морена» и др.).

В творчестве русских писателей-романтиков в 20-е годы лирический пейзаж играет ведущую роль. Ярким мастером пейзажа выступил Александр Бестужев. Уже в ранних его повестях лири-

<sup>14</sup> Сходные конфликты — и в повестях Л. Тика и В. Ирвинга, где вмешательство демонической силы имеет или зловеющий характер, как в «Белокурый Экберте» и «Чарах любви» Л. Тика, или комически обыгрывается, как в ряде повестей Вашингтона Ирвинга.

<sup>15</sup> «Немецкая романтическая повесть», т. I. М., 1935, стр. 174.

ческий пейзаж выполняет важную структурную функцию: он выражает эмоциональный подтекст произведения. Вот одна из пейзажных зарисовок в повести «Ревельский турнир» (1825): «Это было в мае месяце; яркое солнце катилось к полудню в прозрачном эфире, и только вдали серебристой облачной бахромой касался воды полог небосклона. Светлые спицы колоколен ревельских горели по заливу, и серые бойницы Вышгорода, опершись на утес, казалось, росли в небо и, будто опрокинутые, вонзились в глубь зеркальных вод»<sup>16</sup>. Обилие метафор, поэтических эпитетов, ритмизованный и инверсированный синтаксис свидетельствуют о высокой поэтической культуре романтизма.

Вот эта поэтическая роль пейзажа, как своего рода музыкального аккомпанемента в прозаическом повествовании получила особенно широкое развитие в ранней прозе Гоголя. Не случайно он начинал с поэмы «Ганц Кюхельгартен».

О романтическом характере пейзажа «Вечеров» пишет В. Адамс: «...Чувство природы у раннего Гоголя двигалось в русле господствовавшей в его время романтической школы, одним из деятелей которой был он и сам. При этом важно, что, осмысливая эстетику романтиков в плане идей общеевропейского радиуса, Гоголь применял их на материале отечественной действительности, выбирая из общеевропейского арсенала поэтики романтиков только то, что было свойственно его творческой индивидуальности и что имело опору в его народности... Стиль романтизма наложил значительный отпечаток на природоописания «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Романтическая луна (в народной форме «месяц») освещает ночные пейзажи «Вечеров». Согласно поэтике романтиков ночь является основой всего «чудесного»... Необычные выражения «только месяц греет их с небесной выпины» («Страшная месть») и «ночь величественно догорала...» — объясняются именно таким романтическим пониманием ночи, чудесно противоположной дню»<sup>17</sup>. В романтическом пейзаже краски и подробности соотнесены не с реальным изображением природы, а с ее субъективным ощущением, с ее ролью в выявлении эмоционального «подтекста» произведения.

Пейзаж у романтиков служит своего рода декорацией, которая подчеркивает эмоциональную напряженность действия и его символическую выразительность. На эту роль пейзажа указывал Новалис, видевший в изображении природы раскрытие тайного ее смысла, ее «божественного лика». «Так возникают многообразные способы восприятия природы, — писал Новалис, — и если на одном конце ощущение природы становится веселой шуткой, пиршеством, то мы видим, как там оно превращается в благого-

<sup>16</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. I, стр. 149.

<sup>17</sup> В. Т. Адамс. Природописание у Н. В. Гоголя. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 149. Тр. по русской и славянской филологии, V, 1962, стр. 89.

всюнюю религию и целой жизни сообщает направление, меру и значение»<sup>18</sup>.

Несомненно, самый принцип романтического изображения природы, которая раскрывается в своей тайне и принимает участие в судьбах людей, Гоголь усвоил из знакомства с романтической литературой. Еще И. И. Замотин отмечал, что «знаменитые его описания украинской ночи («Майская ночь») или Днепра («Страшная месть»), эти чудные картины при всей своей пластичности невольно поднимаются над землей подобно... неуловимому, «отторгнутому от земли» идеалу». В этой «идеальности» и символике гоголевского пейзажа Замотин видел его родство с пейзажами у немецких романтиков, «для которых поэтический пейзаж, ландшафт сводился к величественной, ярко, крупно и широко нарисованной картине»<sup>19</sup>.

Гоголевский пейзаж вносит в структуру повести тот живописный декоративный элемент, ту музыкальную настроенность, которая расширяет и обогащает сюжетно-тематическое содержание. Этот романтический принцип «живописи» и «музыки» был определен самим Гоголем в статье «Скульптура, живопись и музыка»: «...вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным» (VIII, 14). Значение живописи в романтическом искусстве неотделимо от музыки. Более того, с точки зрения Гоголя музыка выражает «порывы, воздвигающие дух», она основной признак современного искусства. «О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! — восклицает Гоголь. — Не оставляй нас! Будь чаще меркантильные души! Ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам!»

Музыкальное начало проявляется в синтаксическом построении гоголевской фразы, анафорической ритмизации предложений, оно сочетается с символически подчеркнутой цветовой гаммой. Таковы пейзажи в повести «Майская ночь, или Утопленница», выдержанной в «лунной» серебристо-таинственной гамме: «Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда еще не случалось ему видеть подобного. Серебряный туман пал на окрестность. Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле. С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери» (I, 174). Еще А. Белый в своей книге «Мастерство Гоголя» обратил внимание на эту словесную, цветовую гамму, на смысловую роль цвета в повестях Гоголя. Романтически призрачный

<sup>18</sup> «Немецкая романтическая повесть», т. I, стр. 117.

<sup>19</sup> И. И. Замотин. Три романтических мотива в произведениях Гоголя. Варшава, 1902, стр. 6—7.

пейзаж создает впечатление ирреальности, таинственности, необычайности происходящего.

Таков романтический пейзаж и в знаменитом описании Днепра в «Страшной мести» («Чуден Днепр при тихой погоде...»). Чудесным превращениям колдуна предшествует целый цветовой фейерверк: «...и вдруг во всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли словно в голубом море и тянулись слоями, будто на мраморе» (I, 257).

Как отметил Г. Л. Абрамович в своей работе «Народная мысль в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя», «...картины природы даются в «Вечерах» в соотношении к народному чувству, к утверждаемому народом жизненному смыслу. Ослепительные гоголевские пейзажи естественно связаны с изображаемой писателем воссоединенной народной жизнью, входят как необходимые элементы в «стройный хор» ее. И наоборот, гармония природы так же естественно противостоит у Гоголя дисгармонии отщепенства»<sup>20</sup>.

Г. Л. Абрамович возражает против истолкования пейзажа в «Вечерах» как субъективно-романтического и полемизирует с Н. Котляревским, В. Брюсовым и другими критиками, которые видели в гоголевских пейзажах лишь выражение субъективного настроения. Но соглашаясь с исследователем в том, что Гоголь в пейзаже выражал не субъективное сознание, а свойства народного мышления, мы все же должны подчеркнуть романтическую природу его пейзажа. Ведь именно противопоставление красоты и цельности народной жизни и никчемности «существователей» — это типично романтический мотив. Точно так же романтически «субъективность», лирическая тональность пейзажа. Именно субъективность переживания провозглашалась романтиками как основа искусства.

Художественные принципы романтического пейзажа, осуществленные в «Вечерах», сказались затем и в повестях «Миргород» (в «Тарасе Бульбе», «Старосветских помещиках»), обогатившись новыми, реалистическими чертами. Вспомним описание приднепровских степей в «Тарасе Бульбе», столь высоко оцененное Белинским: эта картина степи-океана передает эпическую широту и богатство казачьей вольницы.

Эмоциональное и композиционное значение пейзажа, идущее от романтической поэтики, сохраняется Гоголем вплоть до пейзажей и лирических отступлений «Мертвых душ». В «Мертвых душах» — произведении реалистическом, — пейзаж во многом выполняет романтическую функцию. Он тесно спаян с образом автора, с его отношением к происходящему, с его гражданским пафосом и лирическим «восторгом». Лирические отступления и пейзажи

<sup>20</sup> «Уч. зап. Московского обл. педагогического ин-та», т. XIII, вып. I, 1949, стр. 40.

в «Мертвых душах» — это романтическая патетика, лирический монолог самого автора, проявление утверждающего начала поэмы. Лирико-патетическая «партия» авторского голоса дополняет беспощадно сатирическое повествование о «мертвых душах» николаевской России. Как отметил В. Т. Адамс, «у Гоголя нет пейзажей без лирического подтекста», «природа у него тесно связана с положительным идеалом автора»<sup>21</sup>. В «Мертвых душах» пейзаж символичен при всей тщательности изображения реалистических деталей. Поэтому такое большое значение имеет описание сада Плюшкина, проникнутое элегическим, скорбным настроением заброшенности, разрушения. Он становится символом того умирания живого, которое дано было в образе самого Плюшкина. При всей изобразительной точности этого пейзажа он романтичен и по эмоциональной гамме цветов и по наличию лирического подтекста. Характерна и ритмичность этого пейзажа, изобилие метафор и инверсированный строй фразы: «...косой, остроконечный излом его (ствола березы.— *Н. С.*), которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица» (VI, 113).

### 3

В статье 1833 г. «О малороссийских песнях» Гоголь развивает излюбленную романтиками мысль о значении народных песен для понимания характера народа: «Песни малороссийские, — писал он, — могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. Везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля казачьей жизни. Везде видна та сила, радость и могущество, с какою казак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами» (VIII, 91).

В этой характеристике украинских песен дано и определение самой сути «Вечеров» и «Тараса Бульбы» с их «широкой волей чувств» и «поэзией битв» за отчизну. Гоголь — не сторонник этнографизма; его привлекает не описание бытовых и археологических подробностей, а выражение самого духа народа, национального своеобразия его характера. В этом отношении повести «Вечеров» уже подготавливали эпическую и патриотическую основу «Тараса Бульбы».

Статья «О малороссийских песнях» является своеобразным эстетическим манифестом Гоголя, в известной мере программой его художественных произведений. Утверждение народной поэзии как первоосновы творчества художника — основная идея статьи: «...на всем печать чистого первоначального младенчества, стало

<sup>21</sup> См. «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 119, стр. 121—122.

быть и высокой поэзии». Эта «печать первоначального младенчества» сказалась прежде всего в «Вечерах», с их наивно-непосредственным приятием жизни, с их простодушной «младенческой» мудростью, с отчетливым разделением на «добро» и «зло». Важнейшую черту повестей «Вечеров», как произведений подлинной народности, подчеркнул В. Белинский: «...в них поэтизируется по большей части жизнь собственно народа, жизнь массы...» (II, 25). Герои повестей «Вечеров» — представители народной массы, связанные с нею кровными узами духовного родства. Грицько в «Сорочинской ярмарке», Вакула в «Ночи перед Рождеством», Левко в «Майской ночи», как позднее Тарас и Остап в «Тарасе Бульбе», выражают романтический образ украинского «рыцаря», в котором объединились лучшие черты национального характера. Точно так же в Оксане, Параске и других героинях гоголевских повестей создан пленительный образ украинской девушки, перешедший в творчество писателя из народных песен.

Своеобразие гоголевского романтизма в том, что он тесно связан с фольклорными истоками, с народной поэзией. Это не «головная», книжная романтика. В романтике Гоголя переплелись как бытовые черты, зазорный и лукавый юмор, так и трагические мотивы народной демонологии и фантастики. Как отмечал В. Гишпиус, бытовые картины сплетаются у Гоголя с откровенной фантастикой, реальные детали и описания чередуются со сказочными описаниями<sup>22</sup>. В отличие от некоторых немецких романтиков, у которых фантастическое и реальное резко разделено и существует само по себе, не смешиваясь, а лишь пересекаясь в отдельных сюжетных узлах, у Гоголя (за исключением «Страшной мести») фантастика переплетается с реальностью, служит средством комического и сатирического изображения героев, основана на народной, фольклорной стихии.

В «Белокуром Экберте» или «Руненберге» Л. Тика фантастика приобрела самодовлеющее сказочный и при этом философски-символический характер; герои этих произведений условны, даже в известной мере аллегоричны. Гоголю чужда такая философская аллегоричность, скрытый мистический смысл. Его Солоха в «Ночи перед Рождеством» разъезжает на помеле, заигрывает и с чертом и дьячком. Она и ведьма и в то же время бойкая и ловкая деревенская бабенка, которой завидуют другие женщины.

Ведьма у Тика в «Белокуром Экберте» — олицетворение судьбы, фигура аллегорическая, условная: «Рассматривая ее, я не раз приходила в ужас, потому что лицо ее было в беспрестанном движении и голова тряслась; вероятно, от старости, так что я решительно не могла уловить, каков ее вид на самом деле»<sup>23</sup>. Солоха же показана Гоголем с лукавой насмешливостью, благо-

<sup>22</sup> См. В. В. Гишпиус. От Пушкина до Блока. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 66.

<sup>23</sup> «Немецкая романтическая повесть», т. I, стр. 175.

даря чему фантастика воспринимается как условный гротеск, «гумор», переключается в бытовой, сатирический план.

Таков же и образ черта, совмещающий реальные человеческие черты (в их насмешливо сатирическом восприятии) с фантастическими. «Мороз увеличился, и вверху так сделалось холодно, что черт перепрыгивал с одного копытца на другое и дул себе в кулак, желая сколько-нибудь отогреть мерзнувшие руки. Не мудрено, однако ж, и смерзнуть тому, кто толкался от утра до утра в аду, где, как известно, не так холодно, как у нас зимою, и где надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу» (I, 240). В этом нет ничего мистически-таинственного. Черт, поджаривающий в очаге грешников, как баба колбасу, — явно пародийный образ, не рассчитанный на мистическое осознание. В этом своеобразии фантастики у Гоголя. Пародируя чертей и ведьм, она превращает их в сатирические карнавальные маски.

Фантастика и демонология играют в «Вечерах» двойственную роль. С одной стороны, это «ужасная», трагическая фантастика «Страшной мести» и «Вечера накануне Ивана Купала», близкая фантастике Л. Тика, Л. Арнима, отчасти Гофмана.

Иное дело фантастика и демонология в таких повестях, как «Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место». В них «нечистая сила» дана в комически-карнавальном виде. В ее изображении чувствуется влияние вертепного театра, народных комических анекдотов и новелл, а также травестийного бурлеска «Энеиды» И. Котляревского: «На деда, несмотря на весь страх, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны» (I, 188). Фантастика становится средством сатирического осмеяния, комическим гротеском, основанным на сближении людских персонажей с «нечистой силой». Недаром черт в «Ночи перед Рождеством» описывается как пародия на чиновника: «...зади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды». Вся сценка выписана в духе народных «жартов», вертепных представлений.

Характерные черты быта, комические жизненные подробности широко включаются в ткань повествования «Вечеров». Прежде всего они сконцентрированы вокруг фигур самих рассказчиков — Рудого Панька, предисловия которого выделяются своим реалистическим характером, и дьячка Фомы Григорьевича. Не менее сочные бытовые подробности — в изображении отрицательных персонажей, показанных сатирически, насмешливо. Солопий Черевик и Хивря, богатый казак Чуб и летающая на помеле Солоха изображены живописной, реалистической кистью. Ведь Солоха,



хотя и «ведьма» и летает на помеле, но как любая баба ходит в праздничные дни в церковь: «А пойдет ли, бывало, Солоха в праздник в церковь, надевши яркую плахту с китайчатою запаскою, а сверх ее синюю юбку, на которой сзади нашиты были золотые усы, и станет прямо близ правого крылоса, то дѣяк уж, верно, закашливался и прищуривал невольно в ту сторону глаза; голова гладил усы, заматывал за ухо оселедец и говорил стоявшему близ его соседу: «Эх, добрая баба! Черт-баба!» (I, 211).

События реальной, подлинной жизни благодаря фантастическому вмешательству «нечистой» силы гротескно заостряются, сатирически подчеркиваются. Но не следует считать уже реализмом эти бытовые и сатирические подробности и сценки. Они легко сочетаются с романтическими мотивами и стилистикой, выступая на правах гротеска и эксцентрически ярких, живописных деталей; они равноправно уживаются со всем романтически расцвеченным колоритом «Вечеров» (лишь в повести «Иван Федорович Шпонька» эти черты приобретают самостоятельный характер).

Романтизм с его гиперболической патетикой, острой гротескностью стиля превратил комическую «бытопись» Гоголя в новое структурное единство. То, что в «Вечерах» еще лишь исподволь намечалось в живописной пестряди красок, в озорном, лукавом «гуморе», комической кукольности «вертепных» персонажей, впоследствии стало глубоко осознанным методом реалистического изображения действительности.

Повторяю, своеобразие романтизма «Вечеров» и его отличие от нарочито книжной стилизации фольклора немецких романтиков — в широком обращении к сатирическим фольклорным жанрам, в первую очередь к народному украинскому театру кукол, вертепу<sup>24</sup>. Именно от вертепа идет изображение персонажей, напоминающих фольклорные образы-маски. Таковы хвастливый запорожец (в «Пропавшей грамоте»), смешной, незадачливый черт («Ночь перед Рождеством»), глухой, легко одурачиваемый казак Черевик (в «Сорочинской ярмарке»). Именно в этих образах, еще хранивших общие социально-групповые черты, с особенной отчетливостью сказалось своеобразие раннего творчества Гоголя. Эта тенденция определяла дальнейшее развитие романтического метода Гоголя и его переход к реализму.

#### 4

Следующий этап романтического творчества Гоголя — повесть «Тарас Бульба». Самый жанр исторического романа и повести был выдвинут на первый план романтической литературой 20—

---

<sup>24</sup> См. В. А. Розов. Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя. — В сб.: «Памяти Гоголя». Киев, 1911, стр. 115—124.

30-х годов XIX в. Заинитателем этого направления считается Вальтер Скотт.

Романы В. Скотта высоко ценит Пушкин. В заметке 1830 г. он писал: «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов, — не с dignité истории, но современно, но домашним образом»<sup>25</sup>. Белинский также высоко оценивает романы английского писателя: Вальтер Скотт «решил задачу связи исторической жизни с частною. Он живописец средних веков, равно как и всех эпох, которые он изображал, он вводит нас в тайники их семейной, домашней жизни. Он столько же романист и поэт, сколько и историк... Дать историческое направление искусству XIX века — значило гениально угадать тайну современной жизни» (VI, 277—278).

Вальтер Скотт был одним из тех, кто подготовил развитие нового реалистического романа, и его творчество не укладывалось в рамки романтизма. Но для русских писателей 20—30-х годов, и в частности для Гоголя, он являлся прежде всего представителем романтизма.

Приведем отзыв о В. Скотте Бестужева-Марлинского: «Вальтер Скотт не романтик по предмету, а романтик по изложению, по форме, по стерновскому духу анализа всех движений души, всех поступков воли... Одним словом... Вальтер Скотт решил наклонность века к историческим подробностям, создал исторический роман, который стал теперь потребностью всего читающего мира...»<sup>26</sup>

С точки зрения русских романтиков В. Скотт произвел переворот в литературе, преодолев эмпиризм просветителей, встав на историческую точку зрения: «В. Скотт подобно всем английским романистам смотрит на жизнь с исторической точки зрения»<sup>27</sup>, — читаем мы в статье любомудра В. Титова «О романе...».

Гоголь считал В. Скотта представителем того истинного романтизма, который он противопоставлял романтизму всеобщего разрушения и отрицания: «Они (т. е. «отчаянные» романтики. — *Н. С.*) видят несвойственные формы, не соответствующие нравам и обычаям правила, и ломаются напролом чрез все преграды. Они не понимают границ, ломают без рассуждения все и всегда, и, желая исправить несправедливое, они в обратном количестве наносят столько же зла». В отличие от них В. Скотт, по мнению Гоголя, создал произведения подлинно «классические»: «Много писателей в творениях своих этою романтическою смелостью даже изумляли оглушенное новым языком, не имевшее время одуматься общество.

<sup>25</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 535.

<sup>26</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. II, стр. 594.

<sup>27</sup> См. «Московский вестник», ч. 7, 1828, стр. 182.

Но как только из среды их выказывался талант великий, он уже обращал это романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое, или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание. Так совершил это Вальтер Скотт, и, имея столько же размышляющего, спокойного ума, совершил бы Байрон в колоссальнейшем размере...» (VIII, 554).

Это очень важное признание. Оно, во-первых, свидетельствует об исключительно высокой оценке Гоголем исторических романов В. Скотта, а во-вторых, показывает оригинальность суждений его о романтизме. У В. Скотта Гоголь подчеркивает «спокойствие художника», эпическое начало, что позволило ему занять особое место в европейском романтизме.

Здесь нет возможности поставить во всем объеме вопрос о соотношении «Тараса Бульбы» с романами Вальтера Скотта. Ограничимся лишь сопоставлением общих структурных принципов романа В. Скотта с повестью Гоголя. Уже Пушкин и Белинский в приведенных выше отзывах указали, что главная особенность романов В. Скотта — изображение исторических событий «домашним образом»; этим, по словам Белинского, писатель решил «задачу связи исторической жизни с частной». Действие романа, его сюжетная композиция, судьбы его героев у Вальтера Скотта определяются развитием исторических событий: войнами, революциями, дворцовыми переворотами и т. д. В историзме художественного мышления — своеобразие романов В. Скотта, огромное значение осуществленного им переворота в развитии жанра исторического романа.

В этом отношении Гоголь следует за В. Скоттом: судьбы его героев тесно связаны с историческими событиями, определяются ими. Но если для романов В. Скотта характерно сложное построение с рядом переплетающихся сюжетных нитей, с постепенной раскрываемой «тайной», определяющей отношения и поведение героев романа, то Гоголь тяготеет к более простой и вместе с тем к более обобщенной композиции. Любовный сюжет, препятствия, стоящие на пути любящей пары (мотив «затрудненного брака» характерен для романов В. Скотта) отнюдь не имеют такого значения в «Тарасе Бульбе». История отношений Андрия и польской панны приобрела второстепенную эпизодическую роль в эпическом звучании всего произведения.

Не судьбы отдельных героев, а коллектив, «товарищество», вся масса казачества стоят у Гоголя на первом месте. Поэтому для него не столь важны и отдельные сюжетные пружины, сложная интрига и взаимоотношения отдельных лиц, составляющие основу романов В. Скотта.

Если Пушкин в «Капитанской дочке» продолжил изображение истории «домашним образом», развил вальтерскоттовский принцип «среднего героя», находящегося по воле исторических судеб между двумя лагерями, то Гоголю ближе другие стороны романов В. Скотта. Прежде всего ему близок национальный колорит, ши-

рокое эпическое воспроизведение эпохи, связь с народным творчеством. Эти черты составили основу романтизма «Тараса Бульбы».

Особенно отчетливо позиция Гоголя проявилась в его статье «О преподавании всеобщей истории» (1832): «Все, что ни является в истории: народы, события — должны быть непременно живы и как бы находиться пред глазами слушателей или читателей, чтоб каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и влиянием на мир пронесился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена. Для того нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ» (VIII, 27). «Тарас Бульба» и являлся художественной реализацией этой программы.

Повесть «Тарас Бульба» близка и одновременно сильно отличается от вальтерскоттовского романа. Это особенно наглядно видно в отношении к народному творчеству. В романах В. Скотта широко использованы песни шотландских горцев, их предания и легенды. Однако они включены в повествование как самостоятельные вставки, отдельные «номера». В «Тарасе Бульбе» объединены воедино эпичность повествовательной манеры, художественные принципы былинного рассказа и поэтика украинских дум.

В своих романах В. Скотт выступает как историк, который как бы со стороны внимательно следит за событиями, сочетая выдуманный сюжет с реальными фактами. В «Тарасе Бульбе» автор сливается с народным сказителем, бандуристом, который с глубоким сочувствием повествует о подвигах своего народа. Так непосредственно после описания битвы под Дубно возникает образ народного певца-бандуриста, глазами которого увидены события битвы: «Будет, будет бандурист с седою по грудь бороною, а может еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них» (II, 131—132).

Определяя «Тараса Бульбу» как «повесть романтическую», Г. А. Гуковский писал: «Тарас Бульба» стоит на переломе между романтической манерой и «натуральной школой». Именно романтикам было свойственно увлечение историческими романами, повестями, поэмами, драмами — но именно романтическая система мысли приводила к иллюзорности, фиктивности, декоративности исторического «колорита». Декоративен и иллюзорен этот колорит и у Гоголя»<sup>28</sup>. Трудно согласиться с этим утверждением. Ведь у Гоголя — не просто исторический «колорит», а глубокое осозна-

---

<sup>28</sup> Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., «Художественная литература», 1959, стр. 128.

йве эпохи и национального характера, основанное на слиянии с народным сознанием, запечатленным прежде всего в народной поэзии. Не кто иной как Г. Гуковский тут же говорит о демократизме «Тараса Бульбы», «мужицкой стихии» в нем. Эта демократическая стихия проявляет себя и в идее «товарищества», коллектива и в патриотическом пафосе, который придает такую могучую силу и яркость как отдельным образам, так и всему произведению в целом.

Этим Гоголь решительно отличался от В. Скотта. «Мужицкая», демократическая стихия определяла не только народное, патриотическое начало «Тараса Бульбы», но и многоцветную яркость его живописи, его словесных красок.

Романтическое учение о национальной культуре и характере нашло в «Тарасе Бульбе» свое высшее проявление. Мне кажется, в оговорках Г. А. Гуковского об иллюзорности исторического колорита в «Тарасе Бульбе» сказалась недооценка романтизма, признание его неполноценности по сравнению с реализмом. Принцип «стихийного коллектива», идея «товарищества» отнюдь не исключались романтизмом, так же как и национальное патриотическое начало и протест против угнетения. Произведения Байрона, Гюго достаточно убедительно свидетельствуют об этом.

С. Машинский правильно писал, что влияние Вальтера Скотта на Гоголя «отражается не во внешней, видимой форме произведения, но в его, так сказать, «идее». Глубина философского прозрения в прошлое во всей сложности жизненных противоречий — этим Гоголь во многом обязан великому шотландскому романисту... Усваивая традиции исторического романа «шотландского чародея», Гоголь вместе с тем преодолевает ряд теневых сторон художественного метода Вальтера Скотта. И что самое важное — Гоголь последовательнее воплощает идею: история как история народа»<sup>29</sup>.

Самобытный и новаторский характер исторической эпопеи Гоголя неоспорим. Ее народное начало, ее эпическое звучание, ее фольклорная основа — явление совершенно новое и оригинальное. Позднее этот принцип народно-эпического романа Гоголя будет осуществляться в романах Де Костера «Тиль Уленшпигель», Лакснесса «Исландский колокол» и др.

Романтизм «Тараса Бульбы» сказался и в самом стиле повести. Эмоционально напряженный гиперболизм, живописные метафоры, слепящая яркость словесных красок — все это поражает в «Тарасе Бульбе». В. Брюсов писал по поводу повести Гоголя: «Он совершенно не умеет достигать впечатления соразмерностью частей: вся сила его творчества в одном-единственном приеме: в крайнем сгущении красок... Он изображает не то, что прекрасно по отношению к другому, но непременно абсолютную красоту: не то, что

<sup>29</sup> С. И. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., «Сов. писатель», 1940, стр. 126.

страшно при данных условиях, но то, что должно быть абсолютно страшно»<sup>30</sup>.

В этом стремлении к максимальному «сгущению красок» сказался один из основных принципов поэтики романтизма как поэтики контрастов и гипербола.

В своей статье о картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» Гоголь с особой полнотой раскрыл понимание им романтизма, как искусства синтетического, объединяющего живопись, поэзию и музыку. «Колорит его,— пишет он о Брюллове — так ярок, каким никогда почти не являлся прежде, его краски горят и мечутся в глаза. Они были бы нестерпимы, если бы явились у художника градусом ниже Брюллова, но у него они облечены в ту гармонию и дышат тою внутренней музыкою, которой исполнены живые предметы природы» (VIII, 113). Это определение во многом приложимо и к произведениям самого Гоголя и в первую очередь — к «Тарасу Бульбе». Основной стилистической доминантой «Тараса Бульбы» является народно-эпический сказ, ритмизованная, патетическая «стиховая» фраза. Уже неоднократно отмечалось, что стиль «Тараса Бульбы» близок к былинному речитативу, что метафоры, повторения, гиперболы гоголевского повествования восходят к эпосу, к былинке, к «Слову о полку Игореве», украинским думам и даже к гомеровской «Илиаде» (появившейся в гнедичевском переводе в 1829 г.).

«Тарас Бульба» во многом продолжил и усилил стилевые принципы «Вечеров», их фольклорно-песенную основу. Особенно непосредственно сказалась связь «Тараса Бульбы» со «Страшной мезью», написанной ритмизованной прозой.

Но романтическая поэтика «Тараса Бульбы» неоднородна. Основной слой повествования — героико-эпический. Рассказчик здесь отождествляется с народным певцом, бандуристом, современником и участником происходящих событий; он пользуется стилистикой дум и былин. Этим ритмизованным сказом написана большая часть повести, все ее боевые эпизоды: «Как орлы, озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдаль судьбу свою. Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто торчащими их белыми костями, щедро обмывшись козацкою их кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копыями. Далече раскинутся чубатые головы с перекрученными и запекшимися в крови чубами и запущенными книзу усами. Будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них козацкие очи. Но добро великое в таком широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге! Не погибнет ни одно великодушное дело, и не пропадет, как малая порошокина с ружейного дула, козацкая слава» (II, 131).

Эти лиро-эпические «отступления» даны непосредственно «от автора», сливающегося с образом народного сказителя-бандуриста;

<sup>30</sup> В. Брюсов. Испепеленный, стр. 16.

они выражали эмоциональный пафос, патетическое отношение к происходящему, столь характерное для романтического стиля.

Впоследствии в «Мертвых душах» Гоголь вновь обратится к подобного рода лирическим отступлениям. Портретные характеристики умерших и беглых крестьян достигают эпической силы «Тараса Бульбы». Ведь это о Мосии Шило, Бовдюге и других «лыцарях» казачества говорилось в «Тарасе Бульбе» с тем же пафосом и эпической широтой, с какой рассказывается в «Мертвых душах» о Степане Пробке — «богатыре, что в гвардию годился бы», или о «взлюбившем вольную жизнь» волжском богатыре-бурлаке Абакуме Фырове. Героический пафос и эпическая мощь этих характеристик, избыточная яркость красок, ритмическая и синтаксическая экспрессия повторяют аналогичные характеристики и описания исторической поэмы Гоголя.

## 5

В «Вечерах» пленительно-прекрасный и солнечный мир украинской природы, карнавалльно-озорные картины деревенского быта переплетаются с народной фантастикой, фольклорными мотивами, сменяясь трагически сумрачным колоритом таких повестей, как «Страшная месть». Это первый, начальный этап романтического творчества Гоголя.

«Тарас Бульба» — следующий этап в его творческой эволюции. Это романтика эпическая, исполненная героического пафоса и трагизма, которая сочетается с монументальностью изображения народных судеб.

И, наконец, третий этап, завершающий путь Гоголя-романтика, — «петербургские повести». Они раскрывают новые грани и возможности романтизма и в то же время непосредственно смыкаются с реалистическим творчеством писателя.

В основе «петербургских повестей» — напряженный драматизм повествования, острая контрастность, сатирическая гротескность в изображении быта. И вместе с тем романтизм здесь уже сочетается с реалистической типизацией, сближая «петербургские повести» с такими зрелыми реалистическими произведениями Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души».

В «петербургских повестях» уже не фольклорная романтика «Вечеров» с их очаровывающими пейзажами и не исторический эпос «Тараса Бульбы» в его ярко расцвеченной живописной красочности. В «петербургских повестях» («Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего») сказалось воздействие философско-эстетических проблем романтизма, в них запечатлен трагический контраст истинно прекрасного и пошлого, конфликт между идеалом и действительностью. Драматизм, фантастика, гротеск приобретают в «петербургских повестях» доминирующее положение. В то же время история поручика Пирогова, злключения майора Ковалева, сходящий с ума Поприщин, горестная

жизнь Башмачкина — все это обрисовано со множеством бытовых реалистических подробностей. Такова, например, в «Портрете» сцена прихода квартального и домовладельца к Чарткову для составления описи его имущества. Таково описание похаждений поручика Пирогова в «Невском проспекте», или описание департамента, в котором служил Акакий Акакиевич Башмачкин.

Элементы реализма и романтизма тесно переплелись и образовали новую структуру. Уже в знаменитом описании Невского проспекта эти «элементы» сливаются в своеобразное стиллистическое единство, объединяющее романтическую орнаментальность стиля с прозаически-«натуральными» подробностями, высокую патетику с едкой иронией: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блещит эта улица — красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта...» (III, 9). Или: «Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владельцев, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужского пола» (III, 12).

Патетическая и ирония нередко «подкрепляется» противоположными, иронически осмысляемыми понятиями («удивительно спитый сюртук», «на подбородке высканивают белые волоса» и т. д.). На этой вибрации патетики и иронии основано все описание Невского проспекта. Здесь и совершенно реальные, выдержанные в манере «физиологического очерка» зарисовки: «Русский мужик говорит о гривне, или о семи грошах меди, старик и старухи размахивают руками или говорят сами с собою, иногда с довольно разительными жестами, но никто их не слушает и не смеется над ними, выключая только разве мальчишек в пестрядевых халатах, с пустыми штофами, или готовыми сапогами в руках, бегущих молниями по Невскому проспекту» (III, 14).

Автор одновременно и панегирист Невского проспекта и проницательный свидетель тех ежедневных драм, которые здесь завязываются. Именно в постоянном изменении тональности повествования, его вибрации — эффект повествовательной манеры Гоголя.

Поэтому оказалось возможным включение в композицию «Невского проспекта» таких «физиологических картин», как похороны Пискарёва или описание лавки немца-ремесленника Шиллера, выдержанное в манере, характерной для «натуральной школы» 40-х годов. И тут же — описание гибели художника Пискарёва, выдержанное в духе «неистового» романтизма, с его риторическим пафосом. Таковы и романтические описания видений Пискарёва, которые восходят к «Исповеди опиофага» Де-Квинси<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> См. В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 89—126.



В «Невском проспекте» переплетаются два плана — мечты и действительности. В романтической поэтике мир грез имел устойчивые формы выражения. Это прежде всего сон, изображение сна. Сон Левко в «Майской ночи», сны художника Пискарева, сон Чарткова в «Портрете» как бы подчеркивают иллюзорность происходящего. Они составляют резкий контраст к действительности. Этим объясняются, казалось бы, механические переходы от реалистического, бытового описания мастерской Чарткова в «Портрете» к романтически «кошмарному» появлению портрета ростовщика-антихриста.

Романтизм стремился преодолеть жанровую и стилистическую разграниченность. Выдвигается поэтическая система, в которой осуществлено контрастное смешение высокого и низкого, патетики и комического, трагического и смешного. Именно в этом плане романтики воспринимали творческий метод Шекспира.

Эта контрастность отличает и «петербургские повести» Гоголя. Их стиль максимально живописен, орнаментален, насыщен множеством сравнений, гипербол, отступлений. В нем соседствует ритмически построенная фраза и декламационная мелодия с разговорной интонацией. Напомним описание прекрасной незнакомки в «Невском проспекте»: «Боже, какие божественные черты! Ослепительной белизны прелестнейший лоб осенен был прекрасными, как агат, волосами. Они вились, эти чудные локоны, и часть их, падая из-под шляпки, касалась щеки, тронутой тонким свежим румянцем, простуцившим от вечернего холода. Уста были замкнуты целым роем прелестнейших грез» (III, 18). Я умышленно выбрал это описание, так как оно является образцом «романтического изобилия»; в нем встречаются даже своего рода «штампы», которые характерны для многочисленных повестей писателей-романтиков 30-х годов (А. Бестужева-Марлинского, Н. Полевого, А. Тимофеева и др.). В таких описаниях прежде всего выдвигается эффектный эпитет, придающий гиперболическую преувеличенность и декоративность всему стилю («*божественные черты*», «*ослепительной белизны*», «*прекрасные, как агат*», «*чудные локоны*», «*прелестнейшие грезы*» и т. д.).

Расточительное богатство подробностей, отступлений от темы, личная, интимная интонация рассказчика вводит нас в необычный в своей обыденности и в то же время гиперболически «карнальный» мир Гоголя.

В этом мире все предметы приобретают какую-то особую яркость, объемность, необычность. Вместе с тем они не превращаются в магические или фантастические аксессуары, как у Гофмана, хотя и остаются эксцентрическими, выходящими за бытовые представления.

Другая «петербургская повесть», «Портрет», примыкает к появившимся в 30-е годы многочисленным романтическим повестям на тему о художнике и искусстве (произведения В. Ф. Одоевского, Н. Полевого, А. Тимофеева). По мнению Н. Котлярев-

ского, в «Портрете» якобы можно «без нарушения правдоподобия» заменить все русские имена на иностранные. «Не будь в ней некоторых мыслей, выстраданных самим Гоголем, можно было бы подумать, что он написал ее, вспоминая Гофмана или Тика»<sup>32</sup>. Н. Котляревский, однако, не прав. Внимательно изучивший этот вопрос М. Горлин в своем исследовании «Gogol und Hoffmann», хотя и привел много параллелей и переключек отдельных мотивов Гоголя с Гофманом и указал на ряд общих приемов сюжетосложения, однако пришел к выводу, что «Портрет» противостоит творческой манере немецкого писателя<sup>33</sup>.

В «Портрете» реальность и фантастика переплетаются, придавая повествованию зыбкость и романтическую двупланность. Автор упомянутой книги, М. Горлин, отмечает это родство повести Гоголя с Гофманом: «У Гофмана следствием глубокой связи реального с потусторонним, достигаемой художественным воображением, является композиция, в которой разнородные мотивы, как это отметил еще Герцен, — контрапунктно переплетаются: быт и волшебный мир, предыстория и завершение истории, психические состояния и чудеса. У Гоголя это переплетение не доводится до конца; оно очень часто заменяется простым соседством. Эта формальная неправомерность, эта композиционная слабость имеет внутреннюю причину: она свидетельствует о невозможности полного заимствования художественных принципов Гофмана. В «Портрете» Гоголь ближе, чем кто бы то ни было из его современников, подошел к гофманскому миру фантазии, однако целиком погрузиться в него не смог»<sup>34</sup>.

Еще Н. Г. Чернышевский возражал против отождествления художественной манеры Гоголя и Гофмана. Он писал в «Очерках гоголевского периода русской литературы»: «С Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания («Вий»), или общеизвестные анекдоты»<sup>35</sup>. Это мнение во многом справедливо. У Гофмана всегда чувствуется «придуманность», априорная философско-символическая схема, которая определяет самое построение, композицию и структуру его повестей. Гоголь исходит из жизни, сохраняет связи с ее конкретными социальными проявлениями. Помимо многих идей, «выстраданных» Гоголем, в повести «Портрет», в ее бытовых описаниях, в самой истории падения художника передана атмосфера Петербурга 30-х годов.

Но кое в чем повесть Гоголя напоминает такие произведения Гофмана, как «Иезуитская церковь», «Песочный человек», «Страш-

<sup>32</sup> Н. Котляревский. Н. В. Гоголь. СПб., 1903, стр. 168.

<sup>33</sup> М. Gorlin. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffman. Leipzig, 1933.

<sup>34</sup> Там же, стр. 46—47.

<sup>35</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1949, стр. 115.

ный гость», основанные на сходных композиционных приемах, с включением таинственной фантастики<sup>36</sup>.

В гоголевской повести поставлены основные проблемы романтической эстетики: соотношение искусства и действительности, характер творчества, роль художника. Этой проблематикой «Портрет» перекликается с рядом повестей Гофмана об искусстве и художниках, с «Неведомым шедевром» Бальзака, с «Размышлениями отшельника, любителя изящного» Вакенродера и Тика. Перекликается, но не более того.

В первой части «Портрета» рассказана история падения художника, изменившего своему искусству ради золота. Вторая часть содержит в сущности трактат об искусстве.

«Портрет» состоит из двух частей, причем происшествия первой части и все начало действия раскрываются во второй — в рассказе о страшном ростовщике, — пишет Н. Мордовченко в своей статье «Гоголь в работе над «Портретом». — Аналогичным образом построены такие вещи Гофмана, как «Песочный человек», «Страшный гость» и др. Задачи подобной композиции — в усилении фантастики, в подчеркивании таинственного и сверхъестественного: сначала дается как бы загадка, разъясняемая, однако, не в том же повествовании, а в другой плоскости... Вторая часть и сама по себе находится в очевидной зависимости от Гофмана: она дана в форме рассказа на аукционе перед висящею там картиной, т. е. посредством излюбленного приема Гофмана, использованного в ряде его повестей»<sup>37</sup>.

Однако в этих наблюдениях главное внимание уделено внешней, формальной стороне, а не общим художественным принципам романтической повести. В этой связи интересно вспомнить письмо Белинского М. А. Бакунину, где он сообщает, что собирается переводить с немецкого «Серапионовых братьев» Гофмана, так как «пришел в восторг от «Мейстерзингеров», этого гениального произведения, в котором высказано преимущество бесконечного перед конечным в искусстве. Вот истинная сторона Гофмана! ... Искусство как предмет искусства — здесь Гофман велик...» (XI, 204). Именно в постановке проблемы искусства видел Белинский и значение гоголевского «Портрета», осудив в нем все фантастическое.

В «Портрете» объединены две проблемы: о месте художника в обществе и о сущности и назначении искусства. Обе темы выдвинуты были в России романтической эстетикой 20-х годов и определяют ее два аспекта: социальный — трагическая судьба художника, изменившего ради золота искусству, и эстетический — обоснование прекрасного, как отрешенного, чисто эстетического

<sup>36</sup> Следует напомнить также о связи гоголевской повести с романтическими мотивами романа Матюрина «Мельмот-скиталец», в котором показан демонический портрет со страшными живыми глазами.

<sup>37</sup> См. «Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та», серия филолог. наук, вып. 4, 1939, стр. 104.

наслаждения, сливающегося с религиозным чувством. Социальный аспект раскрыт в судьбе художника Чарткова, составляющей главную сюжетную линию повести. При этом надо отметить, что разоблачение власти золота, нового меркантильного века с «физиогномией банкира», как писал в «Арабесках» Гоголь, дано реалистически: здесь и точность бытовых деталей, и психологическая мотивировка самого перерождения художника, и широкий социальный смысл. Ряд сцен в мастерской художника, появление светской дамы с дочерью, визит Чарткова к журналисту, написавшему за взятку рекламную статью о нем в газете, характеристика многочисленных клиентов — все это окрашено в сатирические тона.

Вместе с тем философско-эстетические суждения, перерастающие во второй части повести в трактат об искусстве, — остаются вне реалистического плана изображения, воспринимаются как риторическое прибавление, не срастающееся с реальным планом. Дело даже не в фантастическом появлении таинственного портрета и истории приносимых им несчастий, а в том, что теоретические рассуждения об искусстве не соединились со сферой реальной, как это было, скажем, в «Невском проспекте».

Романтическим является и решение Гоголем проблемы художника и его призвания. Пискарев в «Невском проспекте» и Чартков в «Портрете» — художники «натурального» направления. Пискарев рисует натурщицу — нищую старуху, перспективу своей комнаты, «в которой валяется всякий художественный вздор», бедных рыбаков в красных рубахах. Таким же художником является и Чартков. Это сюжеты и манера бытовой «натуральной» живописи художников 30-х годов, преимущественно учеников Венецианова (Плахов, Зеленцов, Сорока и др.), которые создали много талантливых жанровых произведений и портретов именно в духе картин Пискарева и Чарткова. Но в то же время само отношение художника к обществу и своему искусству освещается Гоголем в духе романтической эстетики.

Пискарев живет в мире искусства и с наивной непосредственностью воспринимает действительную жизнь, принимая уличную проститутку за романтический образ «перуджиновой Бианки». Чартков сознательно изменяет служению подлинному искусству во имя карьеры и наживы. Ю. Манн в своей работе «Образ художника в повести Гоголя «Невский проспект» отмечает, что этим Гоголь низводил романтический конфликт на реальную почву, чем обусловлено прежде всего превращение романтического героя в реалистический характер». Но нельзя согласиться, что Пискарев «целиком реалистический образ»<sup>38</sup>. Ведь вся судьба его, самоубийство, средства стилистического изображения выдержаны в духе романтической эстетики и стилистики. Пискарев признает, что жизнь ужасна «вечным раздором мечты с действи-

<sup>38</sup> Сб. «Н. В. Гоголь». М., Изд-во МГУ, 1954, стр. 185, 191.

тельностью». Романтически ужасны подробности самоубийства. Характер Пискарева — «тихого, робкого, скромного» и в то же время «жертвы безумной страсти» — романтичен уже своей двойственностью.

Более реально показан Чартков. История его падения, заглушаемые им угрызения совести — все это психологически мотивировано. Но самое построение повести, ее внутренняя структура — романтичны. Ведь в основе «Портрета» — идея превосходства идеального, романтического искусства над искусством копирующим действительность. Чартков задается вопросом: «...почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а, между прочим, он так же был верен природе? Но нет в ней чего-то озаряющего?»

Именно этому изображению «низкой природы» противопоставлен идеальный художник, чья картина на выставке охарактеризована Гоголем как «чистое, непорочное, прекрасное» произведение. Именно оно помогает понять разницу «между созданием и простой копией с природы». Но это «создание», как проповедует отец художника, удалившийся в монастырь, достигается религиозным просветлением, отказом от земных «страстей». «Не страстью, дышащей земным вожделением, — говорит он, — но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства». Здесь Гоголь явно следует за концепцией романтического искусства, развитой в упоминавшейся книге Вакенродера — Тика. «Мы можем лишь изумляться и преклоняться перед восхитительнейшими творениями, воздвигнутыми посвященными, — указывалось в этой книге, — и раскрывать перед ними душу для примирения и очищения всех наших чувствований»<sup>39</sup>. В «Портрете» Гоголь в сущности декларирует эту же цель романтического искусства.

Поэтому в программно-романтической повести Гоголя с особой наглядностью сказалось противоречие между эстетическим заданием и художественной его реализацией. Этим как бы предварялась двойственность второго тома «Мертвых душ». «Портрет», пожалуй, единственная повесть, в которой не произошло полного слияния реалистического и романтического начал; эстетическая теория пришла в ней в столкновение с художественной практикой. Эту двойственность отметил В. Г. Белинский в своем известном отзыве о «Портрете» (I, 303).

Вторая часть повести осталась дидактической. Сила же гоголевского романтизма была именно в том, что ему чужд философский аллегоризм, утверждение иррациональности бытия.

В «петербургских повестях» фантастика чаще всего выступала как сатирическое восприятие мира, как сатирический (или

---

<sup>39</sup> «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 152.

трагический) гротеск. Неоднократно писалось о неприятии Гоголем меркантильной, пользуясь его словом, «раздробленной», бездуховной жизни господствующих классов. Он один из самых беспощадных и зорких критиков буржуазно-дворянского общества. Но мало сказано о том, во имя чего, с каких художественных позиций отрицал Гоголь и высмеивал это общество.

Идеал красоты и высокой гуманности — идеал художника-романтика. Именно эта ренессансная тема, это противопоставление «необыкновенной обширности» искусства, идеала «прекрасного человека» — меркантильному «быту», социальной реальности лежит в основе «петербургских повестей». Контраст между истинными ценностями искусства, идеальной сущностью человека — и конкретным искажением этой сущности в реальной действительности, в его социальном бытии, обнаженно-прямолинейно раскрывается в «Невском проспекте», где носитель идеального начала, художник Пискарев, прямо противопоставлен пошлому поручику Пирогову. «Пискарев и Пирогов — какой контраст! — писал Белинский. — ... О, какой смысл скрыт в этом контрасте! И какое действие производит этот контраст!» (I, 303). В «Невском проспекте» этот принцип контраста выдержан наиболее последовательно: контрасты сами герои, контрастны их судьбы. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь писал: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности: красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» (VIII, 64).

На принципе контраста основан и «Портрет», в котором ремесленным произведениям Чарткова противопоставлено истинно великое творение художника, жившего лишь во имя искусства. На этом противопоставлении зиждется как конфликт повести, так и ее стилистическая двупланность, основанная на контрасте «высокого» романтического стиля со сниженно ироническим языком «физиологии». В «Портрете» контрастный стилиевой параллелизм сказался в различии первой и второй частей (которые, как мы отмечали, осложнены дидактизмом, аллегоричностью), в «Невском проспекте» — в чередовании патетико-романтического повествования о Пискареве и бытописательно иронического рассказа о поручике Пирогове. Но этот контраст далеко не во всех повестях осуществлен столь прямолинейно. В таких повестях, как «Записки сумасшедшего», «Шинель», романтическая патетика дана как бы в задании, как подразумеваемый план — противоположный уродливому и пошлому прозябанию «существователей». Романтическое начало, отсутствующее в сюжетном повествовании, «прорывается» в отдельных многозначительных репликах, принадлежащих не рассказчику, а автору, стоящему за всем произведением в целом. Такова знаменитая фраза в «Шинели»: «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкой на лбу, с своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», и в этих

проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой» (III, 144). В этой фразе приоткрывается второй план, мир подлинной человечности, высокого нравственного чувства, который противостоит пошлости и бесчеловечию реального мира, нравам канцелярии, департамента и шире — России «значительных лиц». Именно таким образом обнаруживается авторская позиция, столь характерная для романтизма.

Романтичен и финал «Шинели», с фантастическим появлением мертвого Акакия Акакиевича перед «значительным лицом», которое ехало в санях в метель и было весьма перепугано неожиданным видением. Здесь гротескность появления призрака во многом подготовлена упоминанием, что «значительное лицо» перед этим «выпил стакана два шампанского». Но фантастика и трагикомическая гротескность этого эпизода остаются, напоминая о вторжении в неизменный мир канцелярий и безмятежную жизнь «значительных лиц» — явлений из «другого мира».

Повседневная, «прозаическая» сфера жизни, окружающая Акакия Акакиевича, Поприщина, Ковалева и других действующих лиц «петербургских повестей», показана в своем «жанровом», бытовом аспекте, с подчеркнутостью натуралистических деталей, тогда как «прорывы» романтического, «внутреннего плана» даны в патетических, эмоционально-приподнятых тонах.

В «Записках сумасшедшего», например, таким «романтическим прорывом» внутреннего, гуманного начала являются патетические жалобы-озарения самого Поприщина, особенно в заключительном фрагменте его записок: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; густой туман стелется под ногами; струна звенит в тумане, с одной стороны — море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют» (III, 214). Горькая жалоба Поприщина озарена мечтой о какой-то другой действительности, об освобождении из плена обыденной, ничтожной и тусклой жизни.

Это место, перекликающееся с лирическим отступлением о тройке в «Мертвых душах», написано той ритмической прозой, которая противостоит бытовому прозаизму записок, подчеркнутую натуралистическими деталями. Такие «лирические отступления» (вернее «выступления» автора) и придают сложность всей структуре, создают драматический внутренний план по отношению к «внешнему», бытовому, эмпирическому изображению.

Подобная «двупланность» — свойственна искусству романтическому. Она отличает произведения такого последовательного романтика, как Гофман. Исследователь его творчества говорит о «двоемирии» писателя: «Двоемирие» у Гофмана возникает по той причине, что вполне реальные противоречия бюргерского общест-

ва он вынужден изображать особым образом. «Частная жизнь» дается в самом кропотливом исполнении, в самых своих необщественных формах, а включается она в мир «без образов, без лиц» в космическое пространство»<sup>40</sup>. У Гоголя то же «двоемирие» та же «двупланность»: изображение реальной, «частной» жизни Поприщина, Ковалева, Пирогова «вписывается» в общую сферу мироздания, в «космическое пространство», в котором только и возможно обретение истинной человечности, истинно прекрасного. Несовместимость идеала с действительностью — основной конфликт произведений писателей-романтиков. Для романтического произведения прежде всего характерен контраст между сферой красоты и добра, выраженной в ее абсолютной мере условно символическими или лирическими образами, — и измененной действительностью, бытом, натуралистически показанными в их непривлекательных подробностях.

Психологической и характерологической одноплановости героев просветительного реализма романтики противопоставили двойственность, внутреннюю противоречивость человека. Абсолютизация этих противоречий привела к наиболее крайней и заостренной форме романтической структуры — двойничеству. Двойник — как бы символ дисгармонии человека и мира, выражение краха цельной и целостной системы мироздания, которая присуща была просветителям. Одним из первых, программных утверждений двойничества явилась повесть Шамиссо «Необычайные приключения Петра Шлемиля», о человеке, потерявшем собственную тень. Двойниками изобилуют повести Гофмана и его русских продолжателей (А. Погорельский, В. Ф. Одоевский). Значение двойничества для романтической поэтики показано в работе Ю. В. Манна, помещенной в этом сборнике. Следует лишь отметить, что двойничество у Гоголя лишено того мистического смысла, той демонической инфернальности, которую оно приобретает у Гофмана и немецких романтиков. В повести «Нос» мы имеем дело с сатирическим гротеском, реалистическим по самому своему существу и методу. Ведь разделение майора Ковалева со своим собственным носом, превратившимся в «значительное лицо» в генеральском чине, не раскрывает непреодолимого противоречия между двумя ипостасями человеческой сущности. Нос, получивший самостоятельное бытие, не противостоит своему владельцу, а продолжает те отрицательные, низкие черты, которые свойственны самому майору Ковалеву. Нос — это сам Ковалев, достигший вершины своей карьеры — генеральского чина. Поэтому и тема двойничества разворачивается в сатирико-комическом плане, как бы пародируя этот романтический структурный принцип. Именно отсюда и каламбурная «игра», основанная на двусмысленности и даже неприличии потери человеком носа. Недаром

<sup>40</sup> Н. Берковский. Вступительная статья к сб. «Э. Т. А. Гофман. Новеллы и повести». Л., Гослитиздат, 1936, стр. 78.



частный пристав на жалобу Ковалева довольно бесцеремонно намекает: «...у порядочного человека не оторвут носа и что много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам» (III, 63—64).

Гоголь уходит здесь от отвлеченно-символической структуры романтического двойничества, превращая образ двойника в гротеск, в комическую карикатуру. Нос — образ не инфернальный, а сатирический, наделенный поэтому и всеми конкретно-реалистическими признаками. Дело даже не в колебаниях Гоголя в выборе фантастической мотивировки неожиданного исчезновения носа или объяснении всего «необычайного происшествия» сном (как это было в первоначальной печатной редакции). Гоголь любил необычные «происшествия», эксцентрические сюжетные ситуации. В сущности и в основе «Ревизора» и в развязке «Женитьбы» мы также имеем дело с «совершенно невероятным событием» (как сказано в подзаголовке к «Женитьбе»). Здесь сказало воздействие на Гоголя романтической поэтики, но оно утратило уже свою фантастическую функцию, приобретает функцию чисто сатирическую, разоблачительную. Гротеск у Гоголя — не результат романтического «двоемирия», не средство переключения реального мира в мир фантастический, — как у Гофмана, Тика, Шамиссо, а способ «остранения», комическая гипербола, разоблачающая пошлость и бесчеловечность окружающей действительности.

Пушкин напечатал повесть «Нос» в «Современнике» со своим примечанием: «...мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его [Гоголя] позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись»<sup>41</sup>. «Нос», — пожалуй, наиболее яркий пример обогащения реализма романтизмом. Здесь все основано на сатирическом гротеске, на двуплановости, на гиперболе и в то же время все погружено в быт, в социальную сферу.

Нагляднее всего различие манеры Гофмана и Гоголя видно из сравнения таких произведений, как гоголевский «Нос» и «Крошка Цахес» — одна из лучших повестей Гофмана, отмеченная К. Марксом. Уродец Цахес, благодаря покровительству феи, пользуется сверхъестественной властью. Фрейлина фон Розеншен оказывается одновременно феей Розабельверде, фантастические события даются «всерьез». У Гоголя же в «Носе» фантастика пародийна, уничтожается иронией. Необычные события повести приобретают комическую двупланность, переключаются в мир реальных отношений. Употребляя выражение Ю. Манна, «тончайшая ирония гоголевской повести в том, что она все время играет

---

<sup>41</sup> «Современник», 1836, т. III, стр. 54.

на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику и все дальше и дальше заманивая читателя в ловушку. Одним ударом Гоголь порывает со всеми возможными формами снятия романтической тайны»<sup>42</sup>. В этом изменении функции романтических приемов — и сказался реализм Гоголя. Переключая фантастику в план нелепицы и курьеза, Гоголь тем самым изменял функцию этой фантастики, выдвигая на первое место реальный сатирический план. Фантастика здесь лишалась своего мистического характера, превращаясь в сатирический гротеск, в средство заострения комической ситуации.

Этот же принцип «необыкновенного происшествия», «совершенно невероятного события», как уже говорилось, безо всякой фантастики осуществлен в «Ревизоре» и в «Женитьбе». Так романтический гротеск у Гоголя становится реалистическим, сохраняя остроту комического преувеличения и романтическую эксцентричность ситуации.

Мы видим, как постепенно внутри романтической системы изобразительных средств писателя происходит их перестройка. Гипербола, гротеск, романтическая патетика — служат уже не для выражения романтически интуитивного восприятия мира, а для разоблачения пошлости и мертвящей пустоты действительности, раскрытия ее бесчеловечной сущности, ее бездуховности. В заключении к повести «Нос» (в ее журнальной редакции) Гоголь сам подчеркивает разоблачительно-издевательский характер этой «странной истории»: «Чрезвычайно странная история! Я совершенно ничего не могу понять в ней. И для чего все это? К чему это? Я уверен, что больше половины в ней неправдоподобного. Не может быть, никаким образом не может быть, чтобы нос один сам собою ездил в мундире и притом еще в ранге статского советника!» (III, 400).

Это ироническое послесловие самого автора, пародийно передающего суждения недоумевающих критиков, раскрывает роль алогизма, «нелепицы», последние выражают общую неупорядоченность и хаос, царящие в сфере социальных отношений. Так фантастика, алогизм сюжетного построения стали из средств романтической поэтики принципами реалистического разоблачения действительности.

Гоголь включил в реалистическую систему своего творчества многие художественные завоевания романтизма. Это придало ей ту экспрессивную выразительность, ту ослепительную яркость красок, ту остроту иронии, которые достигались этим новым сочетанием, обогащением художественного метода. По сравнению с просветительским реализмом конца XVIII в., с его рационалистической абстрактностью, реализм Гоголя прошел через горнило романтизма, обогатился спектром новых красок и черт, внесенных романтизмом: пейзажной лирической живописью, иро-

<sup>42</sup> «Вопросы литературы», 1969, кн. 9, стр. 118.

ническим гротеском, фантастической, эмоциональной окрашенностью повествования.

А. Белый ошибочно считал, что «земля человечества разложилась для него (Гоголя.— Н. С.) на эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела — не тела: облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными редьками, вырастающими на навозе»<sup>43</sup>. Нет, герои Гоголя не стали ни «бестелесными душами», ни «чело­векообразными редьками». Романтическая поэтика не была воспринята им столь абстрактно и схематично. Контраст между романтическими героями и пошлыми «существователями» не приводил к отказу от жизненной полнокровности образов. Героический и романтически яркий образ Тараса Бульбы включает в себя и комические, жизненно правдивые черты. С другой стороны, поручик Пирогов и майор Ковалев — типические характеры, выражающие черты окружающего писателя общества. Романтизм Гоголя не в «бестелесности» или приземленности его героев, а в отказе от прямолинейного изображения «дурных» и «хороших» персонажей, согласно моральной схеме просветителей.

Романтические элементы в художественной структуре гоголевских произведений обретают новые функции. Например, пейзаж, который в повестях «Вечеров» имеет чисто лирический характер и выражает эмоциональное настроение автора, в дальнейшем меняет свое назначение. В «Старосветских помещиках» он приобретает реальные черты, служит уже частью «среды», объясняющей характеры персонажей. А в «Мертвых душах» пейзаж, сохраняя свою романтическую, лирическую основу, является средством социальной типизации, образуя типическую «раковину» вокруг того или иного героя (пейзаж в имении Манилова, описание деревни Собакевича и т. д.).

Точно так же «необычайное», фантастическое, имевшее в «Вечерах» фольклорный, «карнаваль­ный» характер, — в «петербургских повестях» и пьесах Гоголя превращается в композиционный прием, служит целям сюжетного «заострения».

Лирические отступления и описания — одно из основных художественных средств поэтики романтизма, — становятся в «Мертвых душах» средством выражения положительного, утверждающего авторского начала, которое противостоит «страшной» «тине мелочей, опутавших нашу жизнь», чудовищной галерее «мертвых душ».

Можно привести еще немало примеров этого изменения функции приемов романтической поэтики «внутри» реалистической, в своей основе, структуры. И в то же время, даже изменив свою функцию, эти романтические компоненты придают реалистической структуре зрелых произведений Гоголя неповторимо своеобразный и красочный характер.

<sup>43</sup> А. Белый. Луг зеленый. М., изд-во «Альциона», 1910, стр. 101.

## ЭВОЛЮЦИЯ ГОГОЛЕВСКОЙ ФАНТАСТИКИ

Вряд ли нужно специально напоминать о том значении, которое имеет исследование фантастики для понимания романтизма. Художественное направление, провозгласившее всемогущество поэтического духа, чрезвычайно много ставило на фантастику, избрав, как говорил Гофман в одном произведении (в «Крошке Цахесе...»), господина Фантазуса своим соавтором. Романтики высоко ценили познавательные возможности фантастики, силу ее воздействия на читателя; они разработали до совершенства, до изощренности технику фантастического. Каковы в связи с этим особенности гоголевской фантастики — вот вопрос, который уже ставили и еще не раз будут ставить перед собой исследователи.

Но не в меньшей мере, чем для понимания романтизма, важна эта проблема и для реализма. Ведь только конкретно изучив все формы фантастического, которые выработал романтизм, проследив их трансформацию, мы можем определить место фантастики в системе реалистического искусства. Творчество Гоголя предоставляет для этого богатый материал.

Наконец, важна настоящая проблема для определения типологических особенностей русского романтизма. С этой целью мы — в этой работе — остановимся на некоторых типологических связях творчества Гоголя и немецких романтиков<sup>1</sup>.

Чтобы увидеть эволюцию гоголевской романтической фантастики и тот знаменательный результат, к которому она привела, нужно начать несколько издалека. Остановимся на одной тенденции, возникшей в лоне немецкого романтизма (хотя она, разумеется, имела аналогии и в других национальных литературах — вопрос, на котором в данном случае мы не можем задерживаться специально).

<sup>1</sup> Подчеркнем, что в поле нашего зрения только некоторые связи типологического характера. Проблема влияния тех или других произведений немецких романтиков на Гоголя, степень его знакомства с этими произведениями и т. д. в настоящей работе не рассматриваются.

В позднем немецком романтизме усиливается стремление ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжет, в ход повествования, в поступки персонажей и т. д. Речь идет вовсе не об «изгнании фантастики», а о преобразовании меры и форм ее проявления.

Жан Поль Рихтер (близкий в трактовке фантастики к романтической эстетике) выделяет два ложных способа «употребления чудесного». Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные были фантастические образы дезавуируются самим автором и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром. «Ибо величайшее неразрушимое чудо — это вера человека в чудо, и величайшее явление духа — это наша боязнь духов в этой деревянной полной механики жизни»<sup>2</sup>.

Жан Поль находит удачный образ истинной фантастики: «Пусть чудо летит не как дневная и не как ночная птица, но как сумеречная бабочка». Проследим, как реализуется «сумеречная», промежуточная природа фантастики в «Песочном человеке» (1815) Гофмана, писателя, который так много сделал для сближения фантастического плана с реальным.

С самого начала рассказа читателю предлагаются два противоположных взгляда на «чудесное» в жизни, два типа мироощущения. Первый тип выражен в письмах Натанаэля, другой — в письмах Клары, его невесты.

Натанаэль сообщает в своем письме: «Что-то ужасное вторглось в мою жизнь! Мрачное предчувствие страшной, грозящей мне участи стелется надо мною...»<sup>3</sup> Он вспоминает страшную, слышанную им в детстве сказку о Песочном человеке, который засыпает детям песком глаза и выклеивает их. Натанаэлю кажется, что Песочный человек реально существовал в образе адвоката Коппелиуса, а теперь вот он оживает в продавце барометров Коппола... Кошмарные видения преследуют юношу. «Он беспрестанно говорил, что всякий человек, мня себя свободным, лишь служит ужасной игре темных сил...»<sup>4</sup>

Клара убеждает Натанаэля, что все описанное «произошло в твоей душе». Она говорит: все страшное в жизни — это «фантом нашего собственного «я», чье внутреннее сродство с нами и глу-

<sup>2</sup> Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Leipzig, 1923, S. 36.

<sup>3</sup> Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1962, стр. 227—228.

<sup>4</sup> Там же, стр. 243

бокое воздействие на нашу душу ввергает нас в ад или возносит на небеса»<sup>5</sup>. Мрачному настроению Натанаэля противостоит ее вера в гармонию.

В письмах Натанаэля буйствует фантастика: тут и персонафикация злой, ирреальной силы (ибо Песочник — это, конечно, злой дух, дьявол) и губительное влияние ее на людей (смерть отца Натанаэля) и ее перевоплощение из одного образа в другой (Песочник, Коппелиус, Коппола).

В рассуждениях Клары фантастики нет. Всему странному дается прагматически-реальное объяснение. Адвокат Коппелиус не любил детей, пробуждая их отвращение к себе — именно поэтому (считает Клара) он соединился в воображении Натанаэля с колдуню из нянюшкиной сказки. Встречи адвоката с отцом в ночную пору — не что иное, как занятия алхимией. Отец погиб не от губительной силы дьявола, а все время одного из таких сеансов. И т. д.

Письма персонажей сменяет рассказ от лица повествователя, слово которого должно приобрести характер подтверждения или опровержения, т. е. характер решающего приговора. Но сообщаемое им о фантастическом нарочито неопределенно. Собственно прямого вмешательства фантастики в сюжет в сообщении повествователя нет. Он нигде не подтверждает странных видений Натанаэля. Но нигде и не опровергает их, как это делает Клара. Вернее сказать, он находит собственную форму фантастики.

К Натанаэлю (рассказывает повествователь) приходит продавец барометров Коппола: «Есть хороши глаз, хороши глаз». Эта реплика имеет реально-бытовое объяснение: Коппола — механик и оптик — торгует лорнетами, очками и т. д. Но эта реплика *совпадает* со страшным интересом к глазам сказочного Песочника.

Коппола участвовал в создании замечательной куклы профессора Спаланцани — Олимпии, сделав ей глаза. Поссорившись с Коппола, профессор бросает ему вслед эти глаза, назвав его *Коппелиусом*. Перед нами снова, в строгом смысле, не фантастические подробности. И снова — совпадения с обликом фантастического Песочника.

Когда Натанаэль находился на верху башни, адвокат Коппелиус не дал людям подняться и связать безумного. «Ха-ха — повремените малость, он спустится сам». Ничего странного в этой реплике нет. Но после самоубийства Натанаэля она получает смысл зловещего предсказания и совпадает со странной властью демонической силы над людскими душами.

К мнению Клары, что все страшное — лишь порождения большой фантазии Натанаэля, — автор, таким образом, не присоединяется. Ему ближе склад мироощущения Натанаэля, но не целиком (в этом необходимость введения плана повествователя,

<sup>5</sup> Там же, стр. 238.

отграничивающего авторскую позицию и от позиции Клары и — на иной лад — от позиции главного персонажа). Не обязательно, чтобы злая сила вмешивалась в течение жизни в странно-необычной, ирреальной форме. «Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...»<sup>6</sup>

Итак, в рассказе сталкиваются различные планы фантастики. Фантастика в прямом ее значении в начале рассказа (письма Натанаэля) снимается затем таким типом фантастики, которую правильнее назвать *завуалированной*. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т. д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и получают широкую возможность реальных применений.

Создавалась и поддерживалась завуалированная фантастика с помощью широкой и разветвленной системы поэтических средств. Так, например, характерно, что собственно фантастическое концентрируется строго в одном месте произведения (в «Песочном человеке» — в воспоминаниях Натанаэля о своем детстве, сказках няни, т. е. в первом письме Натанаэля к Лотару). Это — *фантастическая предыстория*. Хронологически она обязательно предшествует главной событийной линии. То, что происходит сейчас, на наших глазах, получает известную автономию в отношении своей фантастической «первопричины».

Далее характерно, что повествование о фантастическом часто переводится в *форму слухов и предположений*. В «Магнетизере» старый барон рассказывает о своих встречах в молодости с датским майором: «Уверяли... что он заговаривает огонь и пр. А старый инвалид, который служил мне, говорил, бывало, открыто, что очень хорошо знает о чудесных приключениях г. майора, что несколько лет тому назад, на море в сильную бурю явился ему нечистый дух и обещал спасение от неизбежной смерти, что он согласился на предложения и предался лукавому, что с тех пор часто должен он вступать в ужасную борьбу с этим духом, которого *видели* бегающим по саду в виде черной собаки или в образе другого чудовищного зверя»<sup>7</sup>. Таким образом, от авторской аутентичности освобождается даже такое важное событие, как договор майора с чертом, т. е. самая сердцевина фантастики — персонификация в человеческом образе ирреальной злой силы.

К форме слухов нужно прибавить еще *форму сна*. Сон, ко-

<sup>6</sup> Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 1, стр. 241.

<sup>7</sup> «Московский вестник», 1827, ч. V, стр. 252. (Здесь помещен перевод «Магнетизера», начало которого осуществлено Д. Веневитиновым. В русских изданиях сочинений Гофмана рассказ не перепечатывался.) Здесь и далее, если не оговорено специально, курсив наш.

торый, начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию «другой», сверхчувственной действительности, вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу. То, что является во сне, в отношении своего источника остается проблематичным. Вызвано ли сновидение откровением «другой жизни» или всего только субъективной переработкой реальной информации, остается неразъясненным. Барон (в «Магнетизере») видит во сне датского майора, который острой иглой пронзает ему череп. Это могло быть и действием человека, ставшего орудием дьявола, и просто впечатлением от человека злого и наделенного силой внушения (впоследствии ощущение укола в голову переживает и другой персонаж рассказа — Мария).

Хотя Гофман не остановился на этом и в своих так называемых трезвых рассказах дал тончайшие образцы переклечения «чудесного» в реально-психологический план, но все же на современников наибольшее впечатление производил разработанный им принцип двойственной, или завуалированной, фантастики. Одно из свидетельств этому — отзыв В. Одоевского, вообще говоря очень глубоко чувствовавшего Гофмана. В своем «Примечании» к «Русским ночам» Одоевский писал: «Гофман всегда останется в своем роде человеком гениальным», так как он «изобрел особого рода чудесное». «Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время приведен в словесное произведение. Его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную... В обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто, — таким образом и волки сыты и овцы целы; естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...»<sup>8</sup>

## 2

На русской почве блестящее выражение принцип параллелизма фантастического и реального нашел в пушкинской «Пиковой даме» (1834). Проследим, как создается здесь этот параллелизм.

В рассказе Гофмана из серапионовского цикла «Счастье игрока» говорится, что есть два рода игроков. «Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша доставляет странное, неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некоей высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла... Других привлекает только вы-

<sup>8</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М., 1913, стр. 14—15.



игрыш, игра, как средство разбогатеть»<sup>9</sup>. Несомненно, Германн ближе ко второму виду игроков. Однако его планы обогащения целиком зависят от тайны трех карт, т. е. от «вмешательства некой высшей силы». В этом — особое обаяние и драматизм пушкинского «образа игры», через посредство которого наша душа входит в самую «кузницу рока». Существует ли тайна трех карт? Таинственная игра высших сил?

Мы вновь встречаем в «Пиковой даме» разветвленную систему завуалированной фантастики. Такова, во-первых, фантастическая предыстория: более полувек назад, в Париже, граф Сен-Жермен открыл графине тайну трех карт. Повествует об этом Томский: «Вы слышали о графе Сен-Жермене; о котором *рассказывают* так много чудесного. Вы знаете, что он *выдавал себя* за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира...»<sup>10</sup> Фантастическая предыстория, мы видим, разворачивается в форме слухов и рассказов других. Пылкость заверения словно должна заставить забыть, что это заверения не очевидцев: «Но вот что мне рассказывал дядя, граф Иван Ильич, и в чем *он* меня уверял честью...» (следует доказательство существования тайны трех карт — случай, имевший место с «покойным Чаплицким»).

В современной же событийной канве повести тайна дана своеобразно — как переживание тайны сознанием Германна. «Что, если, — думал он — ... что если старая графиня откроет мне свою тайну!»<sup>11</sup> Существование тайны как бы констатировано страстностью стремлений и надежд Германна.

Германн — ночью в комнате графини. «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, *можно было подумать*, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»<sup>12</sup>. Даны черты демонизма, даже брошен намек на действие гальванической силы, но все — только в форме восприятия и предположений персонажа.

Германн просит старуху раскрыть тайну. «Это была шутка... клянусь вам! это была шутка!» — отвечает графиня. Казалось бы, тайна снята. Но Германн напоминает случай с Чаплицким. «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души». Значит, тайна вновь обретает права? Но может быть старуху «смутило» воспоминание о человеке, к которому она, по уверению молвы, благоволила? Или лживость этой легенды и невозможность ее опровергнуть? Ответа на все эти предположения нет.

Германн умоляет старуху: «Может быть она [тайна] сопря-

<sup>9</sup> Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 2, стр. 85—86.

<sup>10</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 321.

<sup>11</sup> Там же, стр. 331.

<sup>12</sup> Там же, стр. 339.

жена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Я готов взять грех ваш на свою душу...»<sup>13</sup> Возникает ключевой мотив фантастики — о договоре человека с дьяволом, — но опять в форме предположений и мыслей Германа. Мгновением позже старуха прямо названа «старой ведьмой». Но это опять — лишь восклицание отчаявшегося и ожесточившегося Германа.

Единственное событие ирреального плана, последовательно выдержанное в форме сообщения повествования, — явление Герману умершей графини. Но перед этим не зря поясняется, что Германн был возбужден необыкновенно, что с ним даже случился обморок, что он «пил очень много» и «вино еще более горячило его воображение». (Заметим в скобках, что вино обычно выполняло роль настоящего медиума всех чудес. Даже в самых фантастических произведениях редко обходилось без того, чтобы перед появлением мертвецов, привидений и т. д. герой не пропустил несколько кружек вина.) Вводится и форма сна, правда, с четким указанием на последующее пробуждение. «Видение» дано уже не в форме сна, но как наяву случившееся. Однако реальное или галлюцинируемое — вот ведь в чем вопрос. И он снова оставлен без ответа.

Германн тем временем горит желанием «воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила». Не разъясняется лишь, действительная или воображаемая тайна в его руках.

В последней главе (описание игры Германа) в повествование вводится такое средство завуалированной фантастики, как совпадения. Но характерно, что у Пушкина совпадение борется с несовпадением, правильность с неправильностью. Дважды Германн выиграл. Это мог быть и случай. Но могла быть и «тайна». Один раз проиграл. Это могла быть ошибка Германа, взявшего не ту карту под влиянием нервного возбуждения и мыслей о графине. Но могла быть и странная «месть старухи».

Изображение в «Пиковой даме» все время развивается на грани фантастического и реального. Пушкин нигде не подтверждает тайну. Но он нигде ее и не дезавуирует. В каждый момент читателю предлагается два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа.

Известный отзыв Достоевского о «Пиковой даме» касается именно этой двойственности: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал Пиковую Даму, верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, Вы не знаете, как решить: Вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром... Вот

---

<sup>13</sup> Там же, стр. 341.

это искусство»<sup>14</sup>. Сказанное Достоевским должно быть отнесено, конечно, вообще к принципу параллелизма фантастического и реального<sup>15</sup>.

### 3

Переходя к Гоголю, мы прежде всего должны установить следующее. Все произведения Гоголя, в которых так или иначе выступает фантастика, делятся на два типа... Это зависит от того, к какому времени относится действие — к современности или к прошлому (давность прошлого — полвека или же несколько веков — не имеет значения; важно, что это прошлое).

В произведениях о «прошлом» (их шесть: пять повестей из «Вечеров» — «Пропавшая грамота», «Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Заколдованное место», а также «Вий»<sup>16</sup>) фантастика имеет общие черты. Общие, несмотря на то, что в одних произведениях (например, в «Заколдованном месте») фантастика пронизана иронией, несколько шаржирована, а в других (в «Вие», «Страшной мести») — дана вполне серьезно.

Высшие силы открыто вмешиваются в сюжет. Во всех случаях — это образы, в которых персонифицировано ирреальное злое начало: черт или люди, вступившие с ним в преступный сговор. Фантастические события сообщаются или автором-повествователем или персонажем, выступающим основным повествователем (но иногда с опорой на легенду или на свидетельство «очевидцев»: деда, «тетки моего деда» и т. д.).

В произведениях, относящихся к жизни современного поколения, фантастика строится иначе. Эти произведения также имеют общие черты, независимо от того, подано ли фантастическое впол-

<sup>14</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, стр. 178.

<sup>15</sup> Наш разбор «Пиковой дамы» является коррективом к мнению М. Горлина (автора монографии «Гоголь и Гофман») о полной противоположности поэтики пушкинской повести и произведений Гофмана. Категоричность вывода Горлина объясняется двумя обстоятельствами: во-первых, исследователя интересует *влияние* Гофмана на Пушкина, которое действительно является проблематичным; а во-вторых, он обращает внимание преимущественно на «математически ясный язык» и «прозрачную простую композицию» «Пиковой дамы», столь противоречащие «принципам гофмановского искусства» (см. *M. Gorlin. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, 1933, S. 15—16*). Но все это не исключает симптоматичных переключек в самом типе фантастики (точнее, даже в типе взаимодействия фантастического и реального).

<sup>16</sup> В комментариях к Полному академическому изданию сочинений Гоголя отмечено, что «вопрос о времени, к которому приурочено действие «Вия», не вполне ясен»: то кажется, что события имели место в XIX, то — в XVIII, то в XVII в. Но с точки зрения концепции Гоголя важно одно — что они были давно. На это дважды указано в повести: в начале ее, в примечании, что это — «народное предание» (т. е. повествование о событиях давно минувших), и в конце, в описании церкви, которая со временем «обросла лесом, корнями, бурьяном... и никто не найдет теперь к ней дороги».

не серьезно (как в «Портрете») или же в комическом преломлении (как в «Сорочинской ярмарке» или в «Майской ночи»). Остановимся на «Сорочинской ярмарке».

Почти с началом действия среди ее персонажей возникает ожидание каких-то страшных событий и бед. Оказывается, под ярмарку отведено «проклятое место», в дело «замешалась чертовщина». Обо всем фантастическом пока сообщается исключительно в форме слухов («Все наполнилось *слухом*...»). Не обходится и без вина — этого, мы видели, медиума фантастических событий.

Затем (в V главе) сообщается об уговоре Грицько с цыганами, которые обещали помочь ему жениться на Параске. Поэтому описываемые затем уже от лица повествователя странные события могут быть восприняты как проделки цыган, запугивающих Черевика, причем последующая реплика цыгана — «Что, Грицько, худо мы сделали свое дело?» — может только укрепить это предположение.

Поэтому Г. Н. Пospelов прочитал повесть так: «Грицько и его приятели из «Сорочинской ярмарки»... не знают уже вообще ничего чудесного, кроме собственной своей храбрости и смекалки. Теперь чудесное осталось лишь в легенде о «красной свитке», которой можно напугать глухих стариков, чтобы получить от них согласие на свадьбу дочери»<sup>17</sup>. О, если бы дело обстояло так просто...

После договора Грицько с цыганами (как помнит читатель) происходят следующие события: в окно выставилась «страшная свиная рожа»; Хивря подает Черевика вместо рушника «красную свитку»; у Черевика вместо коня к узде оказывается привязанной «красная свитка»; хлопцы ловят и вяжут Черевика как вора, укравшего у Черевика (т. е. у самого себя) кобылу... Трудно представить себе, как выразилось участие цыгана по *крайней мере* в двух из этих чудес — во втором и в последнем.

Прямого указания на ирреальность событий в повествовании нет. Наоборот, все, кажется, сделано для того, чтобы ее нейтрализовать: форма слухов — там, где говорят персонажи; версия об участии цыган — где о странном сообщается повествователем. Но было бы безнадежным делом попытаться логически распутать событийную нить произведения.

Присмотримся еще к фигуре цыгана, который приходит на помощь Грицько. «В смуглых чертах цыгана было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное... Совершенно провалившийся между носом и *острым подбородком* рот, вечно осененный язвительною улыбкой, небольшие, *но живые, как огонь, глаза* и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов...»<sup>18</sup> Описание двойственно: это портрет обыкновенного бро-

<sup>17</sup> Г. Н. Пospelов. Творчество Н. В. Гоголя. М., Учпедгиз, 1953, стр. 46.

<sup>18</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 121. Далее цит. по этому изданию.

дяги и жулика, но в нем есть черты того странного человека, который обычно выступал персонафицированным воплощением ирреальной злой силы. (Сравните портрет колдуна из «Страшной мести». Или Петромихали из первой редакции «Портрета».)

В другом месте цыгане вызывают ассоциацию с гномами: «...они казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром, в мраке непробудной ночи» (I, 129). Гномы (не известные украинской и русской демонологии) подсказаны Гоголю немецкими источниками, причем именно как фантастические образы злой силы. Вспомним о кознях против людей гномов и кобольдов в «Королевской невесте» Гофмана. Натанаэль внимает рассказу о Песочнике в ряду «страшных историй о кобольдах, ведьмах, гномах и пр.». В соответствии с этим и Гоголь в «Кровавом бандуристе» говорит о населяющих «внутренность земли» *«адских гномах»* (III, 305). Напомню, что «начальником гномов» является Вий. «Тяжелый подземный пар» в «Сорочинской ярмарке» или же подземные *«исры»* в «Пропавшей грамоте» (I, 185) — это, конечно, остатки символики, перенесенные на «цыган мирную толпу» (Пушкин) — с гномов<sup>19</sup>.

Двойственно построен в «Сорочинской ярмарке» образ Хиври. В то время как дражайшая подруга Черевика выступает просто злой, сварливой женщиной и нигде не определена автором как ведьма, способ ее описания настойчиво убеждает в обратном. В ее лице «проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перевести встревоженный взгляд...» (обычное у Гоголя — странное и непереносимое выражение лица человека, в которого вселился злой дух). Парубок при встрече с Хиврей бросает ей: «А вот... и дьявол сидит!» Черевик боится, что «разгневанная сожительница не замедлит вцепиться в его волосы своими супружескими *когтями*». Грицько относит Черевика к тем, «которые позволяют себя седлать бабам» (намек на образ действия ведьм, путешествующих верхом на своей жертве). И т. д.

Собственно фантастическое (в форме предания) приурочено к далекому прошлому: рассказ о черте, выгнанном из «пекла» и разыскивающим по миру свою свитку. Это — фантастическая предыстория. На события же сегодняшнего временного плана словно ложится излучаемый из прошлого фантастический свет. (Сходным образом построена и фантастика «Майской почты».)

---

<sup>19</sup> Впрочем, в немецких источниках встречается и изображение цыган с чертами демонизма. В «Двойнике» Гофмана у цыган (которым удалось унести сына княгини) отмечена и «любовь к темным наукам», «таинственные искусства». У Арнима в «Изабелле Египетской» цыганка Белла в отцовских книгах находит способ вызывать тайные силы. И т. д.

Итак, в своих исканиях в области фантастики Гоголь развивает знакомый нам уже принцип параллелизма фантастического и реального. Видимо, это был общий закон развития фантастических форм на исходе романтизма. Но вместе с тем мы уже ясно видим и специфически гоголевское качество фантастики. Оно обнаруживается прежде всего в отношении к временному моменту.

Для Гофмана, например, этот момент не имеет решающего значения. Фантастическое вводится им в сказочное и в исторически прошлое и в настоящее время. Вытеснение прямой фантастики завуалированной или даже формами словесно-образной фантастики происходит независимо от времени. «Мадемуазель де Скюдери» с реликтом фантастики (с фантастикой в словесно-образной форме) — повесть из исторического прошлого; «Песочный человек», с намеченным принципом параллелизма — современная история: ее герой Натанаэль — друг повествователя; «Золотой горшок» определен автором как «сказка из *новых* времен», и т. д. У Гоголя же никогда фантастические образы (черта, ведьмы и т. д., а также людей, вступивших в связь с ними), т. е. персонифицированные сверхъестественные силы, не выступают в настоящем временном плане, но только в прошлом. Этим определяется существование двух типов фантастических произведений в его творчестве. *Гоголь отодвигает образ носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние.* О последствиях этого важного шага мы еще будем говорить ниже.

Еще одна важная особенность фантастики Гоголя. Хотя в концепции фантастики он исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского — но собственно доброй фантастики гоголевское творчество не знает (известная амбивалентность злой ирреальной силы, скажем, черты простодушия, беспомощности, глупости в гоголевском образе черта, при его комической подаче, — это явление особое). Единственный случай появления у Гоголя добрых сверхъестественных образов — русалка в «Майской ночи»; но утопленница-русалка, по народным поверьям и по концепции Гоголя, — лицо страдательное, противостоять силе дьявола она не может (не случайно она пробуждает в Левко «какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство»; не случайно только с его помощью побеждает она ведьму-мачеху). Полноправно дьявольской силе противостоит сила молитвы, благочестия, обращения к богу, но там, где выступают канонические религиозные категории и образы (вроде явления девы Марии живописцу из второй части «Портрета»), там фантастика граничит с аллегорией. Разветвленной системы мифа с ее двумя полюсами: «князя духов Фосфора» (соответственно архивариуса Лингорста) и «черного дракона» (старой торговли яблоками), как в гофмановском «Золотом горшке», гоголевское творчество не знает. *Гоголевская фантастика — это фанта-*

стика злого. Скажем определеннее; она избирает в злом преимущественно один очень важный аспект.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») религиозный живописец говорит: «Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться *сверхъестественным образом*; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается в естественном порядке... Но земля наша — прах пред создателем. Она по его законам должна разрушаться и с каждым днем *законы природы будут становиться слабее* и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее» (III, 443). Божественное — это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое — это сверхъестественное, мир, выходящий из колеи. Гоголь — особенно явственно к середине 30-х годов — воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы».

Прибавим к сказанному одну из «свернутых» словесно-образных форм фантастики из «Невского проспекта»: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (III, 24). Начало алогизма и хаоса отчетливо связано тут с демонической силой. Эта связь оказалась решающей для дальнейшего развития у Гоголя фантастического и реального планов.

#### 4

Следующий этап этого развития — повесть «Нос».

Традиция гоголевской повести ведет к «Необычным приключениям Петера Шлемиля» Шамиссо и «Приключениям накануне Нового года» Гофмана, т. е. к таким произведениям, где, во-первых, повествуется о странной «потере» — об утрате человеком части своего «я», а во-вторых, возникают мотивы двойничества, соперничества, замещения персонажа его двойником. (Эти два мотива вообще близки друг другу: то, что было «частью» человека, служило ему, вдруг выходит из-под его контроля, обращается против него. Так, у Шамиссо тень порою ведет себя как живое существо, враждебное своему законному хозяину.)

Генетические связи гоголевской повести освещены обстоятельно и хорошо (И. Замотин, В. Виноградов, Стендер-Петерсен, Чарльз Пессидж и др.). Но во всех этих работах не отмечено как раз то *принципиальное изменение*, которое претерпела у Гоголя традиция. Мы увидим это изменение, если поставим вопрос о художественной мотивировке случившегося (потери, замещения и т. д.).

Традиционная обработка темы — это потеря персонажем «части» своего «я» в результате действия сверхъестественных сил. Решающую роль при этом играет мотив преследования, хотя он может быть осложнен (как в повести о Шлемиле, уступившем свою тесть за деньги) и личной виной персонажа. Именно в духе

этого мотива говорит Шамиссо о своем герое в более позднем стихотворении:

Мой бедный друг, со мной тогда *лукавый*  
Не так *играл*, как он *играл* с тобой...<sup>20</sup> и т. д.

В повести Гофмана (написанной под влиянием Шамиссо) мотив вины уже совершенно отпал. Остался лишь мотив преследования. Эразм Спиккер совершает проступок, лишенный свободы решения: «...им овладела какая-то чуждая власть», подчинившая его чарам Джульетты. Вводится персонафицированный носитель ирреальной злой силы: «волшебный доктор Дапертутто». Его облик очерчен с помощью традиционного набора деталей (гофмановские Песочник, Альбан и т. д.; гоголевские Басаврюк, колдун, Петромихали и т. д.): «...высокий, худой человек с острым крючковатым носом, горящими глазами и насмешливо искривленным ртом»<sup>21</sup>. У Гофмана же, кстати, в другом произведении (в «Выборе невесты») под влиянием действия сверхъестественной силы происходят злоключения с носом: едва Бенчик приблизился к Альбертине, чтобы ее поцеловать, как «произошло нечто совершенно неожиданное, повергшее всех, кроме золотых дел мастера (т. е. кроме самого виновника чуда, носителя фантастики.— Ю. М.), в ужас»: нос Бенчика «вдруг вытянулся и, чуть не задев Альбертинищу щеку, с громким стуком ударился о противоположную стену»<sup>22</sup>.

На этом фоне видна закономерность появления гоголевского гротеска. Подпочвенная сила традиции, то, что М. Бахтин удачно назвал субъективной памятью жанра, пробивается (возможно, независимо от воли автора) — в повествование. «*Черт хотел подшутить надо мною*», — жалуется Ковалев<sup>23</sup>. Но это сказано так, мимоходом. Мы не вправе отнести эту фразу даже к словесно-образной форме фантастики.

У Гоголя полностью снят носитель фантастики — персонафицированное воплощение ирреальной силы. Но сама фантастичность остается. Отсюда впечатление загадочности от повести. Даже ошарашивающей странности.

Перечень попыток найти причину таинственного отделения носа Ковалева мог бы составить большой и курьезный список.

<sup>20</sup> А. Шамиссо. Необычайные приключения Петера Шлемия. М., Гослитиздат, 1955, стр. 13.

<sup>21</sup> Т. Гофман. Собр. соч., т. 1. СПб., 1898, стр. 149.

<sup>22</sup> Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 1, стр. 557.

<sup>23</sup> Или в черновой редакции: «Сам сатана — дьявол захотел подшутить надо мною» (III, 393). Укажу, кстати, еще на одно место — в повести «Рим», которое выдает подсудную связь гоголевской «носологии» с традицией. В форме сна персонажа намечена (но не завершена) схема приключения с сатаной и носом. Однажды Пешпе (в портрете которого подчеркнуто: «...выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос, и как большой топор повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом») приснилось, «что сатана потащил его за нос по всем крышам всех домов...» и т. д. (III, 255).



И. Анненский в свое время писал, что виновник событий — сам Ковалев: «...майор Ковалев как погуститель, виновный в недостатке самоуважения, зачем он, видите ли, позволил два раза в неделю какому-то дурно пахнущему человеку потрясать двумя пальцами левой руки, хотя и без злого намерения, чувствительную часть его майорского тела, при том же лишённую всяких способов выражения неудовольствия и самообороны»<sup>24</sup>.

Это, конечно, натяжка, если не шутка. Один современный исследователь пишет, что нос удрал от Ковалева, так как тот слишком высоко его задирал. Пожалуй, уж больше правды в словах самого Ковалева: «И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что, ни про что, даром пропал, ни за грош!...» (III, 64).

Смысл событий «Носа» — в их неспровоцированности. Нет их прямого виновника. Нет преследователя. Но само преследование остается.

## 5

Устраняя носителя фантастики, Гоголь преобразует и тайну фантастического. Но прежде устанем основные формы, в которых существовала эта тайна.

Самая распространенная форма — постепенное идентифицирование накапливаемой в произведении фантастики со сверхъестественной силой. Обычно повествование начиналось с какого-либо странного, необъяснимого события, т. е. читатель с первых строк сталкивался с тайной. Напряжение тайны возрастало все больше и больше, пока в загадочном не открывались, наконец, воля или влияние носителя фантастической силы — злой или доброй. Иногда покров тайны сохранялся буквально до последней фразы. У Клейста (вообще говоря, одного из тончайших мастеров поэтики тайны) в «Святой Цецилии...» мы лишь к концу повествования узнаем, что чудо, отвратившее от монастыря погром и разрушение — результат вмешательства божественных сил («Святая Цецилия сама совершила это страшное и в то же время дивное чудо»). В произведениях с завуалированной фантастикой протекал аналогичный процесс идентификации, с той только разницей, что последняя составляла возможность второго («реально-го») прочтения.

Возможна была и такая форма раскрытия тайны, когда идентифицировались не фантастические события с носителем фантастики (это дано с самого начала), а один причастный к этим событиям персонаж с другим. В повести Тика «Любовные чары» (в которой, кстати, видят один из источников гоголевского «Вечера накануне Ивана Купала») мы, начиная читать вторую часть, словно попадаем в мир новых персонажей. Лишь постепенно происходит узнавание: в женихе — странствующего энтузиаста из пер-

<sup>24</sup> И. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 5.

вой части, в его невесте — девушки, участвовавшей (в первой части) в колдовском убийстве ребенка; выясняются обстоятельства жизни персонажей после обрыва повествовательной линии; словом, вся вторая часть постепенно идентифицируется как продолжение и завершение первой части.

В тех случаях, когда фантастический план в ходе повествования уступает место реальному, снятие тайны также происходит с помощью реально-причинных (подчас даже бытовых) объяснений. Таково разоблачение тайны в гофмановской «Мадемуазель де Скюдери», где версия об участии ирреальной силы постепенно вытесняется фигурой конкретного преступника (но с отблеском демонизма, поданного в форме словесно-образной фантастики). В «Маркизе О...» Клейста две тайны — «бессознательное зачатие маркизы» и маниакальная идея русского офицера жениться на маркизе — снимаются тем, что выясняется поступок офицера во время освобождения маркизы. Выясняется из еле заметных намеков и деталей, рещающая из которых (как часто у Клейста) дается буквально в финале рассказа.

Поэтика романтической тайны обильно впитала в себя опыт авантюрного романа и романа ужасов, с приемами усложнения, ретардации, узнавания и т. д. В свою очередь она повлияла на искусство построения (и снятия) тайны в детективной и приключенческой литературе XIX в. Не без права видят в «Мадемуазель де Скюдери» одно из ранних предвестий детективного жанра.

У Гоголя можно встретить все отмеченные мною формы тайны (кроме последней — снятие тайны с помощью реально-причинного объяснения). С точки зрения искусства тайны, пожалуй, на первое место должен быть поставлен «Портрет», где атмосфера тайны предельно сгущена и сумеречным или ночным фоном действия, и неоднократно напоминаем о существовании тайны (в форме размышлений персонажей): Чертков (во второй редакции — Чартков) думает, что «его собственное бытие связано с этим портретом»; пользовавшийся Черткова доктор «старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни», и т. д. Ответом на эти вопросы служит вторая часть повести (рассказ сына художника), из чего, кстати, видно, что фантастической предыстории принадлежит главная роль в снятии тайны.

На этом фоне будет уже нетрудно показать, каким образом в повести «Нос» Гоголь преобразует традицию.

«Нос» принадлежит к тем произведениям, которые ставят читателя перед тайной буквально с первой фразы. «Марта 25 числа случилось в Петербурге *необыкновенное* происшествие». Если необыкновенное, значит будет разъяснение, разгадка? Иван Яковлевич, первый столкнувшийся со странным фактом, думает об его «несбыточности»: «ибо хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!» Необходимость разъяснения уси-

лена приемом неоднократного напоминания о тайне (сравните только что приведенные примеры из «Портрета»): Ковалев «не знал, как и подумать о таком *странном* происшествии». Но затем персонажи «Носа» (это свойство повести как фантастического предположения) довольно скоро забывают о «несбыточности» истории и начинают вести себя в ней сообразно своим характерам. Зато об этой несбыточности не устает напоминать повествователь: «Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы... но пропасть, и кому же пропасть? и притом еще на собственной квартире!..» (III, 65). Одновременно Гоголь искусно предотвращает возможность интерпретации «истории» как недоразумения или обмана чувств персонажа, — предотвращает тем, что отмечает сходное восприятие факта другими персонажами: «В самом деле... место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин», — подтверждает чиновник в газетной экспедиции. (Потом тем же приемом Гоголь будет подтверждать подлинность возвращения носа к Ковалеву: реакция Ивана, цирюльника Ивана Яковлевича, наконец, другого майора, о котором сообщается, если уж и он не подаст вида, то это «верный знак, что все, что ни есть, сидит на своем месте».)

Словом, тайна достигает апогея, а разрешения все нет. Наконец, в финале, где существовала последняя возможность дать ее разрешение, повествователь вдруг отходит в сторону и начинает изумляться вместе с читателем: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия». И т. д.

Таинственно-несовместимы и сюжетные плоскости рассказа. В одной плоскости нос существует в своем «натуральном виде», причем если не виновным, то по крайней мере причастным к его «отделению» кажется Иван Яковлевич. В другой плоскости — нос «сам по себе» со знаками «статского советника», а вина Ивана Яковлевича решительно отводится тем, что нос исчез через два дня после бритья. Вместо того, чтобы хоть как-нибудь совместить обе плоскости, повествователь снова отходит в сторону, дважды обрывая событийную линию: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» (III, 52).

В одном месте Гоголь одновременно играет обеими плоскостями: Полицейский, «который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста» (т. е. тогда, когда нос, завернутый в тряпку, был брошен в воду), говорит, что «принял его сначала за *господина*. Но к счастью были со мною очки, и я тот же час увидел, что это был *нос*» и т. д. (III, 66). Никакой художник не сможет проиллюстрировать эту метаморфозу, потому что он заведомо призван сделать зримым то, что должно остаться неуловимым и неразъясненным.

С. Родзевич, которому должно быть поставлено в заслугу, что он указал (правда, мимоходом, мельком) на устранение в «Носе»

«Дьявольского наваждения», — пришел к выводу: Гоголь заменил «сверхъестественную причину исчезновения части существа своего героя анекдотической неловкостью парикмахера»<sup>25</sup>. Но говорить о вине Ивана Яковлевича можно с таким же правом, как, скажем, чиновника из газетной экспедиции.

Тончайшая ирония гоголевской повести в том, что она все время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику и все дальше и дальше заманивая читателя в ловушку. Одним ударом Гоголь порывает со всеми возможными формами снятия романтической тайны. И это логично: ведь он устранил носителя фантастики, в идентификации с которым (прямой или завуалированной, допускающей возможность второго прочтения) заключалось раскрытие тайны. Понятно, кстати, почему «Нос» — единственная из фантастических повестей Гоголя с современным планом — не потребовала фантастической предыстории. Вместе с тем Гоголь далек и от снятия тайны реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок.

Гоголевская поэтика тайны заставляет обратиться к традиции Стерна. Автору «Носа» безусловно близки стернианские приемы комической путаницы и недоговоренности, что уже отмечалось исследователями (прежде всего В. Виноградовым). Но в это предствление нужно внести одну важную поправку. Остановлюсь на обычно приводимом типичном примере «стернианства» — эпизоде с горничной (*fille de chambre*) из «Сентиментального путешествия». Освещение эпизода все время меняется, так что читатель от одного толкования вынужден переходить к другому, противоположному, а от последнего — к первому и т. д.

«Урок добродетели», накануне преподанный Йориком горничной, заставляет читателя ожидать победу над «искушением». Но следующее затем признание Йорика, что искушение — такой противник, с которым бороться трудно («не помышляя о том, как бы обратить его в бегство, я бегу сам»<sup>26</sup>), заставляет думать, что Йорик не устоял. Страстная защита Йориком прав природы («Если природа так соткала свою ткань доброты, что вплела в нее кое-какие нити любви и желания — следует ли разорвать всю ткань, чтоб выдернуть их?») <sup>27</sup> укрепляет читателя во втором мнении. Но замечание, что Йорик поцеловал свою гостью, лишь выведя ее из комнаты, вновь возвращает к первоначальному толкованию; и т. д.

«Клинопись намеков, умолчаний, недоговоренностей, жеманных шуток вокруг слова «победа» — все направлено на то, чтобы оставить читателя в неизвестности относительно исхода борьбы

<sup>25</sup> «Русский филологический вестник», т. XXVII, 1917, стр. 221. Намек на такое устранение есть и у М. Горькина («N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann», S. 84).

<sup>26</sup> Л. Стерн. Сентиментальное путешествие. Мемуары, избранные письма. М., Гослитиздат, 1935, стр. 127.

<sup>27</sup> Там же, стр. 129.

и характера победы... Так в маске лукавого греховодника меняет Стерн сентиментальную тональность, вводит в представление о любви ироническое сомнение»<sup>28</sup>.

Однако обратим внимание: под вопрос поставлено толкование эпизода, но не его реальность. У Гоголя же идет «игра» с реальным и фантастическим планом и возможностью перехода одного в другое.

В «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» набросана густая сеть намеков, сентенций, умозаключений о «носе». Их свойство — комическая недоговоренность и алогизм. Сообщаются, например, мнения специалистов (Шенди-отец собирает литературу специально о носсах): один полагает, что «кровь и жизненные духи» привлекаются в нос «силою воображения» и поэтому «доброта носа... находится в арифметической пропорции с воображением того, кому он принадлежит»; другой оспаривает мнение, будто бы «воображение произвело нос... напротив можно доказать, что нос произвел воображение»; третий считает, что «долгота и доброта носа происходит от мягкости кормилициною груди»<sup>29</sup>, и пр.

Вся эта «носология» увенчивается «девятой сказкой десятой декады» Слокенбергия, которую рассказывает Тристрам. Въехавший в Страсбург иностранец с огромным носом породил вихрь мнений. Стоявший у ворот часовой сказал, что нос натуральный; барабанщик — что он сделан из пергамента; трубач — что нос медный, а жена трубача — что нос иностранца звучит как флейта. Возникли ученые споры, образовались партии — «носоряне и антиносоряне»; «целый город наполнился носом»<sup>30</sup>. Нос Диего (так звали иностранца) упоминается и в письме Юлии к нему: «Теперь не время исследовать, справедливы ли были мои подозрения в рассуждении вашего носа»<sup>31</sup>. Значит, нос послужил причиной их размолвки, но каким образом и почему — не объяснено. Недостаточно ясен и дальнейший ход событий. Усилив комическую таинственность до предела, Стерн так и оставляет своих героев (и читателей) ни с чем.

Стерновская «носология» предвосхищает гоголевскую своим нагнетанием алогизмов в суждениях персонажей и повествователя, а «Слокенбергиева сказка» кроме того, намечает и фабульный контраст — возбуждение целого города заведомо чепуховым фактом. Но у Стерна комическая недоговоренность и алогизм обыгрывают в основном значение и характер факта («...Но истинный или фальшивый нос был у иностранца?»). У Гоголя — все передвинуто в план игры фантастики и реальности. Этот план

<sup>28</sup> М. Л. Тронская. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Изд. ЛГУ, 1965, стр. 40.

<sup>29</sup> Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шанди, т. III. СПб., 1804, стр. 34, 35, 37.

<sup>30</sup> Там же, стр. 106.

<sup>31</sup> Там же, стр. 118.

мог быть подсказан ему послестерновским, романтическим художественным опытом, для того чтобы в «Носе» стать уже предметом пародии.

## 6

В одном месте гоголевской повести обыгрывается и форма сна: «Это, верно, или во сне снится, или просто грезится [думает Ковалев]; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку...» (III, 65) (обыгрывается, как видим, и традиция «подготовки» фантастики возлияниями вина). Версия сна упоминается для того, чтобы тотчас же быть отвергнутой; но, как известно, в черновой редакции повесть заканчивалась *пробуждением* Ковалева (см. III, 399).

В. В. Виноградов считает, что Гоголь отверг мотивировку сном «как избитый литературный прием, отверг под влиянием рецензии «Северной пчелы» на «Повести Белкина». «Введение сна для развязки повести казалось литератору той эпохи избитым приемом». «Гоголь, избегая того, что уже сделалось привычным, выбрасывает сон как мотивировку композиции и оправдание контрастного конца»<sup>32</sup>.

Может быть, реплика «Северной пчелы» и была поводом для изменения, но оно диктовалось внутренней причиной. Постараемся доказать, что уже в своих основах повесть не укладывалась в форму сна (в чем также выразилось переосмысление Гоголем традиции) и что отмена мотивировки сна в финале была лишь необходимым, завершающим шагом.

Обычно произведения «со сном» делятся на три части: подготовка сна, сновидение и пробуждение. В пушкинском «Гробовщике» (к которому относился упрек «Северной пчелы») в *подготовке сна* намечена перемена в судьбе персонажа (переезд Прохорова в новый дом), сильное возбуждение, даже обида, расстройство (под влиянием тоста булочника), что психологически подготавливает следующую затем сцену появления у гробовщика его «клиентов»; не забыто и возлияние, подчеркнуто обильное («тут начали здоровья следовать одно за другим...»); «Анриан пил с усердием»; и наконец: «гробовщик пришел домой пьян и сердит». Граница между явью и сном по обыкновению замаскирована: события сна следуют в форме реально являющихся, и читатель только по пробуждению Андриана узнает, что это был сон. Однако уже в самом описании сна существуют два характерных отличительных признака.

---

<sup>32</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма, стр. 75, 76. В рецензии «Северной пчелы» о приеме сна говорилось: «Развязывать повесть пробуждением от сна героя — верное средство усыпить читателя. Сон — что это за завязка? Пробуждение — что это за развязка? Притом такого рода сны так часто встречались в повестях, что этот способ чрезвычайно как устарел» («Северная пчела», 1834, 27 августа).

I. Меняется тон повествования. В первой части (в подготовке сна) в речи повествователя можно было отметить: а) употребление иронии (Андриан запрашивал «за свои произведения превеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться»); б) отступления обобщающего характера, подключающие к описываемым событиям его, повествователя, опыт и опыт читателя («... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем»<sup>33</sup>); в) отступления, указывающие, с одной стороны, на свидетельскую позицию повествователя, видящего описываемое воочию, а с другой — на его писательскую манеру, опыт и т. д. («...не стану описывать ни русского кафтана Андриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами»); г) отступления, имеющие характер литературных аналогий («...служил он в сем звании... как почтамон Погорельского»)<sup>34</sup>.

Все эти отступления довольно решительно выдвигают на передний план личность повествователя, как бы присутствующего в самом действии и несущего «ответственность» за его достоверность. Поэтому они полностью устраняются во второй части. Господствующий тон повествования здесь — описание, строгая информация. Хотя события сна даны от повествователя, но с отчетливой установкой на опыт и восприятие одного-единственного персонажа — Андриана Прохорова.

II. В события сна Пушкин многократно вводит субъективный план Прохорова («что за дьявольщина!» *подумал он...*; «...вдруг показалось ему...» и т. д.). Но от введения субъективного плана других персонажей строго воздерживается, хотя последних много: Юрко, недавно захороненный бедняк, сержант Курилкин... Собственно, события сна и выделяются не количеством участников, но единством субъективного плана. Литературный сон организован здесь аналогично сну действительному, снимаемому (несмотря на любую пестроту лиц и событий) одному, а не нескольким.

Произведение «со сном» В. Одоевского — «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» — также делится на три части. В подготовке сновидения не забыто упоминание о вине («Между тем он опорожнил вторую четверть штофа...» и т. д.). Грань, отделяющая явь от сна, также замаскирована. В тоне повествователя — при переходе от первой части ко второй — также происходят изменения, хотя Одоевский менее последователен, чем Пушкин<sup>35</sup>. Зато автор «Сказки о мертвом теле...» с той же строгостью вводит в события сна только субъективный план персонажа (Севастьяныча).

<sup>33</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VI, стр. 120.

<sup>34</sup> Там же, стр. 122—123.

<sup>35</sup> Одоевский не пользуется в описании событий сна ироническими отступлениями и отступлениями, имеющими характер литературных и истори-

Совсем другую картину являет гоголевская повесть уже в черновой редакции (т. е. там, где события происходили еще во «сне»). Повествование обильно включало в себя отступления иронического характера; отступления, подключающие опыт повествователя и читателей; отступления, указывающие на свидетельскую позицию повествователя. Вводится субъективный план не только майора Ковалева, но и цирюльника (он «...хотел бы и того и другого, но знал, что двух вещей совершенно невозможно требовать...» — III, 381); не только цирюльника, но и его жены («пусть дурак ест хлеб, мне же лучше», *подумала про себя супруга*). — III, 381). Повествование резко выламывается из формы сна.

Но мало того. Отмена событий сна пробуждением (здесь одну форму сна нужно отличать от другой, где сон выступает средством завуалированной фантастики и создает параллелизм версий — как, например, в гофмановском «Магнетизере», в «Портрете» Гоголя и т. д.) — эта отмена есть своего рода тоже снятие тайны. Когда мы в финале узнаем, что вся эта «дьявольщина» снилась Андриану Прохорову, мы облегченно вздыхаем вместе с ним: все загадочное для нас мигом исчезает.

У Одоевского, так сказать, катарсис снятия тайны усилен еще и тем, что после факта пробуждения приводятся нелепые последствия сна Севастьяныча: «...в одном соседнем уезде *рассказывали*, что в то самое время, когда лекарь дотронулся до тела своим бистурием, владелец вскочил в тело...», «в другом же уезде *утверждают...*»<sup>36</sup> и т. д. Поскольку «форма слухов» подана здесь на фоне только что отмененной фантастики, твердо установленного факта, то и она перестает быть средством завуалированной фантастики и переводит чудесное в план нелепицы и курьеза.

Но Гоголь, мы видели, пародируя поэтику романтической тайны, отказывался давать какое-либо разрешение последней. Значит, логичным был и отказ от мотивировки фантастики сном.

Наконец, изменяется в повести и функция формы слухов. «Между тем *слухи* об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице и, как водится, не без особенных прибавлений... Скоро *начали говорить*, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту... *Сказал кто-то*, что нос будто бы находился в магазине Юнкера... Потом *пронесся слух*, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду...» и т. д. (III, 71—72).

---

ческих ассоциаций (ср. в первой части: «Севастьяныч мог быть истолкователем таинственных символов этой *Сивиллиной книги...*» и т. д.), но все же оставляет одно сравнение, восходящее скорее к повествователю, чем к персонажу, приказному Севастьянычу: проситель вел себя «словно молодой человек, в первый раз приехавший на бал,— хочется ему подойти к дамам и боится, выставит лицо из толпы и опять спрячется» (В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 88).

<sup>36</sup> В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, стр. 92.



Форма слухов «вправлена» в необычный контекст. Она не служит средством завуалированной фантастики. Но она дана и не на фоне только что отмененной фантастики, как у Одоевского. Слухи выступают на фоне фантастического происшествия, поданного как достоверное. Благодаря этому картина осложняется. Острие проныи как будто бы направлено против «особенных прибавлений» к происшествию. Но разве само происшествие достовернее? Подобно тому, как, пародируя поэтику романтической тайны, Гоголь искусно сохранял силу таинственности, так и высмеивая авторов слухов, он одновременно целлил и в их «почтенных и благонамеренных» оппонентов и, поднимаясь над теми и другими, открывал в жизни нечто еще более неправильное и фантастическое, чем то, что могли предложить любая версия или любой слух<sup>37</sup>.

## 7

Повесть «Нос» — звено развития гоголевской фантастики. Гоголь с первых же своих произведений отодвинул носителя фантастики в прошлое, сохранив в сегодняшнем временном плане некий «остаток» фантастики. Следующим логичным шагом было полное снятие этого носителя, при сохранении (и даже усилении) иррационального остатка.

Иногда говорят, что «Нос» — пародия. Одним из первых высказал это мнение Стендер-Петерсен: гоголевская повесть — «по своей идее превосходно осуществленная насмешка над всеми современными предрассудками и верой в иррациональные процессы и силу; с точки зрения же формы это... *reductio ad absurdum* романтического двойничества»<sup>38</sup>.

К этой точке зрения необходима одна немаловажная поправка. Поправка, которая бы возвращала произведению, возникшему из установки на пародийность, самостоятельное историко-литературное значение.

В таком широком смысле понимал пародию Ю. Тынянов. «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность». «Если второй план расплывается до общего понятия «стиль», пародия делается одним из элементов

<sup>37</sup> В настоящей работе фантастика «Носа» рассматривается в ее генетических связях. По типу же фантастики повесть Гоголя является ярким примером *фантастического предположения*, поскольку фантастика непосредственно не связана в ней с качествами описываемых персонажей и явлений, служит исходным пунктом и условием действия и, наконец, «отменяется» к концу действия, когда достигнут известный эффект (об этом см. в моей книге «О гротеске в литературе». М., 1966, стр. 35—55).

<sup>38</sup> «Euphorion», 1929, XXIV, Heft. 3, S. 650.

диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией, как это и происходит в «Дядюшкином сне»<sup>39</sup>.

Можно было бы добавить: как происходит и в повести «Нос». И здесь пародируемый план очень широк: не один мотив, не один образ, не одно произведение, но «стиль» целого явления, немецкого романтизма, взятого в одном из характернейших его аспектов — в аспекте фантастики. И здесь пародирующее произведение стало фактом диалектической смены школ.

Своей повестью Гоголь «рассчитался» с романтической концепцией фантастики. То, что повесть хронологически не отделена (или почти не отделена) от ряда других его произведений с фантастикой, не имеет решающего значения. Еще Тынянов указал, что пародия часто возникает рядом с произведениями с иным, непародийным отношением к тем же явлениям<sup>40</sup>. Новая художественная форма часто нащупывается еще до того, как до конца использована и преодолена старая.

Достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики, он оставял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия». И кто скажет, что страшнее — тайна, за которой скрыт конкретный носитель иррациональной силы, или тайна, прячущаяся везде и нигде, иррациональность, пропитавшая жизнь — как вода вату?

Это вовсе не умаляло сатирическую направленность гоголевской повести, разоблачение «пошлости пошлого человека» (в данном случае пошляка Ковалева). Но гоголевское «обличение» очень сложное; не ограничиваясь указанием на «виновность» или «невиновность» отдельных лиц, оно вскрывало запутанность и ненормальность всего строя общественных и личных отношений.

## 8

После опубликования «Носа» Гоголь создал одно произведение с фантастикой — «Шинель» — и одно переделал — «Портрет».

Во второй редакции «Портрета» (речь идет только о фантастике) произведены следующие изменения: в первой части повести фантастика, если можно так сказать, стала более завуалированной (нет таинственного появления портрета в комнате Чарткова — художник просто забирает его с собой; старик в сновидении Чарткова не обращается к нему с речью-увечением, он только считает деньги; и т. д.). Усилен реально-психологический

<sup>39</sup> Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). М., 1921, стр. 26.

<sup>40</sup> См. там же, стр. 29—30.

план эволюции Чарткова (так, еще до обнаружения гибельного действия портрета вводится предупреждение профессора художнику: «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец»; дается объяснение, почему Чартков так быстро приобрел известность: его визит к «журналисту» и статья в газете «О необыкновенных талантах Чарткова» и т. д.; ср. в первой редакции — внезапный приход заказчиков и реакция Чарткова: он «удивился такой скорой своей славе». — III, 414 и т. д.). Наконец, самое характерное изменение: фантастическая предыстория (во второй части) переводится из формы прямой в форму завуалированной фантастики. Все, что касается чудесных поступков ростовщика, дается строго в форме слухов, с подчеркнутой установкой на возможность различного толкования, параллелизма («Так, по крайней мере, *говорила молва...* Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки, или с умыслом распушенные слухи — *это осталось неизвестно*». — III, 122). В тоне неопределенности сообщается и о прямом явлении в ростовщике дьявола (III, 136). Гоголь не устраняет в «Портрете» персонафицированного носителя фантастики<sup>41</sup>, но после того, что было сделано в «Носе», он все же значительно ущемляет его права.

В «Шинели» фантастичен эпизод. Фантастика этой повести в структурном отношении следует отнести скорее всего к завуалированной фантастике. Для передачи событий, во-первых, широко используется форма слухов: «По Петербургу *пронеслись слухи*, что у Калининна моста...», «Впрочем многие деятельные и заботливые люди... *поговаривали...*» и т. д. Во-вторых, вводится особый тип сообщения от повествователя — сообщения о факте, якобы случившемся в действительности, но не имевшем законченного определенного результата. «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему однако же такой страх, что он бросился бежать и *оттого не мог хорошенько рассмотреть...*» (III, 170); «Будочник какого-то квартала в Кирюшкином переулке схватил было уже совершенно мертвеца за ворот...», но тому удалось убежать; блюстители порядка «не знали даже, *был ли он точно в их руках*» (III, 170).

Единственное место, где о странном сообщается от повествователя и сообщается в тоне полной определенности — это нападение «мертвеца» на значительное лицо. Но перед этим, почти совсем незаметно, проведена психологическая мотивировка «встре-

<sup>41</sup> Поэтому толкование фантастики во второй редакции «Портрета» у Стендер-Петерсена следует признать неточным: «...хотя здесь фантастический элемент в своем воздействии усилен, но мотивируется как простой обман чувств и таким образом из области сверхъестественных мистических переживаний перенесен в область простых психологических фактов» (стр. 647). «Простой обман чувств» — не соответствует тому явлению, которое было описано выше как принцип параллелизма фантастического и реального.

чи» (сравните, к примеру, аналогичную подготовку видения Германна): сообщается о добрых задатках значительного лица («... его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться», — говорится о том впечатлении, какое произвела на него смерть Акакия Акакиевича; «... он остался даже пораженным, слышал упреки совести и весь день был не в духе»), не забыто и упоминание о вине («за ужином выпил он стакана два шампанского — средство, как известно, недурно действующее в расстройдении веселости»). Благодаря этому фантастика искусно придвинута к самой грани реального, и мы можем сказать, перефразируя Достоевского, что не знаем, вышло ли это видение из «природы» персонажа или он «действительно один из тех, которые соприкоснулись с другим миром».

Но все же в целом роль фантастического в «Шинели» уже сложнее обычной функции завуалированной фантастики благодаря тому, что «странное» воспринимается на фоне четко очерченного факта — смерти Акакия Акакиевича и весь финал структурно отличается от предшествующего повествования. Фраза рассказчика: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после смерти, как бы в награду за неприметную никем жизнь» — эта фраза иронично-серьезна.

В «Шинели» скрыта тонкая игра, контраст «бедной истории» и ее «фантастического окончания». Там, где моральное чувство читателя уязвлено, ему предлагается «компенсация», несмотря на подсознательную уверенность, что она невозможна и что о бедствиях Акакия Акакиевича рассказано действительно «все». В фантастическом эпилоге все развивается по контрасту к «бедной истории»: вместо Акакия Акакиевича покорного — Акакий Акакиевич, заявляющий о своих правах, вместо утраченной шинели — шинель с генеральского плеча, вместо значительного лица, недоступного чувству сострадания, — значительное лицо, смягчившееся и подобревшее. Но в тот момент, когда мы, казалось, готовы поверить в невероятное и принять «компенсацию», завуалированная фантастика, оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся «награда».

## 9

Какова же дальнейшая судьба гоголевской фантастики?

Вопрос этот является частью другого: есть ли в нефантастических произведениях Гоголя элементы, адекватные или близкие рассмотренным формам фантастики?

Воздерживаясь пока от общих выводов, заметим лишь одно: такие элементы должны быть свободны от значения чуда и тайны, простирающихся или от прямого вмешательства носителя фан-

тастики, или от его воздействия из «прошлого», или же от какой-либо неизвестной причины (как в «Носе»). Они располагаются уже в плоскости не ирреального, но скорее странно-необычного.

Собственно, многие из таких элементов уже выделены в литературе о Гоголе. Но важно их осознать именно в связях с фантастикой. Эти связи выступают наружу, едва мы только попытаемся дать их сжатую систематизацию и объяснение.

Будем различать: выражение странно-необычного в плане изображения и в плане изображаемого, рассмотрим наиболее важные формы каждой из двух групп и установив характер и частоту их употребления.

### *1. Странно-необычное в плане изображения.*

Здесь можно установить три формы: странное в расположении частей произведения; нарушение объективной системы воспроизведения действия (в произведениях драматических или же в произведении с формой *Ich-Erzählung*) и, наконец, алогизм в речи повествователя.

*а. Странное в расположении частей произведения.* Это — перестановка глав, отсутствие начала или конца; пропуски частей; предисловие, помещенное после начала произведения; наконец, «неожиданное» соединение двух якобы самостоятельных документов-произведений в одно.

Из этих форм у Гоголя встречается только одна<sup>42</sup> — и единственный раз: незавершенность «Ивана Федоровича Шпоньки», которая иронически мотивируется тем, что «старуха» употребила «листки» рукописи на пирожки. Это соответствует ироническим мотивировкам разного рода композиционных осложнений у Жана Поля Рихтера (вроде ссылки на медлительность собаки, которая в «Геспере» доставляет автору листки с биографией героя), но — с нарочитым переводом казуса в бытовой план<sup>43</sup>.

Во времена Гоголя большую популярность приобрела форма предисловия в середине произведения — излюбленный прием Стерна. Эту форму пародировал Пушкин в «Евгении Онегине». Одоевский, поместивший в «Княжне Мими» предисловие в конце третьей главы, писал: «С некоторого времени вошел в употребление и успел уже обветшать обычай писать предисловие посредине книги»<sup>44</sup>. Гоголь ни разу не прибегнул к этому «обычаю»,

<sup>42</sup> «В повести «Нос» есть обрыв сюжетных линий, но нет пропуска частей или фрагментов произведения.

<sup>43</sup> Не можем не привести, кстати, один реальный факт, так напоминающий гоголевскую выдумку. Биограф Погорельского сообщает, что многие рукописи писателя пропали, так как «бывший управляющий имения был любителем тонких блюд, особенно котлет в папильотках и за долговременное пребывание свое в Погорельцах извел все бумаги писателя на любимое кушанье» («Русский филологический вестник», 1914, т. XXII, стр. 257).

<sup>44</sup> В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, стр. 164.

равно как и подавляющему большинству других, отмеченных выше.

Вообще бытующее мнение о стернианстве Гоголя (поскольку речь идет о расположении частей произведения) сильно преувеличено. Гоголь, как правило, был в отношении композиции глав строг и последователен.

Г. Чудаков видел в построении «Записок сумасшедшего» некоторую аналогию «Житейским воззрениям Кота Мурра». Но у Гофмана сочетаются два якобы самостоятельных документа: биография Кота Мурра и жизнеописание Крейсера, что мотивировано внесюжетной причиной: ошибкой при издании рукописи. У Гоголя включение «переписки» собачек — эпизод единого плана произведения, мотивированный устремлениями и душевным состоянием персонажа (Поприщина).

*б. Нарушение объективной системы воспроизведения действия.* Речь идет о такой «неправильности» в плане изображения, когда в действии, воспроизводимом как самостоятельное и независимое от нашего восприятия, вдруг возникают «сигналы», нарушающую эту установку и демонстративно обращенные к нашему восприятию. Понятно, что это явление имеет место главным образом в драме (вернее, в тех ее формах, которые предполагают «неучастие» в действии и даже «неприсутствие» зрителей) и выражается в нарушении принципа «четвертой стены».

Эта форма встречается у Гоголя почти так же редко, как и предыдущая. Гоголь-драматург последовательно стремился укрепить автономию действия<sup>45</sup>. В противовес высокой комедии мольеровского типа, романтической комедии (особенно комедии Тика), а также водевилю Гоголь избегает обращений персонажей к зрителям, появления на сцене «директора театра», «автора», «зрителей» и т. д.; избегает и других приемов, нарушающих принцип «четвертой стены».

Если не «сцена на сцене», то по крайней мере околотеатральная площадка, «театральный разъезд» (с участием «зрителей» и «автора») даны в гоголевском «Театральном разъезде после представления новой комедии», — однако даны как автономное действие, с соблюдением принципа «четвертой стены».

И все же в нескольких случаях этот принцип нарушается: В «Ревизоре», во время чтения письма Хлестакова, персонажи произносят реплики, адресуясь к зрителям: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь», «И неостроумно: свинья в ермолке» и т. д. (Ремарку «к зрителям» следует отличать у Гоголя от обычной — «в сторону». Последняя показывает лишь внутреннюю речь персонажа.)

<sup>45</sup> Специально этот вопрос разбирается в моей книжке «Комедия Гоголя «Ревизор». М., «Художественная литература», 1966, стр. 90—94.

Нетрудно заметить, что нарушение принципа «четвертой стены» происходит в апогее действия, в момент неожиданного открытия персонажами необычного поворота событий.

Особая форма нарушения объективной системы действия возникает в «Записках сумасшедшего» — произведении с *Ich-Erzählung*. Написанная в форме речи сумасшедшего, повесть естественно выводит массу наполняющих ее алогизмов за пределы странного в плане изображения. Зато повесть остро ставит вопрос о соответствии всех компонентов произведения — прежде всего «переписки собачек» — принятой форме *Ich-Erzählung*.

Первым на это несоответствие обратил внимание Г. Чудаков, объяснив его влиянием Гофмана. «... Роль собачек представляется не совсем ясной. Ведь раз переписка собачек включена в дневник, то очевидно, что все высказываемое в этой переписке есть не что иное, как мысль того же самого большого».

Приведа резкую характеристику «директора», Чудаков заключает: «Так смотреть на директора, как смотрела Меджи, Поприщин не мог... Гоголю... захотелось, вероятно, и самим собакам придать благоразумие, каким обладал Мурр, хотя по ходу повести это оказалось невозможным без ущерба для всей повести»<sup>46</sup>. Однако если считать, что в форме переписки развивается и находит прихотливое отражение сознание Поприщина, почему же не допустить, что изменяется и его отношение к директору? Ближе к истине Г. Гуковский, касаясь содержания «переписки», отмечал: «Всего этого Поприщин не знал, да и знать ему такие подробности (особенно в столь «интеллигентной» передаче) не от кого... В итоге читатель стоит перед загадкой, и загадка эта неуклонно ведет его к некоему сюжетному абсурду, тоже, конечно, своеобразной, но достаточно явной фантастике»<sup>47</sup>.

В отношении выраженного в «переписке» объема информации Гуковский, впрочем, неправ. Ведь вполне допустимо, что «записки» фиксируют не все шаги Поприщина и что необходимые сведения он добыл «самостоятельно». Но остается логически немотивированным «уровень» некоторых записей, то что Гуковский называет «интеллигентной» передачей: «Куда ж, подумала я сама в себе: если сравнить камер-юнкера с Трезором!.. Во-первых, у камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто бы он обвязал его черным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка. Талию Трезора и сравнить нельзя с камер-юнкерскою...» и т. д. (III, 204). Это развитое сопоставление, построенное по всем правилам тонкой иронии, очень трудно было бы вложить в уста Поприщина (сравните его предельно лаконичный комментарий к *этому же месту*: «Мне самому кажется, что здесь что-нибудь да не так»).

<sup>46</sup> «Университетские чтения», № 8. Киев, 1908, стр. 106.

<sup>47</sup> Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Л.—М., Гослитиздат, 1959, стр. 269—270.

Итак, логических несоответствий в системе повествования «Записок сумасшедшего» не так уж много. Но они все же есть. Это напоминает принцип «четвертой стены»; устанавливается какая-то особенность, которая выдерживается почти сплошь, становясь структурным правилом. Но вдруг неожиданно вносятся диссонирующие ноты. Этот диссонанс в «Записках сумасшедшего» на мгновение замыкает связь между безумным бредом больного Поприщина и «неправильностями», срывами в объективном ходе вещей.

*в. Алогизм в речи повествователя.*

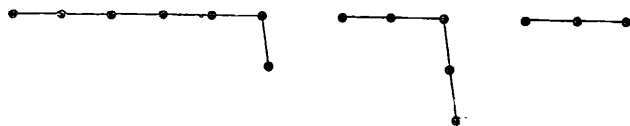
Одна из разновидностей этой формы состоит в следующем. Констатируется какое-то качество персонажей, группы персонажей и т. д., требующее подтверждения, но вместо этого утверждается совсем другое.

В «Иване Федоровиче Шпоньке...»: «Чтоб еще более показать читателям *образованность* П\*\*\* пехотного полка, мы прибавим, что двое из офицеров были страшные игроки в банк...» (I, 286).

В «Повести о том, как поссорился...»: «*Прекрасный человек* Иван Иванович! Какой у него дом», «*Прекрасный человек* Иван Иванович! Он очень любит дыни» (II, 223, 224)<sup>48</sup>.

Другая разновидность заключается в том, что нарушается принятая логическая основа сравнения. Вспомним сравнительную характеристику Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича (для экономии места не будем ее цитировать и просим читателя следить по тексту повести.— II, 226—228). Вначале идет цепь сравнений (их пять) вполне логичных, построенных на одном признаке. Вдруг следует первый алогизм («Иван Иванович очень сердится, если ему попадается в борщ муха... Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться»). Потом — снова одно логичное сопоставление и одно логичное, но не полное (сопоставляется лишь вторая часть первого компонента сравнения). Далее — снова алогизм («Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках...»), сменяемый неполным алогизмом (у одного «глаза табашного цвета и *рот* несколько похож на букву ижицу; у другого — «глаза маленькие... и *нос* в виде спелой сливы»). Завершают характеристику два вполне логичных сравнения.

Графический ход мысли повествователя выглядел бы так:



<sup>48</sup> Эта разновидность встречается и в фантастическом произведении. В «Носе» повествователь обещает поговорить об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях. Но далее сообщается, что он «был пьяница страшный», что фрак его лоснился, и т. д. в том же роде.



Мы видим, что алогичных сравнений значительно меньше логичных (соотношение примерно 1 к 3) и они предстают как резкое нарушение принятой нормы.

Следующую разновидность рассматриваемой в этом разделе формы составляет утверждение повествователем заведомо абсурдного и нелепого. В «Невском проспекте»: черные бакенбарды принадлежат только «одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах» (III, 12). В «Шинели», в ее первой, «нефантастической» части: Петрович, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну* по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон...» (III, 148). Алогизм замаскирован тем, что первая часть уступительного оборота вполне логична.

К этой разновидности близки и выделенная Б. Эйхенбаумом группа «каламбуров этимологического рода»<sup>49</sup> — рассуждение в «Шинели» о фамилии Башмачкина, о «советниках» и т. д.<sup>50</sup>

Наконец, разновидностью алогизма речи повествователя являются и такие случаи, когда, объявляя свою верность принятому жанру, требованиям читателя и т. д., автор приступает к подробной характеристике персонажа, которая тут же отменяется. В «Шинели» после фразы: «... так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то... подавайте нам и Петровича сюда» — сообщается главным образом, как пил Петрович. В «Мертвых душах» после обещания познакомить читателя с Петрушкой и Селифаном («автор любит чрезвычайно быть обстоятельным... и хочет быть аккуратен как немец») следует лишь характеристика Петрушки, а о Селифане лишь сообщается, что он «был совершенно другой человек».

Не делая пока еще общих выводов, отметим, что употребление этой формы резко возрастает по сравнению с первыми двумя. Бросается в глаза и психологически-бытовая мотивированность большинства (если не всех) приводившихся примеров. Не случайно алогизм в речи повествователя проявляется, как правило, в сказовой (или в близкой к ней) манере. То, что объективно выступает как алогизм, может быть объяснено и как продолжение мысли стилизованного повествователя, развивающейся по своей, прихотливой логике (сравните с первой рассмотренной разновидностью реплику, вложенную уже в уста персонажа: «Покойный батюшка ваш, дай боже ему царствие небесное, редкий был человек. Арбузы и дыни всегда бывали у него такие...» и т. д. У рассказчика ведь вторая мысль разъясняет первую). Не ясно также, являются ли нарушение логической основы сравнений, отмена обещанной характеристики и т. д. нарочитой игрой

<sup>49</sup> Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., «Academia», 1924, стр. 178 и сл.

<sup>50</sup> Сюда же относится один каламбур из фантастической части «Шинели»: «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца... живого или мертвого...» (III, 170).

или же провалом памяти и непоследовательностью того же стилизованного повествователя. Алогизмов в речи повествователя, которые бы выглядели только игрой, Гоголь, как правило, избегал.

Переходим ко второй группе.

## 2. Странно-необычное в плане изображаемого.

Можно установить следующие основные формы проявления странно-необычного в плане изображаемого.

а. *Странное в поведении вещей.* Указывается на какое-либо неожиданное свойство обыкновенных вещей, с подробным его описанием и — иногда — отказом дать приемлемое объяснение. В первый раз эта форма вводится в «Старосветских помещиках» — поющие двери. «Я не могу сказать, отчего они пели; перержавевшие ли петли были тому виною или сам механик, делавший их, скрыл в них какой-нибудь секрет; но замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос... та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я заблуд!» (II, 17—18).

Второй раз, в той же повести, — поведение дрожек. Едва они «трогались с своего места, воздух наполнялся *странными* звуками, так что вдруг были слышны и флейты, и бубны, и барабан...» (II, 20).

Затем Гоголь дважды воспользовался этой формой в «Мертвых душах». «Слова хозяйки были прерваны *странным* шипением, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями, но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам припла охота бить. За шипением тотчас же последовало хрипенье и, наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку...» (VI, 45—46). «Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, *что-то случилось*: ибо мазурка окончивалась песнею «Мальбруг в поход поехал»; а «Мальбруг в поход поехал» *неожиданно* завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (VI, 75).

Поведение вещей как бы заставляет подозревать в них присутствие живого существа. Но невозможно точно сказать, какое именно это существо (в третьем примере сравнение с шипящими змеями тотчас же разрушается последующими признаками). Голоса дверей, звуки дрожек или часов, мотивы в шарманке следуют друг за другом в своем, необъяснимом порядке. Отсюда характеризующий поведение вещей эпитет «странный».

б. *Странное во внешнем виде предметов.* Речь идет о проявлении какой-либо аномалии в городском пейзаже, интерьере, нарядах и т. д. Впервые эта форма — в «Повести о том, как поссорился...» — описание брочек у дома городничего: «Каких

бричек и повозок там не было! Одна — зад широкий, а перед узенький, другая — зад узенький, а перед широкий... Иная была в профиле совершенная трубка с чубуком; другая была *ни на что не похожа*, представляя какое-то *странное* существо, совершенно безобразное и чрезвычайно *фантастическое*» (II, 264).

В «Коляске» описана довольно странного вида «рыночная площадь», на которую дом портного почему-то выходит «чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом» (III, 178)<sup>51</sup>. Этому образу вторит странный вид дома Собакевича. «Фронтон... никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонну сбоку выкинуть, а оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три» (VI, 94).

В «Ревизоре» (в сценических комментариях к первому изданию) указана аномалия в одежде и нарядах: «...одне одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, но что-нибудь должны иметь *не так как следует*, или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь *странный*. Другие в платьях уже совершенно не принадлежащих ни к какой моде...» В соответствии с этим Земляника, одетый вполне прилично, в четвертом действии вдруг «является в узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти захватывающим уши» (IV, 371).

Как в уездном городе — так и в губернском. Большинство одето более или менее нормально, но «...местами вдруг высовывался какой-нибудь *невиданный землею чепец* или даже какое-то чуть не павлиное перо, в противность всем модам, по собственному вкусу... таково свойство губернского города: *где-нибудь уж он непременно оборвется*» («Мертвые души», VI, 163—164).

В «Мертвых душах» же следует цепь аномалий в интерьере, живописных полотнах, подборе картин и т. д. В трактире города NN все картины, «что и везде», но «на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (VI, 9). В доме Коробочки висели все только «картины с какими-то птицами», но между ними каким-то образом оказался портрет Кутузова и какого-то старика (VI, 45, 47). У Собакевича «на картинах все были молодцы», все герои «с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу». Но «между крепкими греками, *неизвестно каким образом* и для чего поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу...» (VI, 95).

Вся эта «игра природы» происходит, между прочим, по той же формуле, по какой развергивались алогичные сопоставления Ива-

<sup>51</sup> В этой же повести — вариация предыдущего образа: на ярмарки наезжали веселиться «бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами, *какие и во сне никому не снились*» (III, 180).

на Ивановича и Ивана Никифоровича: все идет «нормально», по правилам, но вдруг — неожиданный срыв.

6. *Странное вмешательство животного в действие (в сюжет)*. Эта форма встречается у Гоголя лишь два раза, но они для исследуемого здесь вопроса особенно важны.

В «Повести о том как поссорился...» в разгар событий происходит непредвиденное. Бурая свинья Ивана Ивановича — та самая свинья, которую он хотел сменить на ружье и «поцеловаться» с которой советовал ему Иван Никифорович, — эта свинья «вбежала в комнату и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича...» (II, 255).

В «Старосветских помещиках» возвращение и бегство «серенькой кошечки» имело роковое влияние на Пульхерию Ивановну... «Это смерть моя приходила за мною!» сказала она сама в себе, и ничто не могло ее рассеять» (II, 30).

Оба странных случая должны быть рассмотрены на фоне традиционных представлений об обличи сверхъестественной силы. По народным воззрениям, черт и ведьма нередко принимают облик домашнего или дикого животного, птицы и т. д. «Пугая по ночам людей, ведуны и ведьмы бегают в виде свиней, собак и кошек»<sup>52</sup>. Эти воззрения щедро питали романтическую литературу. У Гофмана в «Золотом горшке» кот — верный помощник старухи-ведьмы. В «Изабелле Египетской» Арнима, собака Беллы — вместилище злого духа: «...Отец всегда утверждал, что в собаке сидит злой дух»<sup>53</sup>. Абрагам (в «Житейских воззрениях Кота Мурра») говорит о кошке: «Этого зверька многие боятся, потому что он слывет вероломным, неспособен на ласку и искреннюю привязанность, питающим непримиримую вражду к человеку»<sup>54</sup>.

Вообще с кошкой и свиньей чаще всего связывают существование злой сверхъестественной силы, что имеет определенные фольклорные истоки. «Кошка — одно из любимых воплощений ведьмы, равно известное у славян и немцев; в Германии ведьм называют *wetterkatze*, *donnerkatze*, и там существуют поверье, что кошка, когда проживет двадцать лет, становится ведьмою... Чехи убеждены, что черная кошка через семь лет делается ведьмою, а черный кот — дьяволом, что через них совершаются волшебные чары и что колдуны постоянно держат с ними совет»<sup>55</sup>.

У Гоголя в «Вечере накануне Ивана Купала» ведьма превращается в кошку. В «Ночи перед Рождеством» о ведьме-Солохе говорили, «что она... черною кошкою перебежала дорогу, что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом...» и т. д.

<sup>52</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. III. М., 1869, стр. 533.

<sup>53</sup> «Немецкая романтическая повесть», т. II, стр. 26.

<sup>54</sup> Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в трех томах, т. 3, стр. 129—130.

<sup>55</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. III, стр. 534.

(I, 212). Морда у черта «оканчивалась, как у наших свиней, кругленьким пятячком» (I, 202). В «Сорочинской ярмарке» старухе «почудился сатана в образине свиньи», да и в сарай, напугав всю компанию, выставилась «страшная свиная рожа...» Животное, в которое вселился злой дух, ведет себя странно: не подчиняется человеку, словно подтрунивая над ним, и накликает на него беду — совсем как свинья или кошка в двух повестях из «Миргорода».

Никакой идентификации животных и сверхъестественной силы в «Старосветских помещиках» или повести о score нет. Но именно от нее — их странное участие в людских делах. На мгновение открылась нить, ведущая от гоголевской фантастики к его нефантастическим и бытовым образам. Кстати, можно и дальше проследить эту нить — к свиньям из «Коляски», которые, «выставив серьезные морды из своих ванн... поднимают такое хрюканье, что проезжающему остается только погонять лошадей поскорее» (III, 177), к почудившимся городничему из «Ревизора» «свинным рылам вместо лиц» — ко всему этому странному и излюбленному типу Гоголя...

г. *Дорожная путаница и неразбериха.* В употреблении этой формы также видна нить, ведущая от фантастики, что имеет особое значение для понимания эволюции гоголевской фантастики, ее перехода в новое качество. В «Майской ночи» «сбившийся с дороги пьяный Калепик говорит: «Вишь как растянул, вражий сын, сатана, дорогу!» (I, 166). Это может быть и метафорой, но в «Ночи перед Рождеством» мы встречаем ее буквальную реализацию: черт заставляет плутать Чуба и кума, «растягивая» им дорогу. В «Вие» дорожная путаница предшествует встрече с ведьмой. Все говорило за то, что «скоро должна появиться какая-нибудь деревня», но жилье словно бежало от бурсаков. «Бурсаки заметили, что они сбились с пути и давно шли не по дороге» (II, 182).

Но в «Мертвых душах» нет уже ни ведьм, ни чертей, а дорожная путаница и неразбериха остались. Чичиков, составивший четкий план визитов к помещикам, едет к Собакевичу, но сбивается с пути (качание брички дает ему «почувствовать, что они своротили с дороги, и, вероятно, тащились по взбороненному полю». — VI, 42) и попадает к Коробочке. Во втором томе Чичиков едет к Кожкареву, а попадает к Петуху. И т. д.

д. *Странное и неожиданное в поведении персонажей.* Это те поступки и действия, о которых в черновой редакции «Шинели» сказано: «Так уж странно создан человек, иногда он и сам не может сказать, почему он что-нибудь делает» (III, 459).

В «Коляске» Чертокуцкий собрался было идти домой, чтобы распорядиться к приему приглашенных им гостей. «Но как-то странно случилось, что он остался еще на несколько времени». «Нечувствительно очутился перед ним стакан с пуншем, который он позабывшись в ту же минуту выпил». Сидевший рядом офи-

цер «совершенно неизвестно по каким причинам взял пробку из графина и воткнул ее в пирожное» (III, 184, 185).

В «Мертвых душах» Ноздрев говорит, что Чичикову нужно было «к одним вискам приставить 240 пиявок», то есть он хотел было сказать 40, но 200 *сказалось как-то само собою* (VI, 208).

В лице же Мижужева представлена особая категория людей с неожиданными поступками. Они «кажется никогда не согласятся на то, что явно противоположно их образу мыслей... а кончится всегда тем, что в характере их окажется мягкость, что они согласятся именно на то, что отвергали...» (VI, 69).

Оказывается, подобная «мягкость» свойственна не только Мижужевым: «...странные люди эти господа чиновники, а за ними и все прочие звания: ведь очень хорошо знали, что Ноздрев лгун... а между тем именно прибегнули к нему» (VI, 207).

Разновидностью рассматриваемой формы является проявление странного и неожиданного в суждениях персонажей.

Дама приятная во всех отношениях сделала из истории с мертвыми душами вывод, что Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку, «Это заключение, точно, было никак *неожиданно* и во всех отношениях *необыкновенно*» (VI, 185).

Почтмейстер рассказывает длинную историю (и все присутствующие ее со вниманием слушают) с целью показать, что Чичиков — это капитан Копейкин. Когда же ему заметили: Копейкин «без руки и ноги, а у Чичикова...» — почтмейстер «не мог понять, как подобное обстоятельство не пришло ему в самом начале рассказа...» (VI, 205).

В «Шинели» «родительница» Акакия Акакиевича отклоняет имена, выпавшие по календарю. «Какие все имена, я право никогда и не слыживала таких. Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий» (III, 142). Комизм этой сцены, писал Эйхенбаум, «увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родительницей, несколько не выступают из общей системы»<sup>56</sup>.

Описанная разновидность близка форме алогизмов в речи повествователя (см. раздел I, пункт в), как близок в этих случаях к персонажам их стилизованный повествователь.

е. *Непроизвольные движения и гримасы персонажей.* Казалось бы пустяшная и случайная деталь — один из учителей в «Ревизоре» «никак не может обойтись, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу». Но вновь обратим внимание на народно-поэтическую традицию.

В народной демонологии непроизвольные движения часто вызываются сверхъестественной силой. «Лихорадки прилетают на землю, вселяются в людей, начинают их трясти, расслаблять их суставы и ломить кости»<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу, стр. 180.

<sup>57</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. III, стр. 82.

Эти образные представления вошли и в художественный фонд романтиков. У Тика в «Белокуром Экберте» о старухе, связанной со сверхъестественными силами, сказано: «Рассматривая ее, я не раз приходила в ужас, потому что лицо ее было в беспреостанном движении и голова тряслась...» «Она шла при помощи своей клюки... и на каждом шагу... дергала лицом»<sup>58</sup>. Эразм Спикхер, потерявший свое отражение, «был точно весь на пружинах, он вертелся на стуле во все стороны и сильно размахивал руками» («Приключения накануне нового года») <sup>59</sup>.

В гоголевской «Пропавшей грамоте» встреча деда с чертями и ведьмами долго еще напоминает о себе: «... бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что *танцуетя* бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься впрысядку» (I, 191). Андрей Белый неточно толкует этот образ, говоря, что порыв движений символизирует у Гоголя единство и сродненность индивидуумов в коллективе. «Общий всем танец впечатан дедом в крови каждого»<sup>60</sup>. На самом же деле «танцуетя» тому, кто становится «отщепенцем», с кем играет сверхъестественная сила. Вспомним также полет Хомы Брута с ведьмой: он «схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались *против воли* и производили скачки быстрее черкесского бегуна» (II, 185—186).

Но вот в нефантастических произведениях Гоголя нет ни ведьм, ни чертей, но люди по-прежнему легко попадают под власть произвольных движений.

В «Повести о том как поссорился...» нос судья «неволью понюхал верхнюю губу, что он обыкновенно делал прежде только от большого удовольствия. Этакое самоуправство носа причинило судье еще более досады» («Самоуправство носа», т. е. фантастическое действие, не обусловленное персонифицированным носителем фантастики, сюжетно реализовано, как мы видели, в повести «Нос»). В той же повести обращает на себя внимание походка городничего: «Левая нога была у него прострелена в последней кампании, и потому он, прихрамывая, закидывал ею так далеко в сторону, что разрушал этим почти весь труд правой ноги. Чем быстрее действовал городничий своею пехотою, тем менее она подвигалась вперед» (II, 256).

В «Женихах» — раннем варианте «Женитьбы» — Жевакин, входя, с «*гримасами* посматривает на одного, потом на другого» (V, 254; ср. также 257). Жевакин же рассказывает в «Женитьбе» о некоем Жевакине 2-м, у которого пуля «так странно прошла», «что когда бывало стоишь с ним, все кажется, что он хочет тебя коленком сзади ударить» (V, 31).

<sup>58</sup> «Немецкая романтическая повесть», т. 1, стр. 175, 174.

<sup>59</sup> Т. Гофман. Собр. соч., т. 1, стр. 141.

<sup>60</sup> А. Белый. Мастерство Гоголя. М., 1934, стр. 48.

Наконец, вспомним прокурора из «Мертвых душ» «с несколько подмигивающим левым глазом, так, как будто бы говорил: «пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу» (VI, 15).

Персонажи не могут контролировать свои движения, хотя давно уже отступила на задний план сверхъестественная причина, вызывавшая эти казусы. Вновь мы видим нить, ведущую к собственно-фантастическим образам Гоголя.

## 10

Итак, частота употребления Гоголем форм странно-необычного различна. Реже встречаются формы первой группы — странно-необычного в плане изображения. Из этой группы меньше всего употребляются первая и вторая формы (странное в расположении частей произведения и нарушение объективной системы воспроизведения действия (см. пункты а, б).

Гоголь отступал здесь от традиций стернппанской прозы, ярче всего выраженных в немецкой литературе Жан-Полем Рихтером, а также от поэтики романтической драмы. При этом употребление Гоголем названных форм носит характер «отступления от нормы» и создает вокруг его художественного мира своеобразный фантастический ореол.

Из первой группы больше всего употребляется Гоголем третья форма — алогизм в речи повествователя (см. пункт в), — создающая облик стилизованного повествователя и являющаяся переходным звеном ко второй группе — странно-необычному в плане изображаемого. Именно за счет форм этой группы развивается и возрастает «нефантастическая» фантастика Гоголя — одна из основных черт его реалистических произведений.

Отметим важную особенность: в собственно фантастических произведениях Гоголя эти формы, как правило, не встречаются. Они приходят фантастике на смену, и в ряде случаев — в формах странного вмешательства животного в действия, дорожной путаницы, произвольных движений и гримас — преемственно связаны с нею.

Что же произошло? Мы видим три последовательных этапа развития гоголевской фантастики. Вначале Гоголь отодвинул носителя фантастики в прошлое, оставив в настоящем временном плане его влияние, «след». Потом Гоголь снял носителя фантастики, пародируя поэтику романтической тайны, сна и т. д. Теперь он обратился к действительности, сохранив лишь «нефантастическую фантастику». Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей, в их способ мыслить и говорить<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> В связи с «нефантастической фантастикой» очень интересно замечание В. Г. Белинского об изображении «цепи призраков» в «Ревизоре». Говоря о сне Городничего, Белинский писал: «В самом деле, обратите на него все ваше внимание: им открывается цепь призраков, составляющих действи-



Гоголь пишет в «Повести о том, как поссорился...»: «Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается! Не правда ли, чепуха страшная?» (II, 264). Это перевод на язык быта уже знакомого нам: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Демон из художественного кругозора Гоголя исчез. Но осталась бессмысленно-странная смесь «кусков» и обломков<sup>62</sup>.

Давно уже подмечена любопытная черта гоголевского творчества. «У Гоголя,— писал С. Шамбинаго,— символами являются очень обыкновенные и простые люди; зритель или читатель подходит к ним доверчиво, даже весело смеется карикатуре, до тех пор только, пока на него близко не глянет каменеющее лицо Медузы»<sup>63</sup>. А. Воронский писал: «После «Вия» (следовало бы сказать: после «Носа». — Ю. М.) фантастическое почти исчезает у Гоголя, но странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастической»<sup>64</sup>.

Мы можем теперь сказать, что это впечатление порождается целой сетью искусно рассредоточенных в повествовательной ткани образов. Порождается описанными выше формами проявления странно-необычного в речи повествователя, поведении вещей, внешнем виде предметов, вмешательством животного в сюжет, дорожной путаницей и неразберихой и т. д.

На границе 20—30-х годов прошлого века вопрос о фантастике приобрел в европейской литературе методологическую остроту. Это видно, в частности, из опубликованной Вальтером Скоттом в 1827 г. специальной статьи о фантастике — «О сверхъестественном в литературе, и в частности в сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана»<sup>65</sup>.

Вальтер Скотт констатирует ослабление позиций фантастики в современной литературе, что вызвано в свою очередь ростом естественнонаучных интересов. «Склонность верить в чудесное постепенно ослабевает. Всякий согласится, что с тех пор как прекратились библейские чудеса, вера в волшебные и сверхъесте-

---

тельность комедии». И далее: «Петербург есть таинственная страна для нашего городничего, мир фантастический, которого форм он не может и не умеет себе представить» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 456).

<sup>62</sup> С другой стороны, гоголевский идеал предполагает единство частей, в противовес их «смеси». В Улиньке отмечается «необыкновенно согласованное соотношение... всех частей тела» (VII, 41). Князь (в «Риме») читает историю своей страны «не так, как итальянец-домосед, входящий и телом и душой в читаемые события и не видящий из-за обступивших его лиц и происшествий всей массы целого...» (III, 240) и т. д.

<sup>63</sup> С. Шамбинаго. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911, стр. 72.

<sup>64</sup> «Новый мир», 1964, № 8, стр. 229.

<sup>65</sup> Спустя два года под названием «О чудесном в романе» статья была опубликована на русском языке — в «Сыне отечества» (1829, т. III).

ственные явления тем быстрее клонится к упадку, чем больше развиваются и обогащаются человеческие знания»<sup>66</sup>.

Переоценка В. Скоттом вопроса о фантастике была симптомом изменения в методе. Реалистическое уmonoстроение заставило его быть подчас несправедливым к немецким адептам фантастики, особенно — к Гофману.

Но все же В. Скотт, преемственно связанный с поэтикой романтизма, не отвергает фантастику целиком. Он отмечает, что «современные писатели стремятся проложить новые пути и тропы в зачарованном лесу» чудесного, и описывает несколько форм новейшей фантастики.

Один из выводов Скотта представляет для нас особый интерес. «Нередко случается так, что во время как какое-нибудь отдельное направление в искусстве ветшает и приходит в упадок, карикатуры на это направление или сатирическое использование его приемов способствуют появлению нового вида искусства. Так, например, английская опера возникла из пародии на итальянский театр, созданной Греем в опере *нищих*»<sup>67</sup>. Так произошло и с Гоголем, пародировавшим в «Носе» фантастику немецкого романтизма и наметившим новые пути искусства.

Творчество Гоголя, рассмотренное в связи с эволюцией фантастики, показывает, как на новом уровне им были заимствованы и переработаны романтические элементы. Языковеды говорят, что изменение в языке связано, как правило, с передвижением какого-либо элемента с одного уровня на другой. Можно в известном смысле считать, что у Гоголя фантастика ушла в стиль. Она оставила поле прямой или завуалированной фантастики и образовала разветвленную систему описанных выше стилистических форм. Быть может, сочетание этих форм с психологически мотивированным, «правильным», нефантастическим ходом действия составляет одно из притягательных и таинственных свойств гоголевского творчества.

Значение же этого открытия далеко выходит за рамки творчества одного Гоголя.

Издавна персонификация фантастического означала сверхличную мотивировку злого, как и доброго. Шеллинг, касаясь в «Философии искусства» мифологии христианства, т. е. по распространенной в то время классификации, всей образной основы послеплатонического искусства, писал, что царство ангелов и дьявола «являют полную обособленность доброго и злого начал», что отпадение Люцифера дает «мифологическое объяснение конкретного мира как смешения бесконечного и конечного начал в чувственных вещах»<sup>68</sup> и т. д. Деперсонификация «странно-необычно-

<sup>66</sup> *Вальтер Скотт*. Собр. соч. в двадцати томах, т. 20. М.—Л., Гослитиздат, 1965, стр. 603.

<sup>67</sup> Там же, стр. 609—610.

<sup>68</sup> *Ф. В. Шеллинг*. Философия искусства. М., «Мысль», 1966, стр. 139.

венного» в творчестве Гоголя означала целую революцию в типе художественного и философского мышления. Какой бы характер ни носили теологические взгляды Гоголя, как художник он предвосхитил многие средства изобразительности позднейшего искусства. В этом свете видно значение эволюции фантастики у Гоголя. Хотя формы прямой фантастики (видоизменившиеся, правда) далеко еще не исчерпали себя и продолжают успешно развиваться в современном искусстве, но особое значение приобрела «нефантастическая фантастика».

В заключение — одно частное замечание. Сейчас у нас работы по поэтике чуть ли не все посвящаются одному аспекту (подсказанному главным образом концепцией М. Бахтина) — соотношению автора (повествователя) и персонажей. Но существуют и другие аспекты, подсказываемые самим литературным материалом и не менее важные для изучения художественной эволюции. Для литературы первой трети прошлого века один из таких аспектов — соотношение фантастики и реальности.

Можно констатировать в формировании русского реализма параллелизм двух процессов — изменение типа фантастики и изменение «образа автора» и его связей с персонажами. В. Виноградов отмечал интересное явление: дифференциацию «образа автора» в «Мертвых душах» — это и повествователь, и комментатор, и правоописатель-очеркист, и т. д.<sup>69</sup> Одновременно происходит децентрализация фантастики, освобожденной от своего носителя и рассредоточивающейся по всем участкам и клеткам произведения. Переключки, возникающие на разных уровнях, показывают, как важен в определении типологии учет многих составляющих ее аспектов и соотношений.

---

<sup>69</sup> «Конференция «Проблемы типологии русского реализма». 10—12 мая 1967. Тезисы докладов и сообщений». М., 1967, стр. 41—42.

К ТИПОЛОГИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

Обращаясь к типологии романтической повести, мы попытаемся рассмотреть некоторые вопросы, связанные с этой проблематикой, на материале двух литератур — русской и американской. Однако черты сходства, наблюдаемые в этих двух литературах, могут быть в известной мере прослежены и в некоторых других литературах мира в романтические периоды их истории.

Романтическая повесть — явление многообразное как по тематике, так и по стилю. Но прежде всего это явление национальное. Мы знакомимся с романтической повестью как с фактом определенной литературы и воспринимаем особенности этого жанра в связи с его местом и ролью в национальном литературном процессе.

Подобный подход к художественному произведению не исключает, однако, типологического исследования романтизма, как целостного эстетического явления, имеющего общие черты и закономерности. В своей речи «О романтизме», произнесенной перед актерами Большого драматического театра в Петрограде в 1919 г., А. Блок говорил об общих чертах этого литературного направления: «Мы относимся к романтизму со смешанным чувством иронии и уважения, потому что он вызывает в нас представление о чем-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное отношение, которое поэтому празднично»<sup>1</sup>.

В России и Соединенных Штатах романтическая повесть возникла почти одновременно. Начало русской романтической повести восходит к эпохе декабристов, когда были написаны первые рассказы А. А. Бестужева-Марлинского. В начале 30-х годов в альманахах и сборниках стали появляться повести В. Ф. Одоевского и Н. А. Полевого, в 1835 г. вышли «Арабески» Гоголя, а в 1836 г. была опубликована одна из его лучших романтических повестей «Нос».

Наивысший подъем романтической повести в США наблюдается в это же время и несколько позднее. В 20-е годы просла-

<sup>1</sup> А. Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 360.

вился рассказами Ирвинг. В начале 30-х годов в американских журналах появляются новеллы Натаниела Готорна, собранные затем в двух выпусках «Дважды рассказанных историй» (1837 и 1842 гг.). В 1840 г. выходят два тома повестей Эдгара Аллана По. Они назывались «Гротески и арабески» и были впервые напечатаны в различных изданиях 30-х годов.

В 40-е годы, когда в русской литературе окончательно утвердился реализм, в литературе Соединенных Штатов происходит дальнейшее развитие романтической повести. Выходят «Повести» Эдгара По (1845), сборник рассказов Готорна «Легенды старой усадьбы» (1846). Еще позднее, в 50-е годы, с романтическими повестями выступает Герман Мелвилл.

Американские романтики не были знакомы с русской романтической литературой; русские же читатели уже в 1825 г. познакомились с рассказами Ирвинга; в том же году вышел перевод первого романа Купера «Шпион». Новые переводы следовали один за другим. Книги Ирвинга и Купера читались повсеместно. Приступая к рассказу из жизни русских крестьян, Н. А. Полевой воскликнул: «Дай мне перо Ирвинга...»<sup>2</sup>.

История знакомства русской литературы с произведениями американских романтиков представляет несомненный интерес. Однако в настоящей работе нас занимают явления иного рода.

Если можно допустить известное воздействие художественной манеры Ирвинга и Купера на русскую литературу того времени, то влияние русской литературы в это время в Америке исключается. И тем не менее в России и США складывается во многом сходный вид романтической повести.

Правда, немецкий и английский романтизм был достаточно хорошо известен в обеих странах, однако не эти иновациональные традиции определили черты русского и американского романтизма. Типологическая общность в развитии романтической повести в России и Соединенный Штатах была вызвана не отдельными случаями прямого влияния или заимствования, а историческими закономерностями литературной эволюции в обеих странах. Эта общность, прослеженная на примере двух литератур (вероятно, сходные приметы можно найти и в ряде иных литератур), дает основание говорить о том, что некоторые особенности романтической повести не являются специфически национальными и выражают свойства этого жанра в мировой литературе романтизма.

---

<sup>2</sup> Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. IV. М., 1834, стр. 15. Вопрос о связях повестей и хроник Ирвинга с произведениями Пушкина исследовался неоднократно (М. П. Алексеев. К «Истории села Горюхина». — В кн.: «Пушкин. Статьи и материалы», вып. II. Одесса, 1926; А. А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина. — «Звезда», 1933, № 1). Н. Я. Берковский рассматривает «Метель» как полемическое выступление Пушкина против новеллы Ирвинга «Жених-призрак» (Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., 1962, стр. 289).

Обращая внимание не только на различие, но и на сходство далеких между собой литературных явлений, мы попытаемся выявить в них некоторые черты, кажущиеся на первый взгляд случайными, но приобретающие определенный смысл в развитии литературы разных стран. Типологическое изучение позволяет обнаружить закономерности развития художественного метода. А. Н. Соколов, отмечая, что «в нашем литературоведении понятие типологии не получило еще достаточно последовательного и отчетливого употребления», справедливо говорит о принципиальной важности типологического подхода: «Такие явления литературного процесса, как литературные направления, течения, школы, методы, стили, роды, виды, жанры и т. д., подлежат не только конкретно-историческому, но и типологическому изучению»<sup>3</sup>.

Русские писатели нередко решали в романтической повести вполне конкретные вопросы русской общественной и политической жизни. Таков «Замок Эйзен» (1825) А. Бестужева-Марлинского, где за событиями древности постоянно ощущаются современные споры о проблеме справедливого возмездия, о средствах борьбы с деспотизмом. Недаром весь тираж альманаха «Звездочка», где печатался этот рассказ, был после восстания декабристов конфискован и позднее уничтожен.

Злободневны и многие произведения американских романтиков. Сатирическая «История Нью-Йорка» Ирвинга вся построена на острых ассоциациях с современной общественно-политической жизнью. «Делец» Э. По отражает черты складывающегося нового человека буржуазной Америки. Этическая проблематика пуританской Америки встает в новеллистике Н. Готорна. В «Марди» Мелвилла за сложной романтической символикой ощущается живое биение пульса общественной жизни Америки и Европы того времени. И если до сих пор еще живуч миф буржуазного литературоведения об абстрактно-вневременном характере романтизма, то это во многом объясняется инерцией историко-литературного мышления. Хотя связи романтического произведения с действительностью во многом иные, чем в реализме, но они существуют.

В русском и американском романтизме широкое распространение получил жанр таинственной повести с реальной развязкой, объясняющей сверхъестественные явления вполне естественными обстоятельствами. В «Письмах к графине Е. П. Ростопчиной» В. Ф. Одоевский рассказывает об одном из таких таинственных случаев, свидетелем которого стал сам писатель. Однажды в полночь он работал в своем петербургском кабинете на четвертом этаже. «Вдруг сзади меня послышался шелест шагов; сначала я подумал, что проходит кто-нибудь из домашних, и не обратил на это внимания; но шелест продолжался; он походил

<sup>3</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 12.

на медленное шарканье больного человека; словом, это были точь-в-точь такие шаги, каких можно ожидать от привидения; признаюсь вам, что я несколько... хоть удивился, встал с кресел, посмотрел вокруг себя: двери были заперты, шелест явственно слышался в углу у печки»<sup>4</sup>.

Страх и любопытство заставляют автора внимательно исследовать всю комнату; шелест то ослабевал, то усиливался, смотря по тому, приближался автор к углу с печкой или удалялся от него. Загадка вскоре выяснилась самым простым образом: на Фонтанке против окон стояла барка с дровами, из которой выплескивали воду, обыкновенно натекающую в подобные барки. Этот звук не слышен при городском шуме, но ночью, входя в открытое окно четвертого этажа, по особому акустическому устройству комнаты отражался в одном из ее углов.

Обращаясь к своему творчеству, Одоевский утверждает: «Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов»<sup>5</sup>.

К жанру таинственной романтической повести с реальной развязкой относится в русской литературе «Латник» А. Бестужева-Марлинского, «Черная перчатка» В. Одоевского, а в американской литературе — «Жених-призрак» В. Ирвинга, «Сфинкс» Э. По и некоторые рассказы Н. Готорна («Деревянная статуя Драуна», «Снегурочка»).

Уже Ирвинг воспринимал рассказы о привидениях с большой долей иронии. Так, в самый напряженный момент своего рассказа, когда жених-призрак, вставший из могилы, на вороном коне похищает невесту, Ирвинг в авторской ремарке отмечает, что «случаи подобного рода не представляют в Германии ничего необычного, что подтверждается великим множеством вполне достоверных рассказов». В одном из наиболее ярких созданий этого жанра — в «Латнике» А. Бестужева, написанном в 1831 г., излагается целая теория переплетения реальности с фантастикой в жизни и в литературе. Эта характерная особенность романтизма получает у Бестужева народно-фольклорное истолкование: «Ты спросишь, откуда пробился ключ этих наслаждений моих, это перемещение сонных призраков в явную жизнь и действительных вещей в сонные мечтания? Мне кажется, этому виною было раннее верование в привидения, в духов, в домовых, во всех граждан могильной республики, во всех снежных сынков воображения мамушек, нянюшек, охотников-суеверов, столько же и раннее сомнение во всем этом. Нянька рассказывала мне страхи с таким простосердечием, с таким внутренним убеждением, родители и учителя в свою очередь говорили про них с таким презрением и самоуверенностью, что я беспрестанно волновался

<sup>4</sup> В. Ф. Одоевский. Сочинения, т. 3. СПб., 1844, стр. 311.

<sup>5</sup> Там же, стр. 308.

между рассудком и предрассудком, между заманчивою прелестью чудесного и строгими доказательствами истины»<sup>6</sup>.

В творчестве Бестужева-Марлинского постоянно противостоят эти два начала, однако было бы несправедливо, как то нередко делалось прежде, отождествлять их с реалистической и романтической тенденциями. Как убедительно показано в глубоком исследовании творчества писателя, принадлежащем Н. Н. Маслину, Бестужев-Марлинский как художник и критик до конца жизни оставался верен принципам романтического искусства. «Признание того, что творчество Марлинского тридцатых годов было не романтическим, — пишет критик, — а по существу чуть ли не реалистическим, вытекает из недоверия к познавательным возможностям художественного романтического метода. Писатели-романтики, говорят сторонники этой «теории», не только не могут показать правду жизни, но и сколько-нибудь приблизиться к правдивому ее показу. Они механически отождествляют реалистический художественный метод с материализмом, а романтический — с идеализмом»<sup>7</sup>.

Слияние реального и иллюзорного, фантастического свойственно многим писателям-романтикам. Искусным мастером этой формы был и Натаниел Готорн. Реальность предстает в его произведениях в гримасе гротеска, и сквозь нее писатель еще острее различает американскую действительность. Роман Готорна «Алая буква» открывается вступительной повестью «Таможня» — своеобразным манифестом американского романтизма, в котором писатель рассматривает процесс художественного творчества как переход из мира реальностей в мир условностей. «Нет обстановки, более располагающей сочинителя романов к встрече со своими призрачными гостями, чем издавна знакомая комната, где лунные лучи заливают ковер таким белым сиянием, так явно вырисовывают узор на нем, делают каждый предмет таким отчетливым и вместе с тем совсем иным, чем в утреннем или полуденном свете!.. Детский башмачок, кукла сидящая в плетеной колясочке, деревянная лошадка, — словом, все, чем пользовались или играли в течение дня, кажется теперь странным, отдаленным, хотя почти столь же живо ощутимым, как и при дневном свете. И вот пол в нашей привычной комнате становится нейтральной полосой, чем-то соединяющим реальный мир со страной чудес, где действительность и фантазия могут встретиться и слиться друг с другом. Появивсь здесь призраки, они не испугали бы нас»<sup>8</sup>.

Иллюзия и реальность, их столкновение и превращение одного в другое — такова драматическая коллизия многих повестей

---

<sup>6</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, стр. 567—568.

<sup>7</sup> Там же, стр. LVII.

<sup>8</sup> Н. Готорн. Алая буква. М., Гослитиздат, 1957, стр. 31—32.



Готорна. Ральф Кренфилд из рассказа «Тройная судьба» гоняется по всему свету за своей мечтой, но находит ее дома. Питер Голдтуэйт ищет в своем доме спрятанный когда-то клад (рассказ «Сокровище Питера Голдтуэйта»), но в найденном сундуке оказывается лишь тень богатства — старые кредитные билеты и процентные бумаги на многие тысячи фунтов, выпущенные в свет более ста лет тому назад и теперь ровным счетом ничего не стоящие. Эти «мыльные пузыри», как называет их рассказчик, были самым подходящим материалом для того, чтобы строить воздушные замки. Поиски драгоценного камня (рассказ «Великий карбункул») становятся поисками смысла жизни. Карбункул предстает людям таким, каковы их представления о жизни. И последним искателем Великого карбункула был сам Готорн, пытавшийся разгадать тайну Хрустальных гор искусства.

Своеобразной квинтэссенцией конфликта поэтической мечты с грубой реальностью стал рассказ «Снегурочка». Воплощенная в реальность детская мечта о Снегурочке, в существование которой вынуждены были поверить на время даже взрослые, неожиданно развеялась, — Снегурочка растаяла в комнате от жара современной чугунной печки. Закрывающая рассказ реплика отца, увидевшего на полу лужу от растаявшего снега, звучит как торжество антипоэтической действительности.

Если для Ирвинга в необыкновенных приключениях Рипа Ван Винкля самый мир таинственного был прост и как бы естествен в своей необычности, то для Готорна американская действительность и непонятное, иллюзорное в ней предстают в более мрачном свете. Реальность оборачивается противоречивой, до времени скрытой от людского взора стороной: добродетель — пороком, честность — бесчестьем; добро — злом. Такова художественная логика рассказа Готорна «Молодой Браун», в котором на ночном сборище нечистой силы в лесу добропорядочный пуританин Браун встречает всех, к кому с детства привык питать уважение. «Вы считали их добродетельнее других и стыдились своих грехов, — говорит ему князь тьмы, повелитель всей нечисти, наполнившей лес. — И вот теперь вы всех их встречаете здесь, где они собрались для служения мне. В эту ночь откроются вам все их тайные дела»<sup>9</sup>.

Подобные мотивы, свойственные ряду произведений романтической литературы, находим мы и в повестях В. Одоевского. Так, в фантастической повести «Косморама» (1839) Одоевский воплотил свою теорию «второго видения», или «двоемирия», согласно которой реальное связано с образами какой-то иной, внутренней жизни, особенно присущей детскому возрасту. Еще в детстве герою повести Владимиру подарили игрушку — космораму, в которой чудесным образом переплетались действительные кар-

<sup>9</sup> Н. Готорн. Новеллы. М.—Л., «Художественная литература», 1965, стр. 264—265.

тинки с фантастическими. Люди были видны в космораме такими, какие они на самом деле.

Уже будучи взрослым Владимир увидел однажды в космораме собственного двойника и двойника доктора Бина, который когда-то подарил ему эту игрушку. При этом двойник Бина говорит ему о соотношении кажущегося и подлинного, говорит ему о себе, т. е. о реальном докторе Бине: «Не верь ему, или лучше сказать, не верь мне в твоём мире. Там я сам не знаю, что делаю, но здесь я понимаю мои поступки, которые в вашем мире представляются в виде *невольных побуждений*... У вас должен казаться сумасшедшим тот, кто в вашем мире говорит языком нашего»<sup>10</sup>. Таким образом, мы видим в основе повести Одоевского ту же ситуацию, что и в рассказе Готорна «Молодой Браун», хотя и не столь социально заостренную.

Обратимся к одному из поздних явлений романтической повести — к «Русским ночам» (1844) В. Одоевского, составленным из повестей, написанных преимущественно в 30-е годы<sup>11</sup>.

Художественную форму «Русских ночей» — новеллы, обрамленные рассуждениями нескольких лиц, — не следует механически возводить к близким или далеким образцам. Романтические повести тяготеют к подобному приему. В русской литературе еще А. Погорельский создал такое повествование в своем «Двойнике» (1828). Повесть «Лафертовская маковница», входящая в серию очерков «Двойник», наряду с ранними рассказами А. Бестужева свидетельствовала о рождении романтической повести в русской литературе. Еще в 1825 г., когда «Лафертовская маковница» была впервые опубликована в журнале «Новости литературы», Пушкин с восторгом отозвался о ней в письме к брату 27 марта 1825 г.: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. Выступая плавно, зажурия глаза, повертывая голову и выгибая спину»<sup>12</sup>.

Через пять лет поэтика «Лафертовской маковницы» ожила вновь в романтической повести Пушкина «Гробовщик». Не случайно «почтальон Погорельского» упомянут во вступительной части «Гробовщика» (рассказ Пушкина начинается с переезда гробовщика из того самого района Москвы, где разворачивались события повести Погорельского).

Однако под пером Пушкина русская романтическая повесть преобразилась, наполнилась новыми красками. В повести «Гробовщик» как бы два художественных пласта — реальный и воображаемый (сон Адриана). Они не противостоят друг другу,

<sup>10</sup> «Отечественные записки», 1840, т. 8, отд. III, стр. 42—43.

<sup>11</sup> Философский аспект «Русских ночей» и диалогическая форма их построения рассматривается в книге Ю. В. Маппа «Русская философская эстетика» (М., «Искусство», 1969).

<sup>12</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., в десяти томах, т. X. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 133.

а сплетаются в своеобразном стиле романтической прозы Пушкина. Переход от одного к другому стилистически не различим. После приглашения мертвецов на пир «гробовщик отправился на кровать и вскоре захрапел». Следующие затем фразы естественно продолжают повествование: «На дворе было еще темно, как Адриана разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адриану верхом с этим известием». Только много позже читатель понимает, что это начало сна Адриана. Однако реальная полнота содержания этих страниц остается той же вплоть до самого конца сцены с мертвецами.

Повесть «Гробовщик» продолжает написанного ранее «Утопленника» и предваряет «Гусара». Романтическое слияние реального и воображаемого характерно для этих двух маленьких рассказов в стихах. Но если в «Утопленнике» Пушкин оставляет читателя в мире фантастики, то в позднейших «Гробовщике» и «Гусаре» писатель расстается с читателем не прежде, чем вернув его на реальную почву («Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик. Наконец открыл он глаза и увидел пред собою работницу, раздувающую самовар»).

Эти особенности пушкинского романтизма унаследовала русская литература 30-х годов, в том числе и Одоевский.

Романтическая повесть Одоевского — явление оригинальное и самобытное. Отвергая обвинение в подражании Гофману, Одоевский говорит о гармонической связи, естественно существующей между людьми всех эпох и всех народов: «... никакая мысль не родится без участия в этом зарождении другой предшествующей мысли, своей или чужой; иначе сочинитель должен бы отказаться от способности принимать впечатление прочитанного или виденного, то есть отказаться от права чувствовать и следовательно жить»<sup>13</sup>.

По поводу же Гофмана Одоевский дает интересную справку, не доверять которой у нас нет оснований: «А между тем я не подражал Гофману. Знаю, что самая форма «Русских ночей» напоминает форму Гофманова сочинения «Serapien's Brüder». Также разговор между друзьями, также в разговор введены отдельные рассказы. Но дело в том, что в эпоху, когда мне задумывались «Русские ночи», то есть в двадцатых годах, «Serapien's Brüder» мне вовсе не были известны; кажется тогда эта книга и не существовала в наших книжных лавках» (14).

Это свидетельство интересно также и тем, что, несмотря на отсутствие прямого воздействия рассказов Гофмана, некоторые общие типологические черты романтической повести Гофмана и Одоевского были замечены русским читателем и отнесены за счет влияния немецкого писателя.

<sup>13</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М., Изд-во «Путь», 1913, стр. 667. Далее цит. по этому изданию.

Другой зачинатель русской романтической повести, Бестужев-Марлинский, выдвигает сходную мысль о соотношении его рассказов с американской романтической новеллистикой: «Ирвингу подражал я в форме, не в сущности; но и сам Ирвинг занял олицетворение вещей у Попа, Поп у Ботлера, Шекспир у Эзопа. То, что врожденно народу, есть только припоминок, а не изобретение, повторение, а не подражание... В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрят на вещи»<sup>14</sup>. Русские романтики ощущали близость своего творчества к явлениям зарубежного романтизма.

Чтобы не возвращаться более к весьма модному в старом литературоведении сопоставлению Одоевского с Гофманом, напомним фундаментальную работу П. Н. Сакулина об Одоевском, в которой ученый доказал, что факты не позволяют говорить о влиянии Гофмана, хотя в ряде случаев у обоих писателей были общие источники и еще чаще возникали сходные романтические ситуации. «Мир полон неразгаданных тайн, и душевная жизнь самого человека — великая загадка, — эта идея одинаково проникает творчество и Гофмана и Одоевского»<sup>15</sup>.

В своих лучших рассказах Одоевский при помощи романтического вымысла пытается раскрыть «неразгаданные тайны» природы и общества.

Было время, когда наши критики, рассматривая романтизм в отрицательном плане и признавая его лишь в той мере, в какой он содействовал развитию реализма, категорически отлучали фантастические рассказы Одоевского от высокого искусства. «Безжизненное содержание, надуманность сюжета и отсюда — вялое, неинтересное повествование»<sup>16</sup>, — писал Б. Мейлах о романтических повестях Одоевского.

Эта точка зрения, господствовавшая в литературоведческих трудах 1940—1950-х годов, толкала исследователей творчества Одоевского на выискивание в его наследии прежде всего «реалистической струи», случаев «преодоления» романтизма. Реалистические тенденции объявлялись сильной стороной Одоевского, а романтические — слабой, хотя в данном случае дело обстоит иначе. Такой великий борец за реализм в русской литературе, как Белинский, понимал это. Говоря о «фантастически-поэтических образах» повести «Насмешка мертвеца», Белинский отмечает богатство внутреннего содержания и стремительный пафос этого романтического произведения. «По нашему мнению, — завершает он свое рассуждение, — это едва ли не лучшее произведение князя

<sup>14</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 2, стр. 667.

<sup>15</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель, т. 1, ч. 2. М., 1913, стр. 353.

<sup>16</sup> «Русские повести XIX века 20-х — 30-х годов», т. 1. М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. XXXI.

Одоевского и в то же время одно из замечательнейших произведений русской литературы, тем более, что оно в ней единственное в своем роде»<sup>17</sup>.

«Насмешка мертвеца» (1834) написана в пушкинских традициях романтической повести. Реальное повествование совершенно незаметно для читателя переходит в фантастическое. Сам момент перехода дан в рассказе в восприятии героини, падающей на балу в обморок. Крики окружающих: «Воды! Воды!» превращаются в ее больном воображении в весть о начавшемся наводнении. С необыкновенным мастерством писатель передает сплетение реальных событий с иллюзорными, возникающими в разгоряченном воображении Лизы: «Послышался шум... вот красавица обернулась, видит — иные шепчут между собою... иные быстро побежали из комнаты и трепещущие возвратились... Со всех сторон раздается крик: «Вода! Вода!», все бросились к дверям: но уже поздно! Вода захлестнула весь нижний этаж. В другом конце залы еще играет музыка; там еще танцуют, там еще говорят о будущем, там еще думают о вчера сделанной подлости, о той, которую надобно сделать завтра; там еще есть люди, которые ни о чем не думают. Но вскоре всюду достигла страшная весть, музыка прервалась, все смешалось» (123).

Романтический пафос рассказа во всем великолепии разворачивается в картине разбушевавшейся стихии: «Вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал; вот в проломе явилось что-то огромное, черное... Не средство ли к спасению? Нет, черный гроб внесло в зал, — мертвый пришел посетить живых и пригласить их на свое пиршество! Свечи затрепали и погасли, волны хлещут по паркету, все поднимают и опрокидывают, что ни встретится; картины, зеркала, вазы с цветами, — все смешалось, все трещит, все валится...» (125—126).

Символическое видение носящегося вслед за героиней по волнам гроба, преследующий ее хохот мертвеца — вся эта романтическая инфернальность неожиданно обрывается пробуждением Лизы. Повествование сразу меняется, окружающее приобретает свои обычные черты. Как и в пушкинском «Гробовщике», иллюзия сменяется реальностью. Этот переход стилистически обозначен в первой же фразе: «Когда Лиза очнулась, — она лежала на своей постели; солнечные лучи золотили зеленую занавеску; в длинных креслах муж, сердито зевая, разговаривал с доктором» (127).

Но бытовая реальность подробностей еще не свидетельствует о реалистичности изображаемого. Так и в «Гробовщике» появление работницы, раздувающей самовар, которую первой увидел Адриан, пробудившись от сна, еще не означает реализма пове-

<sup>17</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., в тридцати томах, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 306—307.

ствования. Это — реальность жизни, изображение которой так же свойственно романтизму, как и реализму.

Написанный в то же время рассказ «Бал» (1833), вошедший затем наряду с «Насмешкой мертвеца» в «Русские ночи», — квинт-эссенция романтического мироощущения Одоевского. Всего на нескольких страницах писатель дал картину безумной, горячечной вакханалии бала, на котором пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями. Необычная музыка, «темным облаком висевшая над танцующими», становится живым и многоликим участником всеобщего безумия. Рассказчик не может избавиться от ощущения чего-то обворожительно-ужасного в звуках, издаваемых «страшным оркестром». «Я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились на голове; прислушиваясь: то как-будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва и каждый напев был судорожным движением» (112).

Своеобразным ключом к подобным рассказам Одоевского являются его рассуждения в уже упоминавшемся «Письме к графине Е. П. Ростопчиной» о смысле и значении фантастического в литературе. Воображаемое, нереальное было для писателя лишь оболочкой, внешней формой, за которой стремился угадать он «внутреннее чувство», пользуясь шеллинговой фразеологией<sup>18</sup>.

Литературный ноктюрн Одоевского «Бал» сопоставим в историко-типологическом плане с новеллой Эдгара По «Маска Красной Смерти» (1842). Вакханалия звуков у Одоевского и вакханалия цвета у По служат одной цели — передать «сладострастное безумие» светской толпы. Обостренный интерес к трагическому, к изображению предсмертной агонии свойствен обоим романтическим произведениям. Как страшный гротеск возникает в повести Одоевского то посиневшее лицо изнеможенного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; на паркет падают кровавые капли и слезы, по ним скользят атласные башмачки красавиц.

В «Маске Красной Смерти», изображая бал-маскарад, По с особой силой подчеркивает нелепость и фантастичность всего про-

<sup>18</sup> О значении философии Фридриха Шеллинга в становлении и развитии романтического мироощущения Одоевского говорит во «второй ночи» «Русских ночей»: «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!» (45—46)

исходящего в мире, где живет принц Просперо и где господствует вакханалия буржуазного успеха. «Там были фигуры, напоминающие арабески несоразмерными конечностями и несуразными украшениями. Там было многое, что казалось порожденным бредовыми видениями сумасшедшего. Там было много красивого, много разнузданного, много bizarre, кое-что ужасное, и немало способного возбудить отвращение. В семи покоях толпился рой сновидений. И они вились то здесь, то там, принимая цвет комнат, и звуки оркестра казались эхом их шагов»<sup>19</sup>.

Крово-красный свет озаряет в рассказе По не только укрепленный монастырь, куда во время народного бедствия — моровой язвы — удалился со своими приближенными принц Просперо, но и весь буржуазно-самодовольный мир, над которым вскоре воцаряются Мрак, Гибель и Красная Смерть.

Романтическая фантазия По передает ощущение неизбежности надвигающейся трагедии, общественных катаклизмов, на пороге которых стояла страна. Замки властителей мира сего, наполненные фиглярами и импровизаторами, танцовщицами и музыкантами, красавицами и воинами, запаталась под порывами ветра истории. «Снаружи царила Красная Смерть».

В багряной симфонии По необычайно остро передано чувство времени. Лихорадочно пульсирующая жизнь измеряется ежеминутным боем гигантских эбеновых часов. Это живые часы истории, медное горло которых издавало звук — ясный, громкий, глубокий и чрезвычайно музыкальный, но такой странный и резкий, что, по прошествии каждого часа, музыкантам приходилось прерывать игру и внимать ему; и танцоры поневоле переставали кружиться в вальсе; и всю веселую компанию овладевало ненадолго смущение; и, пока еще звенели куранты на часах, замечалось, что бледнеют и самые беззаботные, а более степенные и пожилые проводят рукою по лбу, как бы погружаясь в хаос мыслей и раздумий. Но когда отзвуки замирали, то сборище вмиг пронизывал бездумный смех; музыканты с улыбками переглядывались, как бы дивясь собственному неразумию и нервозности, и шепотом обещали друг другу, что часы, пробив в следующий раз, не возбудят в них никаких подобных чувств»<sup>20</sup>.

Сходные мысли и чувства возникают у героев Одоевского во время начавшегося наводнения, грозящего затопить петербургский бал. «Как, милостивые государи, так есть на свете нечто, кроме ваших ежедневных интриг, происков, расчетов? Не правда! пустое! все пройдет! опять наступит завтрашний день! опять можно будет продолжать начатое! свергнуть своего противника, обмануть своего друга, доползти до нового места!» (123—124).

«Маска Красной Смерти» — самое красочное произведение По. Художественный эффект достигается здесь живописностью и му-

<sup>19</sup> Эдгар А. По. Полн. собр. рассказов. М., «Наука», 1970, стр. 357.

<sup>20</sup> Там же, стр. 356.

зыкальностью описаний. Это чувствуется и в русском переводе, но особенно наглядно проявляется в подлиннике. Картина маскарада в семи комнатах, каждая из которых окрашена в особый цвет, воспринимается как искуснейшее стихотворение в прозе. Уже само описание комнат, где происходит бал, приближается к выразительности стиха и достигает того «общего эффекта», единства впечатления, которое По считал целью своих повестей.

Возвращаясь к Одоевскому, следует заметить, что «Русские ночи» — книга многоплановая; и она несводима только к собранию романтических повестей. Философские беседы по ночам нескольких молодых людей призваны связать между собой различные повести, однако, как верно подметил еще Белинский, в художественном отношении «разговоры ослабляют впечатление рассказов. Правда, эти разговоры, или беседы, имеют большую занимательность, исполнены мыслей; но почему же было не сделать автору из них особой статьи? Он отчасти и сделал это в «Эпилоге», который имеет большое достоинство, но без всякого отношения к рассказам»<sup>21</sup>.

В рассуждениях Фауста в Эпилоге постоянно слышатся мотивы, которые встречаем мы и в творчестве По. Интерес Одоевского к науке вызывает постановку тех же проблем, что и в рассказах По «История с воздушным шаром», «Тысяча вторая сказка Шехерезады», «Разговор с мумией» (проблема воздухоплавания, сравнение современного состояния науки и техники с научными представлениями людей древнего мира, нередко превосходившими по глубине современных ученых).

В Эпилоге Одоевский высмеивает «вещественную выгоду», господствовавшую в Америке, ложь и лицемерие в речах американского президента, посвященных рабству в стране. Писатель приводит слова из послания президента Ван-Бюрена о системе рабства в Америке: «Наши отцы касались этого вопроса с такою мудрою терпимостью, что до сих пор он никогда не возмущал общего спокойствия, и я равно никогда не допущу в этом деле нововведений». К чему относилось это прекрасное слово: терпимость? Вы подумаете к вероисповеданиям, или к чему-нибудь подобному. Нет! просто к возмутительному рабству негров и беспощадному самоуправству южных американских плантаторов американских негров! — *Терпимость* в этом смысле! образец избирательности! Неоцененная игра слов! и к сожалению, не первая и не последняя. Если все это, господа, не ложь — то мы понимаем что-то совершенно различное под этим словом» (353).

Только у наиболее демократически настроенных американских романтиков, таких как Генри Торо, можем мы найти подобные высказывания о самой острой социальной и расовой проблеме США. С нескрываемой насмешкой писал Торо о сторонниках постепенного просвещения и пассивного сопротивления в годы

<sup>21</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. VIII, стр. 315.



начавшейся вооруженной борьбы за освобождение американских негров. Он сравнивает Америку с рабовладельческим кораблем, бороздящим воды мирового океана: «Невольничий корабль в пути, его трюмы переполнены умирающими жертвами... Маленькая команда рабовладельцев, поощряемая большим числом пассажиров, душит в заточении четыре миллиона, в то время как политики уверяют нас, что освобождение должно быть достигнуто только путем «мирного распространения чувств гуманности» без какого-либо «взрыва». Как будто чувствам гуманности не сопутствовали всегда гуманные деяния и как будто можно распространять их, подобно сделанным на заказ товарам, и так же просто, как поливать из лейки, чтобы прибить пыль. Но что, я слышу, падает за борт? Это мертвые тела, нашедшие, наконец, освобождение. Таким путем «распространяем» мы гуманность и связанные с ней чувства»<sup>22</sup>.

Романтическая повесть, как мы говорили, нередко перерастает в стихотворение в прозе. Пластическая осязательность языка По, так же как и Одоевского<sup>23</sup>, приобретает музыкальное звучание. Таковы «Маска Красной Смерти», «Остров феи», «Молчание», «Лось», ряд других новелл американского романтика и повести из «Русских ночей» — «Бал», «Насмешка мертвеца». В одном из лучших своих рассказов «Падение дома Аперов» По развивает тему музыкальной импровизации как одну из сторон романтической характеристики главного героя: «Его неуравновешенная, взвинченная мечтательность отбрасывала на все адский отблеск. Его длинные импровизированные надгробные плачи будут вечно звенеть у меня в ушах. Помимо всего прочего, память моя мучительно хранит некую удивительную извращенную вариацию на тему безумной мелодии из последнего вальса фон Вебера»<sup>24</sup>.

В романтической повести происходит обособление определенной черты человеческой личности и вокруг этой доминанты строится характер. Один из рассказов По открывается декларацией этого принципа. И как всегда у По, где-то в подтексте сквозит легкая ирония: «Я — делец. И приверженец системы. Система — это, в сущности, и есть самое главное. Но я от всего сердца презираю глупцов и чудаков, которые разглагольствуют насчет порядка и системы, ровным счетом ничего в них не смысля, — строго придерживаются буквы, нарушая самый дух этих понятий»<sup>25</sup>.

Не избегали приема выделения доминанты в образе и русские писатели-романтики. С тонкой иронией живописует Одоевский в

<sup>22</sup> *Henry David Thoreau. The Writings, vol. IV. Boston and New York, Houghton Mifflin and Co., 1906, p. 423—424.*

<sup>23</sup> Помимо упомянутого уже исследования П. Н. Сакулина, см. статью Е. Чхатарашвили «Русские ночи» В. Ф. Одоевского (новеллы «музыкального» цикла). — «Тр. Тбилисского гос. пед. ин-та им. А. С. Пушкина», т. 19, Тбилиси, 1966.

<sup>24</sup> *Эдгар А. По. Полн. собр. рассказов, стр. 191.*

<sup>25</sup> Там же, стр. 270.

аллегорическом фрагменте «Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия» парадоксальную сторону такого явления, как специализация: «Вот человек, написавший несколько томов о грибах; с юных лет обращал он внимание лишь на одни грибы; разбирал, рисовал, изучал грибы, размышлял о грибах — всю жизнь свою посвятил одним грибам. Царства рушились, губительные язвы рождались, проходили по земле, комета таинственным течением пресекала орбиту солнцев, поэты и музыканты наполняли вселенную волшебными звуками — он, спокойный, во всем мире видел одни грибы и даже сошел в могилу с мыслью о своем предмете — счастливце!...»<sup>26</sup>

Интерес к индивидууму преобладает в романтических повестях, как и во всем творчестве писателей-романтиков. Своеобразный психологический романтизм проявляется в «Пестрых сказках» Одоевского, так же как во многих новеллах Готорна, По, Мелвилла. При этом психологизм тесным образом связан с фантастикой, с поэтизацией воображения, которому романтики всегда придавали огромное значение.

Нам уже приходилось писать о близости «Сонета к науке» По и раннего стихотворения Тютчева «Нет веры к вымыслам чудесным...», в которых со всей силой романтического пафоса выражен протест против мертвящей силы и абсолютизации научного рационализма<sup>27</sup>. В введении к «Реторте» — первому рассказу «Пестрых сказок», мы встречаем столь же страстную защиту романтического воображения, противопоставляемого холодному рассудку буржуазно-делового XIX столетия. «Мы обрезали крылья у воображения, — пишет Одоевский, — мы составили для всего системы, таблицы; мы назначили предел, за который не должен переходить ум человеческий; мы определили, чем можно и должно заниматься, так что теперь ему уже не нужно терять времени по-пустому и бросаться в страну заблуждений. — Но не в этом ли беда наша? Не от того ли что предки наши давали больше воли своему воображению, не от того ли и мысли их были шире наших, и, обхватывая большее пространство в пустыне бесконечного, открывали то, чего нам ввек не открыть в нашем мышном горизонте»<sup>28</sup>.

Воображение и фантастика, сплетающиеся с действительностью, порождают ряд романтических символов, равно свойственных русской и американской романтической повести. Об одном из них — часах истории — мы уже говорили. Как бы выражая связь мира реального и фантастического, в рассказе По «Черт на колокольне» возникает мотив тринадцатого — чертова часа. Часы на городской башне странного городка Школькофремена,

<sup>26</sup> «Сборник на 1838 год». СПб., 1838, стр. 90—91.

<sup>27</sup> См. А. Н. Николькин. Американский романтизм и современность. М., «Наука», 1968, стр. 237—239.

<sup>28</sup> [В. Ф. Одоевский]. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринем Модестовичем Гомозейкою... изданные В. Безгласным. СПб., 1833, стр. 9.

куда однажды явился черт, пробили тринадцать. Это вполне «реальное» обстоятельство перевернуло вверх дном устоявшийся мир старосветских нравов и обычаев, как он не раз переворачивался и в действительности. Время пришло в смятение. Часы в городе заплясали, точно бесноватые, часы на каминных полках едва сдерживали ярость и не переставали отбивать тринадцать часов, а матники так дергались, что страшно было смотреть.

Тринадцатый час как символ наступившего смятения возникает и в рассказах Одоевского. В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», повествуется, как в лавке заморского басурманина пробило тринадцать часов и все колокольчики зазвенели, все органы заиграли, все куклы запрыгали, и из банки с пудрой выскочила безмозглая французская голова, из банки с табаком — чуткий немецкий нос с ослиными ушами, а из бутылки с содовой водою — туго набитый английский живот.

В архиве Одоевского сохранился также автограф продолжения повести «Косморама» с заглавием «Тринадцатый час». Этот час, не отмечаемый земными часами, ощущается душой человека, «ибо она в этот чудный час проживает веки»<sup>29</sup>.

Не следует, конечно, рассматривать подобные мотивы у писателей-романтиков как проявление мистических настроений. Романтики обращались к самым сложным проблемам жизни и пытались художественно осмыслить их в форме гротеска, своеобразного романтического «двоемирия». Тайны природы и человеческой психики, науки и искусства волновали романтиков своей неразгаданностью.

В эпоху, когда стремительное развитие науки и техники опережало самые пылкие фантазии, когда уже казалось, что нет ничего невозможного для человеческого разума, возникли ожидания, что и в духовной сфере человеческой жизни произойдет столь же быстрый и ощутимый прогресс.

Научные и псевдонаучные исследования о психической деятельности человека появлялись одно за другим. Подчас было трудно отделить строго научный подход (к тому же и сама научная методология таких исследований еще не была разработана) от простого шарлатанства.

Русских романтиков, как и Эдгара По, особенно привлекали проблемы «животного магнетизма», сомнамбулизма, месмеризма. Это была дань научным загадкам своего времени, о которых так много говорили и писали в 30—40-е годы XIX в.

Не следует думать, что романтики сами всегда серьезно относились к подобным темам. В повествовании о сверхъестественном, безусловно, присутствует какая-то доля пародийности, иронии. В своих «Записках на полях» По вспоминает об оригинальном приветствии, полученном им от общества последователей

<sup>29</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, ч. 2, стр. 90.

шведского теософа Э. Сведенборга: «Сведенборгианцы пишут мне, что они убедились в совершенной справедливости всего того, что я описал в журнальном рассказе «Месмерическое откровение», хотя в начале они и были склонны сомневаться в моей правдивости, о которой, сознаюсь, я сам никогда не беспокоился. Весь рассказ от начала до конца выдуман»<sup>30</sup>.

Психологически необычное становится в рассказах По не столько фактором научным, сколько литературным, отражающим какие-то реальные духовные переживания героя. Еще в предисловии к сборнику своих рассказов 1840 г., отвечая на обвинение в подражании Гофману, По писал, что не из немецкой романтики, а из собственной души рождается тот ужас, который он видит и передает в своих произведениях.

Уже давно было подмечено, что многие повести и сказки Одоевского своей фантастикой и сатирой близки раннему Гоголю. «Пестрые сказки» предвосхищают появление «Петербургских повестей», а рассказы «Импровизатор» и «Живой мертвец» продолжают их гротескно-сатирическую линию.

Однако сходство этих произведений, при всем различии творческих индивидуальностей Одоевского и Гоголя, не является лишь частным фактором. Эта близость — отражение общих черт романтической повести. Подтверждение тому находим мы и в рассказах Эдгара По — писателя, во многом отличного от Одоевского и Гоголя, но близкого им в романтической основе своих повестей. При всех тематических, национальных и исторических различиях произведений По, Одоевского и Гоголя, между ними прослеживается некое типологическое сходство.

Мы не имеем никаких оснований для предположения о знакомстве в 30-е годы русских писателей с новеллистикой По, печатавшейся тогда в провинциальных журналах Америки; равным образом нельзя допустить, что По мог познакомиться с повестями Гоголя или Одоевского. Все это дает нам возможность рассматривать вопрос о сходных тенденциях в развитии русской и американской повести только в историко-типологическом плане, как проявление общих закономерностей развития романтизма.

Герой рассказа По «Без дыхания» (1832) лишился своего дыхания. Это печальное событие произошло с ним наутро после свадьбы, когда он поносил последними словами свою неверную жену. У него внезапно «захватило дух», и он остался без дыхания, как гоголевский майор без носа или невидимый герой «Сказки о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» Одоевского без своего тела, из которого имел он обыкновение высказывать... Подобные происшествия, как заверяет нас Гоголь, бывают на свете. Редко, но бывают!

---

<sup>30</sup> *Edgar Allan Poe. The Complete Works. Ed. by J. A. Harrison, vol. IX. New York, AMS Press, 1965, p. 347—348.*

Правда — чуднее выдумки, утверждает По. Жизнь оборачивается в новеллистике американского писателя своей гротескной стороной. Что станет с человеком, который потеряет свое дыхание и сделается вдруг непохожим на всех других? Эдгар По создает блестящую сатиру на американское общество, где всякого, отличающегося от общепринятого стандарта, готовы заподозрить в сумасшествии.

Законы собственнического общества распространяются даже на такую неосязаемую вещь, как дыхание. Рассказчик заключает с соседом Вовесьдухом, который «перехватил» его дыхание, коммерческую сделку и выдает ему расписку в получении обратно своего духа.

Эдгару По-художнику было неприемлемо американское общество, мир купли-продажи, опошляющий все проявления человеческой жизнедеятельности. Произведения По, как и сама его жизнь, были одним сплошным протестом против условий существования в буржуазной Америке.

В 1835 г., за год до того, как Гоголь выпустил повесть «Нос», По напечатал «Страницы из жизни знаменитости» — рассказ о носах, о носологии — науке о носах и о том, как лишился своего носа светский лев, популярность которого, как и всякого льва, была пропорциональна длине его носа. Фантастические истории о носах, исчезающих и возникающих вновь, в большом количестве появлялись в европейской литературе и журналистике 30-х годов, так что тема рассказа По не представляет собой чего-то необычного.

Сатира «Страницы из жизни знаменитости», которую По, наряду с рассказом «Без дыхания», считал «сатирой в собственном смысле этого слова», в форме гротеска воссоздает блестящую карьеру «молодого гения» в американском обществе. Едва появившись на свет, он схватился за нос обеими руками. Увидев это, его матушка объявила, что он гений, а отец прослезился от радости и подарил ему курс «Носологии», которую герой рассказа изучил раньше, чем надел штаны. Наш герой почувствовал такое призвание к науке, что скоро сообразил: если человек обладает достаточно большим носом, то легко может стать знаменитым. Не ограничиваясь теорией, он каждое утро давал себе два щелчка по носу и пропускал полдюжины рюмок.

В таком духе ведется все повествование. Не следует искать непосредственного аллегорического значения в этом рассказе. Нос — это та «деталь», посредством которой По создает ситуацию гротеска. В атмосфере сатирического гротеска, в который превращена вся американская действительность, движутся и живут герои рассказа, все эти современные платоники, сторонники идеи буржуазного прогресса: сэр Положительный Парадокс, объявивший, что все дураки были философами, а все философы — дураками; Эстетикус Эстетикс, говоривший о двойственной и предсуществовавшей душе; Теологос Теолог, толковавший о ересях

и Никейском соборе; ректор местного университета, рассуждавший о названиях Луны в древности; Дельфиниус Полиглот, рассказавший, какая судьба постигла восемьдесят три потерянные трагедии Эсхила и проч., и проч., и проч.

Все эти маски, вереницей проходящие по страницам рассказа, живо напоминают гоголевские «свинные рыла вместо лица». Сначала эти «свинные рыла», окружавшие писателя, подобно кошмарному сну в изображении Франсиско Гойи, выступали в «аллегорических рассказах» По («Король Чума», «Четыре зверя в одном»), позднее — в обобщающих зарисовках деловой предприимчивости, оборотливости «истинных» американцев — «деловых людей».

Действие рассказа Гоголя «Нос» протекает между 25 марта и 7 апреля, то есть как бы приурочено к традиционному дню шуток 1 апреля. Именно в такой день пронесся по городу слух, что нос майора Ковалева прогуливается по Невскому проспекту. Все бросились смотреть на диковинку, так что давка сделалась такая, что должна была вступить полиция. Люди же «почтенные и благонамеренные», остающиеся всегда на почве реальных фактов и не признающие фантастического, были чрезвычайно недовольны. «Один господин говорил с негодованием, что он не понимает, как в нынешний просвещенный век могут распространяться нелепые выдумки, и что он удивляется, как не обратит на это внимание правительство»<sup>31</sup>.

Романтический характер гротеска Гоголя проявляется в «Носе» в формах, близких Эдгару По. Фантастическое переплетается с сатирическим, и это соответствует всему умонастроению, господствовавшему тогда в литературе, настроению романтическому. «Тогда умы всех именно настроены были к необычайному, — пишет Гоголь. — Недавно только занимали весь город опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Коюпенной улице была еще свежа, и потому нечего удивляться, что скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту» (71).

Существует мнение, выраженное, в частности, в книге И. М. Губарева «Петербургские повести Гоголя», что соотношение «Петербургских повестей» с романтическими произведениями неподготовлено и обнаруживает прежде всего существенные различия между теми и другими. При этом основным отличием «Петербургских повестей» от произведений русских и европейских романтиков провозглашается «их органическая связь с русской действительностью»<sup>32</sup>. Как будто романтические повести не связаны самым

<sup>31</sup> *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 72. Далее цит. по этому изданию.

<sup>32</sup> *И. М. Губарев*. Петербургские повести Гоголя. Ростовское книжное изд-во, 1968, стр. 52. Отметим также, что автор прилагает немалые усилия, чтобы дать фантастическому финалу «Шинели» вполне реальное объяснение. Отрица романтическое начало, он не останавливается перед явными на-

тесным образом с исторической действительностью, их породившей!

Со всей категоричностью И. М. Губарев заявляет: «Каждая из них («петербургских повестей») является классическим образцом реалистической повести». Исследователь полагает, что здесь Гоголь «совершенно отказался» от романтической идеализации жизни и создал даже «своеобразный роман» о Петербурге. Логика подобных рассуждений ясна: «Петербургские повести» — это реализм, классический жанр реализма — роман, следовательно, цикл повестей, связанных общим замыслом и композицией, можно считать «своеобразным романом».

Мы не станем утверждать, что многие из «петербургских повестей» — классические образцы романтической повести, поскольку резкое противопоставление реализма и романтизма едва ли уместно в суждениях о художественном методе произведений сложных и противоречивых. Однако у нас не вызывает сомнений романтическая окраска «Петербургских повестей».

Когда в 1835 г. вышли «Арабески» Гоголя, включающие в себя три повести — «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего», то тем самым был определен и жанр этих произведений — арабески. Это фантастические романтические повести, в которых существенную роль играет гротеск, сочетание уродливо-страшного с комическим. Именно такой предстала в этих повестях николаевская Россия, прозрачная петербургская действительность.

Гоголь не был тогда единственным представителем этого жанра. Напомним, что в 1840 г. вышел двухтомник рассказов По под названием «Гротески и арабески»<sup>33</sup>. При всем различии между русским и американским писателями, следует отметить, что По обратился к тому же жанру романтических арабесок.

Арабески мы часто встречаем и у других писателей-романтиков. Так, в рассказе Бестужева-Марлинского «Испытание» (1830) есть описание Невского проспекта, предвосхищающее позднейший «Невский проспект» Гоголя. Картина Невского проспекта дана в романтическом калейдоскопе мелькающих лиц и событий. «Невский проспект словно горит. Кареты и сани мчатся наперегонки, встречаются, путаются, ломаются, давят. Гвардейские офицеры

---

тяжками, пытаюсь реалистически истолковать историю о чиновнике-мертвеце, сдирающим с плеч прохожих шинели. Утверждая, что во всей повести Гоголь нигде не говорит от своего имени, будто Акакий Акакиевич мог воскреснуть после смерти, И. М. Губарев заключает: «Все это наводит на мысль, что воскресший Акакий Акакиевич был не кто иной, как обыкновенный грабитель...» (стр. 128). Так романтическая фантастика низводится на твердую почву реальных фактов. Едва ли только реалистическое искусство от этого выигрывает.

<sup>33</sup> Эти термины не объясняются По, но из того, как употреблял он их в своих литературно-критических статьях, можно сделать вывод, что арабески — это создания романтического воображения, а в гротесках преобладают черты сатирической фантазии.

скачут покупать новомодные эполеты, шляпы, аксельбанты, примеривать мундиры и заказывать к Новому году визитные карточки... У дам свои заботы важнейшие, которым, кажется, посвящено бытие их. Портные, швеи, золотошвейки, модные лавки, английские магазины — все заняты, ко всем надобно заехать. Там шьется платье для бала; там вышивается золотом другое для представления ко двору; там заказана прелестная гирлянда с цветами из «Потерянного рая»; там, говорят, привезли новые перчатки с застежками; там надо купить модные серьги или браслетки, переделать фермуар или диадему, выбрать к лицу парижских лент и перепробовать все восточные духи»<sup>34</sup>.

Нет ничего удивительного, что два писателя, жившие в одном городе в одно и то же время, создали близкие по духу описания его. Однако помимо естественной общности картин Невского проспекта, обращает на себя внимание сама художественная манера повествования. Писатель не останавливается на отдельных предметах, а как бы скользит мысленно взором за поразившими его воображение явлениями. Писатель-натуралист поспешил бы выхватить из этого потока отдельную деталь и описать ее всесторонне и полно; писатель-реалист, возможно, использовал бы подобную ситуацию для создания реалистического фона или психологического настроения, содействующего раскрытию общего замысла. Писатель-романтик любит калейдоскопом изображаемого — любит, казалось бы, самоцельно; но если присмотреться поближе, то можно убедиться, что части картины органически складываются в романтическое описание, существующее по законам своей художественной логики.

И вот перед нами не просто Невский проспект — главная улица Петербурга, а Невский проспект — участник таинственных историй, которые начинаются на его тротуарах и имеют иногда самые странные последствия. «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нему, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (46).

Иллюзия и реальность переплетаются в картине Невского проспекта самым фантастическим образом. При этом все исполнено тонкой романтической иронии. Вспомним хотя бы, как опи-

---

<sup>34</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в двух томах, т. 1, стр. 181. Известно также, что в повести «Мулла-Нур» (1836) Бестужев-Марлинский создал своего рода похвальную оду носу (начало пятой главы), которая непосредственно предвворяет появление повести «Нос» Гоголя.



саны бакенбарды и усы, «никаким пером, никакою кистью не изображимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни».

Изображение фантасмагории движения толпы большого города характерно для романтической повести. Подобный прием встречаем мы, например, в новелле По «Человек толпы» (1840), где рассказчик наблюдает два бесконечных потока прохожих на одной из главных улиц Лондона. Сначала перед ним проходит «самодовольная и деловая» часть общества. Прилично одетые купцы, стряпчие, промышленники, биржевые маклеры, — аристократы и обыватели, люди либо праздные, либо поглощенные делами, которыми они занимались ради собственной выгоды. О таких рассказчик говорит решительно и определенно: «Они меня не интересовали». Его внимание привлекают иные круги американского общества. Темы для своих размышлений он черпает за пределами того круга, который называется «порядочным» обществом. И вот он видит «жутких, хилых инвалидов, безошибочно отмеченных дланью смерти, что едва протискивались сквозь толпу нетвердым шагом, умоляющие заглядывая в лицо всякому, как бы в поисках какого-либо нечаянного утешения, какой-то утраченной надежды; скромных девушек, что возвращались после днящейся допоздна работы в свои безотрадные дома и отпатывались, скорее со слезами, нежели с негодованием, от неизбежных наглых взглядов; падших женщин всех родов и возрастов — прямую красавицу во цвете лет, приводящую на память статую, упоминаемую Лукианом, статую из паросского мрамора, внутри набитую нечистотами — гадкую, бесповоротно погибшую прокаженную в отрпьях — морщинистую, усыпанную драгоценностями, размалеванную старуху, делающую последнее усилие быть молодой — девочку, еще не сформировавшуюся, но от долгого опыта мастерицу в ужасных кокетствах своего ремесла, снедаемую яростным желанием быть сочной равную своим старшим сестрам по разврату; пьяниц, неисчислимых и неопикуемых — иные в тряпках и лоскутьях, выписывающие ногами вензеля, неспособные вымолвить и слово, в синяках, с погасшими глазами — иные в целых, хотя и замаранных одеждах, идущие молодцевато и слегка враскачку, добродушные, румяные, с толстыми чувственными губами — иные в костюмах, некогда хороших, да и сейчас тщательно вычищенных — иные двигались неестественно твердым и пружинистым шагом, но были пугающе бледны, с дикими, омерзительно красными глазами; а иные хватались дрожащими пальцами за все, что попадалось им на пути в толпе; а помимо них, видел я широжников, носильщиков, угольщиков, трубочистов; шарманщиков, вожаков обезьянок, балладников — и певцов, и продавцов; оборванных ремесленников и изнуренных мастеровых всякого рода»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Эдгар А. По. Полн. собр. рассказов, стр. 280—281.

Куда и зачем бредет «человек толпы», то медленно и неуверенно, то с проворством, какое трудно было ожидать от человека, обремененного годами? Он не может оставаться наедине с самим собой. «Тщетно было бы следовать за ним, ибо я не узнаю большего ни о нем, ни о его делах», — говорит его двойник-рассказчик.

Эдгар По рисует целый мир, проносящийся по улице вечернего города в неверных лучах газовых фонарей. Необычайные контрасты света и тени лишь ярче подчеркивают гротескность бушующего моря людского хоровода. Призрачность изображаемой действительности, как и призрачность петербургской жизни у Гоголя, становится художественной доминантой повествования.

В течение длительного времени в советском литературоведении было распространено догматическое представление о том, что все подлинно ценное в литературе может быть создано лишь реалистическим методом. Из этого вытекало стремление расширить само понятие реализма, чтобы вместить в него все наиболее значительные достижения мировой литературы; с другой стороны, это вело к принижению всех нереалистических направлений и, в частности, романтизма. Д. Д. Благой справедливо отмечает: «Литературоведы никак не считают теперь романтизм всего лишь проходной ступенькой к реализму... Вместе с тем романтизм и реализм не рассматриваются метафизически, в духе представлений XVII—XVIII веков о жанрах и стилях, как нечто отделенное друг от друга непроницаемыми перегородками, а как живое, подвижное, обладающее многочисленными оттенками, переливами, допускающее в обоих основных типах романтизма (не только в так называемом «революционном» — активном, гражданском, но и в так называемом «реакционном», или «консервативном» — пассивном, психологическом) наличие реалистических моментов и, наоборот, в реализме, особенно в явлениях раннего, становящегося реализма, но и даже на дальнейших, порой весьма поздних стадиях его развития, моментов романтизма — романтической поэтики, романтической стилистики»<sup>36</sup>.

Едва ли правомерно рассматривать «Петербургские повести» Гоголя, некоторые из «Повестей Белкина» и некоторые повести из «Героя нашего времени» только как явления критического реализма и не учитывать явлений романтического характера в русской прозе 30-х — начала 40-х годов. Романтическая стихия в прозаических повестях Пушкина, Гоголя, Лермонтова настолько сильна, что историко-литературную картину русской литературы этих лет, да и более позднего периода (например, повестей и стихотворений в прозе Тургенева, ранних повестей Достоевского) можно представить себе, исходя лишь из синтеза реализма и

---

<sup>36</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 295—296.

романтизма<sup>37</sup>. Об этом в последнее время настойчиво пишут советские литературоведы. Так, А. Л. Дымшиц отмечает, что наши великие художники-мыслители от Пушкина до Горького «сами осуществляли синтез реализма и романтизма»<sup>38</sup>. Раскрытие конкретно-исторического смысла этого синтеза осуществляется со все возрастающей глубиной.

Подведем некоторые итоги. Типологическое сопоставление русской и американской романтической повести дает возможность усмотреть в этих явлениях двух различных национальных литератур некоторые черты сходного развития. Так, соотнесение мира фантастического и действительного, иллюзии и реальности в произведениях писателей-романтиков позволяет выделить моменты типологического сходства, обусловленные самой эстетической природой романтического метода. Подобный подход к произведениям различных национальных литератур дает возможность отметить не только черты, отличающие их друг от друга, но и обозначить зримые приметы романтизма как художественно-эстетической системы видения и отражения действительности.

---

<sup>37</sup> Один из современных исследователей творчества В. Одоевского, рассматривая даже такие бесспорно романтические повести, как «Бал», «Насмешка мертвеца», приходит к выводу, что эти рассказы «наглядно свидетельствуют о процессе преодоления романтизма реализмом» (Ю. Г. Ушаков. Рассказы-памфлеты В. Ф. Одоевского.— «Уч. зап. Московского гор. пед. ин-та», 1959, т. 94, вып. 8, стр. 224).

<sup>38</sup> «Москва», 1969, № 1, стр. 193.

В изучении творчества Лермонтова проблема его художественного метода — одна из самых сложных. В последнее десятилетие она вызывает особенно острые споры. Дискуссия о методе центрального произведения Лермонтова — романа «Герой нашего времени» развернулась в мае 1962 г. на V Всесоюзной межвузовской лермонтовской конференции, состоявшейся в Орджоникидзе. На этой конференции три докладчика изложили различные точки зрения на творческий метод писателя<sup>1</sup>. Первая: Лермонтов начал с романтизма, преодолел его и стал критическим реалистом. Наиболее последовательным сторонником этого взгляда является В. А. Мануйлов. Другое решение проблемы прямо противоположно: Лермонтов был и остается романтиком до конца. Эту точку зрения отстаивают К. Н. Григорьян и В. Архипов. И третья: большинство исследователей считают, что Лермонтов начинает с романтизма, а в зрелый период (1835—1841) романтические произведения в его наследии сосуществуют с реалистическими (А. Н. Соколов, У. Р. Фохт, Д. Е. Максимов, Л. Я. Гинзбург и мн. др.). Спорность этой проблемы осложняется различным пониманием романтизма и реализма.

Точка зрения, защитником которой в последние годы является В. А. Мануйлов, определилась давно. Она получила выражение в опубликованной тридцать лет назад статье С. Н. Дурлыгина «На путях к реализму»<sup>2</sup>. Для автора этой работы характерно представление о существовании на протяжении всей истории искусства двух универсальных методов: реализма — правдивого изображения жизни — и антиреализма — ее искажения.

<sup>1</sup> В. А. Мануйлов. «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман; К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы. — В сб.: «М. Ю. Лермонтов». Орджоникидзе, 1963. У. Р. Фохт выступил на этой конференции с докладом: «Метод и стиль «Героя нашего времени». Точка зрения Фохта изложена в его книге «Пути русского реализма» (М., «Сов. писатель», 1963, стр. 186—222).

<sup>2</sup> Сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., ОГИЗ, ГИХЛ, 1941.

Считая романтизм искусством неполноценным, С. Н. Дурьилин выдвигает два тезиса. Первый тезис: «поэт-романтик отказывается исходить в своем творчестве от жизни как данности»<sup>3</sup>, он всецело погружен в мечту, витает в царстве вымысла, в мире фантазии. Отсюда вытекает второе положение, согласно которому поэт-романтик, будучи мало знаком с жизнью действительной, грешит абстрактностью, прибегает к преувеличениям, эффектам и т. д. Согласно заключению С. Н. Дурьилина, «литературная эволюция Лермонтова от романтизма к реализму отображала в себе его жизненную и идейную эволюцию в сторону освободительных демократических воззрений Белинского, Герцена, Огарева»<sup>4</sup>. Присоединяясь к точке зрения С. Н. Дурьилина, В. А. Мануйлов писал: «В творчестве Лермонтова второй половины 30-х годов одновременно сосуществовали традиции мятежного романтизма и традиции критического реализма, которые все более вытесняли элементы романтизма, уже недостаточно выражавшие зрелое отношение поэта к жизни, к русской исторической действительности»<sup>5</sup>.

К. Н. Григорьян дает свою трактовку понятия «романтизм», во многом опираясь на В. Г. Белинского. Для К. Н. Григорьяна романтизм — тип художественного мышления, тип поэтического мирозерцания. Исследователь считает творчество Лермонтова «вершиной» в развитии «идеального направления», виднейшими представителями которого были Жуковский, Батюшков, Веневитинов, Баратынский, Пушкин (в определенных границах), Тютчев<sup>6</sup>. По мнению К. Н. Григорьяна, «творчество Лермонтова, несмотря на сложность внутренней картины на редкость интенсивного развития, удивительно монолитно и едино в своей исходной позиции, что обусловлено цельностью поэтической натуры... Нет резких переломов в направлении, характере и содержании изменений, которые происходят в недрах лермонтовского творчества от ранней лирики и поэм, от начальных опытов в прозе до стихотворений последних лет, до «Мцыри» и «Демона», до «Героя нашего времени». Эволюция шла по пути развития заложенных уже в произведениях первого периода тем и мотивов в границах единой системы видения мира и обогащения поэтического сознания жизненным опытом»<sup>7</sup>.

Если К. Н. Григорьян отрицает качественные изменения в творчестве Лермонтова, то большинство исследователей, как уже

<sup>3</sup> Сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», стр. 165.

<sup>4</sup> Там же, стр. 248.

<sup>5</sup> «История русской литературы», т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955. стр. 344. Я привела цитату из старой работы В. А. Мануйлова, но автор оставался на тех же позициях и в своих последующих работах: «Герой нашего времени» как реалистический роман» (в сб. «М. Ю. Лермонтов». Орджоникидзе, 1963); «Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (М.—Л., «Просвещение», 1966).

<sup>6</sup> К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 24.

<sup>7</sup> Там же, стр. 63.

отмечалось, стоит на прямо противоположной точке зрения. По их мнению, в зрелом творчестве поэта сосуществуют романтические и реалистические произведения, сохраняющие черты «родства» с романтизмом. Наиболее последовательно этот взгляд выражен в книге Д. Е. Максимова «Поэзия Лермонтова»<sup>8</sup>. Стремясь к синтетическому анализу как отдельных произведений, так и творчества поэта в целом, исследователь создал ценный труд, который противостоит субъективизму и легковесности ряда работ о Лермонтове.

Останавливаясь на художественной концепции Лермонтова-романтика, исследователь подчеркивает, что в нее входит не только «мысль о романтической личности, но и живое, очень яркое представление о *реальной среде* — контрагенте личности»<sup>9</sup>. К чисто романтическим особенностям творчества Лермонтова Д. Е. Максимов относит повышенную субъективность, наличие идеальных представлений, составляющих положительное содержание поэзии Лермонтова. Существенной чертой лермонтовского романтизма Д. Е. Максимов считает трагизм жизнеощущения. Анализ Д. Е. Максимовым поэмы «Мцыри», вскрывающий глубинный смысл и многозначность столь простого и прозрачного, на первый взгляд, произведения, отвечал возрастающему в советском литературоведении интересу к романтическому искусству вообще (статья о «Мцыри» была впервые опубликована в 1957 г. в журнале «Русская литература»). Становление реализма в лермонтовской лирике исследователь связывает с творческим проникновением в окружающий мир, с выходом философско-психологического анализа за пределы субъекта авторской личности. С реалистическим поворотом Д. Е. Максимов соотносит и появление у Лермонтова «образа народной России» и «малых» лирических образов простого человека»<sup>10</sup>. По мнению исследователя, «все основные процессы, протекающие в поэзии Лермонтова, и прежде всего самый главный из них — процесс творческого проникновения в окружающий мир, — были связаны с ростом и совершенствованием лермонтовской прозы»<sup>11</sup>.

Книга Д. Е. Максимова в основном своем направлении определилась во второй половине 50-х годов. Наряду с большими достижениями исследователя сегодня уже очевидны отдельные его просчеты, во многом обусловленные неразработанностью некоторых общих теоретических проблем литературоведения и все еще недостаточной изученностью русского романтизма. Так, Д. Е. Максимов недооценивает роль субъективного начала, своеобразия его выражения в зрелой лирике Лермонтова, недооценивает роль это-

<sup>8</sup> Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., «Сов. писатель», 1959.

<sup>9</sup> Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Изд. 2. (испр. и доп.). М.—Л., «Наука», 1964, стр. 14.

<sup>10</sup> Там же, стр. 104.

<sup>11</sup> Там же, стр. 106.

го начала в произведениях других жанров, в частности в повести и романе. Проблема простого человека в лирике Лермонтова несколько модернизирована; то, что говорится в этой связи исследователем, скорее применимо ко второй половине 40-х годов.

При всем различии трех концепций творческого метода Лермонтова в них есть ряд общих моментов. Нередко исследователи, придерживающиеся разных точек зрения, дают сходное толкование важнейших произведений поэта. Спор переносится на термины, авторы стремятся во что бы то ни стало закрепить за Лермонтовым то или иное терминологическое обозначение — «романтик» или «реалист».

Само понимание романтизма иногда начинает приобретать абстрактно-логический характер. Делается попытка найти однозначную и исчерпывающую формулу романтизма. Так, Л. Гинзбург считает определяющим признаком романтизма Лермонтова-лирика единство личности<sup>12</sup>. А. Гуревич выдвигает другую формулу романтизма. В его представлении «абсолютный характер идеалов при осознании абсолютной невозможности их осуществления в данной действительности и предельно острым переживанием этой двойственной природы бытия ... являются... основными признаками романтизма»<sup>13</sup>. Исходя из этих позиций, исследователь считает Лермонтова единственно последовательным романтиком в русской литературе 30—40-х годов XIX в. Нельзя не заметить также, что по мере нарастания в нашей науке интереса к романтизму, исследователи признают «удельный вес» романтического начала в наследии поэта все более значительным. Б. Удодову романтические моменты в идейно-художественной структуре «Героя нашего времени» представляются столь значительными, что он считает необходимым определить метод лермонтовского романа термином «романтический реализм»<sup>14</sup>. Проблема метода Лермонтова и сегодня остается нерешенной.

Путь к решению этого вопроса — в конкретно-историческом изучении судеб русского романтизма, в соотнесении творческих исканий Лермонтова с философскими и эстетическими поисками его современников. Нам представляется, что такой путь уже намечен. Многие годы критической и исследовательской работы над наследием поэта дали науке очень много. Необходимо вычленив из всей обширной литературы о Лермонтове все действительно ценное и проверенное временем. Необходимо точно выяснить сущ-

<sup>12</sup> Л. Я. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Сов. писатель», 1964, стр. 141.

<sup>13</sup> «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 167.

<sup>14</sup> Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса (характер, метод, стиль, жанр).— В кн.: «М. Ю. Лермонтов». Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1964, стр. 109. Термин «романтический реализм» был предложен У. Р. Фохтом для определения метода ряда литературных произведений конца XIX столетия, в которых четко проявилась романтическая тенденция.

ность наших разногласий и сосредоточить усилия на прояснении «белых пятен» в лермонтоведении. Дискутирующих исследователей объединяет ряд положений, которые давно признаны бесспорными. Лермонтов — новое звено в развитии русской литературы после Пушкина. «Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина»<sup>15</sup>.

Для Белинского Печорин — «Онегин нашего времени», глубокий и могучий человек, который «выше Онегина по идее»<sup>16</sup>. По мнению Н. Г. Чернышевского, даже «в наименее зрелых стихах Лермонтова» заключается «идея... чисто лермонтовская, самобытная, выходящая из круга пушкинских идей»<sup>17</sup>.

Творческий путь Лермонтова охватывает всего 13 лет. Становление его таланта протекало необычайно быстро, творческая зрелость наступила рано. Уже в начале 30-х годов Лермонтов создает лирические произведения, которыми ныне по праву гордится русская литература («1831 июня 11 дня», «Могила бойца», «Русалка», «Нищий» и др.). Формировался талант Лермонтова в русле романтизма. Множество переключек с русскими и западно-европейскими романтиками и немалое число реминисценций из предшественников и современников свидетельствуют об эрудиции поэта и его общеевропейской культуре.

Для большинства исследователей Лермонтова романтическая природа юношеской лирики, его поэм и драм не представляет сомнения. Предметом спора являются роман «Герой нашего времени» и лирика 1837—1841 гг. Но эти произведения — завершающие звенья в развитии Лермонтова — могут быть правильно поняты в едином «контексте» всего его наследия, на фоне общей идеологической и литературной борьбы того времени.

Романтизм 20-х годов изучен у нас гораздо полнее, чем судьбы романтической литературы в 30-е годы. Связь Лермонтова с романтизмом 20-х годов установлена давно. Еще А. В. Луначарский отмечал: «Лермонтов в 1830 году являлся как бы последышем, последним и глубоко искренним эхом декабрьских настроений»<sup>18</sup>. Справедливость этих слов подтверждена конкретным анализом произведений Лермонтова в работах Б. Эйхенбаума «Литературная позиция Лермонтова» и М. Азадовского «Фольклоризм Лермонтова», опубликованных в юбилейном издании «Литературного наследства» (т. 43—44).

Лермонтов в начале 30-х годов — преемник и последователь декабристов и Пушкина — периода его южных поэм.

<sup>15</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 105.

<sup>16</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 349, 367.

<sup>17</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 110.

<sup>18</sup> «М. Ю. Лермонтов в русской критике». М., Гослитиздат, 1955, стр. 274.



В эти годы ему сродни русский байронизм. От русских романтиков 20-х годов Лермонтов воспринял романтическую концепцию личности, а также романтическую концепцию народности.

Центральный герой раннего Лермонтова стремится к высокому, грезит о свободе политической. Мотивами свободы проникнута юношеская лирика Лермонтова («Жалобы турка», 1829; «Из Паткуля», 1831; «Желание», 1831; «Из Андрея Шенье», 1830—1831, и др.), свободолюбием окрашена драма «Испанцы» (1830), свободолюбчвы герои драм Евгений Арбенин («Странный человек», 1830) и Юрий Волин («Menschen und Leidenschaften», 1830).

Излюбленного лермонтовского героя всегда отличает активное волевое начало и ореол трагического избранничества. Он, как и романтический герой декабристов, с юных лет убежден в своем высоком предназначении. И в то же время он предчувствует трагедию несостоявшегося «избранничества», которая приведет его к безвременной кровавой могиле («Настанет день — и миром осужденный», 1831; «Отрывок», 1831; «1831 июня 11 дня»). Стремление к гражданской деятельности не перечеркивает в лермонтовском герое его «личного», интимного начала. В этом он отличается от героя, воспетого Рылеевым. Лермонтовская трактовка романтического героя сближается с пушкинским представлением о многогранности личности мечтателя-романтика. «Пыл страстей», любовь, как «страсть сильнейшая», знакомы лермонтовскому герою. Он любит «всем напряжением духовных сил» и не мыслит жизни без любви. И в то же время разочарование как следствие разочарования уживается в его сознании рядом с жаждой счастья. Разочарованность героя ведет его к демонизму. Демон — с юных лет излюбленный персонаж Лермонтова. Демонизм поэта выражается в отрицании зла общественного и мирового (см. две редакции стихотворения «Мой демон»).

Юного Лермонтова одолевает «жажда песнопенья». Искусство, творчество он возводит в культ, поэтическую деятельность осознает как свое призвание. Поэзия уводит его из мира повседневности и прозы в царство вымысла, в мир идеала.

В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье;  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья...

*«Русская мелодия», 1829*

С романтической концепцией личности тесно связана романтическая концепция народности. Как показал Г. Гуковский<sup>19</sup>, романтики отождествляли понятия национальное и народное: народность у них понималась как своего рода индивидуальность

<sup>19</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 297.

нации. Лермонтову в юные годы близка созданная декабристами романтическая концепция русской народности — нации свободолюбивой, мужественной и героической. Лермонтов подхватывает излюбленные декабристами темы русской национальной героики.

М. Азадовский в упомянутой выше работе «Фольклоризм Лермонтова» проследил те темы раннего творчества Лермонтова, которые питала декабристская традиция. Исследователь показал, что излюбленной темой поэта становится популярная у декабристов тема новгородской вольницы («Новгород» — «Сыны снегов, сыны славян», 1830; «Приветствую тебя, воинственных славян», 1832). Гимном славянскому гордому свободолюбию явилась и поэма «Последний сын вольности» (1830). Характерной для Лермонтова исследователи считают и разбойничью тему, видя в ней одну из вариаций темы вольности и свободы. В «разбойничьих» стихах показаны сила и удаль народа, в них пробивается тоска сильной и мятежной личности («Атаман», 1831; «Воля», «Мать моя — злая кручина», 1831; поэма «Преступник», 1829). Сюда же могут быть отнесены стихотворения «Желание» (1831), «Предсказание» («Настанет год, России черный год...») (1830). Тема национальной героики является центральной в балладах Лермонтова «В избушке позднею порою» (1830), «Могила бойца» (1830). Связывают с декабристским влиянием на поэта и появление в его творчестве темы народного певца («Русская мелодия», 1829).

Тема национальной героики русского народа соседствует у Лермонтова с постоянным интересом к Кавказу. Кавказ для Лермонтова — край свободы, поэзии и экзотики, «жилище вольности простой». Так воспринимали Кавказ романтики 20-х годов и прежде всего певцы Кавказа — Пушкин и Марлинский. Кавказские поэмы юного Лермонтова («Черкесы», «Кавказский пленник», 1828; «Каллы», 1831; «Аул Бастунжи», 1831) раскрывают драматизм страстей в среде вольного и дикого племени. Этнографический элемент в этих поэмах по сравнению с пушкинским «Кавказским пленником» явно ослаблен, внимание поэта сосредоточено на воспроизведении строя души его героев.

Кавказская тематика у раннего Лермонтова перемежается с условным этнографизмом таких поэм, как «Корсар», «Две невольницы», «Джюлио», события в которых перенесены в далекие края.

Как и романтики 20-х годов, Лермонтов видит в мире существование различных национальных культур. Черты этих культур он стремится воспроизвести в своем творчестве (поэмы, драма «Испанцы»).

Человек у Лермонтова детерминирован народностью и местностью: его психологический облик предопределен специфическими свойствами породившего его народа, условиями его жизни. Национально детерминированный центральный герой Лермонтова показан в конфликте с людьми (миром) и обществом — «толпой».

Он, мечтающий о возможности «всеобщего братства», разочарован в людях вообще. Жаждающий гармонии в общественных отношениях, он выступает как антагонист «светской» толпы, живущей вне высоких интересов, рабски пресмыкающейся перед властью. Противостояние высокого героя миру и обществу резче всего определяется в юношеской драме Лермонтова («Menschen und Leidenschaften», «Странный человек»).

Для раннего творчества Лермонтова характерен жанровый универсализм. Поэт создает лирические стихотворения, поэмы, драмы. Излюбленные лирические жанры юного Лермонтова: дружеское или любовное послание, монолог-исповедь, элегия, баллада. Юношеская поэма Лермонтова — характерная для романтизма поэма-исповедь, поэма-мистерия или драма страстей.

В своих юношеских пьесах, построенных на автобиографическом материале, Лермонтов изображает героя в его противостоянии миру и обществу. «Испанцы» представляют собой драматизированную поэму, «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек» — романтическую драму, несущую в себе следы воздействия Шиллера.

1830 год обычно считают рубежом в развитии юного Лермонтова. С 1830 годом связывают поворот поэта к новой проблематике. Еще Б. Эйхенбаум в статье «Литературная позиция Лермонтова» (1941) соотнес творчество поэта с русским шеллингизмом. «До сих пор, — писал он, — связь Лермонтова с русским шеллингизмом или «любомудрием» не была установлена; это изолировало его от тех умственных течений, с которыми он должен был соприкасаться и без влияния которых история его идейного и поэтического развития остается непонятной или трактуется как позиция «одинокости». Декабризм сам по себе недостаточная база для понимания Лермонтова»<sup>20</sup>. Б. Эйхенбаум в уже упоминавшейся работе «Литературная позиция Лермонтова», Н. Бродский в статье «Философские основы поэзии Лермонтова»<sup>21</sup> показали, что ряд идей в творчестве поэта восходит к шеллингизму. М. Азадовский в своей статье «Фольклоризм Лермонтова» подробно останавливается на новом понимании народности, сложившемся в кружке любомудров. Н. Бродский в первом томе научной биографии Лермонтова<sup>22</sup> воссоздал картину напряженных исканий русской философской и исторической мысли в годы учения поэта в Университетском благородном пансионе и в Мос-

<sup>20</sup> Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1964, стр. 54.

<sup>21</sup> «Литература в школе», 1941, № 4.

<sup>22</sup> Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. М., ОГИЗ, ГИХЛ, 1945; см. также известную работу В. Асмуса «Круг идей Лермонтова» (в его кн. «Вопросы теории и истории эстетики». М., «Искусство», 1968).

ковском университете. Исследователь ввел в научный обиход большой конкретный материал, убедительно свидетельствующий о том, что философия Шеллинга «периода тождества» оказала сильное воздействие на русскую мысль 20—30-х годов. Ученый показал, что с основами шеллингианства Лермонтов познакомился еще в Университетском благородном пансионе, преподаватели которого М. Г. Павлов, М. А. Максимович, И. И. Давыдов и другие ставили перед собой задачу пробудить в учениках интерес к философии, к теоретическим проблемам, выработать в них «целостное мировоззрение». Годы пребывания в университете способствовали углублению и расширению тех знаний, которые дал Лермонтову Благородный пансион. Исследование Н. Бродского показало, что связь Лермонтова с русским философским движением была органичной. Работа Н. Бродского не завершена. Смерть помешала ученому закончить научную биографию М. Ю. Лермонтова. Начатое Б. Эйхенбаумом, Н. Бродским и М. Азадским изучение связей творчества Лермонтова с философскими идеями своего века в последующие годы не было продолжено. Объясняется это тем, что в последние десятилетия интерес к взаимосвязям литературы и философии в 30-е годы XIX в. ослаб.

У нас нередко само понятие «романтизм» отрывается от того конкретно-исторического философского содержания, которое питало романтическую литературу.

На Лермонтова, поэта, наделенного острым чувством жизни действительной, русская жизнь всегда оказывала глубокое воздействие; влиянием событий времени определялась прежде всего эволюция его творчества. Однако необходимо учитывать и воздействие идеологических и историко-культурных факторов. Необходимо конкретно показать, как повлияли усвоенные Лермонтовым еще в юные годы философские идеи на формирование его нового взгляда на мироздание, историю и личность<sup>23</sup>.

Уже с начала 30-х годов у Лермонтова все чаще звучит тема самопознания. К самопознанию стремится герой ранней лирики (стихотворение «Смерть»). О жажде самопознания говорят герои ранней драмы («Странный человек», «Menschen und Leidenschaften»).

Самопознание — философский термин. Русские шеллингианцы 20-х годов (Д. Веневитинов, В. Одоевский, С. Шевырев и др.)

<sup>23</sup> В истории нашей науки темы «любомудры и Лермонтов», «славянофилы и Лермонтов» изучены недостаточно. Даже в капитальных и итоговых работах о Лермонтове (*Л. Гинзбург*. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; *В. Кирпогин*. Политические мотивы творчества Лермонтова. М., Гослитиздат, 1940; *Д. Максимов*. Поэзия Лермонтова. Изд. 2; *Л. Гинзбург*. О лирике) эта проблема освещается неполно, причем Лермонтов чаще всего противопоставляется любомудрам. У нас нет ни одной специальной работы о Лермонтове и любомудрах, о Лермонтове и славянофилах.

с самопознанием связывали познание «идеи», закономерностей мироздания. В 30-е годы под самопознанием стали понимать познание личности (в ее противоречиях), познание ею цели своего явления в мир, цели жизни. У Лермонтова термин «самопознание» употребляется в обоих значениях.

Любомудры 20-х годов — В. Одоевский, Д. Веневитинов, С. Шевырев — на первых порах увлечения идеями немецкой философии подчинили свою теоретическую и литературную деятельность пропаганде новых воззрений на мироздание. Лермонтов, как уже говорилось выше, воспринял эти идеи еще в годы учения в Университетском благородном пансионе. Ученик С. Раича, хорошо знавший Шевырева, он был усердным читателем «Московского вестника». То, что в 20-е годы явилось для русских деятелей новым словом о мире и человеке, в 30-е годы воспринималось уже как нечто устоявшееся и привычное.

Шеллингянская философия ставила во главу угла разум, акцентировала в человеке начало духовное, интеллектуальное, которое в представлении шеллингянцев связывало личность с субстанциональными силами мироздания. Шеллингянство способствовало выработке «системного», теоретического воззрения на мироздание и историю.

Стихотворение «1831 июня 11 дня» обнаруживает, что характер воззрений Лермонтова в эти годы был предопределен воздействием отмеченных выше идей. Поэт раскрывается в стихотворении как личность, которая «жадно ищет самопознания». Он наделен «силой мысли», которая позволяет ему познавать мир.

Как часто силой мысли в краткий час  
Я жил века и жизньную иной...

Поэтический дар связывает его с субстанциональными силами мироздания, бренное тело — с жизнью земли («Немного долговечней человек цветка, в сравнении с вечностью их век равно ничтожен»).

Он видит мир во всеобщей связи предметов и явлений. Мир для него — Вселенная — во всей ее пространственной протяженности, во всем разнообразии ландшафтов. Вечное, природа, противопоставляется исторически преходящему — «славе царств и их позору».

Время в этом стихотворении — всемирно-историческое: поэта интересует не наш век, а «века» истории, мироздания и существования человечества, которые он стремится охватить единым взором.

Шеллингянская философия отвечала насущным потребностям своего времени. Возникшая в эпоху национальных войн и революций, в период обострения общественных противоречий, она помогала диалектически осмыслить пестрые и противоречивые факты и явления реальной жизни и выработать единый взгляд на миро-

здание. Лермонтов вырабатывает то «целостное миросозерцание», на котором так настаивали русские философы.

Для автора стихотворения «1831 июня 11 дня» характерен культ поэзии. В его раздумьях о поэзии проскальзывает шеллингианская идея о необходимости перенесения в искусство «гармонии Вселенной».

Истинная поэзия бессмертна. Эта лермонтовская мысль созвучна идеям тех русских философов, которые считали, что культурные памятники исторического прошлого переживут «славу царств и их позор», являясь звеньями в общей цепи истории развития сознания.

Лермонтов считает необычайно важным для себя определить «жизни назначение», найти свое место в мире. Поэт подвергает пристрастному анализу свое «я», с гордостью обнаруживая в себе активное волевое начало. Людей, наделенных железной волей, русские мыслители относили к когорте исторических деятелей, «избранников судьбы». В лермонтовском стихотворении взгляд на волевою активную личность только намечен. Зато в «Вадиме» мы встречаемся с характерным для ряда мыслителей этого периода размышлением о воле как источнике человеческого величия: «Воля есть нравственная сила каждого существа... отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса... твердое намерение человека повелевает природе и случаю». Еще Б. Эйхенбаум установил, что введенное в стихотворение рассуждение о добре и зле в их диалектическом взаимодействии восходит к шеллингианскому «Исследованию о сущности человеческой свободы» (1809) <sup>24</sup>.

В 30-е годы в лермонтовской лирике зазвучали новые идеи — не индивидуального, а общего значения. Таковы идея бессмертия творческой мысли, идея могущества воли, положение об извечной противоречивости человеческой природы, совмещающей в себе светлое (божественное) и темное (плотское) начала. Такой же идеей общего плана явилась идея судьбы, понятой как проявление закономерности бытия, идея исторической личности — избранника судьбы.

Все эти идеи приобрели в поэзии Лермонтова глубокое личное выражение. Лермонтов сделал их проблемами своей индивидуальной судьбы. Тем самым личность поэта приобрела необычайную значительность, а внутренний мир поэта — неведомую еще литературе широту и сложность.

Начиная с 1830 г., дума, темпераментный монолог-раздумье занимают особое место в творчестве Лермонтова. Поэт, подвергающий пристрастному анализу свой внутренний мир, создает произведения, запечатлевающие логику движения авторской мысли. Концепция интеллектуальной личности, занятой самопозна-

---

<sup>24</sup> Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 56—59.

нием, определяет творчество Лермонтова 30-х годов. Лермонтов продолжал разрабатывать ее в поэме, драме и прозе. Явная предметственность связывает юношеские его стихотворения со зрелой лирикой. Стремлением к самопознанию всегда отмечен у Лермонтова современный интеллектуальный герой. Страстью к познанию мира и личности поэт наделяет демонического Вадима (роман «Вадим») и демона в одноименной поэме, изображая его «царем познания и свободы». Занят самопознанием Арбенин («Маскарад»). С целью самопознания пишет свой журнал Печорин.

В лирике, поэме, драме, прозе — у Лермонтова в фокусе изображения яркая интеллектуальная личность, ее напряженная внутренняя жизнь. Эта тенденция противостоит пушкинскому стремлению в 30-е годы вывести на авансцену искусства обыкновенных людей с их несложной психологией.

Сосредоточенность внимания Лермонтова на поэтическом «я», постоянные возвращения к одному и тому же типу героя предопределены эпохой увлечения философским идеализмом. «Однострунность» лермонтовского творчества — художественный аналог тому типу мышления, который возник в годы господства философского систематизма, ставившего поэта в центр мироздания.

На протяжении 30-х годов у Лермонтова вырабатывается новое понимание народности. Новый, отличный от декабристского, взгляд на народность у поэта складывается под воздействием идей любомудров.

Как установил еще М. Азадовский, «наиболее решительный пересмотр и переоценка наследия декабристов были сделаны любомудрами, которые с новых позиций осмысливали проблему народности и ее философский и исторический смысл, придавая ей иное толкование и направление»<sup>25</sup>.

Новый взгляд на народность складывался в результате формирования исторического мышления. Историзм как принцип мировоззрения характерен для мыслителей 30-х годов, но их историзм не был равнозначен историзму в нашем современном понимании этого слова. Этот историзм носил особый характер, обоснованный философией своего времени (Шеллингом, Гегелем). Объективные идеалисты, связывающие возникновение Вселенной и происхождение жизни на земле с развитием «идеи», человеческую историю тоже рассматривали сквозь призму развития «идеи». Шеллингианцы соотносили историческое развитие с развитием культуры, просвещения, с достижением народами стадии

---

<sup>25</sup> М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. — «Литературное наследство». т. 43—44. Лермонтов, I. М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 234.

самопознания и определения сферы своей исторической деятельности (Д. Веневитинов). Гегельянцы видели исторический прогресс в смене на арене мировой истории «избранных» народов, овладевших всеми выработанными до них завоеваниями человеческой культуры, нашедшими свою оригинальную «идею», которой они обогатят мировую историю (И. Киреевский).

Для русских мыслителей рубежа 20—30-х годов в отличие от декабристов национальное уже не отождествлялось с протонародным и «естественный» человек не был идеалом. Под национальным они понимали «сознание нации» (К. Лебедев), «идею нации» (И. Бодянский).

Воззрение на человечество и нацию как на единую индивидуальность, уподобленную в своем развитии отдельному человеку и проходящую через стадии детства, юности, зрелости и старости (воззрение, восходившее к Гердеру и видоизменившееся под напором идей нового времени), широко исповедовалось русскими деятелями 30-х годов (Д. Веневитинов, С. Шевырев, М. Погодин, И. Киреевский, К. Лебедев и др.).

Любомудрам и тем, кто им сочувствовал, Россия представлялась страной, которой предназначено великое будущее, роль новой всемирно-исторической державы. Настоящие страны они связывали с той стадией в развитии нации, которая предшествует зрелому возрасту, — с периодом детства или юности. Поиски оригинальной «идеи» русской нации, анализ — под углом зрения новой теории — национального прошлого и настоящего составляли сущность исторических раздумий русских мыслителей в 30-е годы.

Формирование в России исторического мышления, базировавшегося на идеалистической диалектике, способствовало переключению внимания с личности на народ. Народ был осознан движущей силой всемирной истории. Как показал в своем исследовании Н. Бродский<sup>26</sup>, исторические проблемы в России последекабристского десятилетия были в центре всеобщего внимания. «Впуганная в раздумье» (Огарев) Россия сосредоточенно размышляла над своим настоящим, прошедшим и будущим. Историческая проблематика волновала умы находившихся в ссылке декабристов, волновала будущих западников и будущих славянофилов, и тех, кто на рубеже 30-х годов сочувствовал их исканиям. Над историческими проблемами бились в студенческом кружке Лермонтова и позднее в «кружке шестнадцати». Разное представление об историческом будущем России окончательно разъединило в конце 30-х годов западников и славянофилов. Статьями на исторические темы были заполнены на протяжении десятилетия страницы журналов («Московский вестник», «Московский телеграф», «Европеец», «Телескоп» и др.).

---

<sup>26</sup> Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I, стр. 192, 239 и др.



Отношения Лермонтова с представителями мыслящей России остаются до сих пор недостаточно проясненными. Лермонтов и идейная борьба второй половины 30-х годов — для нас почти что стертая страница истории. Известно, что поэт встречался с Белинским, известно, что он симпатизировал А. Хомякову, был дружен с В. Одоевским и Ю. Самаринным, но достаточно полно судить о сущности их бесед и споров мы не можем.

Мы знаем, что «кружку шестнадцати» был свойствен напряженный интерес к исторической проблематике. Склонный к философскому мышлению, Лермонтов воспринял философско-исторические идеи своего века. Но будучи прежде всего художником, Лермонтов не превратился в популяризатора определенной философской системы. Его философские теоретические воззрения не сложились в четкую последовательную логическую систему. Но поэт эпохи господства теоретических системных воззрений на мироздание и всемирную историю переболел многими историческими увлечениями своего века.

Его творчество сохранило для потомков историю духовной жизни поэта в 30-е годы во всех противоречиях ее внутреннего развития.

Лермонтов, как и его современники, рассматривает исторические судьбы своей родины в контексте всемирной истории. Настоящее он противопоставляет прошлому и верит в славное будущее России. Россия будущего видится ему великой мировой державой. Вера в будущее страны пробивается в «Думе» (1838), поэт апеллирует к суду потомков над «потерянным поколением». Верой в историческое будущее России — народ которой в настоящем доблестный воин — согрето стихотворение «Спор» (1844). Для Лермонтова присоединение Кавказа к России — явление знаменательное, свидетельствующее о молодости духа и силе русского народа, объединяющего вокруг себя малые народы и готовящегося к будущим историческим свершениям. Молодость «духа» русского народа, отличающегося энергией и воинскими доблестями, оттенена в стихотворении «Спор». Оно построено на контрастном сопоставлении мотивов дремоты, безглагольности, мертвенного сна и мотивов энергии и движения.

В 30-е годы, в отличие от раннего периода, прошлое народа интересует Лермонтова как звено в общей цепи исторического развития. Дань восхищения историческому прошлому, овеястеленному в памятниках национальной культуры, Лермонтов отдает в «Панораме Москвы» (1834).

«Панорама Москвы» — произведение, на котором исследователи обычно не задерживают внимание. Между тем сочинение юнкера Лермонтова, написанное по заданию преподавателя В. Т. Плаксина, — органичная часть лермонтовского наследия. «Панорама Москвы» — описательное произведение, проникнутое философским духом. Панорама Москвы дается Лермонтовым с самой высокой точки, избранной для обозрения города, — с коло-

кольни Ивана Великого. Желание поэта единым взором охватить движение веков выявляется в том чувстве, которое заставило его на самом верхнем ярусе Ивана Великого воскликнуть: «Какое блаженство разом обнять душою всю суетную жизнь, все мелкие заботы человечества, смотреть на мир с высоты»<sup>27</sup>.

Древняя русская столица в изображении Лермонтова — город со своей «душой», «мыслью», «языком», город со своим самобытным обликом: «Москва не есть обыкновенный город, каких тысяча... нет! у нее есть своя душа, своя жизнь — каждый камень ее хранит надпись... богатую, обильную мыслями, чувством и вдохновением, как у океана, у нее есть свой язык»<sup>28</sup>. Особую любовь Лермонтов испытывает к московскому Кремлю. Кремль для Лермонтова — свидетель многовековой воинской славы русского народа, свидетель недавнего позорного поражения наполеоновских полчищ в войне, положившей начало всемирной славе России.

Но прошлое и настоящее народа питало не только положительные эмоции Лермонтова. Поэт отдавал себе отчет в трудностях исторической судьбы народа, приводившей его к восстаниям («Вадим»). Рисуя волнения народных масс, Лермонтов не закрывает глаза на отрицательные стороны жизни народа, еще не приобщившегося к культуре. В поэме «Измаил-Бей» показано, как легко «народ-ребенок» становится игрушкой в руках политического авантюриста<sup>29</sup>. В «Вадиме» народное восстание изображается как стихийное волнение ожесточенной толпы. Характерно введенное в контекст романа рассуждение: «Что такое народ: «камень, висящий на полугоре, который может быть сдвинут усилием ребенка, но, несмотря на то, сокрушает все, что ни встретит в своем безотчетном стремлении...»

Как показал М. Азадовский<sup>30</sup>, в 30-е годы в свете новой концепции народности изменился и взгляд на фольклор. В фольклоре уже не ищут, как искали романтики, выражения «духа» нации.

В эти годы явственно осознается историческая дистанция между словесностью и фольклором как искусством младенствующих народов.

Наряду с этим возрастает интерес к субъекту произведений народного творчества — простому человеку, необразованному простолыдину, творцу народного искусства. Фольклору придают значение «дневника» народов, «хранилища всякого ведения» и «всякого верования», в нем видят «надгробный памятник священной старины, живую, говорящую летопись времен, давно прошедших», сохранивших «многосложную картину ми-

<sup>27</sup> М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в шести томах, т. VI. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 296.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> В. Я. Кирпотин. Политические мотивы в творчестве Лермонтова, стр. 96.

<sup>30</sup> М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44. М. Ю. Лермонтов, I.

нувшего века, его духа», «верный очерк быта и всех его, неуловимых простым глазом, мельчайших подробностей»<sup>31</sup>.

Лермонтову были известны фольклорные увлечения его друга С. Раевского, который занимался фольклорными изысканиями наряду с П. Киреевским и Н. Языковым<sup>32</sup>. С. Раевский, сосланный в Олонецкий край, развернул там серьезную работу по собиранию фольклора. Его статья в «Прибавлениях к Олонецким губернским ведомостям» (1838) показала, что автор был знаком с новейшими воззрениями на фольклор. «Песня про царя Ивана Васильевича...» — лермонтовский «фольклорный» опыт второй половины 30-х годов — написана в соответствии с теми требованиями, которые предъявляло новое время к произведениям этого типа. Лермонтов перенес действие в историческое прошлое, оживил черты национального семейного уклада, создал различные варианты национального характера. Воспроизводя эпизоды из национальной жизни, Лермонтов не стал на точку зрения простолюдина. Белинский, по достоинству оценивший опыт поэта, утверждал, что в «Песне...» ... Лермонтов показал «свое родство с ней (народностью.— И. У.), а не тождество»<sup>33</sup>.

Интерес к проблеме народа, новое понимание народности подорвали в творчестве Лермонтова единокровные центрального героя. С годами рядом с темой центрального высокого героя все больше места занимает у него тема народа. Эта тема освещается в поэме «Измаил-Бей» и романе «Вадим», но особенно большое место, как мы отмечали, занимает во второй половине 30-х годов, когда создаются «Панорама Москвы», «Бородино», «Спор» и целый ряд произведений, появление которых связано с новым пониманием Лермонтовым фольклора («Песня про царя Ивана Васильевича...», «Казачья колыбельная» и др.). Наряду с темой народа, Лермонтов все больше внимания уделяет человеку из народа — «простому человеку». Д. Максимов совершенно справедливо отметил, что рядом с высоким героем у Лермонтова появляется в 30-е годы сопутствующий этому герою «простой человек», антипод высокого героя<sup>34</sup>.

Интеллектуальный современный герой и человек из народа — «простолудин» встречаются в лермонтовском творчестве лицом к лицу. Эта встреча происходит и в лирике («Бородино») и в романе «Герой нашего времени». При этом меняется и взгляд поэта на центрального героя его творчества. Соотнесение с «простолудином» привело к национально-исторической детерминированности высокого героя, что в свою очередь обусловило конкретность изображения его внутренней жизни. Характерный для

<sup>31</sup> И. Бодянский. О народной поэзии славянских племен. М., 1837, стр. 24.

<sup>32</sup> См. Н. Бродский. Святослав Раевский.— «Литературное наследство», т. 45—46. Лермонтов, II. М., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 307, 316.

<sup>33</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 35.

<sup>34</sup> Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова, стр. 66.

Лермонтова начала 30-х годов философствующий протестант-мечтатель обрел облик современного героя, поставленного в рамки русской национальной жизни. Его отталкивание от общества («света»), его отрыв от народа получили объяснение в духе лермонтовских философско-исторических взглядов.

«Герой нашего времени» — единственное законченное прозаическое произведение Лермонтова<sup>35</sup>. В романе, состоящем из пяти отдельных (назовем условно) новелл и двух предисловий, две самостоятельные художественные сферы: сфера интеллектуального героя — «Журнал Печорина» — субъективный пласт романа — и сфера окружения основного героя. Первые две новеллы, «Бэла» и «Максим Максимыч», воссоздают фон, на котором происходит действие; здесь же изображается человек из народа, с которым судьба на время свела Печорина. В «Герое нашего времени» объединены «исповедь интеллектуального героя» и «сказ» Максима Максимыча. Рассказчик, введенный в контекст романа, мотивирует необходимость присоединения «Журнала Печорина» к «сказу» Максима Максимыча и повествованию о самом Максиме Максимыче. Сопоставляя своих героев, Лермонтов противопоставляет их. «История души человеческой... едва ли не интереснее истории целого народа» — эти слова иногда считают одним из лермонтовских парадоксов. Но Лермонтов придавал этому положению серьезное значение. Воспитанный на идеях века, он мечтал о том времени, когда Россия народная овладеет всеми достижениями мировой культуры. Но, мечтая о будущем, поэт пристрастно анализировал настоящее.

В Печорине можно увидеть многое, что роднит его с интеллектуальным героем, над созданием которого Лермонтов начал работу в 30-е годы. Это — один из героев в ряду лермонтовских мыслителей, занятых самопознанием. Его трагедия в романе обосновывается в духе характерного для Лермонтова философского историзма. Уже названием подчеркнуто: «Герой *нашего* времени». «Наше время» понимается как переходный период, он предваряет то время, когда народ войдет в возраст самосозна-

---

<sup>35</sup> Интерес поэта к теме народа, все нараставший в 30-е годы, привел к постепенному увеличению в его творчестве удельного веса эпического начала. Народная тема сопутствовала теме высокого героя — субъективному плану сопутствовал план объективный. Драма, поэма, проза с годами приобретают у Лермонтова все более явственно выраженный двойственный характер. Основной, первичный план произведения отводится изображению высокого героя. Вторичный, подсобный в структуре произведения план дает фон, на котором разыгрывается драма героя («Вадим», «Маскарад», «Княгиня Лиговская»). Поскольку в творчестве поэта тема народа развивается параллельно теме высокого героя, то и в рамках единого прозаического произведения («Вадим», «Княгиня Лиговская») этот параллелизм остается. Поэт не находит убедительного сюжетного «хода» для пересечения этих планов, и произведения остаются незавершенными. «Герой нашего времени» — первая художественная удача поэта в жанре прозы.

ния и начнет вершить свою историю. Максим Максимыч — представитель народа, носитель всех положительных его качеств. Он обрисован в романе как личность, в которой много «детского». Белинский, уловивший подход к нему Лермонтова, называет его «старым младенцем»<sup>36</sup>.

Мысль о пропасти между Россией национальной и Россией европеизированной, приобщенной к современной культуре, оттенена в романе сопоставлением и противопоставлением необразованного человека из народа и образованного представителя нации, «простолюдина» и русского «сына века». Композиция романа предопределена тем строем мышления, который был характерен для Лермонтова в 30-е годы. Как поэмы «Мцыри» и «Демон» завершили его поиски в жанре романтической поэмы, изменившемся под напором идей нового времени, так «Герой нашего времени» явился венцом лермонтовских поисков в жанре прозаическом. Поэт решил проблему романа, подчинив объективный план повествования субъективному, поставив акцент на исповеди главного героя.

Лермонтовский роман, построение которого было предопределено теоретическим мышлением Лермонтова, в то же время нес на себе признаки назревающего недовольства теоретическими воззрениями на мир. Беспощадная сила анализа, которой Лермонтов наделил своего Печорина, присуща была самому поэту. Как и его герой, которого он еще не смог вполне объективировать, Лермонтов многое подвергал проверке аналитическим скальпелем. Анализировал он и свои воззрения на мироздание и историю. И все более начинал сомневаться в непогрешимости рационального объяснения логики жизни. Недоверие к «уму познающему», выпады против рационализма звучат в «Думе». Это недоверие к разуму мы ощущаем и в «Фаталисте».

Муки сомнения знакомы Печорину. Еще более они знакомы Лермонтову. В стихотворении «Не верь себе» поэт подвергает сомнению характерный для 30-х годов и разделяемый им самим взгляд на поэта как на «божественного избранника», высоко поставленного над толпой. Исподволь назревавшее в сознании Лермонтова недоверие к «науке бесплодной» («Дума»), разочарование в философских теориях своего века подготавливало поэта к перелому мировоззрения и переходу на новые позиции. Лирика 1838—1841 гг. — наиболее достоверное свидетельство ломки миросозерцания поэта. В этот период Лермонтов создает «Родину» и «Завещание», «Валерик». Почти все, писавшие о Лермонтове, справедливо видят в этих стихотворениях симптомы нового: доверие к логике «живой жизни», нарастание интереса к

<sup>36</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 224.

объективному миру, к простому человеку. Мы отмечаем в них отказ от рассудочных воззрений. Н. Мордовченко высказал гипотезу, что «Родина» написана в ответ на стихотворение Хомякова «Отчизна»<sup>37</sup>. Эта гипотеза убедительна. Поэт выступает с опровержением принятых обоснований любви к Отчизне.

Ни слава, купленная кровью,  
Ни полный гордого доверия покой,  
Ни темной старины заветные преданья,  
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Он утверждает любовь бескорыстную и непосредственную, без отчетную, «странную», которую «не победит рассудок». «Люблю — за что, не знаю сам», — заявляет поэт. Это напоминает слова Некрасова о Добролюбове: «Как женщину, ты Родину любил».

Подобную, не поддающуюся рассудочному обоснованию, «странную» для эпохи теоретического мышления любовь к Родине воспевал Лермонтов в ту пору, когда сам разочаровался в умозрительных теориях своего века.

К выходу из-под власти этих теорий Лермонтова вели внутренние противоречия, заложенные в системах. Одним из наиболее явных противоречий, базирующихся на теоретическом мышлении, было противоречие между представлением о самосознающем герое, поставленном в центр мироздания, и представлением о народе как основной силе исторического прогресса. Лермонтов преодолел это противоречие под напором явлений и фактов конкретно-исторического бытия, которые оставались вне рамок глобальных систем. «Живая жизнь» властно приковывала к себе внимание поэта и получала отражение в его творчестве. Любовная лирика юного Лермонтова, стихи на случай («Памяти А. И. Одоевского», «Ребенку») зрелого Лермонтова, юнкерские поэмы, «Сашка» и «Сказка для детей», «Княгиня Лиговская», «Маскарад», «Кавказец» — все эти произведения убедительно свидетельствуют о новых тенденциях в его творчестве. В живописании действительности Лермонтову помогала голоевская традиция («Княгиня Лиговская») и традиция зрелого Пушкина (лирика рубежа 40-х годов, описательные страницы «Белы»).

На рубеже 40-х годов Лермонтов все больше внимания уделяет простому человеку. В «Завещании» поэт делает попытку раскрыть психологию героя, не тождественного его излюбленному, центральному герою 30-х годов. Поэт распространяет на нового в его творчестве героя — война — моменты психологического комплекса, присущего его излюбленному герою. Дополни-

<sup>37</sup> Н. Мордовченко. Лермонтов и русская критика 40-х годов. — «Литературное наследство», т. 43—44. М. Ю. Лермонтов, I, стр. 788.

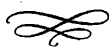
ные штрихами, рисующими конкретную человеческую судьбу, они приобретают неожиданный эффект. Очерк «Кавказец» свидетельствует об интересе Лермонтова к художественным принципам становящейся «натуральной школы».

Лермонтов эволюционировал от романтизма к реализму. Воспринявший идеи романтизма в том его варианте, который сложился в России 20-х годов, поэт определился как самобытная творческая индивидуальность на протяжении 30-х годов.

Идейные и творческие связи Лермонтова с русскими деятелями 30-х годов еще недостаточно изучены. Но и сегодня уже ясно: поэт 30-х годов, Лермонтов сложился в атмосфере идей, восходящих к философскому идеализму. К концу своей жизни он уже разочаровался в этих воззрениях. Однако увлечение этими идеями благотворно подействовало на Лермонтова. Овладев идеалистической диалектикой, Лермонтов стремился на уровне идей своего века объяснить психологию личности и закономерности русского национального развития. Этап философского идеализма вплотную приблизил Лермонтова к «поэзии действительности». Поэт вышел на дорогу реализма, доверия к логике «живой жизни», внося неопценимый вклад в сокровищницу русской и мировой литературы.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ  
РОМАНТИЗМА

(Некоторые течения и тенденции)







## СЛАВЯНОФИЛЫ И РОМАНТИЗМ

## 1

Напрасно стали бы мы искать у самих славянофилов прямые заявления о том, что они романтики, что они испытывают особые симпатии к какой-либо из разновидностей романтизма.

Они считали себя людьми, вставшими над заблуждениями века, обладателями единственно верного понимания исторического пути России, ее исконной духовной сущности и провиденциальной роли. Славянофилы настойчиво противопоставляли свои взгляды, с одной стороны, официальной идеологии, «искусственности российского классического патриотизма» и «неискренности печатного лиризма», а с другой — непонятой им «странной любви» к отчизне у Лермонтова и писателей «натуральной школы», ненавистным «буйным хулам» революционера и демократа Белинского<sup>1</sup>.

Романтизм в художественных произведениях и в эстетике славянофилов тесно связан с их романтизмом в области философии, истории, социологии. Формируясь в процессе широкого взаимодействия с различными видами русского литературного романтизма, славянофильский романтизм с конца 30-х годов сделался выражением вполне сложившейся доктрины.

Но еще на очень ранних стадиях развития романтизм славянофилов стремился уже к своим, особым целям.

Славянофилы высмеивали трескучие претензии Бенедиктова на «поэзию мысли», «темноту» и «бессмыслицу» Тика<sup>2</sup>. В лю-

<sup>1</sup> См. К. С. Аксаков. Воспоминания студентства. СПб., 1911, стр. 17, 20.

<sup>2</sup> В недавно опубликованных «Ежедневных записках» М. В. Киреевской есть пометка от 3 февраля 1828 г.: «После чаю Ванюша (И. В. Киреевский.— В. К.) хвалил Тика, а маменька и Рожалин нашли его странным» («Литературное наследство», т. 79. М., «Наука», 1968, стр. 24). Но сам Киреевский, в 1835 г. сообщая матери о посылаемой ей своей подделке под стихи Бенедиктова, уже присовокуплял: «Если эпитафия покажется вам уж слишком глуп, то вместо *Gête* подпишите *Тик*, под фирмою которого всякая бессмыслица сойдет...» («Русский архив», 1909, № 5, стр. 114). Конечно, на этом основании трудно делать окончательные выводы, но, вероятно, не все одобрялось будущими славянофилами и в деятельности «любомудров», с которыми они были тесно связаны: ведь именно Шевырев, Мельгунов и Титов перевели в 1826 г. на русский язык сочинение Вакенродера «Размышления отшельника любителя изящного»,

безной им поэзии Жуковского они отбрасывали весьма существенное — рыцарские баллады, подражания немецко-английской фантастике. Хотя в своих рассуждениях о самобытности русской литературы, в фольклорной собирательской деятельности они в чем-то сближались с А. Бестужевым и Кюхельбекером, в целом, конечно, им были чужды революционные мотивы романтизма декабристов. В свою очередь нечто антишеллингианское можно усмотреть в признании П. В. Киреевским факта существования многих вариантов народных песен, которые вовсе не «бессознательно», не органически раз и навсегда вылились из души народа. Лишь путем научной реконструкции, обработки народных текстов, оказывается, можно дойти до искомого идеального прототипа, увы, никогда в природе не существовавшего<sup>3</sup>. Свой вклад в собрание народных песен П. В. Киреевского внесли не только поэты-романтики, но и Пушкин, Кольцов, В. Даль, Гоголь. В принципах, положенных в основу издания, отразилась широта подхода всей русской литературы к фольклору. Лишь позднее, оттеснив П. И. Якушкина и поручив дело П. А. Бессонову, славянофилы пытались придать своей первой публикации песен из собрания уже умершего П. В. Киреевского тенденциозный, программно-славянофильский характер.

Временным наваждением в поэзии Пушкина считал И. В. Киреевский «байронизм». Да и сами толки о «романтизме» в связи с Пушкиным он называл «праздными». Время разочарованных Чайльд-Гарольдов для России, говорил он, слава богу, еще не пришло и хорошо бы никогда не приходило... За «итальянско-французским» и «байроническим» периодами в творчестве Пушкина последовал «русско-пушкинский», т. е. вполне оригинальный («Борис Годунов», первые главы «Евгения Онегина»)<sup>4</sup>. В «Обозрении русской словесности за 1829 г.» И. В. Киреевский указывал на наличие трех периодов в истории всей русской литературы: периода Карамзина, Жуковского и теперь — Пушкина<sup>5</sup>. «Триада» приводила к тому, что «поэт действительности» Пушкин и «национально-пушкинский» период в русской литературе отодвигали романтизм в прошлое, как уже во всех отношениях пройденный этап.

---

изданное в свое время Тиком. Отшельническое отношение к поэзии как «чистому искусству» славянофилы не одобряли. Тут они сближались с самыми передовыми людьми. Гонитель вселеских «туманов» в поэзии Кюхельбекер, например, имел случай за границей спорить на эту тему с самим Тиком: Кюхельбекер упрекнул в разговоре с ним Новалиса за то, что тот «совершенно утонул в мистических тонкостях», на что Тик будто бы ответил лапидарно и без доказательств: «Новалис ясен» (см. «Литературное наследство», т. 4—6. М., 1932, стр. 376). Против Бенедиктова выступал с пародиями также и К. Аксаков (см. «Гроза», «Воспоминание» и др. стихотворения).

<sup>3</sup> См. «Литературное наследство», т. 79. М., «Наука», 1968, стр. 81—82 и др.

<sup>4</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2 (статья «Нечто о характере поэзии Пушкина»). М., 1911, стр. 3, 5, 12.

<sup>5</sup> Там же, стр. 15.

Переступал И. В. Киреевский границы романтического идеализма, шеллингианства и как философ. Пристрастие в методологических построениях к синтезирующим «триадам» выдает в нем в какой-то мере поклонника Гегеля. С Гегелем он познакомился лично в Берлине в 1830 г., когда слушал его лекции. Письмо И. В. Киреевского к отчиму А. А. Елагину, занимавшемуся переводами из Шеллинга, в котором он советует Елагину выписать «Энциклопедию философских наук» Гегеля, также свидетельствует об интересе русского мыслителя к гегелевской философии: «Здесь вы найдете столько любопытного, сколько не представляет вся новейшая немецкая литература вместе взятая»<sup>6</sup>. Конечно, не надо преувеличивать значение таких заявлений; И. В. Киреевский в основном оставался шеллингианцем. Но что-то подкупало его в антиромантической рационалистичности Гегеля. Не эта ли трезвость помогла ему разглядеть и в поэзии Пушкина «уважение к действительности», «соответственность с своим временем»? Киреевский говорил, что Пушкин «объективен» (при этом извиняясь за новый, вводимый им, немецкий термин — «объективен», «покуда не имеем однозначительного на нашем языке». Термин этот чисто гегельянский).

Но при всем их старании быть учителями других славянофилов оставались романтиками и в самой попытке сотворить свою особую концепцию истории Руси и в стремлении создать в поэзии свой художественный мир — как сказал бы Лермонтов, «мир иной и образов иных существованье».

В предлагаемой нами статье мы попытаемся исследовать особенности их романтизма, терминологически точно определить его форму<sup>7</sup>.

Романтизм славянофилов как социально-философская и эстетическая концепция объективно противостоял романтизму декабристов, Пушкина и Лермонтова, проникнутого пафосом будущего, идеей исторического прогресса страны. В отличие от него славянофильский романтизм был устремлен в прошлое, вдохновлялся ретроспективными социальными и эстетическими идеалами. Чтобы понять романтизм славянофилов, нужно конкретно представить себе общественный смысл их устремлений.

Если обратиться к биографиям поэтов-славянофилов, то можно увидеть, что в их контактах с другими романтиками нет строгой последовательности. Для братьев Киреевских с детства духовным наставником был их дальний родственник Жуковский. Но Хомяков прошел другую школу, более классическую и «архаическую». Его наставниками были Мерзляков, А. А. Жандр (драма-

<sup>6</sup> «Русский архив», 1907, кн. 1, стр. 75.

<sup>7</sup> Некоторые аспекты этой задачи были отчасти намечены в недавней дискуссии о славянофильской критике (см. «Вопросы литературы», 1969, № 5, 7, 10 и 12; там же см. нашу статью «Славянофильство, как оно есть», № 10).

тург, приятель Грибоедова), А. Г. Глаголев<sup>8</sup>. Для Константина Аксакова решающее значение имело патриотическое домашнее воспитание, особенно со стороны матери. Вне традиционных романтических влияний, а всецело на основе славянофильской доктрины складывались эстетические взгляды младших славянофилов Ивана Аксакова и Юрия Самарина.

Передовыми бойцами славянофильства являлись Хомяков и Константин Аксаков. Им принадлежат самые пламенные выступления. Хомяков призывал в своих гневных сатирических стихах «очистить» Русь от темноты и невежества, чтобы она оказалась достойной своей великой миссии обновительницы мира. Константин Аксаков же вообще считал богохульством писать какие-либо сатиры на родную Русь: ведь она давно страданиями и смирением искупила свои грехи. Иван Аксаков более скептически оценивал утопические мечтания славянофилов и оглядывался на действительность, которую он знал лучше других, может быть, благодаря своим служебным разъездам по России.

Иван Аксаков своим сатирическим пером изобличал чиновничество, «крапивное семя», которое приносило столько страданий простому народу. Иван Киреевский разделял высокие идеи об особом предназначении России, но не отвергал и роль «второго отечества» — Запада, полагая, что хотя бы и «горький» опыт европейской цивилизации должен быть использован в разработке славянофильского учения. Он предупреждал, что не следует терять здравомыслия и голословно, чисто полемически отрицать Запад.

Наиболее философски образованными среди славянофилов были Хомяков, И. Киреевский (близкие к «любомудрам» в молодости) и К. Аксаков (член кружка Станкевича). Шеллинг и отчасти Гегель являлись для них в 40—50-е годы непревзойденными авторитетами. Но если Шеллинг с его учением о «нарадах-личностях», о поэтах — «рупорах своих народов», Шеллинг — создатель «философии откровения» приобретал все большее и большее значение для славянофильского учения, то Гегель, ярко выраженный рационалист, на диалектику которого опирались Белинский и Герцен, левые течения в Германии, постепенно терял в их глазах привлекательность. Из системы Гегеля ими были восприняты лишь некоторые, поверхностно понятые методологические приемы мышления. У Хомякова диалектика принимала софистический, мертвый характер, что подметил еще Белинский. К. С. Аксаков почерпнул из нее положения о борьбе противоположностей, отрицании отрицания, что отразилось и в его магистерской диссертации о Ломоносове, в которой

---

<sup>8</sup> А. Г. Глаголеву принадлежал нашумевший в свое время отзыв о «Руслане и Людмиле» в «Вестнике Европы», в котором осуждалась поэма Пушкина за простонародность и ее выход в свет сравнивался с появлением мужика в дворянском благородном собрании.

реформы Петра I и литературное новаторство Ломоносова оцениваются как историческая необходимость. И. В. Киреевский, наоборот, подчеркивал прежде всего момент покоя, придавая философии созерцательный характер (отсюда его неспособность понять глубоко диалектику Гегеля). Вне философских штудий «ранних» славянофилов оказались — Иван Аксаков и Самарин.

Но постепенно грани и различия между славянофилами стирались. Они все больше и больше объединялись на некоей общей платформе, двигаясь в замкнутом круге одних и тех же положений и силлогизмов.

Поэтические увлечения славянофилов, если их спроецировать на историко-литературный фон, как бы растекаются по всей русской литературе первой половины XIX в.

Восприимчиком многих славянофилов от купели был Жуковский. Как раз в период тесных общений Жуковского с юношами Иваном и Петром Киреевскими поэт был полон патристических и романтических замыслов: «Вадим», «Владимир Святой». Тогда же, в Долбине и Мишенском братьями Киреевскими были сделаны первые пробы записей народных песен (1814 г.). В назидательном духе сочинена (или переведена) была И. В. Киреевским «волшебная сказка» «Опал» (1830), напоминающая «Красный карбункул» Жуковского (опал, карбункул — волшебные камни, обладающие бесовской силой). По Карамзину, но не без влияния и Жуковского, была сочинена мальчиком Константином Аксаковым патристическая сказка о храбром князе Вячко, которую он рассказывал братьям и сестрам и разыгрывал вместе с ними<sup>9</sup>.

В атмосфере «пленительной сладости» поэзии Жуковского долго пребывал и К. С. Аксаков («Элегия», 1832; «Стремление души», 1834).

Славянофилы-поэты особенно подражали Жуковскому в передаче мотивов «сердечного воображения», романтической меланхолии, разочарованности и смирения перед промыслом. Б. Ф. Егоров отметил «зыбкие метафоры» Жуковского: «Солнце сокрылось, дымятся долины...»<sup>10</sup> даже в написанной в 1853 г. «Вечерней песне» Хомякова. Стих «Медленно сходят к ночлегу стада» словно взят из хрестоматийного «Сельского кладбища» Жуковского. Рефрены Хомякова: «чуть шевелятся лесные вершины», «чуть шевелится вода» — также в духе Жуковского. Огромной болью сердца и молитвенным смирением перед роком дышит стихотворение «К детям» (1839), написанное Хомяковым в год смерти двух его малолетних сыновей.

<sup>9</sup> См. «Очерк семейного быта Аксаковых» в изд. «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 1. М., 1888, стр. 21.

<sup>10</sup> См. вступительную статью Б. Ф. Егорова в изд.: А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., «Сов. писатель», 1969, стр. 41.

В самой культуре стиха славянофилов, как только они касались интимно-элегических, романтических тем, всегда чувствовалось влияние Жуковского. Своеобразную ритмическую и отчасти смысловую перефразировку Жуковского мы ощущаем в строках И. С. Аксакова: «Дню вчерашнему забвенью, Дню грядущему привет!» («На 1858 год»). Сравни у Жуковского: «Спящий в гробе мирно спи, Жизнью пользуйся живущий». Или у Хомякова: «Где сон ее лелеют пери, <...> Но мрачный див стоит у двери» (см. Жуковский. «Пери и ангел» из Т. Мура). Жуковский был для славянофилов опорной фигурой. Даже перевод Жуковским «Одиссеи» — этой великой эпопеи — они приветствовали как удобный случай уколоть современную, погрязшую в «критицизме» и «натурализме» литературу.

В связи с ярко вырисовывающимся интеллектуализмом поэзии славянофилов и их личной дружеской близостью с «любомудрами» совершенно естественно возникает вопрос: что было общего у них с этими поэтами, много ли в поэзии славянофилов шеллингианства? Классическим образцом шеллингианства комментаторы считают стихотворение Хомякова «Молодость» (1827):

Небо, дай мне длани  
Мощного титана!  
Я схвачу природу  
В пламенных объятьях;  
Я прижму природу  
К трепетному сердцу,  
И она желанью  
Сердца отзовется  
Юною любовью.  
В ней все дышит страстью,  
Все кипит и блещет,  
И ничто не дремлет  
Хладною дремотой.

Здесь, действительно, есть некоторые отзвуки шеллингианства: к сердцу прижать природу и она отзовется... Причинный ряд строится от сердца к природе. Веневитинов требовал вторжения философии в поэзию — именно шеллингианской философии. В недавно опубликованных «Философских заметках, или философском дневнике», который вел П. В. Киреевский за границей в 1830 г., где он лично познакомился с Шеллингом, есть записи, комментирующие подобные поэтические излияния: объективность истины основана на полном слиянии сознания и жизни, в цельном и нераздельном их постижении должны участвовать все силы человека.

Но нередко славянофилы отступали от «чистого» шеллингианства. Ведь «природой мы можем назвать совокупность всего того, что лишь объективно в нашем знании» (Шеллинг); «знание в об-

ширном смысле есть согласие природы с умом» (Веневитинов)<sup>11</sup>. А между тем П. В. Киреевский растолковывал, что «истина есть согласие представления с предметом», «чудо — не есть ли только то, что выходит из предела наших данных»<sup>12</sup>. Значит, данные наших чувств, представления о предметах черпаются нами извне. Знание оказывается, наоборот, соответствием наших представлений объективным предметам. Здесь уже причинный ряд другой: от природы к сознанию. Но оставалась еще и вера.

В поэзии славянофилов шеллингианство отразилось слабо. Стихотворение Хомякова «Молодость» — один из редчайших примеров такой лирики. Никакой «прикладной» поэзии на этот счет славянофилы не выработали. Все они хорошо помнили заявление И. В. Киреевского: «Философия немецкая вкорениться у нас не может»; «наша философия должна развиваться из нашей жизни»<sup>13</sup>.

Такой «философией» для поэзии славянофилов и была сама их доктрина, а не философские постулаты, логика и система шеллингианства.

Декабристское движение слегка вовлекло будущих славянофилов в область вольномыслия. Но не следует думать, что декабристы и славянофилы берут начало из одних и тех же истоков. Даже патриотизм 1812 г. не оказал на славянофилов столь сильного влияния, как на декабристов и на Герцена. Был у будущих славянофилов некоторый энтузиазм при московской встрече с Рылеевым и Пущиным в 1825 г., о которой рассказывает в «Записках» А. И. Кошелев<sup>14</sup>. Они и позднее могли заявлять почти в духе Рылеева: «Нет, какой я поэт! Во мне слишком много гражданина, который вытесняет поэта» (из письма И. Аксакова к А. О. Смирновой)<sup>15</sup>. Но у славянофилов рано начинают складываться свои, особые «гражданские» идеалы, особенный критический пафос по отношению к существующим порядкам в России, и этот пафос никогда не имел революционного характера. Внешние совпадения отдельных поэтических формул, образов у славянофилов с некоторыми «заготовками» у декабристов лишь подчеркивали несходство их содержания. В «Славянских девах» (1828—1831, опубликованных в «Русской беседе», 1859) А. Одоевский говорил о «потоке-исполине», в который должны слиться славянские реки. Но ведь Одоевский прекрасно разъяснял эту, тогда еще наивно воспринимающуюся идею, о каком потоке идет речь.

<sup>11</sup> См. Ю. Манн. Русская философская эстетика. 1820—1830-е годы. М., «Искусство», 1969, стр. 14.

<sup>12</sup> См. «Литературное наследство», т. 79, стр. 29.

<sup>13</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 27 и др.

<sup>14</sup> См. мою публикацию письма И. В. Киреевского Н. Н. Похвисневу от 19 февраля 1825 г. — «Уч. зап. Вильнюсского ун-та», 1954, т. 1, вып. 4, стр. 164—168 и комментарий.

<sup>15</sup> «Русский архив», 1895, т. 3, № 12, стр. 449.



В стихотворении «При известии о польской революции» (1831) он ратует за единение свободных народов, он протягивает из Сибири руку борцам на Висле. Созданное декабристами «Общество соединенных славян» ставило перед собой революционные цели борьбы «за нашу и вашу свободу» и не таило в себе никакого зерна позднейшего славянофильства, если брать главное в деятельности этой одной из самых радикальных из всех декабристских организаций. Кюхельбекер корил «несчастный Альбион» за то, что его великий сын Байрон пал «непримирен, в чужбине!», а «народу надменному», англичанам, пророчил гибель, забвение. Корил за то, что буржуазная Англия прокляла тираноборца Байрона, отеклась от него... Иное дело Хомяков, который позднее грозил коварному Альбиону, противопоставляя ему православную Русь.

Подлинные политические позиции будущих славянофилов раскрывались в бесконечных спорах Хомякова с Рылеевым и А. Одоевским во время их петербургских встреч в 1823—1824 гг. Хомяков осуждал идею восстания. В письме к сыну (3/15 мая 1826 г.), который полностью разделял его идеи, утверждает, будто главная причина поражения заговорщиков в том, что они не знали «народного духа»<sup>16</sup>.

Аргументация, подобная ссылке на «народный дух» и его противопоставление «духу западному», побывав в руках охранителей-«пишковистов», перешла к охранителям «официальной народности». У славянофилов она приобретала лишь более изощренный характер, то совпадая с официальной доктриной, то удаляясь от нее. Еще в 1827 г. И. В. Киреевский, определяя содержание своей будущей литературной деятельности, писал: «Мы возвратим права истинной религии (пусть это камень в сторону официальной церкви.— *В. К.*), изящное согласим с нравственностью (пусть это дань чистому «шеллингианству».— *В. К.*), возбуди любовь к правде, глупый либерализм заменим уважением законов...»<sup>17</sup> Под «глупым либерализмом» тут уже определенно подразумевался декабризм, ниспровержение законов. Славянофильство еще до 1825 г. складывалось как противоположное по отношению к декабризму движение — идеологическое движение дворянства, желавшего отдельных улучшений в стране при сохранении основ старой законности. Какой-то элемент крамолы оно в себе несло. Отсюда и возможность запретных встреч и разговоров. Но дальше этого они не шли, расходясь с декабристами в принципиальных вопросах. Тем более после 1825 года.

Напрасно некоторые исследователи проводят резкую грань в эволюции И. В. Киреевского, символически определяя ее полюсы двумя событиями — изданием «Европейца» (1832) и редактированием «Москвитянина» (1845). Грань есть, но не резкая. Еще

<sup>16</sup> А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1904, стр. 23 (приложения).

<sup>17</sup> «Русский архив», 1906, № 12, стр. 574.

в «Обзрении русской словесности за 1829 год» Киреевский заявлял, что все европейские народы уже «пережили собственное свое направление»; влияние Англии, Германии уже «не может быть живительным» (о Франции и говорить нечего), «ибо их внутренняя жизнь уже скончена». Есть только два свежих народа: русский и североамериканский. Но Северная Америка отделена от центра европейской жизни. Все надежды только на русский народ. А в статье «Девятнадцатый век», из-за которой был закрыт «Европеец», Киреевский говорил, что реформы Петра I были внешним нововведением, а не органическим переломом. Возвратиться к старине нельзя, смешно и вредно, она отжила свое. Но и истреблять оставшиеся формы может только тот, кто не верит в возрождение России, в животворящий дух, «которым дышит ее церковь» («Ответ А. С. Хомякову») <sup>18</sup>.

Уже здесь можно видеть зачатки подлинного славянофильства, критику существующего с позиций особой доктрины <sup>19</sup>.

Но вернемся к отношению будущих славянофилов к декабристскому романтизму. Будущие славянофилы постоянно имели дело с самыми злободневными темами современной литературы, но они толковали их по-своему. В «Послании к Веневитиновым» Хомяков писал о греческом восстании начала 1820-х годов (как известно, на него откликнулись также Гнедич, В. Раевский, Кюхельбекер, Пушкин). Сохранилось семейное предание, что юный Хомяков, запасшись кинжалом, даже бежал из дома, чтобы помочь делу освобождения Греции от турок, но был пойман за Серпуховской заставой и возвращен под отеческий кров. В искренности стихов сомневаться не приходится <sup>20</sup>. «Я мыслю с греками, сражаюсь в их рядах», — возглашал Хомяков. Но если у других поэтов в стихах о греческом восстании чувствовался поли-

<sup>18</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 1. М., 1911, стр. 120.

<sup>19</sup> Симптомы ее восходят еще к Карамзину. Карамзин в «Речи, произнесенной в торжественном собрании императорской Российской академии» (1818), с одной стороны, похвалил реформы Петра I за то, что они оторвали русских от прошедшего и сделали их европейцами, а с другой, выразил сожаление о потере русскими самобытности: теперь только «остатки» «коренного русского» еще «образуют народное свойство россиян». И далее противоречия: Карамзин утверждал, что «красоты особенные, составляющие характер словесности народной, уступают красотам общим» и «первые изменяются, вторые вечны». В других же местах он утверждал, что именно народные черты оказывались «вечными», а общие — изменчивыми. То Карамзин полагал, что «хорошо писать для россиян, но «еще лучше писать для всех людей», а между тем патетически провозглашал, что самой дорогой для него является самобытность в узком смысле слова: «...есть звуки сердца русского, есть игра ума русского...» (Н. М. Карамзин. Избр. соч. в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1964, стр. 238—239).

<sup>20</sup> Не удивительно и встречающиеся у Хомякова расхожие штампы, ибо все современные поэты славили греков как «эллинов», прямых потомков героев Фермопил, во главе с Леонидом остановивших нашествие персов.

тический подтекст, намек на необходимость борьбы против внутренних турок (к этому времени уже произошел бунт в Семеновском полку), то Хомякову социальные мотивы остались совершенно чужды. Сам приказ сражаться он хотел бы получить от верховной власти: «О, если б глас царя призвал нас в грозный бой!» Цитированный стих перекликается с двумя пушкинскими («Деревня», 1819): «О, если б голос мой...» и «И рабство падшее по манию царя». Но совпадение здесь чисто внешнее. У Пушкина речь идет о ликвидации крепостничества в России. Хомяков, взявшись за волновавшую всех тему и с голоса великого образца пытаюсь попасть в тон со временем, явно отставал от времени.

Темам легендарного Вадима, вольнолюбивого Новгорода посвящали свои произведения А. Одоевский, Рылеев, А. Бестужев, Пушкин, позднее Лермонтов. И славянофилы не остались в долгу: Хомяков написал стихотворение «Новгород» (1820-е годы) и опубликовал отрывок незаконченной поэмы «Вадим» (начало 1820-х годов). С большим опозданием откликнулся на эту тему К. Аксаков — стихотворение «Новгород» (1851). Однако славянофилы привнесли в ее решение свои иллюзии о Москве, как наследнице изначального, подлинно русского духа: так искажалось представление о новгородской республиканской вольнице.

В «Вадиме» Хомяков еще свободен от позднее сложившейся славянофильской концепции мирного призвания варягов на Русь. Он, как и передовые поэты 20-х годов, воспекает борьбу новгородцев во главе с Вадимом против Рюрика, узурпировавшего княжеский престол. Согласно летописи, Рюрик победил восставших и убил Вадима. Но у Хомякова славяне побеждают варягов<sup>21</sup>. Тут Хомяков еще следует за образцами тираноборческой поэзии своего времени и даже готов погрешить против истории. В чисто романтическом духе изображается герой как единоличный вершитель судеб истории. Но этот оптимизм взрывается изнутри; Хомяков наделяет своего Вадима такой парализующей его волю рефлексией, таким моралистическим раскаянием после победы, что мы не можем не уловить в них споров самого Хомякова с декабристами, решительно осуждавшего идею восстания. Вадиму видятся ужасы сражений, кровь, стоны матерей: «С тех пор навеки Источник счастья в Вадиме отравлен». Двойственность отношения Хомякова к герою отражала его заявление, которое он бросал в лицо Рылееву: «... из всех революций самая несправедливая есть революция военная»<sup>22</sup>. С годами совсем заглохнут у Хомякова отголоски тираноборчества, и все больше он

<sup>21</sup> Поскольку поэма не завершена, трудно решить, чем бы она закончилась: не исключено, что Хомяков свел бы концы с концами и впоследствии Рюрик победил бы Вадима.

<sup>22</sup> В. З. Завигневич. Алексей Степанович Хомяков, т. 1, кн. 1. Киев, 1902, стр. 93.

уверует в величие смирения и чисто духовной победы над всяким злом:

Подвиг есть и в сраженьи,  
Подвиг есть и в борьбе;  
Высший подвиг в терпении,  
Любви и мольбе.

В ранней славянофильской поэзии часто эклектически повторяются мотивы разных поэтов: Жуковского, декабристов, Пушкина. Но славянофилы не выдерживали взятой ноты, всегда они стояли ниже своих образцов. Приведем пример подобного эклектизма. По совету Вяземского И. В. Киреевский написал в 1827 г. для литературного вечера в салоне Зинаиды Волконской рассказ «Царицынская ночь» (который, если не ошибаюсь, никем из исследователей еще не анализировался). Вещь довольно слабая, в ней прозаический текст завершается стихотворной импровизацией героя, «бедного певца», словно взятого из баллад и элегий. Остов недостроенного дворца в Царицыне под Москвой описан в духе Жуковского; архитектор Баженов, говорит рассказчик, придал дворцу вид гроба, чтобы подчеркнуть тленность мирских затей; обращение певца к компании гуляющих «о, други» — также в духе Жуковского. Поэт импровизирует на тему о значении в жизни человека семи звезд: веры, песнопения, любви, славы, свободы, дружбы и надежды. Похожий перечень мы видим и у Пушкина в послании «К Чаадаеву» (1818): «Любви, надежды, тихой славы...» и т. д. Но у Пушкина эта символика носит политическую окраску: «Звезда пленительного счастья» взойдет над обломками самовластья... У декабристов альманах, названный «Полярной звездой», воспринимается как символ восходящего движения, как центр всего мира их идей. У Киреевского же в его рассказе «звезда свободы» стоит на пятом месте:

Кому, пред неправую силой,  
Главы благородной склонить не дала  
Свободы звезда золотая...<sup>23</sup>

Можно уловить здесь намек на узников, не склонивших голову пред неправой силой. Но этот мотив звучит глухо, курсив фактически ничего не подчеркивает, им выделены и другие значения звезд. Толкование «звезды свободы» у Киреевского такое же, как и «звезды — веры», т. е. «утешительницы в бедах», символа внутренней свободы, которая неуловима для власти. На деле же ведь именно неправая сила Николая I как раз и сокрушила свободу, в ее прямом гражданском понимании.

Настораживает нас и чисто пушкинская строка из стихотворения Хомякова «Старость» (1827): «И ждет в томленьи упования». Похищение слишком заметное и криминальное: «цитиро-

<sup>23</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 150.

вать» этот стих через год после казни декабристов было рискованно. Но у Пушкина говорилось о «вольности святой», об «обломках самовластья»; у Хомякова же этот стих имеет вовсе не политический, а ограниченный смысл: «томленье упования» испытывает человек, разочаровавшийся в жизни, жаждущий забвения... Невольно возникает полемический оттенок стихотворения...

Мотивы «Невыразимого» Жуковского и «Поэта» Пушкина вмещает в себе стихотворение Хомякова «Два часа» (1831), в котором описываются различные состояния певца — то легкое вдохновение, то томительные муки рождения слова, стремление выразить свой внутренний мир. Когда «звук нет в устах поэта», то «гибнет мир новорожденный, в груди бессильной и немой». Тут отчетливы чувствуется влияние шеллингианской идеи об органической живорожденности поэтических созданий.

У Хомякова происходит трансформация мотивов Жуковского и Пушкина. Хомяков близок к «Невыразимому» Жуковского, но философствование его неизмеримо мельче. Жуковский затрагивает большую проблему, хотя трактует ее идеалистически: мир природы нечто безграничное, и поэтому любое наше «выражение» его относительно, не исчерпывает полноты бытия. Эти «муки слова» знает каждый поэт, каждый философ. Умозаключение всегда уже явления, иначе кончилось бы познание, а оно бесконечно, как сам «божий мир». Правда, при этом Жуковский ставит под сомнение возможность выражения даже частного умозаключения, какого-либо образного обобщения жизни: «невыразимое подвластно ль выраженью?» И тогда подсказывается единственный вывод: «И лишь молчание понятно говорит». У Хомякова «мир образов и снов» уже сотворен, ему не хватает только «божественного света». У Пушкина речь идет только о двух разных состояниях поэта — как простого человека и как человека, преисполненного вдохновения, в один час он живет, как и все, и даже, может быть, ничтожнее всякого, а в другой час — он поэт, он призван «божественным глаголом» к творчеству. У Хомякова сам поэт безволен и бессилен оживить свои образы-сны, все решает «луч божественного света». У Пушкина поэт активен, коль скоро он по вдохновению приступил к творческому свершению; поэт сам в себе несет луч света.

Соревновался Хомяков с Жуковским и Пушкиным и как участник одной и той же брошюры, вышедшей в 1831 г., в которой были помещены в переводе на немецкий язык «Ода» Хомякова («Внимайте голос истребленья»), «Русская песнь на взятие Варшавы» Жуковского и «Клеветникам России» Пушкина. Верноподданнический характер песни Жуковского ясен. Пушкин же, не впадая в тон официального патриотизма, спорил с французскими парламентскими говорунами, которые призывали к походу на Россию в связи с польским восстанием. Автор стихотворения, выражая уверенность, что славяне в братскую семью соединятся как равные братья, не имел в виду

«государственного единения» (т. е. порабощения) славян монархической Россией. Хомяков же, словно забыв о прежних встречах с Мицкевичем, когда все москвичи чтити в ссыльном виленском филемате великого национального поэта, выразителя духа своего народа, теперь и слова не говорит о том, что каждый народ имеет право на национальное самоопределение. Оставляется Хомяковым в тени и вопрос о национальном самоопределении поляков. Рассуждая о «братстве», он снова, как в «Вадиме», в спорах с Рылеевым, проводит мысль о неразумности мечом решать политические вопросы; поэтому пламенным проклятьям

Да будет предан тот, чей глас  
Против славян славянским братьям  
Мечи вручил в преступный час!

Винювники кровопролития — шляхта<sup>24</sup>, подстрекатели к мятежу. А кровь, которую «мирно» проливало самодержавие, управляя Польшей, эта кровь у Хомякова в зачет не шла, преступной не считалась. Однако царь усмотрел в стихах Хомякова некоторую двусмысленность и печатать их по-русски не дозволил. Конечно, Николаю I могли понравиться стихи Хомякова:

Орлы славянские взлетают  
Широким дерзостным крылом,  
Но мощную главу склоняют  
Пред старшим Северным орлом.

Но царь понимал, что такой «панславизм» не может понравиться Австрии и Пруссии, с которыми у России существовали в ту пору близкие дипломатические отношения.

Место «Оды» Хомякова в сравнении со стихами Жуковско-го и Пушкина определяется весьма четко: отдавая дань официальному патриотизму, говорил Жуковский; исполненный националистического тщеславия, говорил Хомяков; позиция же Пушкина была самостоятельная, не совпадающая с официальной точкой зрения.

Типично романтические проблемы затрагивали славянофилы, в особенности Хомяков, и в драматургии. В драмах Хомякова «Ермак» (1825), «Дмитрий Самозванец» (1833) еще нет специ-

<sup>24</sup> Проклятия Хомякова, конечно, относятся к шляхте, а не к Святополку, как думают некоторые комментаторы. Например, В. Ф. Егоров поясняет этот стих так: «В автографе к этому месту неизвестной рукой сделано примечание: «Едва ли не Святополк». Очевидно, имеется в виду князь Святополк Владимирович (980?— 1017), убивший своих братьев Бориса и Глеба и боровшийся с новгородскими дружинами с помощью польского войска» (А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы, стр. 553). Но из стихотворения видно, что «окаянной» оказывалась шляхта, поднявшая мятеж в «преступный час». Следовательно, речь идет не о ком-то, уже преданном проклятию, не о совершившемся факте преступления, а о преступлении сегодняшнем, которое «да будет предано» проклятию.

фически славянофильского взгляда на русскую историю. Этот взгляд еще не сформировался. Но в поэтике этих произведений и в присущей им «благочестивой» морали отчетливо вырисовывается романтизм автора.

Не исключено, что мысль написать «Ермака» пришла Хомякову под влиянием рылеевской думы «Смерть Ермака», опубликованной еще в 1822 г. Дума Рылеева принадлежит к тем его произведениям, в которых еще не был развит тираноборческий мотив, а на первый план выступала героика русской истории. Ермак гибнет, совершив прогрессивный акт присоединения Сибири; казаки искупают перед Иваном Грозным свои прежние преступления. Вместе с Ермаком они «заслужили благословение отчизны». Не случайно часть этой думы, повествующая о трагической гибели Ермака, стала народной песней. У Хомякова же на первом плане стоит вопрос: простит или не простит царь? Заслуги, купленные ценой крови, не являются заслугами. Повторяется то же самое морализирование, какое мы встречали и в поэме «Вадим». Даже когда Ермак у Хомякова узнает о прощении, все же оказывается, что бог простить кровь не может. Измена ближайших сподвижников Мещеряка и Заруцкого облегчает ночной набег остяков и Ермак погибает в Иртыше. Повышенная рефлексия героя, выражающаяся в элегических медитациях, делает его совсем неисторичным.

«Ермак» в жанровом отношении это скорее лирическая драма, изобилующая безвкусными излияниями, длиннотами. Язык совершенно лишен исторического колорита. В «Ермаке» много романтических штампов. Если кому и предшествует «Ермак» Хомякова, то скорее ложно-величавому, в духе Кукольника, охранительному романтизму.

Критика довольно холодно встретила это произведение. Пушкин позднее отмечал, что в «Ермаке» «все чуждо нашим нравам и духу...» Ничего русского в нем не находил и Белинский. Лишь «Московский телеграф» хвалил произведение, назвав его «первым появившимся на сцене опытом романтической трагедии русской»<sup>25</sup>.

«Ермак» как бы невольно «сопоставился» с пушкинским «Борисом Годуновым», драмой «истинно романтической», т. е. по сегодняшней терминологии — реалистической. «Ермак» читался Хомяковым на памятной встрече московских писателей в доме Веневитинова в октябре 1826 г., на которой Пушкин прочитал и своего «Годунова». Впечатление от пушкинской трагедии, по словам Погодина, было столь ошеломляющим, что Хомякова слушали уже «невнимательно».

Под впечатлением пушкинского «Бориса Годунова» Хомяков ринулся в прямое состязание с великим поэтом. С 1826 г. он приступил к созданию трагедии «Дмитрий Самозванец». Здесь уже

<sup>25</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. 29, № 17. (Смесь), стр. 109.

больше исторического колорита, лучше язык. Но у Хомякова нет главного, что есть у Пушкина,— «мнения народного», которое управляет событиями и предопределяет судьбы героев. Нечто славянофильское вырисовывается в основном тезисе Хомякова:

Русский любит горячо  
Семью, отчизну и царя.

Но более всего он любит «веру», которая является утешением в бедах и «залогом другой, лучшей жизни». Умалая роль народа, Хомяков романтически идеализирует Дмитрия Самозванца. Он заставляет Самозванца помышлять о выгодных реформах русской жизни. Герой — лично храбр, честен, верен своему слову. Он лишь жертва страсти к Марине, и эта страсть помешала ему разорвать союз с поляками и выгнать их из Москвы. Вся беда в том, что народ не увидел в нем русского царя. А он мог бы быть царем.

Очевидна известная смелость и оригинальность в такой трактовке образа Самозванца. В какой-то мере реальный исторический Самозванец лично реабилитировался в сознании читателя, даже противопоставлялся Михаилу Романову, вскоре воссевшему на русский трон. Нужны умные цари, слушающие умных искренних советчиков, соблюдающие веру праотцов,— вот «программа минимум» будущего славянофила Хомякова. Позднее славянофилы будут проповедовать идеи улучшения монархического правления путем созыва совещательных земских соборов, проведения реформ, соблюдения чистоты религии.

Хомяков не только не выдержал соревнования с Пушкиным, но и отступил от изображения «века минувшего во всей его истине», так как подчинил исторические факты романтико-утопической формуле.

Это был последний случай, когда славянофилы творили еще в потоке «большого» русского романтизма, так или иначе соприкасаясь с его лучшими образцами. К началу 1830-х годов они уже перешли в разряд эпигонов, чтобы затем создать свою совсем не эпигонскую, чисто славянофильскую поэзию. В ней они будут оригинальными романтиками со своими исканиями. А пока выступали на первый план все их изъяны, упущения, равнодушие к проблемам, которые волновали других романтиков. Не вставали перед ними ни проблемы шекспировских страстей и правдоподобия характеров, ни проблемы вальтерскоттовского историзма,— проблемы, волновавшие Пушкина, вне отклика на которые уже не могло быть настоящего новаторства.

Заданность интереса мы видим во всех высказываниях славянофилов об историческом прошлом. В упоминавшейся «Царицынской ночи» И. В. Киреевский высказался о причинах, по которым славянофилы тянулись к историческим сюжетам и именно к эпохе Смутного времени. «Мне пришла мысль,— рассказывает



герой у Киреевского, — представить Борисово царствование в романе. Нет ничего загадочнее русского народа в это время <...> Представьте же себе человека, который равно ненавидит Годунова, как цареубийцу-похитителя, и Гришку, как самозванца; к чему привяжет он слово *отечество*? Мне кажется, здесь в первый раз русский задумался об России <...>, и этим только объясняется после возможность успехов Минина и Пожарского»<sup>26</sup>.

Есть здравая сторона в таких рассуждениях: история как бы сама продельвала смелый эксперимент: престол пуст, разные честолюбцы хотят занять его, все противоречия жизни обнажены до предела. Какая же сила поглотит конец смуте, в чем смысл действий героев и толпы? Подсказывался сюжет, в котором можно было в угоду определенной доктрине «переиграть» историю по своему.

В самом деле: к чему русский человек, согласно пониманию славянофилов, должен «привязать» слово «отечество»? И. В. Киреевский приоткрывал еще один край тайны своего творческого замысла: «Но для романа, — читаем мы дальше, — я избрал бы человека неназванного историей (среднее русского, — это отчасти в духе героев В. Скотта. — *В. К.*), воспитанного при дворе Грозного во всех предрассудках того времени (т. е. неблагочестивого, уважающего только принцип власти, к ней «привязывавшего» слово «отечество». — *В. К.*), и старался бы показать: как сила обстоятельств постепенно раскрывала в нем понятие лучшего (но чего же именно, какого лучшего, взамен принципа деспотической власти, это осталось неясным. — *В. К.*), откуда, наконец, польское копьё не положило его под стеной освобожденного Кремля»<sup>27</sup>. И так, прозрение героя началось, искупительная жертва принесена (кстати, хомяковская проблема греховности всякого пролития крови тут начисто снята), но его полное перерождение не показано. Смерть застаёт его в борьбе за отечество, но автор не раскрывает нам, в каком же смысле герой стал понимать это великое слово. Но найти ответ можно. Не так уж далеко И. В. Киреевский уходил от хомяковской формулы о «вере», которая является путеводительной звездой для русского человека. Комментарием к замыслу И. В. Киреевского является весь смысл его учения как славянофила.

Еще в статье «Деятнадцатый век» (1832) он указывал, что человечество, пройдя стадии «разрушения» (Французская революция XVIII в.) и «контрреволюции» (Реставрация), теперь вступило в третью стадию — примирения противоречий, и что именно «религия» является колыбелью этого «единомыслия» народов, «сопроникновения с устройством государственным, гражданскими, семейными отношениями». В этой статье говорится, что

<sup>26</sup> *И. В. Киреевский*. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 147.

<sup>27</sup> Там же.

русский живительный дух сохранился только в православной церкви. А вот письмо И. В. Киреевского к А. И. Копелеву, датируемое октябрем — ноябрем 1853 г.: «Для меня,— писал Киреевский,— душа государства есть *господствующая вера народа*»<sup>28</sup>. Он подробно доказывает, что несоблюдение принципов православия губит русский народ, является главной причиной всех его исторических и государственных бед. К вере православия и «привязывал» Киреевский слово «отечество». Спасительную роль православия и хотели подчеркнуть славянофилы, выбирая сюжеты из Смутного времени. Доказывалось, что соблюди Гришка православие — был бы он хорошим царем. Развратный же богохульный Иван Грозный заразил неблагочестием своих слуг, и им пришлось тяжкой ценой искупать свой грех под польскими копьями у стен Кремля.

Качествами благочестия наделяет Минина и Пожарского в своей драме «Освобождение Москвы в 1612 году» К. С. Аксаков (1848). Завзятое доктринерство так и выступает в каждой сцене этой запоздалой драмы К. С. Аксакова. В своем предисловии он намекал, что не заблуждается насчет ее поэтических достоинств, и предупреждал, что оставляет в стороне «художественный вопрос», однако он все же считал нужным в духе примитивного документализма толковать о наличии исторической достоверности в драме, оттеняя выгодные для него факты. Пожарский и Ляпунов, заключая союз против поляков, выпендренно декламируют: «Мы братья, сродники христовой веры, веры русской земли». Пожарский подчеркнуто отказывается от всяких соблазнов самому сесть на престол<sup>29</sup>.

Так вырисовываются своеобразные «скользящие» связи славянофилов с «традиционными» формами русского романтизма (Жуковский, Любомудры, декабристы, ранний Пушкин). Ни в одной из них не закрепляясь, будущие славянофилы мало что внесли нового в эти формы. У них как бы всегда была какая-то своя особая цель. Они пытались создать свой особенный романтизм, выражавший большей частью в лирике заветные положения их философской и социально-исторической доктрины. С ней-то мы сейчас вкратце и познакомимся.

---

<sup>28</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 278.

<sup>29</sup> Чисто исторический интерес в биографии К. С. Аксакова имеет его драма «Олег под Константинополем», написанная в студенческие годы и опубликованная только в 1858 г. Пьеса появилась слишком поздно. От ее главной идеи автор отказывался, как от заблуждения молодости. В студенческие годы он поддерживал концепцию скептической школы Каченовского, отрицавшего историческое существование Олега и взятие им Константинополя. К. С. Аксаков пародировал в драме тех оптимистов, которые приписывали Олегу и его времени высокий уровень цивилизации. Дочь византийского царя, явившись к нему в качестве посла, отговорила его от осады города и Олег по-рыцарски ограничился лишь тем, что прибил к его вратам свой щит...

Славянофильство как определенное течение русской общественной мысли сложилось в конце 1830-х годов. Тогда же особенно заметно обозначились и его программные выступления в поэзии.

В 1839 г. произошел спор между И. В. Киреевским и Хомяковым по вопросу: возрождать ли старину или идти дальше, используя горький опыт Запада. Но спор этот не разрушал единства лагеря. В разнообразных вариантах все славянофилы более или менее сходились на некоторых общих для них представлениях относительно особенностей пути России.

Основы развития цивилизации в России, говорил И. В. Киреевский, определялись тремя условиями: Россия восприняла христианство из рук православной Византии, а не из рук развратного, еретического Рима; татары не разрушили России и не привили ей своих нравов; недостаток классических традиций и образования был восполнен Петром I («Ответ А. С. Хомякову», 1839). Потом с некоторыми вариациями это учение И. В. Киреевский повторял не раз, и в частности в статье «О характере просвещения Европы и его отношения к просвещению России» (1852). Первые два пункта остались в силе: православие и ненасильственное образование русской государственности. Что же касается реформ Петра I, то теперь стал подчеркиваться их вред, тогда как раньше они рассматривались как необходимая прививка общечеловеческой образованности, без которой России нельзя было существовать. Киреевский с большой силой подчеркивал их рационалистический, чуждый русскому духу характер. Русская земля якобы восприняла христианство в его подлинно-гуманистическом значении, оно непричастно земным корыстям, русская земля якобы не знала завоевателей и завоеванных, насилия власти, все классы её населения были проникнуты одним духом, и хранителем этого духа до сих пор является церковь. Россия не знает проповедей «мечтательного равенства» (т. е. социализма, о котором теперь хлопочут на Западе). В России, кроме церковных начал, решающее значение всегда имели общинные начала, основанные на убеждениях и мнениях, а не на праве частной собственности и понятиях о законе. Русская мысль никогда не стремилась к «анализу», как это наблюдается на всем протяжении истории Запада. Она пошла от Платона, а не от Аристотеля, стремится к единому духу идеям, ведущим к сплочению нации, единству ее интересов.

Обидой на русское самоуничижение и на западное высокомерие пронизаны статьи Хомякова «Мнение иностранцев об России» (1845) и «Мнение русских об иностранцах» (1846). Их автор искал единый «жизненный закон» в истории русского народа, постигаемый не рассудком, а априорным «чутьем», «поэтическим прозрением». Этот решающий закон Хомяков находил в «вере».

Начало всех начал в жизни народа, в его общественном устрой-

стве есть его религия. Нельзя не согласиться с дореволюционным исследователем, что «исторической основы, на которой мог зародиться такой взгляд Хомякова на способ познания исторических истин, следует искать в романтизме, развившемся на основе философии Шеллинга»<sup>30</sup>.

Путем разных философских и исторических ухищрений точно так же старались постичь «феноменологию» русского духа К. С. Аксаков и Самарин.

Любовь славянофилов к России, к русскому народу отличалась, конечно, искренностью, глубиной. Они были из тех, для которых «народ» стал исходной точкой всех духовных исканий (тут они еще близки всем передовым людям России). Вместе с тем они уже придавали особое значение «остаткам» народности, которые наилучшим образом сохранились в среде крестьян и которым якобы противостоит все европейское (здесь они уже расходились с подлинными борцами за народ). Эти «остатки» они не только «собирали» (собрание фольклора), но и превращали в исходный пункт построения целой теории о самобытном пути России, нарушенном якобы реформами Петра I (здесь они уже становились «чистыми» славянофилами).

Обычно эту часть доктрины славянофилов трактуют крайне упрощенно, как требование простого возврата к допетровским временам; в этом видят и романтизм и консерватизм славянофилов. На самом же деле по этому вопросу в рамках славянофильства боролись по крайней мере три концепции. И во всех трех были, конечно, элементы утопии.

В ряде случаев славянофилы требовали простого возврата к допетровской старине. Но чаще они говорили лишь о сохранении черт старины, так как верили, что на новом «витке» истории России эти черты пригодятся, как опоры самобытности. Главным же образом славянофилы доказывали, что Россия имеет особую миссию, она должна вернуться к исконным началам, именно теперь, обогащенная опытом Запада, пройдя сама через испытания петровских реформ. Запад был «нужен» славянофилам для подтверждения их теории о гибельности революционных преобразований, для доказательства мысли, что путь, которым до сих пор шел Запад, оказался путем банкрота. Современное общество раздирают непримиримые противоречия, цивилизация зашла в тупик, и нет в ней счастья для народов. Критика теневых сторон, цинизма буржуазных порядков — сильная сторона в теории славянофилов, в чем-то совпадавшая с той критикой, которую вели Белинский в статье «Парижские тайны» (1844), Герцен в «Письмах из Avenue Marigny» (1847). Но славянофилы облекали свою критику в крайне отвлеченную форму.

Упрекая Запад в чрезмерном развитии принципа «личности», «рационализма», «частной собственности», «юридического пра-

<sup>30</sup> В. З. Завитневич. Алексей Степанович Хомяков, т. 1, кн. 1, стр. 410.

ва», они тут же нагромождали горы несообразностей, антиисторических, чисто моралистических построений, не раскрывавших глубин социальных противоречий, борьбы между трудом и капиталом. Это была отвлеченно-романтическая, охранительно помещичья критика хищнических законов буржуазного Запада с целью оградить от него Россию.

Славянофилы старались возвысить свой престиж за счет того, что после Французской революции 1848 г. некоторые «западники» пережили разочарование в буржуазном утопическом социализме и стали разрабатывать идеи «русского общинного социализма». Красноречивым примером для славянофилов был «западник» Герцен. Они давно твердили, что в крестьянской общине сохранился дух подлинной народности, единения классовых интересов. При поверхностном взгляде получалось, что «западники» пришли на поклон к славянофилам. Но это явление только кажущееся.

Для славянофилов патриархальная община — средство сохранения отсталости, оплот против революционного брожения, средство удержания крестьянских масс в повиновении, воспитания в них смирения. А для Герцена и позднее для Чернышевского община — форма перехода к социализму, источник новых инстинктов, прообраз будущего социалистического труда и общезнания. Пусть эта доктрина, в свою очередь, была также утопической, но все же сущность общины и ее назначение трактовались Герценом и Чернышевским в прямо противоположном по сравнению с славянофилами смысле.

Резкой критике славянофилы подвергли идеологические искания на Западе, отгораживаясь от них. Много раз по разным поводам Хомяков и И. В. Киреевский возвращались к оценке немецкой философии от Канта до Фейербаха и приходили к выводу, что это все «рассудочная» школа, крайнее выражение западного «анализа», зашедшего в тупик. Одним из криминалов при этом объявлялось то, что Гегель сам подготовил переход к философскому материализму, т. е., согласно Хомякову, вообще к ликвидации философии. Хомякову удается отметить несколько действительных промахов Гегеля, прежде всего его «неограниченный произвол ученого систематика», прибегавшего к натяжкам, когда «формула факта признавалась за его причину». Но при этом Хомяков вообще не принимал учения Гегеля о причинности и необходимости.

Самому Шеллингу, к которому Хомяков явно испытывал симпатию как к «воссоздателю целостного духа», пришедшему к «философии веры», бросался упрек в том, что он слишком рассудочный философ.

Славянофилы упрекали Гегеля и материалистов, в частности Фейербаха, в ликвидации философии, но сами они действительно ее «ликвидировали», ибо где вера, там кончается всякое доверие к человеческому разуму, к философии. Философия становится служанкой богословия. Хомяков солидаризировался с И. Киреев-

ским: «... есть возможность более полной и глубокой философии, которой корни лежат в познании полной и чистой веры — православия»<sup>31</sup>.

Фальсифицировали славянофилы и три пресловутых самобытных элемента русской истории. Будто русская церковь не была связана с государственной властью и не выполняла функций полицейского сыска; будто не было завоеваний (ни норманского, ни татарского), наложивших свою печать на русскую историю, будто русская мысль не стремится к «разъедающему анализу». Указания на слабое развитие в России понятий о праве и законе лишь подтверждало мнение Белинского, например, в том же «Письме к Гоголю», что по вине самодержавия в России господствует произвол, нет никаких гарантий для личности.

Славянофилы хотели по-своему усовершенствовать все — и православие, и самодержавие, и народность. От прямых охранителей — «пишковинов», затем от сторонников «официальной народности» они отличались тем, что не отмахивались от всего западного, а изучали его «опыт», жаждали некоторых перемен в жизни России — отмены крепостного права, созывов земских соборов, свободы слова. Они не принимали грязных сторон официального благочестия, жестокости самодержавия, угнетения народа. Они требовали перемен, а тот, кто требовал хоть каких-либо перемен при Николае I, тот рисковал многим и слыл за «беспокойного» человека. В какой-то мере эти требования славянофилов смыкались с требованиями, которые выдвигали наиболее яркие, подлинные представители освободительной борьбы.

Но в каждом подобном вопросе надо точно определять характер этих совпадений. Славянофилы были идеологами дворянства. Они хотели улучшения строя для спасения строя. Таков, по крайней мере, объективный результат всех их устремлений.

### 3

Поэзия славянофилов была рупором их доктрины. Почти полностью в их поэзии исчезла интимно-лирическая, личная тема. На первый план выдвигались темы: Россия, Россия и Запад, Россия и славяне, «славянофилы» и «западники», обличение некоторых теневых сторон русской действительности, которые, по мнению славянофилов, мешали России достойно выполнять ее историческую миссию.

Основная роль в формировании такой пропагандистской поэзии принадлежала А. С. Хомякову и К. С. Аксакову.

Славянофильская доктрина уже чувствуется в «Русской песне» Хомякова (первая половина 1830-х годов). Велика земля Володимира, т. е. Северная Русь. Она оказалась центром образу-

<sup>31</sup> А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. III. М., 1900, стр. 241.

щегося русского государства; ничего этой земле не страшно, боится она лишь гнева божьего, миром-разумом держится, мужики в ней богатые, знают чин свой, знают добычу, в судах у нее правда и суд неподкупный.

Русь собрала свои народы вокруг живительного ключа «веры ясной» («Ключ», 1835), со всех ее концов на богомолье сходятся люди в Киев — «славы русской колыбель» («Киев», 1839). И внешним и внутренним благолепием — всем взяла Русь.

Но уже в стихотворении «России» (1839) Хомяков хочет отмежеваться от «официального» патриотизма. И тут оказалось, что позиции поэта очень непрочные.

«Гордись! — тебе льстецы сказали», но ты, Россия, на самом деле не гордись, заявляет Хомяков. Во всяком случае нужно прежде решить, в чем должен быть предмет твоей гордости. Под льстецами, конечно, подразумевались ревнители «официальной народности». Все внешние похвалы России — ты и «увенчана» славой, и мощна «несокрушимой» силою, и «полмира» взяла «мечом», и беспредельна в пространствах, и красива своими степями, горами, реками, морями, алмазными недрами, все они — ничто. Все это теперь объявляется «прахом». Главное богатство России в другом: в «смирении», в религиозном благочестии.

Бесплоден всякой дух гордыни,  
Неверно злато, сталь хрупка,  
Но крепок ясный мир святыни,  
Сильна молящихся рука!

Падший гордый Рим, падшие монголы, в предсмертных столах доживающий свой век гордый Альбион — всему тому примеры. А Россия — «глагол творца» прияла в себя, он дал ей «светлый удел» «хранить племен святое братство» «и правду, и бескровный суд»:

Скажи им таинство свободы,  
Сиянье веры им пролей!

Акцент в похвалах России сместился с материальных, внешних моментов к моментам внутренним, духовным, точнее — религиозным.

Известно, что Лермонтов в «Родине» (1840) полемически откликнулся на стихотворение Хомякова<sup>32</sup>. Лермонтов тоже не приемлет «официальный» патриотизм и похвальбу «славой, купленною кровью», «полным гордого доверия покоем», в который погружена Россия. У Лермонтова нет и тени намека, будто бы Россия имеет право поучать другие народы. «Странная любовь» поэта к родине выражалась в том, что он искренне восхищен ее

<sup>32</sup> См. Н. И. Мордовченко. Лермонтов и русская критика 40-х годов. — «Литературное наследство», т. 43—44. М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 788—789.

просторами, реками, разливами, «подобными морям» (сравни у Хомякова «Пусть рек твоих глубоки волны, как волны синие морей»). Лермонтовские строки здесь явно перекликаются со стихотворением Хомякова. Но у Лермонтова главное — народ, заселяющий эти просторы, его душа, которую поэт хотел бы лучше узнать и которая столь же просторна и могуча, как и пространство России. Лермонтов подошел к демократическому решению патриотической темы, которое продолжит затем Некрасов. Непримиимость двух столкнувшихся позиций, двух поэтов, напечатавших свои стихотворения в одном и том же журнале, «Отечественные записки», — очевидна.

Позднее, когда вспыхнула война с Турцией, Хомяков написал второе стихотворение под тем же заглавием («России», 1854). Здесь Хомяков уже признает недуги и противоречия русской действительности и пытается «очистить» Россию от этих грехов для ее ответственной роли. Поэтому и появились во втором хомяковском стихотворении такие строки:

В судах черна неправдой черной  
И игом рабства клеймеша.

Когда-то в стихотворении Хомякова «Русская песня» говорилось, что в земле Володимира суд правый и мужики богаты. Теперь — совсем другое: какая уж тут правда, какое уж тут богатство, если в стране — крепостное право.

Стихотворение Хомякова «России» (1854) призвано доказать особую миссию России в спасении славян на Дунае, в борьбе против турок: «Ты избрана!», «Рази мечом — то божий меч!». В свете этой задачи Хомяков и считал нужным указать на темные стороны русской жизни.

Другая, типично романтическая тема в творчестве славянофилов — критика западной цивилизации. Еще до «Последнего поэта» Баратынского (1835) славянофилы заговорили о современном веке «разума», «эгоизма», разрушающем поэтические сны. Хомяков еще 25 декабря 1826 г. писал брату Федору из Парижа о нивелирующем цинизме окружающих его буржуазных порядков: «Народ мне не нравится. Он ни то, ни се. Правление не согласно с его духом и какое-то стремление к коммерческим оборотам или, лучше сказать, к деньгам (следствие конституции)». Французы «потеряли свой природный характер»<sup>33</sup>.

В стихотворении «Разговор» (1831) Хомяков бросал еще более резкие упреки цивилизации, предвосхищая Баратынского:

И эгоизм, как червь голодный,  
Съедает наш печальный век.

<sup>33</sup> А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 9.



Угасло пламя вдохновенья,  
Увял поэзии венец  
Пред хладным утром размышленья,  
Пред строгой сухостью сердец.

Сходно с Баратынским звучит и послание И. С. Аксакова к Ю. Жадовской (1846), замыкающее сюиту стихов на эту тему:

В наш век пересуда, страдальческий век  
Сомнений, вопросов, раздумья,  
Стал скуден душой и бежит человек  
Порывов святого безумья.

Нам «думы, думы достались в удел», продолжает И. С. Аксаков, как бы разрабатывая элегический стих Баратынского: «все мысль, да мысль...» Но если в скорби по поводу гибели вдохновения и в критике «железного века» славянофилы сходились с Баратынским, то само отношение к «мысли» у них было другое. Баратынский прославился как «поэт мысли» (Баратынский «оригинален, ибо мыслит», — сказал о нем Пушкин), но Баратынский известен и как противник «мысли». Он считал проникновение мысли в поэзию гибельным для последней. Поклонение рационализму признавалось пагубным и славянофилами. Но все же они были за мысль, за свою «думу» в поэзии.

Запад и Россия — два полюса; они осмыслились подчас в резком контрасте: как у Тютчева в стихотворении «Море и утес» (1848)<sup>34</sup>. Этот утес, т. е. Россия, о которую разбиваются мятежные морские волны, преобразовывался в воображении поэтов славянофильства в некий оплот добродетели.

В рассказе И. В. Киреевского «Остров» (1838) изображается в духе «Поля и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера бежавшая от несчастий окружающего мира группа людей, которая создает для себя где-то около православной Греции земной рай<sup>35</sup>. Ясно, что этот островной уклад напоминает желаемое славянофилами

<sup>34</sup> На сходство славянофилов с Тютчевым в разработке этой темы мы наталкиваемся весьма часто. Причем трудно сказать, кто кого опережал, особенно в поэзии. В известном тютчевском четверостишии «Умом Россию не понять...» есть формула: Россию «аршином общим не измерить» (1866). Эту формулу Тютчеву мог подсказать И. С. Аксаков в «Зимней дороге» (1847), где строка «Свое чужим аршином мерить» также означает, что несуразно по-западному истолковывать все русское.

<sup>35</sup> Не переключается ли с этим произведением И. Киреевского сон о «золотом веке» Версилова в «Подростке» Достоевского (помимо указания Достоевского на вдохновляющее для него значение картины Клода Лоррена «Морской пейзаж с Адисом и Галатеей», увиденной в Дрезденской галерее). Достоевский мог прочитать «Остров» в сочинениях И. Киреевского, изданных в 1861 г. Эти же соображения вызывает и «Сон смешного человека» Достоевского. Там ведь тоже действие происходит где-то около греческого Архипелага.

будущее человечества, будущее России. А море и окружающий мир — современная буржуазная Европа; при характеристике внешнего мира дается много прозрачных реалий: упоминаются Наполеон, войны, кровь, хищнические порядки. Ключом к смыслу рассказа являются следующие слова: «Нет! Не совсем еще погиб народ, в нем живо еще зерно воскресения: его святая глубокая привязанность к вере»<sup>36</sup>.

В другом значении выступает «остров» в одноименном стихотворении Хомякова. Перед нами Альбион: «остров пышный», «остров чудный», но «лукавый», гордый, который кует повсюду крамолы, ставит выше «божьего суда» суетную, земную свою власть, мирскую славу. Альбион должен погибнуть, потому что он — воплощение западной цивилизации:

И другой стране смиренной,  
Полной веры и чудес,  
Бог отдаст судьбу вселенной,  
Гром земли и глас небес.

В виде острова посреди бушующего океана современной жизни Хомяков олицетворял теперь Россию. Она исключение из правил, «чудо мира»<sup>37</sup>.

Русское и западное начала контрастно осмыслились при разработке наполеоновской темы. Наполеон — классическое чудо западного мира. Хомяков посвятил три стихотворения «последнему новоселью» узника острова Св. Елены, гроб которого был перенесен в 1840 г. в парижский Дом Инвалидов («На перенесение Наполеонова праха», «7 ноября» и «Еще об нем»). В разработке этой темы Хомяков оказался во многом близким Тютчеву, который в то время жил в Мюнхене. На это сходство указал в своей известной монографии о Тютчеве И. С. Аксаков<sup>38</sup>. Хомяков и Тютчев приходили к мысли, что Наполеона сокрушила не материальная мощь России, а нравственная сила русского народа, под которой подразумевалось его смирение, его вера. Даже Самарин возмущался такой упрощенной и навязчивой трактовкой столь близких сердцу вопросов. «До чего дошел Хомяков с своей точки зрения! — писал Самарин К. С. Аксакову. — Наполеона повергли не сила народов и не ровный (вместо равный) ему соперник.... Как будто не в общем восстании и не в истории, а в чем-то другом обнаруживается воля божия или закон необходимости»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 194.

<sup>37</sup> Ф. Н. Глинка в той же тональности, как бы соревнуясь с «Островом» Хомякова, восславил как уже реально существующий образец добродетели и святости «Город чудный, город древний», т. е. Москву, с ее царь-пушкой, царь-колоколом, холмами, посадами (1841).

<sup>38</sup> И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 67—68.

<sup>39</sup> «Русский архив», 1880, т. 2, стр. 275.

И снова Хомяков, как и в разработке темы родины, столкнулся с Лермонтовым. Еще в стихотворении «Бородино» Лермонтов показал, что именно народ сокрушил Наполеона на полях России.

А в «Последнем новоселье» Лермонтов клеймил французских клеветников Наполеона, спекулировавших на его славе, старавшихся примазаться к тени великого полководца. Клеймил он и толпу, переменчивую в своих мнениях: «Ты жалкий и пустой народ». Но в этом обвинении не было и тени националистического высокомерия или мистического преклонения перед молящимся, а не борющимся народом.

Как мы видим, поэзия Хомякова имела много точек соприкосновения с поэзией Лермонтова, что подтверждается близостью и отдельных образов, оборотов стиха и т. д. В разработке поэтики Хомяков даже в какой-то степени — предтеча Лермонтова. Вот отдельные примеры из стихотворения Хомякова «Клинок» (1830), когда еще Лермонтова-поэта никто не знал: «не презирай клинка», на нем «отделка древности» и «пыль забвенья», когда-то он «по латам стучал», а теперь его покрыла «едкая ржавчина времени» (ср. у Лермонтова образ клинка, покрытого «ржавчиной презренья» в стихотворении «Поэт», 1838). Задолго до лермонтовских шедевров «Я жить хочу! хочу печали», «Выхожу один я на дорогу», с их формулами: «что без страданий жизнь поэта, и что без бури океан», «он даром славы не берет», или «я ищущу свободы и покоя», но не «холодного сна могилы», а «чтоб в груди дремали жизни силы, чтоб дыша вздымалась тихо грудь», — задолго до них уже намечались сходные мотивы у Хомякова в стихотворении «Желание покоя» (1825). Основная его тема — невозможность для поэта забвения:

Прости... Но нет! Мой дух пылает  
Живым, негаснущим огнем,  
И никогда чело не просияет  
Веселья мирного лучом...  
Он жаждет брани и свободы,  
Он жаждет бурь и непогоды...

У Лермонтова мы также встречаем много раз повторявшийся демонический образ и сходные строки: «и на челе его высоком не отразилось ничего»... И уже совсем по-лермонтовски, словно из его «Трех пальм», звучат хомяковские стихи:

Так средь Аравии песчаной  
Над степью дерево растет:  
Когда его глубокой раной  
Рука пришельца пресечет...

*«Вдохновение», 1828*

или:

Так в недрах степи раскаленной  
Среди губительных песков  
Отрадны оазис зеленѣй,  
И пальмы тень, и ключ студеный,  
И песнь счастливых пастухов.

*«В альбом С. Н. Карамзиной», 1832*

Мы знаем, что Хомяков встречался с Лермонтовым, что он хвалил в письмах его «Бѣлу» и «Песнь про купца Калашникова». Существует даже предположение Б. М. Эйхенбаума о том, что в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» Лермонтов под маской поэта вывел не себя, а Хомякова<sup>40</sup>. Мы уже имели случай оспаривать такое предположение, как и вообще вопрос о «сближении» Лермонтова со славянофилами<sup>41</sup>. Внимание Лермонтова славянофилы действительно привлекли (вспомним хотя бы полемику по поводу темы родины). Он стал активно соотносить свои позиции с их позициями. Но лучшим его ответом славянофилам является стихотворение с символическим названием «Спор», которое он отдал в «Москвитянин» перед своей трагической поездкой на Кавказ (1841). Запад или Восток — так обычно ставили вопрос славянофилы, решая его в пользу Востока. Но в отличие от славянофилов Лермонтов не связывал никаких иллюзий с феодальной неподвижностью и отсталостью Востока:

Род людской там спит глубоко  
Уж девятый век...

Однако решив этот несложный для себя вопрос, Лермонтов ставил совсем новый: о судьбе и значении кавказской вольницы. Кавказ стал для него особой темой, темой свободы в ее всеохватывающем, романтическом содержании.

Ни по какой из линий — ни в оценке Запада (Наполеона), ни в оценке Востока, а также Руси и русского народа — у Лермонтова с славянофилами ничего не было общего. То, что некоторые авторы считают совпадением — в поэтике стиха, ритмике, образах, — являлось результатом общей атмосферы тех лет, поисков поэзии мысли. С «Последним новосельем» спорили и «западники» (Н. Сатин, Белинский). Поэзия углублялась в русскую тему, поэтов волновала проблема будущего России, сравнения с Западом напрашивались сами собой.

<sup>40</sup> Б. М. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44, стр. 63.

<sup>41</sup> См. В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. Изд-во МГУ, 1958, стр. 51—56.

Симбиозом двух тем — Востока и Запада — оказалась для славянофилов тема России и славянства. В славянстве как бы продолжала жить Русь, славянство — внешняя сфера, самой судьбой наиболее «приспособленная» для влияния на нее «старшего брата» — русского народа. С другой стороны, славянство — часть «Запада», уже испытывавшая влияние католицизма, рационализма и буржуазной культуры.

В стихотворении «Орел» (1832) Хомяков развивал мотивы «Оды», написанной в связи с польским восстанием. Русский орел должен не забывать о своих младших славянских братьях; «окованные» цепями братья, живущие в ущельях Альп, Карпат, в балканских лесах, ждут зова к освобождению. Гегемония России подчеркивается по-другому: не забывай, не забывай братьев.

К концу 40-х годов Хомяков отказывается от открытого «панславизма». Таковы стихотворения «Не гордись перед Белградом», «Беззвездная полночь дышала прохладой» (1847). Начало первого стиха как бы продолжало давний стих: «Гордись! — тебе льстецы сказали», но с открыто отрицательным значением, т. е. «не гордись». Ни один славянский народ не может вышаряться над другими славянскими народами. И Москва уравнивается с другими столицами.

Не гордись перед Белградом,  
Прага, чешских стран глава!  
Не гордись пред Вышеградом,  
Златоверхая Москва!

Теперь уже оказывается, «все велики, все свободны». Хомяков понял, что прежний тон отношений «с братьями» себя изжил, нужен другой тон, нужны идеи равенства. Но эти идеи — все те же: «крепки верою одной». Предводительствуют в братстве духовные пастыри, епископы славянского Запада, лишь бы они были в «старой одежде святого Кирилла»:

И клир, воспевая небесную славу,  
Звал милость господню на Западный край,  
На Лабу, Мораву, на дальнюю Саву,  
На шумный и сивий Дунай.

Самодержавие с большой подозрительностью относилось к выступлениям славянофилов по вопросам внутренней и особенно внешней политики. Недаром Николай I написал на полях ответов И. С. Аксакова на предложенные ему III отделением вопросы пункты, что «...под видом участия к мнимому утеснению славянских племен таится преступная мысль о восстании против законной власти соседних и отчасти союзных государств и об общем сое-

динении, которого ожидают не от божьего произволения, а от возмущения, гибельного для России!...»<sup>42</sup>.

Одновременно нереальность этой идеи заключалась в том, что славяне вне России были уже заражены влиянием западного просвещения. Это было опасным с точки зрения самих славянофилов, так как они боялись замузнить источники своей веры. Славянофилы могли лишь предложить братьям-славянам каноны своей моралистической доктрины. Подобные заклинания: не прислушиваться к Западу, сохранять патриархальные устои — славянофилы изложили в своем известном послании «К сербам» (1860), подписанном Алексеем Хомяковым, Михаилом Погодиным, Александром Копелевым, Иваном Беляевым, Николаем Елагиным, Юрием Самариным, Петром Бессоновым, Константином Аксаковым, Петром Бартеневым, Федором Чижовым, Иваном Аксаковым.

То, о чем славянофилы так долго твердили русскому обществу, они передавали как завещание и другим странам. Не будем касаться ситуации в Сербии, по поводу которой было написано послание; это другой вопрос. В послании указывалось, что сербы для получения свободы должны блюсти единство в православии, беречь национальное братство, соблюдать осторожность в связях с Европой (т. е. не вдаваться в соблазн быть европейцами), презирать роскошь, вести суд по совести на общинных сходках, уважать своих духовных пастырей, возбраняя им величать себя церковью (т. е. церковь должна остаться чистым принципом, свободным от личного произвола, как высшая идея).

Перед нами один из характерных примеров: мы видим, как славянофилы идут по замкнутому кругу силлогизмов, моралистических предписаний, исторических приблизительностей в определении структуры современных общественных формаций, их материальных и духовных потребностей. Выступая советниками, славянофилы навязывали другим свои утопические мечты.

Теперь перейдем к иным темам их поэзии. Они также имеют утопический и романтический характер, выражают мечту неисполнимую.

Славянофилы всегда были озабочены сплочением своих рядов, активизацией своей литературной деятельности. Они с завистью отмечали, как успешно наступала и развевывала свою деятельность «натуральная школа». Не будем приводить многочисленные свидетельства из переписки славянофилов. В поэзии особенно активно тему солидарности в борьбе с противниками, консолидации своих рядов разрабатывал К. С. Аксаков. Недаром С. А. Венгеров в одной из своих работ назвал его «бойцом славянофильства».

---

<sup>42</sup> См. «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 2. М., 1888, стр. 154—155.

К. С. Аксаков воодушевлял своих, бичевал непоследовательных и колеблющихся.

На битвы выходя святые,  
Да будем чисты меж собой!  
Вы прочь, союзники гнилые,  
А вы, противники,— на бой!

*«Союзникам», 1844*

Боевые кличи славянофилов, их «науку» «славного служенья» с большой силой изложил И. С. Аксаков в стихотворении «Голос века» (1844), по ритмам предваряющем плещеевский гимн «Вперед! без страха и сомнения!» (1846).

По страстности и четкости выражения идейных и эстетических позиций, по темпераментности и заостренности публицистического и художественного слова К. С. Аксаков, несомненно, превосходил своих единомышленников из славянофильского лагеря, выполняя в нем роль цементирующего начала. Не раз К. С. Аксаков обрушивал сарказм на перебежчиков, резко разделяя окружающих на «наших» и «не наших». В декабре 1844 г. он в послании Н. М. Языкову заявлял, что даже просто петербуржцы, похваляющиеся своим городом, ему ненавистны:

Тому руки я не подам,  
Кто чтит тот град, народа бремя,  
Всея России стыд и срам.

Когда близкий к славянофилам историк А. Н. Попов уезжал в 1842 г. за границу, К. С. Аксаков в послании к нему просил и там, в чужих краях, не забывать Москвы, Кремля, его крестов и золотых глав.

Барскую дряблость, лень, склонность к позе, «страданиям» казал в собственной славянофильской среде И. С. Аксаков в стихотворении «Мы все страдаем и тоскуем» (1847).

Особенно тяжело было удерживать ряды своих борцов после 1848 г. И. С. Аксаков, например, утрачивал веру в возможность благоденствия на земле и молил бога: «Ты моему безверью помоги!» («После 1848 года», 1850).

От страстной убежденности, доходящей до фанатизма,— один шаг до сатиры, беспощадного обличения всего того, что не так, что «не наше». Сатира шла у славянофилов рука об руку с элигией.

К. С. Аксаков с тоской отмечал упадок веры, былых добродетелей в той самой земле Володимира, которую еще восторженно воспевал в 30-х годах Хомяков. «Безмолвна Русь»— так начинается одно из стихотворений К. С. Аксакова 1846 г.— «ее замолкли города», «одежда русская — в наш просвещенный век — есть угнетенного одежда»; «ты презренна, о русская земля!», везде только

и слышно «чужое ликованье», т. е. жизнь, развившаяся в результате реформ Петра I. О самом преобразователе К. С. Аксаков отзывался с величайшим сарказмом: «Великий гений, муж кровавый» Петр рисуется ему не иначе, как с «окровавленным топором». Петр не верил в народ «и весь закрыл его собой».

Но, истребляя зло в отчизне,  
Ты всю отчизну оскорбил.

«Ты граду дал свое названье, лишь о тебе гласит оно». Но твой град когда-нибудь рассыплется в прах, опять поднимется «оправданный народ», и жизнь в возрожденной Москве снова примет свой «свободный ход»:

Все отпадет, что было лживо,  
Любовь все узы сокрушит,  
Отчизна задретет счастливо —  
И твой народ тебя простит.

*«Петру», 1845*

Особенную ненависть у славянофилов вызывали служилая дворянская аристократия и чиновничество — «тени», прямые порождения петровских реформ. Этим «теням», «вампирам», кружащимся над русской землей, «дано господство над народом» («Тени», 1856)<sup>43</sup>.

Будучи и сам долгое время на чиновничьей службе, И. С. Аксаков не раз призывал в стихах чиновников быть добрыми, надеясь личным примером «слезу вдовицы утереть», прожить без взяток, укрепить закон («Мои друзья. Многим честным людям, состоящим в государственной службе», 1851). Но чаще им овладевало отчаяние разочарованного в своем утопизме романтика, он видел, что служит неправому делу: закон-то царский направлен против народа, и ложь «ликует» во всем («Пусть гибнет все...», 1849). И. С. Аксаков с ожесточением писал, что не хочет отдавать жизнь за «ленты и кресты, немецкие ничтожные прозванья» («Итак, в суде верховном — виноват!»). Совсем наоборот поступил герой его сатирической «мистерии в трех периодах» «Жизнь чиновника» (1843) — он предпочел путь выслуги. Это произведение ходило в списках и было впервые опубликовано в Лондоне, в сборнике «Русская потаенная литература XIX века» (1861). Русские власти преследовали И. С. Аксакова за его «мистирию».

Отметим, кстати, что у славянофилов в 1840—1850 гг. возникла своя особая публицистическая драматургия, отличавшаяся от

<sup>43</sup> Кстати, напомним название известной комедии Салтыкова-Щедрина, направленной против чиновников, — «Тени» (1862).



прежних романтических трагедий по жанру: мистерии-шаржи, сценки, назидательные диалоги. Теперь поэзия славянофилов явно паразитирует на достижениях «натуральной школы», хотя и борется с последней. Славянофилы хотят быть современными, понятными, наступательными.

«Жизнь чиновника» — с точки зрения жанра — любопытное произведение. Тут есть что-то от «Фауста», разумеется, в шаржированной форме — чиновник запродаёт душу дьяволу, решившись посвятить себя службе. При решении «гамлетовского» вопроса «служить или не служить» чиновник слышит напештывание демона:

Будешь жить спокойно, кругло и счастливо...

Другой таинственный голос отговаривает его от службы, показывая всю её мерзость, бесчеловечность. Чапа весов, однако, склонялась в пользу службы. Циники секретаришки департамента поют хор из «Роберта-Дьявола», ликуя по поводу того, что в их сети попала ещё одна душонка.

Есть в «Жизни чиновника» что-то от мистерии Кюхельбекера «Ижорский», где шишиморы и кикиморы напештывают герою, как ему поступать. Есть нечто, ведущее, может быть, к «Жизни человека» Л. Андреева, где жизнь также изображена по периодам, с её печальным итогом. Есть нечто, ведущее к поэме Некрасова «Современники», особенно в сценах беснованья и похвалы растленной, не скучающей в приобретении миллионов чиновничьей камарильи:

От всех нам пожива  
И дань и почет!

Но прежде всего «Жизнь чиновника» разрабатывает те самые мотивы «неправды черной» и «мерзости» тогдашней жизни, социальной действительности, о которых так проникновенно сказал позднее Хомяков в «России» (1854). Кроме того, перед нами «физиология» жизни чиновника, физиология, как её понимала «натуральная школа». В «Современной оде», поэме «Чиновник», в «Колыбельной» молодой Некрасов задал тон обличению «крапивного семени», с сарказмом указывая на несовместимость общепринятой морали с их миром: «Будешь ты чиновник с виду и подлец душой».

Пройдя все стадии служебных преуспеваний, аксаковский чиновник умирает, и на похоронах простой народ гадает, кого же хоронят? Должно быть, важная персона, а «если правду сказать... был такой мошеник». Вот тут-то, в глазах славянофила Аксакова, глас народа поистине оказывался гласом божьим. Но соприкасаясь с «натуральной школой», И. С. Аксаков настаивал на том, что он с ней ничего общего не имеет, у него своя цель в обличении чиновничества. Он просил не показывать рукопись его

мистерии Белинскому, «ибо Белинский может подумать, пожалуй, что я придерживаюсь его мыслей, а я этого совсем не хочу»<sup>44</sup>.

Желание изображать современные идейные столкновения в форме живых диалогов, так, как они происходили на самом деле в бурных салонных и журнальных стычках между общественными партиями, все больше овладевало славянофилами.

В «Зимней дороге» (написана в марте 1845 г., опубликована в 1847 г.) И. С. Аксаков сталкивал в спорах славянофила Архипова и западника Ящерица, едущих в одной кибитке и знакомящихся на постоянных дворах с народом. Ситуация напоминает во многом «Тарантас» Соллогуба, написанный весной того же 1845 г. Там тоже два великих спорщика — Василий Иванович и Иван Васильевич; они также едут в одном экипаже.

Белинский использовал соллогубовский «Тарантас» для выпада против славянофилов, ловко высмеяв не только доморожденные похвальбы всем русским недалекого Василия Ивановича, но и промашки бывшего европейца Ивана Васильевича («Отечественные записки», 1845, № 6). Белинский не преминул воспользоваться фатальным совпадением имени и отчества одного из героев соллогубовского «Тарантаса» Ивана Васильевича с именем и отчеством Ивана Васильевича Киреевского, в прошлом издателя «Европейца», а в злосчастном 1845 году — «Москвитянина». Пародирование получилось убийственное. Пришло оно и в аксаковскую «Зимнюю дорогу».

Архипов в «Зимней дороге» нападает на заедающую Русь искусственность западных порядков. Прибежище от чужеземщины можно найти только в простой русской природе, в жизни народа. Ящерица парирует эти детские мечтания отрезвляющими замечаниями: да где же она, эта народная особенная жизнь? Архипову ничего не остается, как отговариваться:

Кто имеет слух — да слышит,  
Кто имеет очи — зрит.

Но И. С. Аксаков был достаточно умным человеком, чтобы понимать, как еще голословен оптимизм Архипова. Автор не дает окончательно победить ни Ящерицу, ни Архипову и предоставляет в своем произведении рассудить самим мужикам, кто прав и кто виноват. Философски обнаженной, правдивой картинкой оканчивает И. С. Аксаков «Зимнюю дорогу». Его герои пьют, едят на постоялом дворе под голодными взглядами детишек, баб и мужиков. По-французски и по-русски обмениваются «репликами»: «Пф! Что, хозяин, нет у тебя другой избы, — попросторнее, по... чище?» И тут Ящерица снова спрашивает Архипова: ну что, будешь ли предаваться своим видениям, вот она, правда народной

<sup>44</sup> «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 1, стр. 136.

жизни без прикрас? Архипов твердит свое — верю в возрождение народа, в милость господнюю. Входит сын хозяина и объявляет, что по слухам будет новый рекрутский набор. Бабы заголосили.

И. С. Аксаков, может быть, зорче, чем другие славянофилы, видел отвлеченность представлений о народе его собратьев по партии. Он и брату Константину советовал поехать по России и лучше ее узнать. Не раз он критиковал его отвлеченные представления о стране, идеализацию жизни в духе Жорж Занд<sup>45</sup>.

Между тем Константин Аксаков продолжал тешить себя иллюзиями, что отчетливо видно из его сатиры на западников «Князь Луповицкий» (1851). Начитавшись филантропических брошюрок, князь Луповицкий приезжает из Парижа в свою деревню, чтобы узнать жизнь мужика, усовершенствовать управление хозяйством. Крестьяне смеются над ним, староста дурачит в глаза. Все это напоминает старые пьесы и сатиры на петиметров и французманов. Новой стала только славянофильская идеализация деревни. Можно было не примыкать к Белинскому, можно было вместе с Архиповым из «Зимней дороги» оставаться при своем мнении, но К. С. Аксаков пытался совсем «закрыть» вопрос, поставленный его братом, и фальсифицировать «мнение народное».

Главное у К. С. Аксакова — не высмеивание Луповицкого (почти Глуповицкого), а идеализация мужиков, решающих все вопросы в духе христолюбивого общинного единодушия. И тут, как в «Зимней дороге», изображается рекрутский набор, но он никого не поверг в печаль и слезы, мир не дал обидеть даже сироту, выкупил его от солдатчины по квитанции. В художественном отношении «Князь Луповицкий» чрезвычайно слабое произведение.

В сложных связях с русской литературой находится назавершенная поэма И. С. Аксакова «Бродяга» (1859). Она перекликается в отдельных мотивах с «натуральной школой». Сам жанр «очерка в стихах» напоминал жанровые контаминации этой школы. Может показаться, что И. С. Аксаков даже предвосхитил некоторые сюжеты все того же Некрасова — его «Железную дорогу», «Кому на Руси жить хорошо». Но внутренняя ограниченность славянофильского подхода к народной жизни губила самые смелые замыслы и подлинно творческие начинания.

В «Бродяге» рассказывается о том, как из деревни убежал крепостной Алешка, бросив родителей, возлюбленную... Фактура

<sup>45</sup> «Я не разделяю мечты Константина, — писал И. С. Аксаков родным 1 февраля 1847 г., — что можно нам, уже выскочившим из сферы чистой национальности, сосуществовать вполне народу. Я сошел бы с ума, если бы мне пришлось жить постоянно с мужиком, — и мысль, которую Константин развивает... <она>, есть Жорж-Зандовская утопия» («Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 1, стр. 418).

стиха весьма примечательная, предвосхищающая некрасовскую:

Корнил, бурмистр, ругается,  
Кузьма Петров ругается,  
И шум, и крик на улице,  
Три дни прошло, Алешки нет,  
Пропал Алешка бѣз вести.

Нанявшись каменщиком на строительстве большака, Алешка заработал деньги, досыта наелся, приоделся. Потом по совету бывалых людей он подался в далекую, незнакомую Астрахань. И. С. Аксаков рисует колоритные народные типы, красоту русской сельской природы.

М. Горький вспоминал в «Детстве», что на него большое впечатление произвел отрывок из этой поэмы о дороге, напечатанной в какой-то народной книге для чтения.

Прямая дорога, большая дорога!  
Простору немало взяла ты у бога,  
Ты вдаль протянулась, пряма как стрела,  
Широкою гладью, что скатерть, легла!  
Ты камнем убита, жестка для копыта,  
Ты мерена мерой, трудами добыта!..  
В тебе что ни шаг, то мужик работал:  
Прорезывал горы, мосты настилал;  
Все дружною силой и с песнями взято,—  
Вколачивал молот и рыла лопата,  
И дебри топор вековые просек...  
Куда как упорен в труде человек!

Некрасова также впоследствии будет волновать вопрос, во что обоглась народу Николаевская железная дорога, скольких трудов и слез она стоила. Если Некрасов подчеркивал социальные причины, побуждавшие мужиков покидать отчий дом и пускаться на заработки и в бродяжничество, в поисках вольной жизни (таковы у Гоголя в «Мертвых душах» беглецы Абакум Фыров и другие, таков у Никитина герой поэмы «Тарас»), то И. С. Аксаков приглушал главный мотив бегства своего героя. Просто захотелось побродить, свет увидеть<sup>46</sup>. На допросе в III отделении как раз по поводу поэмы И. С. Аксаков так и объяснял, что его герой пустился в бродяжничество из-за безотчетного желания побродить. Он не навсегда ушел, он обязательно вернулся бы в отчий дом. Ничего о гнете помещика, бурмиистра в поэме не говорится. И. С. Аксаков еще верил в «здоровые начала» крестьянской жиз-

<sup>46</sup> Некоторые наблюдения над этой поэмой см. в вступительной статье А. Г. Дементьева и Е. С. Калмановского в изд.: *Иван Аксаков. Стихотворения и поэмы*. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., «Сов. писатель», 1960.

ни, был романтически настроен по отношению к патриархальным ее устоям. Сходство с Некрасовым и «натуральной школой» оказалось довольно поверхностным.

В специальной статье «О возможности русской художественной школы» (1847) Хомяков заявил, что никакой «русской школы» не может быть, пока «жизненное начало утрачено нами», заглушено «прививным ложным полужнанием». Тем не менее он стремился хотя бы по крупицам, ценою натяжек, собрать некое подобие зарождающейся «русской школы» в искусстве. Это видно из его тенденциозных, хотя в общем небезытересных разборов произведений разных видов искусства: оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), картины А. Иванова «Явление Христа народу», отзывов о Гоголе, Веневитинове, С. Аксакове, Л. Толстом. С особой настойчивостью Хомяков утверждал: подлинно русский художник обязательно должен быть «вполне русским» и «жить вполне русской жизнью». Но что это означало, обстоятельно не разъяснялось. Хомякова прельщала патетический финал оперы Глинки, «медью колоколов с сорока сороков», славящий единство русской земли, как благовест будущего всечеловеческого братства. Далекий план, на котором у Иванова поставлена фигура Христа, — проявление чисто византийско-русской плоскостной иконописи, избегавшей объемной чувственности католического искусства, сильно выразившейся, между прочим, не только у любителя «страшно развитой мускулатуры» Микельанджело, но даже и у идеального Рафаэля... «Никогда вещественный образ, — говорил Хомяков о картине Иванова, — не облакал так прозрачно тайну мысли христианской». Созерцать картину Иванова — не только наслаждение, «это происшествие в жизни»<sup>47</sup>. Хомяков тенденциозно отвергал односторонне-отрицательную по своему духу драму Писемского «Горькая судьбина»: она слишком развенчивала идиллию деревенской жизни. Хомяков отвергал и традиционные суждения критиков об «объективности» творчества С. Т. Аксакова. Сущность этого писателя, разъяснял Хомяков, вовсе не в объективности вообще, а в том, что он первый из наших литераторов взглянул на нашу жизнь с «положительной», а не с отрицательной точки зрения. Положительность, по Хомякову, характеризуется отсутствием сатиры. В этом и заключается сущность «русской школы» в искусстве. Хомяков признавал права искусства на социальное обличение, но ограничивал его только сатирой на «типы пороков», а не на «частные лица». В этом лишь смысле он хвалил обличительный дух рассказа Л. Толстого «Три смерти». Апофеоз «нравственности» стихийной природы в этом рассказе вполне устраивал Хомякова.

Здравая идея о «русской школе» искажалась Хомяковым до абсурда и погибала, не найдя своей подлинной опоры: а ведь школа в действительности была — школа реализма.

<sup>47</sup> А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. III, стр. 361, 365.

Последовательно проводимый в жизни и в творческой деятельности романтизм ставил славянофилов в реальной обстановке сплошь и рядом в трагикомическое положение неисправимых донкихотов. Писарев так и называл И. В. Киреевского «русским Дон Кихотом».

Конечно, из чистых побуждений быть верным слову учения рядился К. С. Аксаков в зипун и мурмолку. Но подобные затеи приводили лишь к конфузу: «свои» же москвичи принимали его на улицах за персианина, а искренне обожаемый монарх настрого приказал сбрить бороду и переодеться в «немецкий» фрак, как положено для господ. Даже брат Иван просил эксцентричного Константина сбросить мужицкий наряд: ведь там, где смеются, страдает сама великая идея. Старик С. Т. Аксаков вынужден был писать властям «объяснения» насчет бороды и обещал в охабне на улицах не появляться; с затаенной обидой запирался он в своем подмосковном Абрамцево. Чтобы не копировать иноязычные корни и флексии, в семье придумали звать отца не «папашей», а «отесенькой», будто это было больше по-русски. Видимо, больше по-русски выглядело и «Воспоминание студентства» вместо «студенчества», написанное К. С. Аксаковым в 1858 г. Москвичи для славянофилов — «москвитяне», как и журнал, в котором они сотрудничали, «Москвитянин», наверное, по типу слов «калужанин» или «прихожанин», но уж, конечно, не «парижанин». И сборник исторических и фольклорных материалов был назван в 1845 г. по-местному, разговорному — «Синбирский» вместо «Симбирский». Славяно-российской вязью и кинорварью заставили Хомяков и Языков разрисовать титулы сборников своих стихов в 1844 г., обозначив число заключенных в них стихов, соответственно 24 и 56, не цифрами, а старославянскими буквами  $\text{КД}$  и  $\text{НШ}$ , как принято было до Петра I. Эта причуда развеселила тогда многих и вызвала иронические замечания Белинского.

Надо же было Хомякову, писавшему и говорившему по-английски как природный тори, всерьез уверять, что слово «англичане» происходит от «угличане» и что Москву и Лондон отличает одна «любовь к старине». Романтичной была давняя мечта Хомякова освободить своих крестьян, но даже в самый канун реформы, перед своей смертью, он поступил весьма прозаически, ссадив своих мужиков с барщины на оброк. Сегодняшних филологов умиляет порой математическое образование Хомякова и его неуемная изобретательность: за модель машины «с сугубым давлением» он получил в Лондоне патент, а в Севастопольскую страду изобрел дальнобойное ружье... Но и тут без курьезов не обошлось. Очевидцы рассказывают, что машина в дело не пошла и при пробе произвела такой лязг и свист, что лондонцы, жившие за целый квартал, грозились подать в парламент протест о прекращении

опытов. Не пошло в дело и ружье, оно весило 22 фунта, солдат с трудом мог его поднять.

Из контрастов состояла и жизнь И. С. Аксакова, она все время вносила поправки в его мечты. Когда-то его брат начертил славянофильский идеал верной жены, которая одета «не в немецкий нарядный убор», а чисто по-русски:

С яркой лентою в темной косе,  
В величавом родном сарафане...

Но женился И. С. Аксаков на фрейлине двора ее императорского величества — в кринолинах и парадном уборе. Тяжело было ему в чинах председателя Калужской уголовной палаты, секретаря министерства внутренних дел, со своим представлением о гармонии между крестьянами и господами судить царским судом православный народ и видеть душераздирающие сцены отправки колодников в Сибирь. Еще одно противоречие. И. Аксаков страстно любил русскую природу: «А хороша Волга. Истинно русская река, образ России»<sup>48</sup>. И Киев с Владимирской горки навевал ему ощущение «весны Руси». Но вся беда в том, что не мог славянофил просто созерцать старинные холмы и кресты, непременно примешивалась жажда некоего реванша: Киев и Днепр — свидетели «чуда крещения Руси», прошедшего «без борьбы», не то что на Западе...

Один за другим сходили со сцены славянофилы: умер в июне 1856 г. Иван Киреевский, Петр не мог пережить смерти нежно любимого брата и умер в октябре того же года. В 1860 г. умирают Хомяков и К. С. Аксаков.

Главный смертельный удар славянофильству, т. е. утопическому романтическому движению дворян, нанесла сама жизнь, крымское поражение царизма, вскрывшее гнилость всего режима. Нанесла удар и реформа, ибо рушились все славянофильские иллюзии о всенародном братстве, исторической исключительности пути России. Реформа открывала ворота господину Купону, пауперизации, жизни по «западному» буржуазному образцу.

Положение славянофилов было поистине трагическим. Жизнь опровергала их доктрины. Самодержавие их преследовало за их оппозиционность. А демократический лагерь вел с ними борьбу, видя в них защитников основ существовавшего строя, разоблачая двусмысленность их оппозиционности.

К грустным итогам приходили славянофилы и в своей полемике против «натуральной школы». Время шло, и из школы вырастали великие писатели русской земли. Славянофилы цеплялись за Гоголя, выискивая у него созвучные себе мотивы, за «Записки охотника» Тургенева, умиляясь некоторыми выведенными

<sup>48</sup> «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. II, т. 4, СПб., 1896, стр. 104.

ми им типами крестьян, смиренномудреников, слитых с жизнью природы, хотя сам Тургенев, неисправимый «западник», уверял, например, что он, глядя на смышленного и самобытного и любознательного Хоря, вдруг пришел к твердому убеждению, что «Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях».

После полемики 1842 г. по поводу «Мертвых душ» К. С. Аксаков, как мы уже знаем, окончательно разошелся с Белинским. И молодому И. С. Аксакову было заказано встречаться с Белинским в 1846 г., когда критик проездом оказался в Калуге. Однако Ивану Аксакову все-таки удалось встретиться и поговорить с критиком, правда, впоследствии ему пришлось оправдываться перед родными за несколько проведенных с Белинским вечеров в доме А. О. Смирновой.

Жизнь заставила И. Аксакова прийти к таким выводам: «Много я ездил по России,— писал в 1856 г. Иван Аксаков родным,— имя Белинского известно каждому сколько-нибудь мыслящему юноше...», а о славянофилах — не слышать. «Мы Белинскому обязаны своим спасением», — говорят мне везде молодые честные люди...»<sup>49</sup> И Самарин с печалью писал княгине Е. А. Черкасской 3 июня 1861 г.: «Странная судьба русской земли. Целые поколения кормятся и вдохновляются Белинским, а Хомякова узнали и оценили пять-шесть человек»<sup>50</sup>. О многом говорят эти итоги.

Славянофилы были романтиками. Это отчасти видно из их постоянных контактов с русскими романтиками различных течений: Жуковским, любомудрами, декабристами, Пушкиным, Лермонтовым. Но главным образом это видно из их собственной поэзии, проповедующей филозофские, исторические доктрины славянофильства. Именно тут они прежде всего романтики, романтики особого типа. Идя своими извилистыми проселками, славянофилы нередко и опережали ход событий, и предвосхищали некоторые мотивы и образы Баратынского, Тютчева, даже реалиста Некрасова. Но в целом их романтизм в литературе носил эпигонский характер. Лучшими образцами славянофильской лирики являются несколько агитационных стихов Хомякова, К. С. Аксакова. В разработку гражданской лирики они внесли определенный вклад новизной стилистических оборотов, образов, лексики, но все их драмы, диалоги — крайне слабы. Даже в сатире, при внешнем подражании реализму, они оставались романтиками, что проявлялось в концовках произведений, в той «высшей» философии, которую они проповедовали. Тут всегда на первый план выступала не логика жизни, а логика доктрины славянофилов.

<sup>49</sup> «Иван Сергеевич Аксаков в его письмах», ч. I, т. 3. М., 1892, стр. 290.

<sup>50</sup> Рукописный отдел Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 265 (Самариных), п. 33, ед. хр. 2, л. 35.



В историческом смысле именно их доктрина оказалась сильнее их художественного творчества и продолжала влиять на «нео-славянофилов», «почвенников», символистов, декадентов. Стихи же их почти не звучали, а драмы были вовсе забыты.

Как же можно терминологически определить типологическую особенность славянофильского романтизма?

Думается, что с политической и социальной стороны это ярко выраженный дворянский романтизм. С точки зрения своего внутреннего «предмета», это — романтизм философско-исторического утопизма. Он сформировался в основном в сопредельных с литературой идеологических сферах. Поэтому яснее и глубже суть романтизма славянофилов, как уже говорилось, выразилась не в поэзии, а в их философских и исторических взглядах.

Славянофильский романтизм никогда не играл решающей роли в истории русской литературы. Он в основном всегда был антиреалистичен, хотя в частных моментах внес некоторый вклад в русскую литературу (мотивы, которые вели, как уже было сказано, к гражданской лирике, Баратынскому, Тютчеву, Некрасову).

На всем протяжении своей истории славянофилы «перекрывались» подлинно прогрессивными течениями и с самыми радикальными из них постоянно вели борьбу.

Славянофилы были талантливыми людьми, но свои способности загубили ложными идеями. Они были искателями истины, но искали ее не там, где следовало. Они были борцами со злом, но шли на компромисс с самодержавием. Логика классово-борьбы, как всегда, действовала беспощадно: несмотря на субъективную честность, на одаренность таких людей, как И. Киреевский и А. Хомяков, подлинными выразителями интересов народа были не славянофилы, а борющиеся с ними силы революционной демократии.

## О «ТЮТЧЕВСКОЙ» ШКОЛЕ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ

(1830—1860-е годы)

В 1911 г. В. Я. Брюсов писал о Тютчеве: «...Его стих крайне самостоятелен, своеобразен. У Тютчева совершенно свои приемы творчества и приемы стиха, которые в его время, в начале XIX века, стояли вполне особняком»<sup>1</sup>. И далее: «У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX века нашлись у Тютчева истинные последователи...»<sup>2</sup>, т. е., конечно, сам Брюсов и его соратники в поэзии. Подобные представления о Тютчеве были в то время едва ли не всеобщими. А. Г. Горнфельд утверждал, например: «Трудно принять историческую точку зрения на Тютчева. Он как-то ускользает от исторического воззрения и хочет быть понят не столько в взаимодействии с судьбами родной литературы, сколько в цельности его сложного творчества и интересной личности»<sup>3</sup>. Путь исследования, предложенный А. Г. Горнфельдом, конечно, вполне законен и плодотворен; но он не исключает и к тому же не может заменить «исторического воззрения».

Выступая против «внеисторических» представлений о Тютчеве, Д. Д. Благой писал в статье «Тютчев и Вяземский» (помеченной датами «1916—1928» и опубликованной в 1933 г.): «Связи Тютчева с его литературной современностью, с непосредственным поэтическим соседством и окружением не изучались вовсе. Мало того, а priori утверждая крайнюю самобытность Тютчева, большинство исследователей было склонно само возмможность существования таких связей отрицать.

На самом деле эти связи весьма значительны и многообразны»<sup>4</sup>. В этой статье исследователь убедительно показал глубокую и многостороннюю связь творчества Тютчева и Вяземского на разных этапах их долгой поэтической судьбы.

В 1926 г. появилась статья Ю. Н. Тынянова «Пушкин и Тютчев», где не менее убедительно была намечена связь Тютчева и

<sup>1</sup> В. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 222.

<sup>2</sup> Там же, стр. 224.

<sup>3</sup> А. Г. Горнфельд. О русских писателях, т. 1. СПб., 1912, стр. 3—4.

<sup>4</sup> Д. Благой. Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. М., «Сов. литература», 1933, стр. 236.

ряда поэтов 1820—1830-х годов: Ф. Н. Глинки, С. П. Шевырева, а также менее значительных — С. Е. Раича, Д. П. Ознобишина, А. С. Норова, А. Г. Ротчева и др. (об этой статье еще пойдет речь).

В последующие годы во многих работах говорилось о тесной связи Тютчева и поэтов-любомудров — Веневитинова, Шевырева, Хомякова. Собственно говоря, впервые вопрос этот был поставлен почти полтора столетия назад, в статье Ивана Киреевского. «Обозрение русской словесности за 1829-й год», где Тютчев причислен вместе с Шевыревым и Хомяковым (Веневитинова в то время уже не было в живых) к наиболее значительным поэтам «немецкой школы»<sup>5</sup>, — причем, слово «немецкий» явно означало прежде всего «философский» характер творчества этих поэтов.

Нельзя, наконец, не отметить, что творчество Тютчева часто связывают с допушкинской поэзией, традициям которой он, так сказать, остался верен и после Пушкина. Об этом, между прочим, говорил уже В. Я. Брюсов в цитированной выше статье: «В ранних его стихах есть влияние Жуковского и отчасти Державина»<sup>6</sup>. Позднее эту точку зрения особенно последовательно выдвигал Ю. Н. Тынянов, определивший Тютчева как «архаиста», который через голову Пушкина обращался к русской поэзии XVIII — начала XIX в. и на этой основе даже «боролся» против пушкинской школы «новаторов».

Не будем вдаваться пока в оценку всех этих точек зрения. Важно отметить одно: Тютчев теперь уже не стоит в наших представлениях «вполне особняком», не «ускользает от исторического воззрения»; он так или иначе «укоренен» в предшествующей и современной ему русской поэзии.

Правда, подчас выдвигается соображение, которое как будто бы подрывает эту точку зрения. Ведь Тютчев с середины 1822 г. находился за границей и возвратился в Россию лишь в 1844 г. Поэтому, если даже и можно указать какие-то связи его творчества с поэтическими исканиями на родине, — это-де всего лишь переключка, это только сходство развития, а не непосредственная, прямая связь.

Думаю, что это принципиально неверный вывод. Сведения о заграничном периоде жизни Тютчева в общем скудны. И все же даже достоверно известные факты дают многое, если правильно их оценить. Во-первых, Тютчев трижды — каждый раз на несколько месяцев — приезжал в Россию: в 1825, 1830 и 1837 гг. А для его гениальной чуткости, безусловно, было достаточно даже кратких встреч с людьми, чтобы схватить суть духовного и собственно литературного движения на родине.

Во-вторых, он многократно встречался с соотечественниками на чужбине, причем среди его собеседников преобладали люди

<sup>5</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2. СПб., 1911, стр. 25.

<sup>6</sup> В. Брюсов. Указ. соч., стр. 222.

круга Любомудров: братья Киреевские, Н. А. Мельгунов, В. П. Титов, С. П. Шевырев, Н. М. Рожалин, Д. Н. Свербеев и т. п.

В-третьих, Тютчев, как явствует из его писем, внимательно следил за новыми русскими книгами (см., например, его письмо к И. С. Гагарину от 7 июля 1836 г. — о повестях Н. Ф. Павлова).

Наконец, стоит припомнить следующие внушительные цифры. За время пребывания на чужбине Тютчев опубликовал около ста стихотворений в восьми русских журналах и девяти альманахах. Уже сам по себе этот факт говорит о том, что связи поэта с литературной жизнью родины были достаточно широки и прочны. Характерно замечание П. В. Киреевского в письме из Германии к родным (январь 1830 г.): «Скажите Максимовичу (который готовил тогда к изданию альманах «Денница». — В. К.), что Тютчев обещает дать пьес 7 для альманаха»<sup>7</sup>. Это беглое замечание ясно показывает, что связь Тютчева с русской литературной средой (по крайней мере с Любомудрами) была живой, постоянной: об обещании Тютчева говорится как о чем-то само собой разумеющемся.

Исходя из всего вышеизложенного, следует заключить, что мы просто не знаем многих и многих фактов, и лишь поэтому могло возникнуть мнение об «оторванности» Тютчева от русской литературы 1820—1830-х годов. В частности, трудно предположить, что Тютчев не видел хотя бы части из тех многочисленных журналов и альманахов, в которых публиковались его стихи и которые так или иначе отражали жизнь современной русской поэзии.

Поэтому вполне можно согласиться с Ю. Н. Тыняновым, который в уже упомянутой статье рассматривает молодого Тютчева как непосредственного участника нового направления, сложившегося в русской поэзии к концу 1820-х годов.

Исследователь выделил альманах «Северная лира», изданный в 1827 г. Раичем и Ознобишиным, отметив, что в этой книге «впервые с достаточной ясностью и определенностью заявило о себе новое поэтическое направление»<sup>8</sup>. В альманахе ведущую роль, наряду с Тютчевым, играют Веневитинов, Шевырев, Раич, Ознобишин, Норов.

Характеризуя «новое направление», Ю. Н. Тынянов видел его родоначальника в Федоре Глинке (1786—1880). Он утверждал, что во «второй половине 1820-х годов шло оживление интереса к образу грандиозному, раздвигающему диапазон маленькой формы. Пробуждается необыкновенный интерес к Глинке... Поэзия Ф. Глинки становится одним из важных литературных явлений. Его аллегории привлекают именно своей образностью... Плетнев

<sup>7</sup> «Русский архив», 1905, кн. 2, стр. 131.

<sup>8</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, стр. 168.

пишет об аллегориях Глинки: «Глинка, изображая вам какое-нибудь поэтическое чувство, называет его именем другого предмета, который похож на него в некотором отношении. Он доставляет вам удовольствие следовать за его сравнением... Его мир есть только человек, а все прочее — мысли и чувствования». Здесь уже намечена программа «образа», программа новой описательной с и м в о л и ч е с к о й поэзии»<sup>9</sup>.

Статья Плетнева, которую цитирует Тынянов, была напечатана в 1825 г. В 1827 г. В. П. Титов (кстати, посетивший в Мюнхене Тютчева) высоко оценивает поэзию Глинки на страницах «Московского вестника» — органа Любомудров. Наконец, в 1830 г. Пушкин многозначительно пишет о Глинке, поэзию которого он ранее в сущности не замечал: «Из всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный»<sup>10</sup>.

Об отношении Пушкина к новому направлению еще пойдет речь: здесь важно отметить это определение — «самый оригинальный». Оно по сути дела и означает, что перед нами поэт особой школы. Другие ее представители еще недостаточно сложились, и Пушкин выделяет имя своего рода предтечи этой школы.

В том же 1830 г. С. Е. Раич писал: «Ф. Н. Глинка принадлежит к весьма малому числу наших поэтов. Его муза облекается в особенную одежду, говорит языком особенным, и, своенравная в своих поступках, безотчетливая, она не следует ходу подражания, но проложила себе дорогу отдельную»<sup>11</sup>. Раич также не называет «малого числа наших поэтов», к которому «принадлежит» Глинка, но во всяком случае здесь же отделяет его от «легкости» Жуковского и «постепенности» Пушкина. Ясно, что речь идет об особом направлении, которому критик, без сомнения, симпатизирует.

В русле этого нового направления и формируется, по мысли Тынянова, поэзия Тютчева: «Образы Тютчева...мелькали у Глинки (1830):

Неосвеженная росой  
Земля засохла, вся в огне,  
И запад красной полосой  
Как уголь тлеет в тишине.  
...И над сожженными брегами  
Упало зеркало реки...

...«Двоичность» построения натурфилософии, обращенная в поэтические символы, была общей чертой... Ср. «Сон» Шевырева (1827):

<sup>9</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, стр. 169—170.

<sup>10</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 119.

<sup>11</sup> «Отечественные записки», 1830, № 5, стр. 255—256.

Два солнца всходят лучезарных  
В порфирах огненно-янтарных...  
Два солнца отражают воды,  
Два сердца бьют в груди природы.—  
И кровь ключом двойным течет  
По жилам божьего творенья,  
И мир удвоенный живет  
В едином миге два мгновенья.  
И сердцем грудь полуразбитым  
Дышала вдвое у меня,—  
И двум очам полузакрытым  
Тяжел был свет двойного дня»<sup>12</sup>.

Действительно, такого рода «тютчевские» строфы и строки можно обнаруживать без конца в поэзии Глинки, Шевырева, Хомякова.

Работа Ю. Н. Тынянова, где был впервые поставлен вопрос о «тютчевском» (берем пока это определение условно) направлении в поэзии конца 1820—1830-х годов, имела в этом смысле исключительно важное значение. Кстати сказать, Тынянов не ограничился кругом перечисленных представителей направления. Он наметил еще целый ряд имен — менее значительных, но не менее характерных. Он показал близость к Тютчеву таких поэтов, как С. Е. Раич, Д. П. Ознобишин, А. Г. Ротчев и др. Речь идет в самом деле о целом поэтическом течении.

Естественно предположить, что вслед за работой Тынянова должны были появиться развернутые исследования, специально посвященные этому — по сути дела забытому — поэтическому течению. Но так не случилось. И причины этого отчасти кроются в самой тыняновской работе.

Прежде всего многих смущало чисто «опоязовское» толкование самой закономерности рождения новой школы. Ю. Н. Тынянов всецело объясняет переход к «тютчевскому» направлению потребностью в «тематическом и стилистическом обновлении» поэзии пушкинского склада, которая, мол, «автоматизовалась», перестала «ощущаться»<sup>13</sup>.

Во-вторых, главное внимание литературоведов было обращено на то резкое противопоставление Тютчева Пушкину, которое легло в основу концепции Тынянова. Известное замечание Пушкина: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим» — Ю. Н. Тынянов интерпретировал так:

<sup>12</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 187—188.

<sup>13</sup> См. там же, стр. 168—169, 171, 172.

Пушкин «прямо отказывает в истинном таланте Тютчеву»<sup>14</sup>. Опубликование в № 3 (причем, на первых страницах) и № 4 пушкинского «Современника» за 1836 г. двадцати четырех стихотворений Тютчева Ю. Н. Тынянов рассматривает как по сути дела чисто случайное событие, ибо «тютчевские стихи не входили в круг поэзии, к которому Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы... наконец, в «Современник» к тому времени принимался всякий, притом трезворазрядный стиховой материал»<sup>15</sup>.

С этими утверждениями решительно полемизировали такие авторитетные исследователи, как Г. И. Чулков, В. В. Гиппиус, К. В. Пигарев<sup>16</sup>. Тем не менее точка зрения Ю. Н. Тынянова еще и теперь имеет сторонников. «Литературный процесс есть борьба и движение вкось,— писала недавно Л. Я. Гинзбург, сочувственно излагая позицию Тынянова.— Тютчев как «архаист» боролся с Пушкиным, и Пушкин не имел оснований восторженно приветствовать нового поэта»<sup>17</sup>.

Дело, очевидно, обстояло гораздо сложнее, чем это показано в работе Тынянова. Прежде всего никак нельзя согласиться с тем, что Пушкин «отказывает в истинном таланте Тютчеву». Статья Пушкина написана в январе 1830 г. К этому времени было опубликовано 23 стихотворения Тютчева. Но из них семь стихотворений — юношеские, еще семь стихотворений — переводы и переложения (причем опять-таки юношеские, лишенные той силы, какую имеют зрелые произведения и переводы поэта); наконец, три вещи — «стихи на случай». Характерно, что все эти произведения не включались в прижизненные сборники поэта.

Итак, к тому моменту, когда Пушкин должен был высказать свое мнение о таланте Тютчева, он мог познакомиться только лишь с шестью «настоящими» вещами поэта: «Проблеск», «Весенняя гроза», «Могилы Наполеона», «Silentium», «Летний вечер», «Видение». Первое из них было опубликовано в альманахе «Урания» за 1826 г., а пять остальных — в пяти разных номерах еженедельника «Галатей» за 1829 г. (№ 3, 8, 17, 24, 34).

Легко предположить, что Пушкин читал «Проблеск», так как он сам опубликовал в «Урании» несколько эпиграмм. Но едва ли можно с уверенностью утверждать, что Пушкин внимательно изучал номер за номером «Галатею»,— хотя он и интересовался враждебной ему критикой в этом журнале и даже полемизировал с его редактором Раичем.

<sup>14</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 176, 177 (курсив наш.— В. К.).

<sup>15</sup> Там же, стр. 179.

<sup>16</sup> См. «Звенья», т. II. М.—Л., 1933, стр. 255—267; Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 8; К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 84—89.

<sup>17</sup> Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 101.

Тут, собственно, не о чем спорить. Ведь известно, например, что И. В. Киреевский, который знал Тютчева лично, «не заметил» его стихов в «Галатее». Он писал в том «Обозрении русской словесности за 1829 год», на которое откликнулся Пушкин: «Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева. Последний, однако же, напечатал в прошедшем году только одно стихотворение»<sup>18</sup>.

Киреевский имел в виду либо юношеские стихи «На камень жизни роковой», опубликованные в журнале «Атеней», либо одно из восьми стихотворений, помещенных в 1829 г. в «Галатее» Райча. Во всяком случае, если москвич Киреевский не заметил тютчевских стихотворений в московском журнале, тем труднее было заметить их из Петербурга<sup>19</sup>. И, *вероятнее всего*, Пушкин в тот момент, когда читал и рецензировал статью И. В. Киреевского, *вообще не знал* подлинно «тютчевских» произведений и не мог взять на себя ответственности говорить что-либо о неизвестном ему поэте.

Г. И. Чулков писал в свое время: «Пушкин еще не составил тогда, в 1830 г., своего мнения о Тютчеве... В лучшем случае ему довелось прочесть девять-десять пьес поэта»<sup>20</sup>. На мой взгляд, даже это предположение неправдоподобно. 23 стихотворения (включая переводные) Тютчева, опубликованные до 1830 г., рассеяны по 18(!) различным альманахам и номерам журналов, за которыми Пушкин едва ли мог и хотел следить. А если учесть, что из этого количества всего лишь шесть стихотворений были действительно «тютчевскими», правильнее всего будет предположить, что Пушкин к 1830 г. именно *вообще* не знал поэзии Тютчева.

Поэтому суждение Тынянова совершенно необоснованно: Пушкин не мог «отказаться в таланте» неизвестному поэту. Когда же он узнал этого поэта, он открыл один из первых номеров своего «Современника» шестнадцатью его стихотворениями; случай поистине беспрецедентный в журнальной (да и альманашной) практике того времени<sup>21</sup>. Эта публикация свидетельствует, если угодно, именно о «восторженном» отношении Пушкина к не имеющему никакой славы поэту.

Между прочим, в рассуждении Тынянова есть внутреннее противоречие, которое в сущности полностью подрывает его позицию. С одной стороны, он утверждает, что Пушкин не признавал талант Тютчева. Но, стремясь объяснить эту странную «слепоту» поэта, Тынянов сводит все к тому, что Тютчев имел иные творческие принципы, и его стихи «не входили в круг поэзии, к кото-

<sup>18</sup> И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. в двух томах, т. 2, стр. 25.

<sup>19</sup> Кстати сказать, обиженный Райч сразу же указал на ошибку Киреевского (см. «Галатеея», 1830, № 6, стр. 360—361).

<sup>20</sup> «Звенья», т. II, стр. 260.

<sup>21</sup> Впоследствии, как известно, Некрасов повторил этот «широкий жест» Пушкина.



рой Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы».

Именно поэтому, мол, Пушкин не видел или не хотел видеть талант — т. е., точнее, гений — Тютчева. И такие вещи поистине мирового размаха, как «Сны», «Silentium», «Сон на море», «И гроб опущен уж в могилу», «О чем ты воешь, ветер ночной» и т. п., были напечатаны Пушкиным лишь потому, что, как утверждает Тынянов, «в период стихового безвременья «Современник» помещал стихи без всякого разбора...»<sup>22</sup>

Но как все это примирить с тем, что Пушкин признавал неоспоримым «истинный талант» Шевырева и Хомякова? Ведь сам Тынянов убедительно показывает творческое родство этих поэтов с Тютчевым. Правда, он говорит, что Тютчев пошел по новому пути дальше этих поэтов (в частности, создал новый жанр — «фрагмент» и т. д.).

Из этого надо, очевидно, сделать вывод, что на Хомякова и Шевырева Пушкин в 1830 г. еще возлагал какие-то «надежды», верил, что они могут вернуться на путь истинный, а Тютчев в его глазах был, так сказать, безнадежен. И Пушкин отказал ему в таланте вообще... Согласитесь, что это крайне шаткая концепция...

Ю. Н. Тынянов не учитывал одного очень важного момента: отношение Пушкина к новой школе со временем *менялось* — и менялось весьма существенно. Л. Я. Гинзбург в уже цитированном мемуаре о Тынянове говорит: «Статья «Пушкин и Тютчев» на сложном материале утверждает простую истину — у больших писателей есть творческие принципы, поэтому они не всеядны»<sup>23</sup>.

Слово «всеядный» — неприятное слово. Но есть ведь и слова «эстетическая широта» и «всепонимание», которые идут Пушкину, пожалуй, более, чем какому-либо другому художнику. Когда следишь за развитием эстетических взглядов Пушкина, прежде всего бросается в глаза непрерывное расширение и обогащение его восприятия. В конце жизни он сумел справедливо ценить все подлинно значительные явления современной литературы. Он всецело принял такие, в сущности, далекие от него явления, как проза Гоголя, поэзия Кольцова, критика Белинского. Он пересмотрел даже свое отношение — когда-то совершенно непримиримое — к А. С. Шишкову.

Но вернемся к нашему предмету. В середине 1820-х годов Пушкин еще относится к «немецкой школе» если не совсем отрицательно, то вполне отчужденно. В 1827 г. он пишет Дельвигу: «Ты пеняешь мне за «Московский вестник» — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее... Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать...»

<sup>22</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 179.

<sup>23</sup> Юрий Тынянов. Писатель и ученый..., стр. 101.

К этому же времени относится его очень холодный отзыв о «Северной лире».

В 1830 г., рецензируя «Денницу», Пушкин уже говорит о «немецкой школе» с уважением и в высшей степени положительно оценивает работу ее представителя — И. В. Киреевского. Правда, оценка самой «школы» еще имеет двойственный характер. Пушкин пишет о Киреевском: «Критик сильно и остроумно доказывает преимущественную пользу немецких философов на тех из наших писателей, которые, не отличаясь личным дарованием, тем яснее показывают достоинство чужого, ими приобретенного»<sup>24</sup>. Иначе говоря, Пушкин пока считает, что «немецкая школа» не несет в себе самобытного творческого начала.

Наконец, в 1836 г. Пушкин пишет, что «ныне русская поэзия более и более дружится с поэзией германскою и гордо сохраняет свою независимость от вкусов и требований публики»<sup>25</sup>.

Цитированная статья Пушкина была опубликована в том же третьем номере «Современника», что и стихи Тютчева. И К. В. Пигарев, очевидно, прав, отмечая, что «при таком соседстве заглавие «Стихотворения, присланные из Германии», приобретало особое значение. Стихи эти как бы иллюстрировали только что приведенные строки из статьи Пушкина...»<sup>26</sup>.

Нельзя не видеть, что Пушкин в этих строках признает своего рода торжество «немецкой школы», которую он лет десять назад еще не вполне принимал (это, конечно, не значит, что он отказался от своих собственных принципов).

Тынянов иронически писал о сложившейся в литературоведении «трогательной картине» — Пушкин «благословляет» Тютчева и «передает ему лиру»<sup>27</sup>; Л. Я. Гинзбург вторит: «Тютчев как «архаист» боролся с Пушкиным, и Пушкин не имел оснований восторженно приветствовать нового поэта»<sup>28</sup>.

Однако что такое третий номер «Современника» за 1836 г. как не прямое «благословление» Тютчева? Странно было бы ожидать публичных отзывов Пушкина о стихах, помещенных в его журнале. Но никак нельзя забывать, что до нас дошло целых *четыре* свидетельства о высокой оценке тютчевских стихов Пушкиным.

Это свидетельства самых разных людей — И. С. Гагарина (в письме к Тютчеву от 12 июня 1836 г.), А. А. Краевского — или же кого-то из близких ему лиц (в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду», № 48 за 1838 г.), П. А. Плетнева (в «Ученых записках II отд. Императорской академии наук», 1859, стр. VII) и Ю. Ф. Самарина (со слов «очевидцев» —

<sup>24</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, стр. 113.

<sup>25</sup> Там же, стр. 405.

<sup>26</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 86.

<sup>27</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 168.

<sup>28</sup> Юрий Тынянов. Писатель и учепый..., стр. 101.

в письме к И. С. Аксакову от 22 июля 1873 г.). Невозможно предположить, чтобы все эти четыре свидетельства были недо-  
стоверны.

Далее, не менее странно утверждение Л. Я. Гинзбург, что Тютчев «боролся» с Пушкиным. Я уже не говорю о стихах Тютчева на смерть Пушкина, где Дантес назван «цареубийцей», а поэт вознесен как «богов орган живой», осененный «хоругвью горести народной», как «первая любовь» России. В июле 1836 г. Тютчев писал: «Мне приятно воздать честь русскому уму, по самой сущности своей чуждающемуся риторике... Вот отчего Пушкин так высоко стоит над всеми современными французскими поэтами...»<sup>29</sup>.

Мог ли так писать «враг»? Тютчев был не «противник» Пушкина, а великий поэт повсюду, иного направления. Тынянов — что вообще очень характерно для опоязовцев — проецировал на пушкинскую эпоху те представления о литературных взаимоотношениях, которые были порождены обстановкой начала XX в., когда различные школы и школки действительно отчаянно боролись за «первенство» в литературе, — причем, боролись во имя определенных художественно-формальных принципов (таких, как «самоценное слово», «прекрасная ясность», «самодовлеющий образ», «локальный принцип» и т. п.). Именно так поданы в работе Тынянова взаимоотношения Пушкина и Тютчева: это борьба «новатора» с новым «архаистом», пидущим «вкось».

Тынянов рассматривал представителей новой школы прежде всего как своеобразных «архаистов», во многом возрождающих поэтические принципы XVIII в. — хотя и в ином виде (в частности, в иных жанровых формах). И в этом заключена третья неточность его работы (отмеченная В. М. Жирмунским и К. В. Пигаревым), мешавшая оценить ее позитивное значение.

Исследователь вообще злоупотреблял понятием «архаисты» (а равно и «новаторы»). Оно вполне законно в отношении поэзии 1810—1820 гг. (сторонников «Беседы» и «грибоедовской», или «катенинской», группы поэтов). Но когда это понятие переходит и на школу, сложившуюся в конце 1820—1830-х годов, оно способно лишь затемнить существо дела.

Идя вслед за Тыняновым, Л. Я. Гинзбург утверждает, что поэты новой школы «оказались во власти уже существующих стилистических традиций. Шевырев и ранний Хомяков, с их архаической лексикой, ораторской интонацией, метафоричностью и в то же время рассудочностью, близки к одическому стилю 1810—1820-х годов»<sup>30</sup>.

С внешней точки зрения это, казалось бы, верно. К моменту формирования нового течения, т. е. к концу 1820-х годов, в русской поэзии господствовало направление, которое Пушкин с

<sup>29</sup> Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. М., Гослитиздат, 1957, стр. 376.

<sup>30</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 53.

присущей ему лаконической силой определил как школу «гармонической точности». В своей уже цитированной выше статье о Глинке он как раз и противопоставляет его поэзию этой школе, замечая, что слог Глинки не напоминает «гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым»<sup>31</sup>.

К этой школе, очевидно, следует отнести поэзию самого Пушкина и его ближайших соратников — Баратынского, Языкова, Дельвига. Школа эта активно вырабатывалась во второй половине 1810 — начале 1820-х годов, причем, в процессе становления она преодолела не только «шишковистскую», но и «карамзинистскую» односторонность стиля.

В эту школу двигались не только «новаторы», но и «архаисты» — например Катенин. Об этом справедливо писал Тынянов в черновых набросках, впервые опубликованных в 1969 г. Пушкин, говорится здесь, «осуждая развитой образ, перифразу в прозе уже в начале 20-х годов ... начинает протестовать против образного стиха к концу 20-х годов (т. е. как раз в момент формирования новой школы.— В. К.). Выход для поэтического языка — не в изысканных сочетаниях, не в сложных образованиях. Здесь было совершенно естественно вспомнить и обратиться к литературным принципам архаиста Катенина... Сочинения Катенина, вышедшие в 1833 г., прошли незамеченными... Для Пушкина это было живым событием (но не для Тютчева и его соратников — добавлю от себя.— В. К.). От нагой «русской» баллады Катенина... не было путей к изысканному поэтическому языку Тютчева»<sup>32</sup>.

Полнее и совершеннее всего принципы школы воплотились, конечно, в поэзии самого Пушкина. Здесь, в частности, как бы расторжались архаизмы, ибо они вводились в стих на основе безупречного чувства меры и распределялись в нем с точнейшей пропорциональностью.

Между тем в стихах новой школы архаизмы вдруг опять стали «выпирать», сделались заметны. Но, если глубоко вникнуть в суть дела, это объяснялось не «возвратом» к нарочито архаическому стилю, как полагает Л. Я. Гинзбург.

Шевырев позднее очень интересно рассказывал о рождении новой школы. Он говорил, что «устыдился изнеженности, слабости и скудности нашего современного языка русского... Все свои мысли и чувства об этом я выразил тогда в моем Послании к А. С. Пушкину, как представителю нашей поэзии. Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музыки не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка...»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII; стр. 119.

<sup>32</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 398—399.

<sup>33</sup> С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. XXVII.

Новая школа стремилась не к архаизации как таковой, а к «расширению» и «усилению» языка, что означало по сути дела разрушение по-своему замкнутого стиля «гармонической точности».

В стихах «К непригожей матери» (1829) Шевырев рядом с торжественно-архаическими словами:

Каких ты чад произвела!  
Какое племя дочерей славных,—

выражается и так, например:

Пусть говорят, что ты дурна,  
Охрип от стужи звучный голос...

Характеризуя становление творчества Баратынского (в самом начале 1820-х годов), Л. Я. Гинзбург очень верно пишет: «Гармоническая точность поэтики... была прежде всего лексической точностью; в каждом данном случае требовалось найти слово самой подходящей стилистической тональности. Малейший диссонанс резал слух... Стих освобождается от эмоциональных синтаксических фигур... Поэтический язык освобождается от всего украшающего, от всякого в сторону уводящего эффекта, даже от сколько-нибудь ощутимых тропов»<sup>34</sup>.

Новая школа, напротив, не боялась стилевых диссонансов и сугубой метафоричности. Причем, особенно важно отметить, что поэты нового направления *начинали* свой путь как раз в русле школы «гармонической точности», что было вполне закономерно, ибо эта школа безусловно господствовала на рубеже 1810—1820-х годов.

Ранние стихи Шевырева ничем не напоминают его зрелого стиля. Вот, например, стихи 1822 г.:

Не печалься, друг, напрасно,  
Что уж в роще не поет  
Соловей твой сладкогласный;  
Быстро в жизни сей ненастной  
Все прекрасное пройдет... и т. п.

Или стихи Тютчева 1821 г.:

Любовь земли и прелесть года,  
Весна благоухает нам! —  
Творенью пир дает природа,  
Свиданья пир дает сынам!

Более сложна поэтическая судьба Федора Глинки, который выступил со стихами еще в 1807 г. В самом начале его стиль бли-

<sup>34</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 73.

зок к поэзии «Беседы любителей русского слова». Затем, в конце 1810 — начале 1820-х годов он развивается уже в духе господствующей школы «гармонической точности». Многие его стихи о войне 1812 г. напоминают аналогичные стихи Жуковского и Батюшкова:

Друзья! Враги грозят нам боем,  
Уж села ближние в огне,  
Уж Милорадович пред строем  
Летает вихрем на копе...  
Зарделся блеск зари в лазури;  
Как миг, исчезла ночи тень!  
Гремит предвестник брашной бури,  
Мы будем биться целый день.

Типична и его элегическая лирика тех лет, скажем, стихи «Призывание сна» (1819):

Заря вечерняя алеет,  
Глядясь в серебряный поток;  
Зефир с полей душистых веет,  
И тихо плещет ручеек.

Федор Глинка действительно обретает себя лишь в 1820-х годах — прежде всего в книге религиозно-философских стихотворений «Опыты священной поэзии», изданной в 1826 г. Здесь, в частности, рождается тот «грандиозный образ» (слово Ю. Н. Тынянова), который делает Глинку родоначальником нового направления:

...И в оный час, как ось земли  
Подломится с гремящим треском,  
И понесется легкий шар,  
Как вихрем лист в полях пустынных...

Характерен для зрелого Глинки и сложный, напряженный лиризм:

Смятен мой дух, мой ум скудеет,  
Мне жизнь на утре вечереет...  
Огнем болезненным горят  
Мои желтеющие очи,  
И смутные виденья ночи  
Мой дух усталый тяготят.

Итак, суть новой школы заключалась вовсе не в стремлении к «архаике». Пушкин, показывая, в чем состоит сугубая «оригинальность» поэзии Глинки, в чем ее «особенная печать», резко

отличающая ее от школы «гармонической точности», перечислял: «Небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость...»<sup>35</sup>

Словом, поэзии Глинки, с точки зрения Пушкина, присуща прежде всего «дисгармоничность» (очевидное сочетание «смелости» и «прозаичности», «простоты» и «изысканности», «вялости» и «пылкости» и т. п.), что и отделяет ее от господствующей школы «гармонической точности».

Отношение Пушкина к новому направлению, как уже было отмечено, со временем изменялось. Характеристика Глинки (1830) отразила этап холодного, но уже не враждебного анализа новых принципов. Между тем еще в 1825 г. Пушкин достаточно резко критикует Вяземского за отступление от принципов «гармонической точности»<sup>36</sup> (забегая вперед, отметим, что позднее Вяземский еще дальше ушел от этих принципов).

Критические замечания Пушкина чрезвычайно показательны. Он так разбирает строки из стихотворения Вяземского «Нарвский водопад»: «Игралище глухой войны — не совсем точно. Ты не зеркало и проч. Не яснее ли и не живее ли: Ты не приемлешь и лазури... Точность требовала бы не отражаешь...

Хранишь... вся строфа сбивчива. Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечно бьющий огонь, тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?...

Как средь пустыни... Не должно тут двойным сравнением развлекать внимания — да и сравнение не точно...

Ты сказал об водопаде *огненным* метафорически, т. е. блистающий, как огонь, а здесь уже переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень...»<sup>37</sup>

Итак, Пушкин не приемлет в поэзии Вяземского *неточность* (это слово повторено трижды), *неясность* и «темноту», излишнюю *метафоричность* и изобилие *сравнений*.

Отвечая Пушкину, Вяземский писал: «Вбей себе в голову, что этот весь водопад не что иное, как человек, взбитый внезапною страстию. С этой точки зрения, кажется, все части соглашаются, и все выражения получают ипе аггиде репсее»<sup>38</sup>, которая отзывается везде.... ...Я все еще сидел на природе, но вдруг меня провало и я залез в душу»<sup>39</sup>.

Пушкин ответил так: «Ты признаешься, что в своем «Водопаде» ты более писал о страстном человеке, чем о воде. Отселе и

<sup>35</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, стр. 119.

<sup>36</sup> Об этом см. содержательные замечания Л. Я. Гинзбург в ее книге «О лирике» (стр. 27—32).

<sup>37</sup> Там же, стр. 171.

<sup>38</sup> Заднюю мысль (*фр.*).

<sup>39</sup> А. С. Пушкин. Переписка. Под ред. и с примеч. В. И. Саитова, т. I. СПб., 1906, стр. 281—282.

неточность...»<sup>40</sup> Словом, излишняя, так сказать, принципиальная метафоричность в поэзии породила, с точки зрения Пушкина, «темноту», «неясность» и вывела Вяземского за пределы школы «гармонической точности». Характерно, что Пушкин находил в стихах Вяземского и «*какофонию*»: «Смелость, сила, ум и резкость, — писал он, — но что за звуки!»<sup>41</sup>

Не менее важно еще одно знаменитое суждение Пушкина о Вяземском: «Твои стихи... слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата... Экой ты *неумичивый*, как говорит моя няня»<sup>42</sup>.

Как бы подытоживая известные ему оценки Пушкина, Вяземский писал позднее: «В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем, полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли. Все эти свойства или недостатки побудили Пушкина, в тайных заметках своих, обвинить меня в какофонии...»<sup>43</sup>

Слова Пушкина о том, что поэзия-де «должна быть глуповата» нередко ставили в тупик читателей. Но в этом шутовском замечании заключена глубокая мысль. Стихотворение, с точки зрения Пушкина, должно быть живой, органической цельностью, как бы *природным* творением, в котором не выявляется открыто осознанность и преднамеренность. Именно тогда оно будет подлинно *гармоничным*. Излишнее «умствование» и чрезмерная метафоричность разрушают эту гармонию и, как это ни парадоксально, приводят в то же время к своего рода «темноте» поэтического смысла.

С другой стороны «умничанье» неизбежно сказывается на самой форме стиха. Это понимает и сам Вяземский. Вместе с тем Вяземский, конечно, не прав, когда он — вольно или невольно — относит стихи Пушкина к «поэзии звуков и красок». Существо пушкинской поэзии — именно в ее гармонии, в безупречной пропорциональности и чувстве меры, в том, что ни «мысль», ни «краска», ни «звук» не выделяются, не выпирают из цельного поэтического организма. Характерно словечко «неумичивость» по адресу Вяземского: речь идет именно о недостаточности эстетической *меры*, гармонии.

Не принимал Пушкин и метафоричность, возведенную в поэтический принцип (когда, например, тот же Вяземский, по его собственным словам, «сидел на природе, но вдруг... залез в душу»), ибо и это неизбежно вело к нарушению гармонии — к «темноте», «неточности», запутанности и т. п.

Но Вяземский, со своей стороны, также не принимал общие принципы пушкинской поэзии; многие произведения поэта пред-

<sup>40</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X, стр. 181.

<sup>41</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VIII, стр. 17.

<sup>42</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X, стр. 207.

<sup>43</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1878, стр. 105.



ставлялись ему воплощением очаровательной, но бессодержательной гармонии. Он писал, например: «Стихи Пушкина прелесть! Точно свежий сочный душистый персик! (Очень характерная оценка! — В. К.). Но мало в них питательного... Все один напев!»<sup>44</sup>

Вполне очевидно, что дело идет о различных направлениях в поэзии. Исключительно высоко ценя Пушкина, всецело признавая его гений, Вяземский все же считает творческие принципы поэта односторонними или даже ложными. Произведения, где Пушкин наиболее является самим собой, его часто не удовлетворяют.

Обратимся теперь к мнениям других поэтов, о которых идет речь в этой работе. Очень многозначительно «Послание к А. С. Пушкину» Шевырева (1830), в котором он стремится обратиться Пушкина на свой путь. Шевырев говорил о языке современной русской поэзии:

Он галльской диетой замучен,  
Весь испитой, стал бледен, вял и скучен...  
. . . . .  
Теснее ль в речь мысль новую водвинешь,—  
Уж болен он, не вынесет, крихтит,  
И мысль на нем как груз какой лежит!  
Лишь песенки ему да брани милы,  
Лишь только б ум был тихо усыплен  
Под рифменный, отборный пустозвон...<sup>45</sup>

С этим перекликается и написанная тогда же эпиграмма Шевырева:

Вменяешь в грех ты мне мой *темный*<sup>46</sup> стих,  
Прозрачных мне не надобно твоих:  
Ты нящего ручья видал ли жижгу?  
Видал насквозь, как я весь стих твой вижу...

Как видим, здесь те же проблемы: «поэзия мысли» и «поэзия звуков», «темнота» и «ясность».

Наконец, Федор Глинка заметил в одном из писем: «Поэзия моя... не по нынешнему веку: она жестка и *темна*»<sup>47</sup>.

Итак, рядом с пушкинской поэзией явно формируется в конце 1820—1830-х годов принципиально иное течение, которое более или менее осознанно противопоставляет себя Пушкину и нап-

<sup>44</sup> «Русская старина», 1888, ноябрь, стр. 323.

<sup>45</sup> Ср. только что цитированные слова Вяземского: «...Все один напев!»

<sup>46</sup> Курсив наш.

<sup>47</sup> Ф. Н. Глинка. Избр. произв. Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 8 (курсив наш.— В. К.).

более близким ему поэтам, прежде всего Дельвигу и Баратынскому.

Мы говорили о поэзии новой школы как о «дисгармонической». Это не следует, конечно, понимать буквально и абсолютно. Она дисгармонична лишь на фоне гармонии пушкинской школы, лишь в соотношении с ней. Но любая подлинная поэзия по своему гармонична — это неотъемлемая черта искусства. Правда, стремление «оттолкнуться» от прежней, уже неудовлетворявшей в том или ином смысле гармонии подчас приводило и к буквальной дисгармоничности, к безвкусию и какофонии — такого рода «несостоявшихся» стихов немало у поэтов нового направления (в особенности, у Шевырева, который и сам это сознавал и даже писал пародии на самого себя). Но это уже иной вопрос.

Особо следует сказать о самом Тютчеве, ибо тезис о «дисгармоничности» в применении к его великой поэзии может вызвать сомнения у многих. Но величие Тютчева, в частности, в том и состоит, что он, сохраняя стихию дисгармонии, в то же время достигает высшего художественного совершенства.

О том, что я называю «дисгармоничностью» Тютчева, по-своему говорит Н. Я. Берковский: «Для него естественно всюду находить полярные силы, единые и однако же двойственные, разнообразные друг другу и однако же обращенные друг против друга. «Природа», «стихия», «хаос» на одной стороне, цивилизация, космос на другой — это едва ли не важнейшие из тех полярностей, с которыми имеет дело Тютчев в своей поэзии...

Вещи, недавно казавшиеся простыми, под рукой у Тютчева проявляют свою многосложность...

У Тютчева-поэта, — говорит далее Н. Я. Берковский (кстати, противопоставляя Тютчева Пушкину. — В. К.) — отсутствуют какие-либо незабываемые принципы иерархии вещей и понятий: низкое может сочетаться с высоким, они могут меняться местами... Он сближает слова разных лексических разрядов, метафора у него объединяет слова и понятия, на многие и многие версты удаленные друг от друга...

Мир для Тютчева никогда и ни в чем не имеет окончательных очертаний. Все предметы, все законченные образы ежедневно рождаются заново...»<sup>48</sup>

Все это относится так или иначе к поэзии новой школы в целом.

С другой стороны, не следует буквально понимать и слова «неточность», «неясность», «темнота» в отношении поэзии этой школы. Опять-таки все эти свойства выступают лишь в сравнении с поэзией «гармонической точности». Вместо «прямого», «на-

---

<sup>48</sup> Н. Берковский. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Ф. И. Тютчев. Стихотворения. М. — Л., «Сов. писатель», 1962, стр. 23—24, 25—26, 27.

того» слова начинает господствовать метафорический, более или менее условный образ.

О значении термина «поэзия мысли» уже говорилось. Поэзия Пушкина, безусловно, вовсе не «беднее» или «мельче» мыслью, чем поэзия новой школы, но смысл в ней не выступает обнаженно, живет во всей полноте стихотворения.

Новая школа ясно осознавала себя и свое место в литературе. Один из ее теоретиков, Н. А. Мельгунов, выдвинул в 1830-х годах целую концепцию развития русской поэзии XIX в. Он, в частности, выделил три эпохи, к первой из которых отнес Жуковского, Батюшкова и др., ко второй — Пушкина, Баратынского, Дельвига и др., а к третьей — Веневитинова, Шевырева, Хомякова и др.<sup>49</sup> В самом начале 1830-х годов Мельгунов писал Шевыреву в Италию: «Приезжай, будь корифеем новой школы... и тебя подхватит дюжий хор, и наши соловьи Хомяков, Языков к тебе пристанут... Пушкин идет под гору, о других ни слова»<sup>50</sup> (отметим, что к «резерву» новой школы здесь отнесен Языков; но об этом ниже).

Итак, программа ясна: пушкинская школа исчерпала себя, силы новой школы созрели, и теперь нужен только вождь, который объединит и направит их. Однако Шевырев — несмотря на то, что он был далеко не заурядный поэт и теоретик, в частности, высоко ценимый Пушкиным, не смог стать настоящим вождем нового поэтического направления. Для такой роли была необходима более крупная и сильная фигура. Это ясно понимал Белинский; в 1834 г. он точно охарактеризовал ту самую ситуацию в поэзии, о которой размышляли Н. А. Мельгунов и другие теоретики новой школы.

Он также утверждает, что «пушкинский период» поэзии, начавшийся в 1820 г. — с «Руслана и Людмилы», — «тридцатым годом кончился..., так как кончился и сам Пушкин, а вместе с ним и его влияние».

В третьей части полного собрания его стихотворений<sup>51</sup> замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина; он умер или, может быть, только обмер на время...

Вместе с Пушкиным, — продолжал Белинский, — появилось множество талантов, теперь большей частью забытых или готовящихся быть забытыми, но некогда имевших алтари и поклонников». Белинский называет здесь имена Баратынского, Языкова, Давыдова, Козлова, Дельвига, Подолинского и т. д.

Вообще, говорит он далее, «пушкинский период отличается необыкновенным множеством стихотворцев-поэтов... Они заняли у Пушкина этот стих *гармонический* (курсив наш. — В. К.) и

<sup>49</sup> См. об этом: М. Аронсон. Поэзия С. П. Шевырева. — В кн.: С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 13—14.

<sup>50</sup> Там же, стр. 14.

<sup>51</sup> Издана в 1832 г.

звучный... но не заняли у него чувства глубокого и страдательного... Нимало не шевелят вашего сердца эти стихи, некогда столь пленявшие вас...» И Белинский непосредственно переходит к новой школе: «Один из молодых замечательнейших литераторов наших, Шевырев, с ранних лет своей жизни предавшийся науке и искусству, с ранних лет вступивший на благородное поприще действия в пользу общую, слишком хорошо понял и почувствовал этот недостаток, столь общий почти всем его сверстникам и товарищам по ремеслу. Одаренный поэтическим талантом... обогащенный познаниями... он... решился произвести реакцию всеобщему направлению литературы тогдашнего времени. В основании каждого его стихотворения лежит мысль глубокая и поэтическая... его стих всегда отличался энергической краткостью, крепостью и выразительностью.

Но,— продолжал Белинский,— цель вредит поэзии; притом же, назначив себе такую высокую цель, надо обладать и великими средствами, чтобы ее достойно выполнить... Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формой... Это была прекрасная утренняя заря, предвещавшая прекрасный день»<sup>52</sup>.

Итак, по мнению Белинского, в литературе на рубеже 1820—1830-х годов была и потребность и возможность новой поэтической школы, но школа все же не сложилась. Впрочем, уже через год Белинский пришел к выводу, что наступила эпоха безусловного господства художественной прозы, и поэзия не может играть значительной роли в литературе. «Вся наша литература,— писал он в 1835 г.,— превратилась в роман и повесть... Поэзия — это теперь только воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем времени»<sup>53</sup>. И в самом деле: к концу 1830-х годов поэзия как бы вообще сходит со сцены, уступая место прозе.

Естественно, что Белинский вообще более не интересовался делами новой школы и лишь критиковал — с годами все более резко — те или иные теории ее несостоявшегося лидера, Шевырева, который, цепляясь за каждый призрачный «новый поэзии», превознес, в частности, вульгарную музу Бенедиктова...

Таким образом, новая поэтическая школа осталась, по-видимому, сравнительно небольшим по значению эпизодом в истории русской литературы...

В том, что высказано выше, есть те или иные спорные моменты (в частности, мне могут возразить, что я слишком тесно связываю Тютчева с новой школой). Но в целом мысль о существовании — хотя бы кратком — этой школы едва ли можно

<sup>52</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 61, 66.

<sup>53</sup> Там же, стр. 89.

оспорить; да, собственно говоря, об этой школе так или иначе ставится вопрос в большинстве новейших работ, касающихся истории поэзии на рубеже 1820—1830-х годов. Едва ли кто-нибудь будет отрицать и определенную — пусть хотя бы косвенную — связь Тютчева с этой школой. Цель данной работы, однако, не в том, чтобы еще раз напомнить о деятельности этой школы на рубеже 20—30-х годов. Как мне представляется, это только начало ее истории. Она продолжала жить и развиваться и гораздо позднее — в 40-х, 50-х и даже 60-х годах, хотя развитие это, в силу многих причин, совершалось, так сказать, подспудно, не на авансцене литературы. Но так или иначе и Федор Глинка (1786—1880), и Шевырев (1806—1864), и Хомяков (1804—1860) и все более сближавшийся с ними Вяземский (1792—1878) активно занимались поэтическим творчеством до конца жизни. И двигались они в том самом направлении, которое наметилось в 1830-х годах.

Правда, их поздняя поэзия, в сущности, почти не изучается или даже вообще забыта, что имеет свои причины. Сто лет назад один из влиятельнейших в то время литературоведов, А. Н. Пыпин, писал о последекабрьском периоде творчества Пушкина так: «Пушкин, начавши с либерализма, впоследствии не нашел в себе достаточно критической независимости, чтобы выдержать это направление. Его общественные понятия удовлетворялись той жизнью, какая была налицо, и даже его художественные потребности удовлетворялись тем изысканным и искусственным блеском, который представляла эта эпоха»<sup>54</sup> (имеется в виду первое десятилетие царствования Николая I).

Подобная оценка творчества зрелого Пушкина еще сравнительно недавно была если не господствующей, то во всяком случае очень широко распространенной. Сейчас уже не нужно, очевидно, доказывать ее несостоятельность. Однако инерция этой точки зрения или, вернее, методологии достаточно сильна. Преодолев многие предрассудки в понимании творческого развития Пушкина, наше литературоведение в значительной мере сохраняет их в отношении целого ряда современников и соратников поэта. Так, в большинстве новейших работ о творчестве Языкова, Вяземского, Катенина, Глинки и других поэтов пушкинской эпохи утверждается, что после 1825 г. все они переживают безусловный творческий упадок.

Все они, так сказать, отцветают, не успевши расцвести, все они — если верить их исследователям — не обретают подлинной художнической *зрелости*. После молодости — или даже юности, — связанной так или иначе с декабристскими веяниями, у них наступает кризис и далее — «закат». А после смерти Пушкина творческая деятельность его современников как бы вообще теряет всякое значение. Между тем на период после 1837 г. приходится

<sup>54</sup> «Вестник Европы», 1871, т. V, стр. 336.

более половины поэтического наследия Вяземского и Хомякова и очень значительная часть лирики Глинки и Шевырева.

Все дело в том, что позднее творчество этих поэтов как бы не существует для наших историков литературы. С одной стороны, оно без каких-либо серьезных обоснований и доказательств объявлено несравненно более слабым и менее значительным, нежели раннее; с другой стороны, историки подчеркивают, что поздние стихи этих поэтов не играли сколько-нибудь заметной роли в литературной жизни 1840—1870-х годов.

Так, В. Г. Базанов, много сделавший для изучения поэзии Глинки, тем не менее пишет о нем: «После 14 декабря 1825 года он если и существовал как писатель, то для немногих, а постепенно и совсем сошел со сцены»<sup>55</sup>. Естественно, что в томе «Избранных произведений» Глинки, подготовленном исследователем, «творчество позднего периода»<sup>56</sup> представлено всего лишь несколькими стихотворениями, — ибо, как сказано в другом месте, оно «лишено историко-литературного интереса»<sup>57</sup>. «Вся работа Шевырева после 1831 года...», — писал М. И. Аронсон, — за редкими исключениями являет картину полного падения его поэтического дарования»<sup>58</sup>. После 1830 г., утверждает Л. Я. Гинзбург, в деятельности Вяземского «началось падение. Уже с 1840-х годов все то, что составляло содержание литературной жизни Вяземского, оканчивается исчерпанным... Демократическая интеллигенция 1860—1870-х годов обошлась с Вяземским как с ненужным обломком феодального мира... Потом наступило самое страшное, то, что Вяземский сам назвал заговором молчания»<sup>59</sup>.

С внешней точки зрения все это, казалось бы, так. Да, эти поэты существовали «для немногих», «сходили со сцены», с ними обходились как с «обломками», их окружали «заговором молчания» и т. п. Но припомним судьбу Тютчева в 1840—1870-е годы. В цитированной статье Л. Я. Гинзбург есть фраза, в подтексте которой как бы присутствует имя Тютчева. «Вяземский, — пишет исследовательница, — не принадлежал к числу тех крупных дарований, которые заставляют считаться с собой даже идеологических противников. Демократическая интеллигенция 1860—1870-х годов...» и т. д. (далее только что процитировано). Естественно вставить сюда слова «Вяземский, в отличие от Тютчева...».

Да, Тютчев получил довольно широкое признание в 1850-х годах. Но дело было не просто в величине его дарования. Пятидесятые годы — это особенная «поэтическая эпоха», черты которой я стремился охарактеризовать в специальной статье<sup>60</sup>. В это

<sup>55</sup> См. *Ф. Н. Глинка*. Избр. произв. Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 54.

<sup>56</sup> То есть творчество 1830—1870-х годов (полвека!)

<sup>57</sup> *Ф. Н. Глинка*. Избр. произв., стр. 449, 53.

<sup>58</sup> См. *С. П. Шевырева*. Стихотворения, стр. XVI—XVII.

<sup>59</sup> См. *П. А. Вяземский*. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1958, стр. 44—45.

<sup>60</sup> См. «Русская литература», 1969, № 3, стр. 24—35.

время и другие поэты, начавшие свой путь в пушкинскую эпоху, переживают творческий подъем и находят определенное признание.

В 1859 и 1861 гг. после двадцатилетнего перерыва выходят две поэтические книги Федора Глинка. В 1861 г. издается (посмертная, но задуманная еще при жизни) книга стихотворений Хомякова, — *первая* его книга, если не считать брошюры 1844 г., «24 стихотворения А. С. Хомякова», изданной в качестве приложения к валуевской «Библиотеке для воспитания». В 1862 г. вышел *первый* сборник стихов Вяземского<sup>61</sup>.

Все это, конечно, не случайно; книги эти едва ли бы появились (причем, почти одновременно), если бы на них не было никакого «спроса».

Однако после завершения «поэтической эпохи» всех этих «ветеранов» вновь забывают — и в их числе... Тютчева. Характерны в этом отношении позднейшие воспоминания Толстого: «Когда я жил в Петербурге, после Севастополя, Тютчев, *тогда знаменитый*, сделал мне, молодому писателю, честь и пришел ко мне»<sup>62</sup>. А в 1886 г. Толстой говорил В. Г. Черткову: «...Тютчев!.. Как же это вы забыли его? Впрочем, не только вы, его все, вся интеллигенция наша забыла или старается забыть: он, видите, устарел»<sup>63</sup>. Не менее выразительно замечание Достоевского, относящееся к 1878 г.: «Был, например, в свое время (т. е. в 1850-х годах. — В. К.) поэт Тютчев»<sup>64</sup>.

К. В. Пигарев показывает, что в 1850—1870-х годах лирика Тютчева перестала быть «живым явлением современной литературы, каким была в 50-х годах. Вышедшее в 1868 г. второе отдельное издание стихотворений Тютчева не нашло своего читателя и годами лежало нераспроданным на книжных прилавках»<sup>65</sup>. Да и могло ли быть иначе, если один из влиятельнейших критиков того времени, Скабичевский, отзывался о Тютчеве как о «посредственном» стихотворце, который «читается с трудом и ценится лишь самыми строгими и рьяными эстетиками»<sup>66</sup>. Тютчева вновь «вспомнили» лишь в преддверии XX в. И только за последние десятилетия утвердилось представление о нем, как о гениальном лирике.

Это заставляет по-иному отнестись к определениям типа «поэт для немногих», к проблеме «заговора молчания» и т. п.

«Странная» судьба Тютчева объясняется, во-первых, тем, что начиная с 1840-х годов и до конца века (за исключением крат-

<sup>61</sup> В 1854, 1855 и 1859 гг. вышли также три брошюры со стихами поэта.

<sup>62</sup> А. В. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 191 (курсив наш. — В. К.).

<sup>63</sup> Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I, стр. 273.

<sup>64</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, стр. 419.

<sup>65</sup> К. В. Пигарев. Поэтическое наследие Тютчева. — В кн.: Ф. И. Тютчев. Лирика, т. 1, стр. 309.

<sup>66</sup> А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы. СПб., 1891, стр. 506.

кого периода в середине столетия) поэзия вообще отошла на задний план литературы. Далее, большую роль сыграло, конечно, то, что Тютчев был представителем консервативной идеологии. Наконец, его творчество в общем и целом принадлежит к «поэзии мысли», которая воспринимается, пожалуй, наиболее трудно (стоит вспомнить в этой связи и о судьбе поэзии Баратынского).

Но все это можно целиком отнести и к позднему творчеству Глинки, Шевырева, Хомякова, Вяземского. И именно поэтому их поздняя, наиболее зрелая лирика и до сих пор в сущности не стала достоянием ни исследователей, ни читателей. Между тем, по моему глубокому убеждению, их позднее, наиболее зрелое творчество составляет очень значительный и самобытный вклад в русскую поэзию.

С другой стороны, их творчество близко поэзии Тютчева, во многом перекликается с ней и образует — вместе с ней — своеобразное направление русской лирики. Разумеется, творчество этих поэтов несовместимо по своей ценности и значению с наследием одного из величайших лириков всех времен. Но их творчество образует как бы ту «почву», на которой вознеслась к вершинам искусства поэзия Тютчева.

Как уже говорилось, творчество Тютчева в работах последних десятилетий было «укоренено» в той «поэзии мысли», которая складывалась на рубеже 1820—1830-х годов (в основном в связи с деятельностью Любомудров). Но, как обычно считают, эта «поэзия мысли» исчерпала себя уже в 30-х годах. Таким образом, возникает странная, малодостоверная картина: достаточно отчетливо заявившая о себе в 30-х годах школа куда-то исчезает, растворяется, и от нее остается всего лишь один Тютчев — словно некий случайный, ни с чем уже не связанный феномен.

Между тем, всматриваясь в поздние, написанные в 1840—1860-х годах стихи Глинки, Шевырева, Хомякова, Вяземского, каждый знающий поэзию Тютчева человек ясно увидит образное, стилевое, интонационное родство этих стихов с тютчевскими стихами того же времени.

Вот характерные фрагменты из стихотворений Глинки 1840-х годов:

Есть день в году, во дне есть час,  
В часе *заветное мгновенье*<sup>67</sup>.  
Когда мы *чей-то* слышим глас,  
И чуем вокруг себя движение  
Невидимых, бесплотных сил...  
...И вот пред человеком век  
Раскинул новые знамена,  
И страстно рвется человек  
Из *воли божьей* — как из плена! —

<sup>67</sup> Замечательно уже само по себе выделение курсивом отдельных слов и выражений: оно часто встречается и у Тютчева.



...Когда душа от скорби мледа,  
А, красная, в выси струя  
На темной синеве горела  
И рылась в тучах, как змея...

Не менее характерны и стихи Шевырева «31 декабря» (1842):

Чу! внимайте... полночь бьет!  
В этом бое умирает  
Отходящий в вечность год  
И последний миг сливает  
С первым мигом бытия...  
. . . . .  
Где ж отдельное звено?  
Где граничное мгновенье?  
Плод в зерне, в плоде зерно:  
В сменах сих живет творенье...

И другие, более поздние стихи (1861):

...О море, отдых бытия,  
В твоих волнах купаюсь я!  
Зачем же ты, волна морская,  
Меня лелея и лаская,  
И силы мне восстанавлия,  
Напомнила вкус наших слез?  
Соленое, как наше горе,  
Ты облегло всю землю, море,  
И отразило свод небес...

Несомненно перекликаются с тютчевскими и поздние стихи Хомякова (1850-е годы):

...Не с теми он, кто звуки слова  
Лепечет рабским языком  
И, мертвенный сосуд живого,  
Душою мертв и спит умом.  
  
Но с теми бог, в ком божья сила,  
Животворящая струя,  
Живую душу пробудила  
Во всех изгибах бытия...

И другое стихотворение Хомякова (1858):

Счастлива мысль, которой не светила  
Людской молвы приветная веспа!  
Безвременно родиться не спешила  
В листы и цвет ее младая сила,  
По корням вглубь врывалась она.

И рапными и поздними дождями  
Вспоенная, внезапно к небесам  
Она взойдет, как ночь темна ветвями,  
Как ночь в звездах, осыпана цветами,  
Краса земле и будущим векам.

Очевидна, наконец, «тютчевская» стихия и в поздних вещах Вяземского:

...Красноречивы и могучи  
Земли и неба голоса,  
Когда в огнях грохочут тучи  
И с бурей, полные созвучий,  
Перекликаются леса.

Но все, о море! все ничтожно  
Пред жалобой твоей ночной,  
Когда смутишься вдруг тревожно  
И зарыдаешь так, что можно  
Всю душу выплакать с тобой.

Или его же стихи о бессонице (1863):

...Весь мутный ил, которым дни  
Заволокли родник душевный,  
Из благ — обломки лишь одни,  
Разбитые волною гневной,—

Всплывает все со дна души  
В тоске бессоницы печальной,  
Когда в таинственной тиши,  
Как будто отзыв погребальный,

Несется с башни бой часов;  
И мне в тревогу и смущенье  
Шум собственных моих шагов  
И сердца каждое биенье...

Можно бы процитировать строки Тютчева, которые так или иначе, но вполне отчетливо перекликаются со всеми этими стихотворениями.

Однако, прежде чем идти дальше, необходимо еще раз вернуться к тому историческому этапу, на котором мы оставили новую поэтическую школу — к середине 1830-х годов. Как уже говорилось, школа в этот момент как бы прекратила свое *очевидное* развитие. Она не нашла непосредственного вождя, а, главное, ее оттеснило с авансцены литературы бурное развитие прозы. Но внутреннее, скрытое движение ее отнюдь не прекратилось. Оно только ушло вглубь и стало разветвляться, как корневая система. И это скрытое движение было по-своему очень сильным.

Выше приводилось замечание Н. А. Мельгунова (в письме к Шевыреву) о том, что Языков-де к нам «пристанет». И это не было пустым обещанием. В последние годы жизни Языков (кстати, тесно сблизившийся с Шевыревым и Хомяковым) перешел к «поэзии мысли». Такие его стихи 1840-х годов, как «Землетрясение», глубоко родственны новой школе. В них нарушена гармония пушкинского склада, для них характерна принципиальная метафоричность и т. д.

Таковую же эволюцию проходит и поэзия Баратынского, которая с 1826 г. развивалась в тесной связи с поэзией Любомиров. Называя Баратынского «поэтом мысли», часто забывают, что он начал как типичный элегик школы гармонической точности и лишь с конца 20-х годов постепенно перешел к «поэзии мысли». Его стихи конца 30-х — начала 40-х годов — такие, как «Осень» или «Толпе тревожный день приветен...», — явно близки новой школе. Замечательно, что он в это время даже переделывает прежние стихи — в частности, «архаизируя» их слог (выше уже говорилось, что дело не просто в тяготении к архаике). И вполне закономерно, что Шевырев, который очень критически отзывался о сборнике Баратынского 1827 г., стихи конца 1830-х годов оценил чрезвычайно высоко.

Далее, тенденции «поэзии мысли» сказались и в творчестве Кольцова, в его поздних «думах». Вот характерные строки из «Примирения» (1838):

...И вот уж нет пространства между нами;  
И вот уж нет в пространстве пустоты;  
Она и я — различные два мира —  
В одну гармонию слились...

Или из «Царства мысли» (1837):

В тьме ночи возникает мысль созданья;  
Во свете дня она уже одета,  
И крещет в веянье живой прохлады  
И спеет в пеге теплоты и зноя.  
Повсюду мысль одна — одна идея,  
Она живет и в пенле и пожаре;  
Она и там — в огне, в раскатах грома;  
В сокрытой тьме бездонной глубины... и т. д.

Это особенно близко к стихам Федора Глинки, который был хорошо знаком с Кольцовым и даже навещал его в Воронеже.

Здесь невозможно, разумеется, подробно говорить об этих трех больших поэтах эпохи. Их творческая эволюция — особая и сложная проблема. К тому же они рано ушли из жизни. Но основная тенденция их развития в 1830 — начале 1840-х годов, на мой взгляд, ясна — стремление к «поэзии мысли»,

Важно обратить внимание и еще на одну специфическую сторону дела. Новые тенденции широко и сильно выразились в особой сфере — в стихотворной беллетристике, в «массовой» стиховой культуре, которая как раз в это время — в конце 1830-х годов — становится очень значительным явлением. Здесь важно иметь в виду один существенный историко-литературный факт. «Массовая литература» возникла в России значительно раньше. Но в течение долгого времени это была прежде всего прозаическая литература (широко распространялись также песенники, но тексты здесь не мыслились вне мелодий). Стихи же как таковые едва ли были массовым достоянием в начале XIX в. Когда в «большой» литературе, имевшей сравнительно узкий круг читателей, ограниченный в основном рамками дворянства, господствовала поэзия Пушкина и его соратников, в массовой литературе царила проза Николая Полевого, Марлинского, Загоскина, Булгарина, Погодина, Сенковского и др.

Но к концу 1830-х годов — разумеется, не без воздействия великой поэтической эпохи — стихи стали предметом «массового потребления». И выступившие в это время Бенедиктов, Кукольник, Тимофеев, Е. Бернет явились едва ли не первыми представителями стихотворной беллетристики в России.

Возникла поистине парадоксальная ситуация: в большой литературе проза вытесняла в это время поэзию: на первый план выдвигались повести и романы Пушкина, Гоголя, Владимира Одоевского, Николая Павлова, Соллогуба, Лермонтова и, далее, виднейших представителей «натуральной школы». Поэзия пушкинской плеяды быстро теряла свое первенствующее положение. Между тем в массовой литературе, куда теперь «спустилась» и поэзия, огромную роль в конце 1830-х годов играют стихотворные произведения Бенедиктова, Кукольника, Тимофеева и т. п.

Но это, конечно, особый вопрос. Для нас существенно то, что названные поэты были явно близки новому направлению. Шевырев, как известно, встретил Бенедиктова прямо-таки восторженно. Тютчев писал в 1836 г. о бенедиктовских стихах: «В них есть вдохновение и, что служит хорошим предзнаменованием, наряду с сильно выраженным идеалистическим началом, склонность к положительному, вещественному и даже чувственному»<sup>68</sup>. Одобрял поэзию Бенедиктова и Вяземский.

Можно истолковать восторги Шевырева как проявление его безвкусыя. Но чем объяснить достаточно высокую оценку Бенедиктова, данную Тютчевым? Очевидно, речь идет именно о близости тех или иных художественных принципов.

В данном случае очень важно учитывать, что вплоть до 1840-х годов XIX в. в России господствовало особенное — ныне с трудом реконструируемое — восприятие (и понимание) искусства.

<sup>68</sup> «Русский архив», 1879, вып. 5, стр. 120.

Лишь в 1840-х годах — в особенности в работах Белинского — было осуществлено действительное разграничение *содержания* и *формы* искусства. Ранее произведение рассматривалось нерасчлененно, как непосредственно содержательная форма. Определенный жанр и стиль уже сами по себе воспринимались как определенный *смысл*. Л. Я. Гинзбург пишет: «Шевырев охотно подчеркивал жесткость, шероховатость собственных стихов, видя в этом залог их глубины и силы»<sup>69</sup>. Но подобное отношение к форме было характернейшей чертой литературной эпохи вообще. Это обусловлено уже хотя бы тем, что в то время только еще выработывался зрелый национальный стиль русской литературы, и *сам по себе* этот стиль был внятным для всех воплощением художественного и жизненного смысла.

Именно потому сам стиль и слог того же Бенедиктова многим могли представляться поначалу «залогом» значительности его поэзии. Его «грандиозные» образы, его сложные метафоры и дерзкое смещение стилевых планов как бы сами по себе удостоверяли его творческие возможности. А поскольку с внешней, формальной точки зрения, стихи Бенедиктова были близки новому направлению, сторонники последнего приветствовали этого — в общем-то поверхностного (хотя по-своему небезытересного) стихотворца, «беллетриста стиха».

Но для нас в данном случае наиболее важно то обстоятельство, что массовая стиховая культура, возникающая к концу 1830-х годов, складывалась в духе нового направления. Это свидетельствует об его влиятельности и первостепенном значении в данный исторический момент. «Массовая поэзия» шла не по пушкинской дороге, не по путям школы гармонической точности, а по новому руслу. Такова была в это время эстетическая власть новой школы.

Но эпоха поэзии именно в это время завершалась. Наступала эпоха прозы, — причем, поистине стремительно, как это вообще характерно для развития русской литературы. Выдвижение на первый план прозы наметилось только в середине 1830-х годов, а в начале 1840-х проза уже безусловно господствовала.

Причины этого переворота еще далеко не изучены. Но не здесь их выяснять; нам достаточно того, что самый этот переворот очевиден, может быть установлен чисто эмпирическим путем. Именно в силу этого переворота и новое поэтическое направление вдруг потеряло свою — в какой-то момент бывшую очень значительной — роль в литературном развитии. Публикация тютчевских шедевров в «Современнике» прошла незамеченной. И новая «плеяда» уже, казалось бы, готовая сменить плеяду пушкинскую, была вообще забыта, — несмотря на то, что поэзия самого Тютчева «воскресла» на короткий срок в 1850-х годах и возродилась навсегда в XX в. Впрочем, в 1840-х годах можно было

<sup>69</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 62.

прийти к выводу, что и сам Тютчев прочно «похоронен». Валерьян Майков писал в 1846 г., что «истинно-поэтические произведения» Тютчева, напечатанные в 1836 и 1837 гг. в «Современнике»<sup>70</sup>, «там... и умерли»<sup>71</sup>.

Но вот что чрезвычайно важно: для тех поэтов, которых я считаю представителями «тютчевской» школы, Тютчев никогда не «умирал». В 1845 г. Вяземский писал за границу Жуковскому: «Одно мое здесь литературное сочувствие...— это Тютчев»<sup>72</sup>. И, как доказал в уже упомянутой работе Д. Д. Благой, Вяземский развивался в теснейшем творческом сотрудничестве с Тютчевым. Федор Глинка в 1849 г. написал одно из замечательнейших своих стихотворений, «Ф. И. Тютчеву», в котором он обращается к поэту как к своему единомышленнику и человеку одной судьбы, одного жизненного и творческого устремления (личные отношения Глинки и Тютчева ждут своего исследования). В этих стихах он говорит, в частности:

Как странно ныне видеть зрящему  
Дела людей:  
Дались мы в рабство *настоящему*  
Душою всей!  
Глядим, порою, на минувшее,  
Но холодно!  
Как обещаешь обманувшее  
Для нас оно!..  
Глядим на грозное *грядущее*,  
Прищуря глаз,  
И не домыслимся, что *сущее*  
Морочит нас!..  
А между тем под нами роются  
В изгибах нор,  
И за стеной у нас уж строятся:  
Стучит топор!..  
Но в сердце есть отломок зеркала:  
В нем видим мы,  
Что порча страшно исковеркала  
У всех умы!..

Хомяков писал в начале 1850 г., сопоставляя свою поэзию с тютчевской: «Мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозаитор везде проглядывает... Он же насквозь поэт... У него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине... натура античная в отношении к художеству». И сетовал на мол-

<sup>70</sup> Характерно, что и сам Майков не знал (или не помнил) о публикации в «Современнике» 1838—1840 гг. еще 11-ти тютчевских стихотворений.

<sup>71</sup> В. Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 135.

<sup>72</sup> «Русский архив», 1900, № 3, стр. 390. «Другое» сочувствие — это, разумеется, Жуковский, которого не было тогда «здесь», в России.

чанше поэта: «Не стыдно ли молчать, когда бог дал такой голос?»<sup>73</sup>

Все эти факты, конечно, не случайны. И Тютчев явно предстает в их свете как ведущая фигура целого поэтического направления.

Тютчев, конечно, отнюдь не был формальным «главой» школы. И все же эта школа может быть названа «тютчевской», ибо Тютчев выступает в сравнении с другими ее представителями в такой же верховной творческой роли, как и Пушкин по отношению к школе «гармонической точности».

Нас не должен смущать тот факт, что поэты, составившие «тютчевскую» школу, были людьми очень разной судьбы. Те, кого мы так или иначе причисляем к «пушкинской плеяде» — Жуковский, Батюшков, Давыдов, Дельвиг, молодые Баратынский и Языков, — тоже ведь имели самые различные судьбы. Но это не исключает определенной цельности направления.

Очень характерно, что, если в 20-х годах Тютчев, Глинка, Вяземский, Шевырев и Хомяков были очень далеки друг от друга (даже двое последних еще почти не связаны в это время), то в 40-х Вяземский становится ближайшим другом Тютчева (несмотря на те или иные разногласия между ними); Глинка тесно связан с Шевыревым и Хомяковым, и, с другой стороны, входит в кружок того самого Раича, где начал свой путь Тютчев и зародилось «Общество любомудрия»; Хомяков постоянно общается с Тютчевым и т. д. Все эти поэмы в 40—50-х годах публикуют стихи в одном и том же «Москвитянине». Но дело, конечно, не во внешних связях. Всех этих поэтов объединяет определенная идейная общность. Все они, начиная с 40-х годов, так или иначе примыкают к славянофильству, если взять это слово в самом широком его смысле. Это ясно выразилось во многих их высказываниях и стихотворениях.

Правда, между Вяземским и Глинкой, или между Шевыревым и Хомяковым были, безусловно, существенные расхождения, приводившие подчас к достаточно острой полемике. Но при всем том были и существенные общие тенденции, которые объединяли этих поэтов, — и в социально-политическом и в нравственно-эстетическом плане.

Итак, перед нами вырисовываются очертания целой стадии развития русской поэзии после Пушкина — правда, стадии, не выявившей своих возможностей со всей полнотой и к тому же, как бы «выпавшей» из историко-литературного процесса в силу стремительного движения русской литературы. Эпоха прозы наступила еще до того, как «тютчевское» направление действительно утвердилось. Но это все же не значит, что такого направления, такой школы не было в русской поэзии.

<sup>73</sup> А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1900, стр. 200.

Характернейшей чертой этого направления явилась, как уже говорилось выше, своего рода *дисгармоничность*. Еще раз подчеркну, что речь идет не о некоей абсолютной дисгармонии, но о качестве, которое ясно выступает при сопоставлении с поэзией пушкинского склада. Эта дисгармоничность выражается и в структуре формы (ср., например, тютчевскую «архаичность», обилие метафор, отступления от «правильных» стихотворных размеров и т. п.), и в структуре содержания. Гармония, присущая поэзии пушкинской плеяды, представлялась поэтам тютчевской школы неким «покровом» (это, кстати, одно из ключевых слов тютчевской поэзии), выброшенным на полную противоречий реальность мира.

Такая позиция характерна не только для подчас крайне односторонних теоретических построений Шевырева, но и для Вяземского, который считал (эти слова уже приводились нами), что творчество самого Пушкина противостоит «поэзии мысли».

Очень многозначительно глинкинское «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина» (1837). Это небольшая поэма из девяти отрывков, каждый из которых очерчивает определенный период жизни Пушкина. Сначала — о лицейских годах:

Я знаю: *грации* слетали  
К нему, оставив Эмпирей,  
И *невидимками* гуляли  
С царем цевниц в садах царей;  
Там, уклонясь в густые тепи  
(Дитя их сердцем узнавал!),  
Он к ним чело свое в колени —  
И беззаботно засыпал,  
*А рок его подстерегал!*

Последняя строка все время повторяется, заключая каждый из отрывков:

Наш Чайльд Гарольд, любя Тавриду,  
В волнах зеленых из-за скал  
Подстерегал там *Нереиду*,  
*А рок его подстерегал!..*

О женитьбе поэта:

Дотоль разгулом избалован,  
Он вмиг окован, очарован,  
И счастлив стал, и ликовал...  
*А рок его подстерегал!..*

В этом очень точно выразилось восприятие Пушкина поэтами «тютчевской» школы: он, по их мнению, не видел «рока», набрасывал на него прекрасный покров. Стихи же Глинки и других его



соратников посвящены как раз выражению «рока», роковых сил природы и жизни. Характерны в этом отношении стихи Глинки «Что-то делается в мире» (1840-е годы), где мир,

Все любуясь скоротечным,  
Все ведет свой прежний пир...

. . . . .  
А не слышит, что в *подполье*  
Рати роются кротов  
Полунощною порою,  
И, под видимой корою  
(А кора уж так тонка!),  
Невидимо вскрылись бездны...  
И огромная рука  
Острым грифелем железным  
Где-то пишет вдоль стены:  
*«Уж века изочтены!»*

Объясняя причины рождения «тютчевской» школы, Тынянов писал, что предшествующая поэзия «приучала ухо к «монотонии, под которую дремала мысль» (Шевырев), стертые ритмико-синтаксические обороты..., скудный жанровый диапазон определяли стертость образа»<sup>74</sup>. Поэзия «автоматизовалась» и необходимо было обновить ее: «Обновление было намечено сразу и тематическое (философские, религиозные, общественные темы) и стилистическое»<sup>75</sup>.

Очень просто обвинить это истолкование в формализме. Так, скажем, для Хомякова обращение к «философским темам» основывалось, вне всякого сомнения, вовсе не на стремлении «обновить» поэзию, а на глубочайшем интересе к смыслу истории и бытия в целом. Но в этом истолковании есть и более глубокий изъян. Формализм «плох» не столько тем, что он сводит искусство к разрешению чисто формальных задач (в этом его весьма легко «исправить», «дополнить»), сколько принципиальным *разрывом* содержания и формы.

Так, например, можно сказать, что поэты «тютчевской» школы стремились создать «философскую лирику», или, шире, «поэзию мысли» и создавали для этого новый, соответствующий «философскому» содержанию стиль. Проблема, казалось бы, решена. Но на самом деле перед нами крайне упрощенное — и потому, в сущности, неверное — решение.

Да, поэзия «тютчевской» школы может быть названа «поэзией мысли». Философская лирика Тютчева и Шевырева, философско-политическая лирика Хомякова (сюда же относятся многие «второстепенные» вещи Тютчева), религиозно-философская лирика

<sup>74</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники..., стр. 168—169.

<sup>75</sup> Там же, стр. 171.

Глинки — эти определения уместны. И Вяземский был прав, когда он относил свое творчество к «поэзии мысли», утверждал, что в стихах он «умствует и умничает». Правда, его мысль не претендовала на философскую всеобщность; это размышления о частных социально-политических, а нередко и чисто литературных проблемах.

Но если рассмотреть проблему «поэзии мысли» во всем ее объеме и глубине, становится ясно, что это одновременно и содержательная и формальная проблема, что обе стороны дела органически слиты, и речь должна идти о специфической художественной цельности.

Очевидно, что дисгармоничность — это черта, в равной мере относящаяся к содержанию и форме. Те стилевые диссонансы, чрезмерная метафоричность и «темнота», жесткость и «неточность» и т. п., которые характерны для поэтической формы «тютчевского» направления, — и есть непосредственное, зримое, предметное воплощение внутренней, смысловой дисгармонии.

Но и «поэзия мысли» — это не только *содержательное* явление. Эта поэзия имеет и свою неотъемлемую жанровую и стилевую специфику. Более того, сама «поэзия мысли» как таковая — не что иное, как выражение той же дисгармонии, того же «распадения» гармонической целостности. У Пушкина и его плеяды «мысль» живет в органической цельности поэтического бытия, «жизнь» не противостоит «мысли», они гармонически сливаются.

Выделение «мысли» как некоего самостоятельного феномена в поэзии «тютчевской» школы — результат нарушения этой цельности. Словом, «поэзия мысли» — это не только особенная «тема», но и — одновременно — особенный (причем, неизбежно дисгармонический) стиль.

«Отделение» мысли зашло так далеко, что у всех поэтов «тютчевской» школы, включая и самого Тютчева, мы находим целый пласт стихов, которые в той или иной мере вообще выходят за рамки поэзии как искусства; это скорее просто стихотворные изложения той или иной мысли — философской, политической, религиозной, эстетической и т. д. Ничего подобного не было в поэзии пушкинской плеяды.

Весьма значительная часть стихотворений Глинки — это переложения псалмов и библейских текстов, — переложения, большинство из которых не являются поэтическими творениями в собственном смысле. Это скорее стихотворные «трактаты». То же относится и ко многим политическим стихам Тютчева и Хомякова, к литературно-полемиическим стихам Вяземского, где мысль также отделена от бытия в его цельности.

Но, конечно, поэзия «тютчевской» школы не сводится к этого рода стихам. Дисгармония также может быть освоена художественно, поэтически. И в наиболее значительных произведениях

Глинки, Хомякова, Шевырева, Вяземского (я не говорю уже о гениальной лирике Тютчева) это совершенно.

Тютчевское направление поэтически осваивало обнаженную противоречивость бытия. Очень характерно для него, например, воплощение противоречивости *пространства и времени*. В поэзии пушкинской плеяды пространство и время как бы замкнуто, завершено в стихии мировой гармонии. Между тем и Тютчев и его соратники вскрывают «углы» и «стыки» пространственно-временной структуры, ее «незавершенность», моменты переходов и переломов.

Уже цитировались строки из стихотворения Шевырева «31 декабря» (1842):

...Где ж раздельное звено?  
Где граничное мгновенье?..

Глипка пишет в 1853 г. о «слепоте» людей:

Все те же и к *тому ж* стремленье,  
Все те же судорги, волненья...  
. . . . .  
Все те же песни, что в былом...  
А мир пошел на *перелом!*

Или более раннее стихотворение:

Искать блаженства *где и в чем?*  
Повсюду пламенным мечом  
Сечет обиженная совесть,  
И тлеют заживо сердца;  
Ни в чем желанного конца!  
Все *недосказанная* повесть!..

Чувство неограниченности, открытости пространства и времени ярко и глубоко выразилось в стихах Глинки «Иная жизнь» (1840-е годы):

Как стебель скошенной травы,  
Без рук, без ног, без головы,  
Лежу я часто, распростертый,  
В каком-то дивном забытьи,  
И онемело все во мне.  
Но мне легко: как будто стертый  
С лица земли, я, полумертвый,  
*Двойною* жизнью живу...  
. . . . .  
Я, из *железной* клетки время  
Исторгшись, высоко востек,

И мне равны: и миг, и век!  
Чудна Вселенная громада!  
Безбрежна бездна бытия —  
И вот — как *точка*, как *монада*  
В безбрежность уплываю я...

Столь присущая тютчевской поэзии идея «двойного бытия» типична для всего направления. Открытие двойственности и противоречивости мира, его незаконченного, колеблющегося состояния закономерно связано с предчувствием великой ломки, невиданных перемен и катастроф. Ср. у Глинки:

Настанет миг — и брызнет луч,  
Земля и небо запыхают,  
Все громы выпадут из туч,  
Все звезды треснут и растают,  
И обескрылеют часы.  
И в страхе, растрепав волосы,  
По догорающей Вселенной  
Я вижу — жизнь бежит, бежит...

Если попытаться кратко определить суть перехода от пушкинского направления к тютчевскому, уместно сравнить его с переходом от Ренессанса к Барокко — с присущей последнему метафоричностью, резкой светотенью, причудливыми формами<sup>76</sup>. Очень знаменательно, что Шевырев в качестве программного произведения выдвигает типичнейшее явление барочной литературы — «Освобожденный Иерусалим» Тассо, который он стремился перевести.

Не менее замечательно, что Пушкин, зная о работе Шевырева над этим переводом, решительно отговаривал его, предлагая обратиться к переводу ренессансной поэмы Ариосто.

Это сопоставление не обязательно понимать буквально: речь идет прежде всего о типологии стилей. Но во всяком случае различие между пушкинской и тютчевской поэзией аналогично различию между поэзией Ариосто и Тассо, Ронсара и д'Обинье, Спенсера и Джона Донна.

Если же говорить о «тютчевской» школе в конкретно-историческом плане, она предстает как своеобразное выражение русского романтизма. Правда, поэзия Тютчева не уместается в рамки этого понятия: многие его поздние вещи — особенно «лирический роман» 1850—1860-х годов, связанный с историей его последней любви, — несут в себе несомненные черты реалистической лирики.

<sup>76</sup> О «барочном» характере тютчевской поэзии писал, между прочим, Л. В. Пумпянский (см. «Уралия. Тютчевский альманах. 1803—1828». Л., «Прибой», 1928, стр. 51).

Но так или иначе «тютчевская» школа в целом может быть понята как особенная ветвь и стадия в истории русской романтической поэзии,— истории долгой и сложной.

С одной стороны, поэтам школы присущи основные черты романтического восприятия природы и общественной жизни. Принципиальное одухотворение природных сил и столь характерный для романтиков «космизм» ярко выразились, например, в стихах Шевырева «Прекрасный день» (1840):

Прекрасный день в лазури беспредельной  
Раскинулся и радуется меня,  
И небо все слилось в яхонт цельной  
Оправою светилу дня.  
Горящее всемирными лучами,  
Как бога глаз, на небе зажжено,  
Над нашими тревожными глазами  
Спокойно плавает оно.  
. . . . .  
И духом я смиряясь умолкаю!  
Объемля им созданья естества.  
Как мотылек на свечке исчезаю  
В горячей тайне божества.

Или в стихах Вяземского «Вечер» (обращенных, кстати, к дочери Тютчева):

Но в видимом бездейственном покое  
Не истощенье сил, не мертвый сон:  
Присущны здесь и таинство живое  
И стройного могущества закон...  
. . . . .  
Природа вся цветет, красуясь пышно,  
И, нас склоня к мечтам и забвению,  
Передаёт незримо и неслышно  
Нам всю любовь и душу всю свою...

Столь же характерно для поэтов «тютчевской» школы романтическое отрицание современного общества и — одновременно — социальный утопизм, вера в некое имманентное очищение и исправление. Таковы сильные и острые в своей образности стихи Глинки «Теперь и будет»:

Еще любви закрыты двери  
И мы, одевшись как звери,  
В угаре душевной суеты  
Бредем по стезям тесноты.  
В устах полынь и руки — бритвы!  
Идем на жизнь, как для ловитвы...

...Душа полна неясных мук  
И голова пустых наук;  
Несем, как груз, приличий бремя!  
Но бог пошлет иное время:  
И дастся жизни долгота,  
И будут сладостны уста  
И ласковы у смертных руки;  
И мы, как сон, забудем муки...

В то же время для поэтов школы типично скептическое — если не отрицательное — отношение к рационально направленной деятельности людей, что отчетливо выразилось, например, в стихах Вяземского «Ночью на железной дороге» (1853):

...Бой стихий, противоречий,  
Разногласье спорных сил —  
Все попрал ум человеческий  
И расчету подчинил.

Так, ворочая Вселенной  
Из страстей и из затей,  
Забывается надменно  
Властелин немногих дней.

Но безделка ль подвернется,  
Но хоть на волос один  
С колеи своей собьется  
Наш могучий исполин,—

Весь расчет, вся мудрость века —  
Нуль да нуль, все тот же нуль,  
И ничтожность человека  
В прах летит с своих ходуль...

Еще более выразительны замечательные стихи Глинки «Две дороги»:

Тоскуя, полосой длинной  
В туманной утренней росе  
Вверяет эху сон пустынный  
Осиротелое шоссе.

А там вдали мелькает струнка,  
Из-за лесов струится дым —  
То горделивая чугушка  
С своим пожаром подвижным.

. . . . .

Но рок дойдет и до чугушки:  
Смельчак взовьется выше гор

И на две брошенные струнки  
С презрепьем бросит гордый взор.

И станет человек воздушный,  
Плывя в воздушной полосе,  
Смеяться и чугунке душной,  
И каменистому шоссе.

Так помиритесь же, дороги,—  
Одна судьба обеих ждет.  
А люди? — люди станут боги,  
Или их громом пришибет...

Вообще поэтов «тютчевской» школы объединяет острый и тревожный интерес к будущему — столь характерный для романтизма в целом,— предчувствие великих переворотов и испытаний (о чем уже шла речь выше), которое порождает противоречивое сочетание веры и неверия в будущее.

Можно бы указать и еще целый ряд романтических проблем и черт, воплотившихся в поэзии «тютчевской» школы, в собственном ей художественном осознании природы и общественного бытия. Но есть одна очень существенная сфера, в которой «тютчевская» школа как раз отчетливо выходит за пределы главного русла романтической поэзии. Это — проблема *личности*.

Л. Я. Гинзбург верно писала о том, что лирика Тютчева, в отличие от основных явлений романтической литературы, *антииндивидуалистична*. Для романтизма в целом характерна абсолютизация или даже гипертрофия личности, нередко переходящая в заостренный индивидуализм. Между тем Тютчев и в стихах и в статьях «осуждает «самовластие человеческого я...» У Тютчева человек — в той мере, в какой он отторгнут от единства природы и исторической среды,— ведет существование призрачное, бесследно скользящее по неуловимой грани между прошедшим и настоящим.

Человеческое я, подобно тающим льдинам, уносится речным потоком —

О, нашей мысли обольщенье,  
Ты, человеческое Я,  
Не таково ль твое значенье,  
Не такова ль судьба твоя?»<sup>77</sup>

Л. Я. Гинзбург показывает, что антииндивидуалистические тенденции зародились уже в самом начале века в недрах немецкого романтизма; это привело «не только к самоуничтожению романтизма в ортодоксальном католицизме (Фридрих Шлегель), но и к образованию антииндивидуалистических течений внутри

<sup>77</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 92, 93.

самого романтизма (исследовательница имеет в виду, в частности, гейдельбергских романтиков — Арнима, Брентано и др. — В. К.). От учения позднего Шеллинга идет романтическая традиция, полярная байронизму... Преобладание частной воли над универсальной — это и есть зло»<sup>78</sup>.

Как утверждает здесь же Л. Я. Гинзбург, идеи Шеллинга сыграли «решающую» роль в становлении антииндивидуалистической эстетики Тютчева. Правда, исследовательница дает очень многозначительное примечание: «Антииндивидуалистические идеи позднего Шеллинга, как известно, оказали воздействие на историческую концепцию славянофилов, на их понимание соотношения между индивидуальным началом и «соборным»<sup>79</sup>.

Эта мысль, к сожалению, никак не развита. Между тем она важна для решения проблемы. Немецкая культура конца XVIII — начала XIX в., безусловно, оказала огромное, не могущее быть переоцененным, воздействие на русскую культуру второй четверти XIX в. Иначе, собственно, и не могло быть, ибо именно немецкая культура явилась в тот период своего рода средоточием всемирного духовного развития (как, скажем, ранее французская, а позднее — русская).

Но, конечно, искусство и поэзия не рождаются в результате «воздействий»; последние не могут сыграть *решающей* роли в становлении искусства. Поэзия Тютчева сложилась такой, какой мы ее знаем, не потому, что накануне ее рождения в Германии выступил Шеллинг или еще кто-либо<sup>80</sup>, а в силу самостоятельного внутреннего развития русской культуры, хотя и Шеллинг и другие деятели немецкой культуры мощно стимулировали, ускорили это развитие...

И здесь важно подчеркнуть, что *всем* поэтам «тютчевской» школы также присущи отчетливые антииндивидуалистические тенденции. И это, безусловно, связано с их славянофильской идеологией.

Одним из ярких выражений этого явилось отношение «тютчевской» школы к «наполеоновской теме». Культ Наполеона (не столько как личности, сколько как символа) был в высшей степени характерен для романтизма в его ведущей, «байроновской» тенденции. Между тем в очень близких друг другу по смыслу стихах Тютчева и Хомякова о Наполеоне развенчиваются как раз те черты, которые были объектом преклонения для большинства романтиков — дерзкое стремление по-своему вершить судьбы народов, гордое самоутверждение и своеволие.

Правда, ни Тютчев, ни Хомяков не «отрицали» величие Наполеона вообще — и в этом выразилась глубокая объективность их

<sup>78</sup> Там же, стр. 92.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> В противном случае следовало бы ожидать появления поэта, схожего с Тютчевым, в любой стране мира, куда могли только проникнуть сочинения Шеллинга.



поэтической мысли. Речь шла об относительности и односторонности наполеоновского культа. Об этом и говорится в написанных по случаю перенесения праха Наполеона на родину превосходных стихах Хомякова «7 ноября» (1840):

..И снова скрепляя свинец роковой,  
Тогда оросили мы горькой слезой  
Его доску гробовую:  
Как будто сложили под вечный покров  
Всю силу души, и всю славу веков,  
И всю гордыню людскую.

Развенчание претензий противопоставляющего себя миру и народу человеческого «я» проходит через всю поэзию «тютчевской» школы,— что придает совершенно особенный колорит этой ветви романтизма.

Для романтической поэзии типична гордая интонация, своего рода вызов миру, вызов, который, в частности, словно и не подразумевает отклика, отзыва. Для «тютчевской» школы, напротив, характерна живая, искренняя обращенность к слушателю. Это замечательно воплотилось в стихотворении Глинки «Минуты просветления»:

Как хочется все высказать... Но люди,  
Как в летний день станицы насекомых  
Кружатся, зыблются, шумят и жалят  
Друг друга...  
. . . . .  
Явись туда с порывом жаркой дружбы,  
С любовью и с сердцем на устах —  
Тебя сочтут глупцом, ребенком.— Люди!  
Куда девали вы бывшее сердце,  
Открытое, летевшее к устам  
И жаркое в разделе благ и горя?

И далее поэт обращается к воспоминаниям об эпопее Двенадцатого года:

Какое было между всеми *братство*  
По радостям и по печалям жизни!  
И весело тогда нам было жить!  
. . . . .  
Когда беда теснила нас друг к другу,  
И смерть везде, являясь привиденьем,  
Втесняла нас *извне* в самих себя,—  
*Как жили мы тогда* в одной минуте!  
Как были мы *полны* собою сами!..  
Какой запас огромной жаркой Веры  
Стесняли мы в простом, веселом сердце!..

Не спускаясь, так сказать, с романтических высот, поэзия «тютчевской» школы в то же время лишена столь характерного для романтизма привкуса «гордыни». Глубже и полнее всего это воплотилось, конечно, у самого Тютчева.

Данная работа — это в сущности только заявка на тему. Иначе и не могло быть: позднее творчество Глинки, Шевырева, Вяземского, Хомякова изучено настолько слабо, что приходится начинать с азов, с обследования самого материала.

Как представляется, эстетически развитый и чуткий читатель уже по приведенным в работе стихотворениям и фрагментам поймет, что перед нами открывается значительное и своеобразное направление в русской лирике 1830—1860-х годов, направление, которое еще не стало предметом исследования и читательского внимания.

Не менее важно, что изучение этой школы может многое прояснить в позднем творчестве таких поэтов, как Баратынский, Языков, Кольцов и вообще во всей поэтической «ситуации» рубежа 1830—1840-х годов.

Наконец, в ином свете предстает и поэзия Тютчева, которая все-таки и до сих пор еще в той или иной мере «стоит особняком», «ускользает от исторического воззрения».

Я отдаю себе отчет в том, что многое в моей работе может быть оспорено, что многое требует дальнейшего изучения. Но для меня бесспорно, что сама постановка вопроса об этой особенной ветви и стадии развития русской романтической лирики, — причем, ветви, так или иначе связанной с Тютчевым, — вполне правомерна и может сыграть свою важную роль в деле построения полной, всесторонней истории русской литературы.

## ОТ «ДЕМОНА» ПУШКИНА К «ДЕМОНУ» НЕКРАСОВА

Тема демона в русской лирике — предмет для литературоведа не новый. Но обычно он брался изолированно, в контексте одного, много — двух-трех поэтов.

Автор видит свою задачу в том, чтобы соединить эти разрозненные этюды, эскизы в общую целостную картину, раскрыть движение, эволюцию образа демона, провести образ демона «сквозь литературу», связав его с умонастроением и духовными исканиями разных эпох литературного и общественного развития.

«Демоны» Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Баратынского, Огарева, Ап. Григорьева, Щербины, Некрасова — это «общей лирики лента», «лента» философской лирики. В ней выразилось состояние духовного «раздора», внутренней борьбы на пути к выстраданному идеалу полноты и цельности «всех и каждого»<sup>1</sup>. Жаждой «действительного единства науки и жизни, слова и дела»<sup>2</sup>, предчувствием того, что Герцен называл «практическим одействотворением»<sup>3</sup>, светились многие темы, идеи и образы русской лирики, в том числе и самый мрачный из них — образ Демона.

В работе особо акцентированы начальный и конечный пункты эволюции этого образа, так сказать, пролог и эпилог лирического демона, соотношение «демонов» Пушкина и Некрасова.

## 1

В авторецензии на свое «странное стихотворение» творец первого русского «Демона» писал: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало по малу вечные противоречия сущности рождают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете назы-

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 7, 8.

<sup>2</sup> Там же, стр. 73.

<sup>3</sup> Там же, стр. 67, 76.

вает вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения?* и в приятной картине начертал [отличительные признаки и] печальное влияние [оного] на нравственность нашего века»<sup>4</sup>.

Возводя своего «Демона» к мировой литературной традиции, великий русский поэт не лишил его тем самым творческой оригинальности. «Талант неволен, — заметит позднее Пушкин, — и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения»<sup>5</sup>.

Образ демона в русской поэзии был именно таким открытием «новых миров». Идя «по следам» гениев мировой литературы, Пушкин, а за ним и многие другие русские поэты, не только внесли в традиционный образ новые штрихи, но придали ему, почти каждый, индивидуально-творческий характер.

Русский «демон» продолжил, развил и завершил эволюцию этого образа, уже намеченную ходом новой европейской поэзии. От Данте, Мильтона, Гете — к Байрону (а чуть позднее — к Томасу Муру и Альфреду де Виньи), от эпоса и драмы — к лирике проходит тенденция субъективно-личностного истолкования и изобращения «духа зла». Свообразие его русского варианта определялось особенностями литературного, философско-идеологического, в конечном счете — социального развития России. Об этом замечательно сказано у Герцена, в его проникновенном сопоставлении английского и русского поэтов: «Байрон был до глубины души англичанин, а Пушкин — до глубины души русский, — русский петербургского периода. Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился»<sup>6</sup>.

Не только революционную теорию, но и революционный характер России, по емкому слову В. И. Ленина, *выстрадала* на долгом, мучительном пути освободительного движения народа. Важнейшим этапом в становлении характера русского революционера-демократа явилась эпоха 50—60-х годов XIX в., получившая наиболее полное отражение в лирической поэзии Н. А. Некрасова.

В регистре «тех струн, на которых играла муза Некрасова»<sup>7</sup>, особенно сильно и проникновенно звучит мотив внутренней борьбы, духовного разлада, организующий поэтическую мысль цикла стихотворений: «Демону», «Рыцарь на час» и др. Первое из них

<sup>4</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, 1937—1949, т. 11. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 30.

<sup>5</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 12, стр. 82.

<sup>6</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, стр. 202—203.

<sup>7</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1963, стр. 32.

не принадлежит к числу известных, к тому же невелико по объему, поэтому нелишне привести его целиком:

Где ты, мой старый мучитель,  
Демон бессонных ночей?  
Сбился я с толку, учитель,  
С братьей болтливой моей.

Дуешь, бывало, на пламя —  
Пламя пылает сильней,  
Крше волнуется зпамя  
Юности гордой моей.

Прямо ли, криво ли вижу,  
Только душою киплю:  
Так глубоко ненавижу,  
Так бескорыстно люблю!

Нынче я все понимаю,  
Все объяснить я хочу,  
Все так охотно прощаю,  
Лишь неохотно молчу.

Что же со мною случилось?  
Как разгадаю себя?  
Все бы тотчас объяснилось,  
Да не докличусь тебя!

Способу ты не находишь  
Сладить с упрямой душой?  
Иль потому не приходишь,  
Что уж доволен ты мной? <sup>8</sup>

Комментаторы считают стихотворение «Демону» «неясным»<sup>9</sup>, и ссылаются на помету Некрасова, что к нему «нужно примечание»<sup>10</sup>. На наш взгляд, необходимость пояснения диктовалась не тем, что без него смысл стихотворения оставался «неясным», а тем, что он мог быть превратно истолкован. Некрасов не ошибся в своих опасениях. Об этом красноречиво свидетельствует некролог Некрасову, написанный Достоевским; этот некролог Досто-

<sup>8</sup> *Н. А. Некрасов*. Полн. собр. соч. и писем в двенадцати томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1948—1953, стр. 151.

<sup>9</sup> Там же, стр. 570 (комментарии К. И. Чуковского).

<sup>10</sup> Комментатор С. И. Пономарев говорит: «Нужно примечание», — писал автор под этим, — и не сделал. Мы можем сказать только, что оно было напечатано в малоизвестном еженедельном издании «Московский вестник», 1860, № 7, февраль 20, стр. 108» (*Н. А. Некрасов*. Стихотворения, т. IV. СПб., 1879, стр. LVI). Добавим к этому комментарию, что стихотворение Некрасова было напечатано под названием «Демон».

евский включил в свой «Дневник писателя за 1877 г.» (декабрь). Достоевский, цитируя строки из Некрасова, которые будто бы проливают свет на «незаживающую рану» поэта, на «тайну» его жизни и творчества, не сделал следующей важной оговорки: это не самостоятельное стихотворение (как представлено в «Дневнике» Достоевского<sup>11</sup>), а второй отрывок стихотворения «Секрет... (Опыт современной баллады)», входившего в ту же первую часть первого тома трехтомника Некрасова<sup>12</sup>, что и стихотворение «Демону». Можно даже предположить, что Достоевский оттачивался от стихотворения «Демону» что именно к «Демону» подыскивал он комментарий и «нашел» его в трех цитируемых им строфах из стихотворения «Секрет». Нашел, разумеется, не в ту ночь, когда, после смерти поэта, до утра перечитывал «все три тома Некрасова», а значительно раньше. В этой связи стоит вспомнить, что стихотворение «Секрет», как сказано в примечаниях к посмертному изданию 1879 г., «написано в 1846 г. Несколько куплетов (6—9) были помещены в «Современ[нике]», 1851 г., № 11, «Заметки Нового Поэта», стр. 89, без указания имени автора. «Новый Поэт» приводил их, как образец стихов, единственно нужных в то время, по жизненности содержания их, но, желая замаскировать автора, шутили придал ему обстановку чрезвычайно дикую — вывел его пьяным и попрошайкою. «Это хуже всякой пародии», — справедливо заметил «Москвитянин» (1851 г., ч. VI, стр. 603)... Не об этой ли пьесе писал в 1846 г. Белинский: «Некрасов дает (для альманаха Белинского) юмористическую статью в стихах «Семейство»: он на эти вещи собаку съел»<sup>13</sup>.

Современный комментарий уточняет: «Секрет» относится к 1855 г. Строфы, напечатанные в 1851 г., вошли в окончательный текст стихотворения<sup>14</sup>.

На первой публикации отдельных строф «Секрета» стоит остановиться подробнее. Примечательно, что они вставлены Новым Поэтом в раму «Египетских ночей» Пушкина. Восторженная оценка и одновременно ирония в адрес пушкинского произведения служат выражением главного вопроса: кто «может быть представителем современной русской литературы после Гоголя»<sup>15</sup> (а в поэзии — после Пушкина). Он решается в своеобразной беллетристической форме: «свиданья» Нового Поэта, этого нового «Чарского (то есть Пушкина, который так назывался в пове-

<sup>11</sup> Ср.: «В одном из самых первоначальных его стихотворений, набросанных, кажется, еще до знакомства с Белинским» (*Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. XI. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1895, стр. 431—432).

<sup>12</sup> Ср.: «Все три тома Некрасова» (*Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 417). Это, по-видимому, «Стихотворения Н. Некрасова», т. 1, СПб., 1873 («Секрет» — стр. 39—43, «Демону» — стр. 120—121).

<sup>13</sup> *Н. А. Некрасов*. Стихотворения, т. IV, стр. XVII—XVIII.

<sup>14</sup> *Н. А. Некрасов*. Полн. собр. соч. и писем, т. 1, стр. 571.

<sup>15</sup> «Заметки Нового Поэта о русской журналистике». — «Современник», 1851, № 11, отдел «Современные заметки», стр. 81.

сти)»<sup>16</sup> «с моим поэтом»<sup>17</sup>. Приводятся образцы стихов «Нового Поэта», уподобленного пушкинскому импровизатору: «Отрывок» («Родился я в губернии...») и «К ней» («В суровой бедности, невежественно-дикой...»). Следует комментарий: «Я потому привел здесь именно два эти стихотворения, что в них видна вся внутренняя борьба поэта, — борьба, кончившаяся, к счастью, торжеством его воли, разума и нравственного начала: горьким, тяжким (если только верить сейчас приведенному стихотворению) путем дошел он до сознания заблуждений своей молодости: но он наконец сознал их, а борьба с врагом, которого знаешь, уже не так страшна»<sup>18</sup>.

И далее, при новой встрече, поэт «декламирует» новые стихи под названием «Великий Человек» — четыре строфы из будущей баллады «Секрет». О степени законченности к тому времени других строф стихотворения никаких сведений нет.

Как бы ни рещался вопрос о датировке и творческой истории «Секрета», примечательно здесь то, что именно эти «куплеты» (6—8, т. е. три из четырех, опубликованных в «Современнике» 1851 г.) и привел Достоевский в своем «Дневнике», искусственно, хотя и искусно, оторвав часть от целого, чтобы придать цитируемым стихам совсем не тот смысл, какой они имеют у Некрасова, а самого Некрасова представить примером «противоречий» и «раздвоений», свойственных собственным персонажам «жесточкого таланта». Получилось действительно «хуже всякой пародии». Если «Новый Поэт» «шутливо вывел» автора «Секрета» «пьяным и попрошайкою», то Достоевский наделил его «ротшильдовской идеей» своего «Подростка».

Заметим попутно, что эта метаморфоза осталась непонятой исследователем, который, то возводя образ Подростка к «реальному прототипу» — Некрасову<sup>19</sup>, то молчаливо отказываясь от своего тезиса<sup>20</sup>, не выявил подлинной связи между стихотворениями Некрасова («Секрет», «Демону»), замыслом «Подростка» Достоевского и его же некрологом.

В основе этой связи лежит полемика Достоевского с Некрасовым, аналогичная той, которая заставила автора «Записок из подполья» иронически обыгрывать строки некрасовского стихотворения «Когда из мрака заблужденья»<sup>21</sup>. В ходе этой полемики

<sup>16</sup> «Заметки Нового Поэта о русской журналистике». — «Современник», 1851, № 11, отдел «Современные заметки», стр. 84.

<sup>17</sup> Там же, стр. 88.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> См. А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.—Л., «Сов. писатель», 1963, стр. 64—75.

<sup>20</sup> См. комментарий А. С. Долинина в кн.: Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. — «Литературное наследство», т. 77. М., «Наука», 1965.

<sup>21</sup> Ср. «Художник использует некрасовские строки как материал для спора, для пародийного и даже памфлетного опровержения» (Н. К. Гей. Искусство слова. М., «Наука», 1967, стр. 300).

Достоевский дал свою трактовку тому, что в «Заметках» Панаева определялось как «вся внутренняя борьба поэта», у Чернышевского — «мученье внутренней борьбы», а у самого Достоевского стало «внутренней борьбой» Некрасова «со своим демоном».

Увидя в стихотворении «Огни зажигались вечерние...» пророческую самохарактеристику поэта, Достоевский писал: «Миллион — вот демон Некрасова!.. Это была жажда мрачного, угрюмого отъединенного самообеспечения, чтобы уже не зависеть ни от кого... Но этот демон все же был низкий демон. Такого ли самообеспечения могла жаждать душа Некрасова, эта душа, способная так отзываться на все святое и не покидавшая веры в него...

Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви.

Но демон осилил, и человек остался на месте и никуда не пошел.

Зато и заплатил страданием, страданием всей жизни своей. В самом деле, мы знаем лишь стихи, но что мы знаем о внутренней борьбе его со своим демоном, борьбе несомненно мучительной и всю жизнь продолжавшейся?»<sup>22</sup>

Некрасов, утверждал Достоевский, мучился, «будучи не в силах совладать с своим вечным демоном, с страстями, победившими его на всю жизнь». Но он сам с беспощадной правдивостью рассказал о своих мучениях. «Ведь мы знаем о падениях его, о демоне его из его же стихов. Не было бы этих стихов, которые он в покаянной искренности своей не убоился огласить», — никто не узнал бы и о падениях Некрасова. Свидетельством искренности его покаяний является любовь к народу. «Любовь к народу была у Некрасова как бы *исходом его собственной скорби по себе самом*... В служении сердцем своим и талантом своим народу он находил все свое очищение перед самим собой... В любви к нему он находил свое оправдание»<sup>23</sup>.

«Некрасов, — заключал Достоевский, — есть русский исторический тип, один из крупных примеров того, до каких противоречий и до каких раздвоений, в области нравственной и в области убеждений, может доходить русский человек в наше печальное, переходное время»<sup>24</sup>.

Итак, по мнению Достоевского, «внутренняя борьба», отразившаяся «в бессмертной красоте стихах» Некрасова (прежде всего в «Рыцаре на час»), это столкновение высшего духовного начала с низменным демоном «практичности», «которой он (Некрасов. — М. Н.) минутами слабодушно и порочно отдавался»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 431—433.

<sup>23</sup> Там же, стр. 434—436.

<sup>24</sup> Там же, стр. 437.

<sup>25</sup> Там же, стр. 436.



Любопытно, что версию Достоевского о низменном демоне воспринял и его идейный «антагонист» — Н. К. Михайловский. «Но как уживается этот бес,— вопрошал он,— с высокими порывами светлого духа... Судьба не дала Некрасову ответа на этот мучительный вопрос»<sup>26</sup>. Г. Успенский тоже писал «о страданиях, о борьбе с самим собою, страданиях и борьбе, которые неизбежно должны были обрушиться на всякого обессиленного нравственно человека, поставленного в необходимость быть нравственно сильным»<sup>27</sup>.

Наконец, традиция такого объяснения перешла и в некрасововедение XX в. «Некрасов, как поэт большого города,— писал Е. Соловьев-Андреевич,— особенно поучителен. В нем печаль и гнев, боязнь затеряться в толпе и упустить жизнь. В нем нет примирения. Он хочет взять свою долю во что бы то ни стало, и если односторонне объяснить его психологию очарованием миллиона, как это делал Достоевский, то надо согласиться, что борьба за славу пережита им полностью»<sup>28</sup>.

«Это гордые, сильные слова гордого и сильного человека»<sup>29</sup>,— писал тот же автор в другой работе, цитируя строчки стихотворения «Неизвестному другу». Однако тут же давалась ссылка на С. А. Андреевского, для которого Некрасов — «человек сильный и глубокий, но изуродованный и огорченный жизнью», видевший в служении «музе мести и печали» «свое искупление за какой-то грех, на который содержатся горькие, сдержанные намеки в его поэзии».

По существу солидаризируясь с С. А. Андреевским, считая, что «кое-что из вынесенной грязи на душе Некрасова осталось», Е. Соловьев выделяет в его поэзии «сознание своей дворянско-интеллигентной слабости и оторванности от народа», «всю глубину психологии кающегося дворянина», изображение «бессильных героев современности». Для Е. Соловьева, как и для С. Андреевского, Некрасов — «идеалист земли в чистом его виде», чья «трезвая основа мирозерцания скрашивалась требовательным идеализмом земли»<sup>30</sup>. Так Е. Соловьев половинчато пытался отвести упреки тем, кто заключал «о глубоких нравственных недочетах Некрасова»<sup>31</sup>.

«Достоевский угадал самую существенную и самую интимную

---

<sup>26</sup> Н. К. Михайловский. Литература и жизнь.— «Русское богатство», 1898, № 1, стр. 126.

<sup>27</sup> Г. И. Успенский. Полн. собр. соч. в четырнадцать томах, т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 126.

<sup>28</sup> Евг. Соловьев (Андреевич). Опыт философии русской литературы. Изд. 3. М., Госиздат, 1922, стр. 196 (первое издание — 1905).

<sup>29</sup> Евг. Соловьев (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. Изд. 4. М., «Новая Москва», 1923, стр. 390 (первое издание — СПб., 1902).

<sup>30</sup> Там же, стр. 391, 392, 395, 396.

<sup>31</sup> Там же, стр. 391.

сторону некрасовского духа», — писал П. Н. Сакулин уже в пореволюционное время<sup>32</sup>.

Попытку вести спор о «миллионе» в другое русло предпринял К. И. Чуковский в статье «Тема денег в творчестве Некрасова» (1921). Ограничивая в отличие от Достоевского «примирение с деньгами» Некрасова (ради их «прогрессивной», антифеодальной роли) 1848—1849 гг., К. Чуковский все же придает «денежному» фактору исключительное значение: «Слишком серьезное, слишком учительное было то время»<sup>33</sup>. Исследователь опирается преимущественно на роман «Три страны света» и на отзыв о нем Чернышевского, но не учитывает, что этот отзыв содержал полемiku с версией Достоевского, хотя непосредственно имелась в виду статья А. М. Скабичевского в издании стихотворений Некрасова 1879 г.

Чернышевский оспаривал «мысль» «о противоположности успешной житейской (в данном случае коммерческой) деятельности благу народа» и утверждал, что в «Трех странах света» «нет ничего такого, что казалось бы впоследствии Некрасову дурным с нравственной или общественной точки зрения»<sup>34</sup>. Иначе говоря, Чернышевский не видел в «теме денег» источника «демона» Некрасова. Впрочем, и самого этого демона Чернышевский, как видно, «не приметил».

Между тем в романе «Три страны света» в образе Каютина, «временного купца», который ради обеспечения прочного союза с любимой девушкой Полиной «оторвал себя от всех благородных человеческих интересов», от надежд «другой деятельности», уже был намечен конфликт между «мечтателем» и «практиком». Но основной пафос «годов странствий» Каютина (своеобразный вариант гетевского «Вильгельма Мейстера») — познание жизни «в столкновении с народом». Тот, «кого тревожат скептические мысли, безотрадные и безвыходные», оставит свой «скептицизм», как только случай даст ему возможность «познакомиться и породниться с русским крестьянином»<sup>35</sup>.

Для понимания позиций Некрасова важен тот факт, что в произведениях «натуральной школы» 40-х годов (включая прозу Некрасова) «диалогический конфликт» «максимализма и трезвой практичности» «перед лицом века» уравниен, что автор «не дает «фору» ни одной из сторон (в отличие от романтической трактовки, где максимализм эстетически возвышен), но стремится

<sup>32</sup> П. Н. Сакулин. Некрасов. М., изд-во «Земля», 1922, стр. 12.

<sup>33</sup> К. Чуковский. Люди и книги. Изд. 2. М., Гослитиздат, 1960, стр. 289—290.

<sup>34</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1939, стр. 749.

<sup>35</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. VII, стр. 732, 733, 737, 738. Из романа, созданного в соавторстве с А. Я. Панаевой, здесь цитируется первая глава восьмой части, написанная, как полагают исследователи, Некрасовым.

зайти за эту антиномию и обнаружить действие управляющего ею механизма»<sup>36</sup>.

Дело в том, что все оппоненты Достоевского, начиная с Г. З. Елисеева и П. Л. Лаврова<sup>37</sup>, не выходили за пределы «нравственной точки зрения». Критикуя предложенную Достоевским «теорию оправдания Некрасова», они сами в недоумении останавливались перед «основным противоречием его жизни,— противоречием между клятвою не умереть на чердаке и искренним сочувствием к обитателям чердаков, ко всем голодным, холодным и обездоленным»<sup>38</sup>. «Разлад» Некрасова истолковывался совсем «по Достоевскому». Поэтому полемика с ним со стороны демократической и особенно народнической критики не могла быть последовательной. Вот характерный пример.

«Достоевский, как это часто случалось с ним,— заметил по поводу «известной некрологической статьи» П. Ф. Якубович,— увлекся в этом случае ярким парадоксом, в явный ущерб истине и справедливости... Характерно, между прочим, что Достоевский для иллюстрации своего обвинения выбрал стихотворение Некрасова «Секрет»... Таким образом уродливый герой этой ядовитой сатиры («И вот тебе, *коршун*, награда за жизнь *воровскую* твою!») с помощью какой-то непонятной эквилибристики превращается у Достоевского в самого Некрасова, мечтающего о миллионе!..»<sup>39</sup>.

«Бесспорно, что Некрасову,— продолжал, соглашаясь с Достоевским, Якубович,— хорошо знаком был «мрачный и унижительный бес» ...но неправда, что этот унижительный демон так уж безраздельно владел его душою, неправда, что жажда самообеспечения была центральным двигательным нервом духовной жизни Некрасова»<sup>40</sup>. По мнению Якубовича, любовь к народу и «работа» во имя ее — «тот действительный «демон» Некрасова, который всегда доминировал, как в жизненной его деятельности, так и в поэтических настроениях»<sup>41</sup>. Но и Якубович смысл «глубоких противоречий» Некрасова ограничивал борьбой «идеалиста», преданного «делу служения родине и народу», с «бесом» «минутных благ»<sup>42</sup>, психологическим обликом «героя-раба» (по характеристике Г. З. Елисеева)<sup>43</sup>. В конце концов все сводилось к «больной совести кающегося дворянина», никогда не перестававшего «чувствовать себя барином-интеллигентом, находящимся в не-

<sup>36</sup> Ю. В. Манн. *Философия и поэтика «натуральной школы»*. — В кн.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969, стр. 261.

<sup>37</sup> См. Г. Елисеев. *Внутреннее обозрение*. — «Отечественные записки», 1878, № 3, 4; П. Лавров. *Литературные мелочи*. — «Дело», 1878, № 6.

<sup>38</sup> Н. К. Михайловский. *Полн. собр. соч.*, т. 7. СПб., изд. Н. Н. Михайловского, 1909, стр. 78.

<sup>39</sup> П. Ф. Гриневич. *Муза мести и печали (1877—1902)*. — «Русское богатство», 1902, № 11, отд. II, стр. 21—22. До Якубовича об этом писал Г. З. Елисеев («Отечественные записки», 1878, № 3, стр. 123).

<sup>40</sup> Там же, стр. 22.

<sup>41</sup> Там же, стр. 36.

<sup>42</sup> Там же, стр. 36—37.

<sup>43</sup> Там же, стр. 42—43.

оплатном долгу перед народом»<sup>44</sup>. На первый план опять-таки, как и у Достоевского, выдвигался субъективный, морально-психологический фактор «покаянной лирики» Некрасова («смесь добра и зла», «работа совести» и т. п.).

Однобокое понимание личности Некрасова вело к односторонней трактовке его поэзии. В ней улавливали прежде всего скорбные, «покаянные», «рыдающие звуки»<sup>45</sup>, а не суровую, мужественную правду, во многом родственную позднему толстовскому стремлению дойти до «корня», сорвать все и всяческие маски. Коротко говоря, в тени оставалось главное — реализм Некрасова, объективное содержание некрасовской лирики<sup>46</sup>.

Столь же односторонней является и другая точка зрения, которая толкует некрасовскую поэзию «внутренней борьбы» в духе поверхностной аллегории. Печать этой схемы лежит, к сожалению, и на единственной статье, посвященной анализу стихотворения «Демону»<sup>47</sup>.

Автор этой статьи видит смысл стихотворения в переходе от «действования и борьбы», пробужденных «благодарным влиянием» Демона, к «созерцательному взгляду на жизнь», к «примирению с действительностью» «под влиянием либеральной идеологии». Герой «призывает Демона, своего старого учителя, для того, чтобы с его помощью выйти из душевного тупика». «И, наконец, заключительное четверостишие, которое, на первый взгляд, звучит странно и неожиданно», означает якобы, что «как ни благотворно влияние Демона, все же оно начинает тяготить героя, который уже не хочет находиться на положении ученика». Впрочем, «возможно и другое толкование: Демон не приходит, потому что он уже не нужен, так как вместо бурного кипения юности наступил период зрелого мудрого понимания жизни, герой идет к разрыву с «болтливой братьей», и Демон им доволен». Положение «душевного тупика» «преодолено. Герой намечает правильную жизненную перспективу», т. е. опять-таки «идет к разрыву» с либералами.

## 2

Для правильного истолкования стихотворения «Демону» необходимо поставить его в связь с «демоническими» мотивами у поэтов-предшественников и с собственным лирическим циклом Некрасова на эту тему. А. Н. Зими́на отчасти произвела такое

<sup>44</sup> Там же, стр. 44; см. также «Русское богатство», 1902, № 12, отд. II, стр. 5.

<sup>45</sup> Н. К. Михайловский. Литература и жизнь.— «Русское богатство», 1898, № 1, стр. 115.

<sup>46</sup> Ср. высмеянную В. И. Лениным трактовку творчества Л. Н. Толстого либералами, выдвигавшими «на первый план, что Толстой — «великая совесть» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 23).

<sup>47</sup> А. Н. Зими́на. Стихотворение Н. А. Некрасова «Демону». — В кн.: «Проблемы реализма в русской литературе». Свердловск, 1963, стр. 40—53.

сопоставление, установив, что некрасовский Демон «не похож ни на Демона Пушкина, ни на Демона Лермонтова». «Некрасов снимает с него налет таинственности, загадочности, сверхъестественности... приземляет образ Демона, придав ему, если так можно выразиться, оттенок обыкновенности». С другой стороны, в отличие от сборника «Мечты и звуки» (1840), где «влияние Демона на душу лирического героя... было сугубо отрицательным», стихотворение Некрасова акцентирует «положительную роль Демона». В этих замечаниях много справедливого, но они слишком эскизны, неполны.

Действительно, в «Мечтах и звуках» — сборнике поэтических опытов Некрасова-юноши — образ «демона зла», «злобы гения», «духа злого» резко снижается и развенчивается. Наряду с «сомнением», «скептицизмом», он означает «грехи», «пороки», эгоизм страстей, «змеиную мудрость», презревшую «голубиную цельность», как писал в «Насмешке мертвеца» (1834) В. Ф. Одоевский<sup>48</sup>. Из исключения демон становится правилом, «властителем дум» (притом «грешных дум») не избранных, а целого поколения, поклоняющегося «тому демону, который раздает счастье и славу мира»<sup>49</sup>, или поколений, «постыдно равнодушного», как в лермонтовской «Думе». Поэтому «печать изгнания» осужден носить уже не демон, а его антагонист — идеалист-мечтатель (стихотворение «Изгнанник») <sup>50</sup>. Атрибуты демона переходят к ангелу, их взаимоотношения усложняются.

В дальнейшем традиционный конфликт «демона» и «ангела» у Некрасова вступает в новую фазу. «Я мучился той внутренней борьбой, которая во мне происходила, — свидетельствовал об этом мучительном процессе сам поэт, — душа говорила одно, а жизнь совсем другое. И идеализма было у меня пропасть, того идеализма, который вразрез шел с жизнью, и я стал убивать его в себе и стараться развить в себе практическую сметку»<sup>51</sup>. Плодом этой драматической внутренней борьбы «идеализма» и «практической сметки» и явилось лирическое обращение к Демону.

Стихотворение «Демону» уже самим заглавием связано с поэтической традицией «демонизма»<sup>52</sup>, прежде всего с пушкинским «Демоном» (одна строка, впрочем, прямо ведет к «Предчувствию», ср.: «Юности гордой моей» — «Гордой юности моей») <sup>53</sup>. К этому

<sup>48</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи. М., 1913, стр. 125.

<sup>49</sup> Там же, стр. 120.

<sup>50</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем в двенадцати томах, т. 1, стр. 262.

<sup>51</sup> См. А. С. Суворин. Недельные очерки и картинки. — В кн.: «Литературное наследство», т. 49—50. М., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 202—203.

<sup>52</sup> Разным аспектам «демонической» темы, занимающей столь значительное место в истории русской и мировой литературы, посвящено обстоятельное исследование: Н. Котляревский. Мировая скорбь в конце XVIII и в начале XIX века. Изд. 3. СПб., 1914 (глава «Демонические натуры», стр. 169—288).

<sup>53</sup> Идя от «Демона» к «Демону» в лирике, Некрасов в жанре современной «повести в стихах» следовал за пушкинским «романом в стихах». При этом идейно-образная и хронологическая связь стихотворения «Демону»

следует добавить также заметку Пушкина о «Демоне», «демонические» рисунки поэта и его переписку в собрании П. В. Анненкова, с «Материалами» которого (и не только опубликованными в 1855 г.) Некрасов был хорошо знаком<sup>54</sup>. Среди них находились «наставления» брату — Л. С. Пушкину и записка неизвестного лица с обращением к «достойному наставнику» (*mon digne maître*). Оба эпистолярных документа писаны по-французски и относятся к кишиневскому периоду жизни Пушкина. Сопоставляя письмо, содержащее «правила, приобретенные ценой горького опыта», с запиской, первый биограф поэта писал: «Некоторые из афоризмов, заключающихся тут, звучат совершенно одинаково, по нашему мнению, с афоризмами цинической записки, советовавшей ненавидеть человечество... Достаточно сблизить несколько цитат из обоих мизантропических кодексов этих, для того, чтоб усмотреть их родство и внутреннюю связь»<sup>55</sup>.

В числе произведений, которые могли послужить для Некрасова творческим импульсом, следует назвать также стихотворения Пушкина, превосходящие «Демона». Это шестистрофное послание «Ты прав, мой друг» (1822), почти полностью опубликованное в «Материалах» П. В. Анненкова<sup>56</sup>, и отрывок из незавершенного послания В. Ф. Раевскому (1822), в котором «дух сомнения и отрицания получил уже олицетворение»<sup>57</sup>:

Он непрестанно обещал  
*Истолковать* мне все творенье  
 И разгадать добро и зло<sup>58</sup>.

---

с образом Агарина из поэмы «Саша» столь же тесная, как и связь «Демона» Пушкина с Онегиным. Однако там и тут эта связь осложнялась промежуточными романтическими «звеньями», в частности «Демоном» Лермонтова.

<sup>54</sup> См. письмо Некрасова П. В. Анненкову от 12 января 1855 г.: «Принесите мне завтра полный экз. биографии Пушк<ина>, я начну о ней писать» (Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем в двенадцати томах, т. X, стр. 215). Есть веские основания для «предположения о влиянии редакции «Современника», прежде всего Некрасова, на выработку окончательного текста статей о Пушкине молодого сотрудника журнала (Чернышевского. — М. Н.)... Некрасов не разделял известную односторонность взгляда Чернышевского на творчество Пушкина» (М. Валицкая. К истории печатания в «Современнике» статей Чернышевского о Пушкине. — «Вопросы литературы», 1966, № 12, стр. 242).

<sup>55</sup> П. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826 гг. СПб., 1874, стр. 182. Некоторые пушкинисты связывали опубликованную П. Анненковым записку с именем А. Н. Раевского, обращаясь к которому Пушкин писал: «Вы — мой неизменный учитель в делах нравственных» (*mon maître en fait de morale*. — См. Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XIII, стр. 71).

<sup>56</sup> И. Н. Медведева. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — В кн.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 54.

<sup>57</sup> Л. И. Поливанов. Демон Пушкина. — «Русский вестник», 1886, август, стр. 840.

<sup>58</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. II, стр. 805—806. Здесь

Нельзя не упомянуть и о той солидной «демонической» традиции, которая была общим источником и для Пушкина и для Некрасова. В частности, «ламентация Гете («Фауст», «Пролог в театре»).— М. Н.) об утрате «неукротимых желаний», потребности бороться, «сильно ненавидеть» и «сильно любить» — созвучна Пушкину<sup>59</sup>, но в еще большей степени — Некрасову. Однако непосредственным предшественником Некрасова был именно Пушкин, в «Демоне» которого «запечатлелась... самая внутренняя борьба, противоречия чувств и идей»<sup>60</sup>. «Поэзия внутреннего чувства» (Белинский) становилась поэзией внутренней борьбы.

Содержание этой борьбы на разных этапах развития русской лирической поэзии имело много сходного и различного. Пушкинский период выразил в «Демоне» «идею сомнения», как, вслед за «авторцензней» поэта, определил ее Белинский<sup>61</sup>. Сомнение было всеобщим, универсальным и настолько неопределенным, лишенным конкретного адреса, что вызывало ответную «положительную» реакцию. Разочарование боролось с очарованием, «демон» с «ангелом», одно взаимно корректировало другое. Романтический образ стоял на грани образа реалистического, романтическое и реалистическое мироощущения смыкались, находясь в некоем нерасчлененном синтезе. Отсюда, однако, не следует, будто «Демон» и «Евгений Онегин» знаменуют один и тот же поворот творческого пути Пушкина. Смысл его — преодоление романтического идеала<sup>62</sup>. Более прав А. Л. Слонимский, отметивший в «Демоне» лишь стремление к объективности, всесторонности оценки, а в «Ангеле» (1827) — «решение двустороннее»<sup>63</sup>.

Действительно, происшедшая через четыре года вторая встреча Пушкина с демоном — это одновременно встреча демона с ангелом. Тот же «дух отрицанья, дух сомненья» (ср. заметку Пушкина о «Демоне») вмещает в себе уже не «хладный яд», а «жар умиленья». «Умиленья» демона вызвано не только «главой поникшею» ангела — знаком робкой смиренности, стыдливости, отсутствия превосходства<sup>64</sup>, но и жалостью, состраданием нежного существа. Иными словами, это объективное сопоставле-

---

впервые у Пушкина появляется образ «строптивного», «лукавого демона» (см. В. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 259). Ср. у Некрасова: «Как разгадаю себя», «Все бы тотчас объяснилось». — Курсив наш.

<sup>59</sup> И. Н. Медведова. Указ. соч., стр. 71.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 366.

<sup>62</sup> В. Томашевский. Пушкин. Кн. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 554 (ср. далее: «Демоном», означавшим разочарование в романтическом идеале.— стр. 566).

<sup>63</sup> А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Изд. 2. М., Гослитиздат, 1963, стр. 82.

<sup>64</sup> Там же.

ние двух начал, двух мирозерцаний, связанное с двойственностью самого процесса эволюции поэта в 20-е годы. «Результат этих сомнений в творчестве Пушкина,— писал Г. А. Гуковский,— двойной. С одной стороны — это усиление романтического индивидуализма, байронического отстранения от мира и людей (в числе прочих стихотворений здесь назван исследователем и «Демон».— *М. Н.*)... С другой стороны, это... выход из субъективизма»<sup>65</sup>.

Таким образом, пушкинский «Демон» — не преодоление романтизма, а такое его усиление, которое сочеталось, шло параллельно с преодолением. На следующем этапе, у Лермонтова, два направления процесса слились в одно: через усиление романтизма шло его преодоление.

Становление и развитие «демонической» темы в творчестве Лермонтова стремительно и целеустремленно. «В этом же стихотворении,— пишет Б. М. Эйхенбаум, имея в виду «Отрывок» 1830 г. «На жизнь надеяться страшась»,— есть строфы, развертывающие тему демона... Эти строфы связаны с предшествующим ему стихотворением «Мой демон», 1829 г., как бы отвечающим на «Демона» Пушкина; в 1831 г. Лермонтов вернулся к этому стихотворению и развил тему демонизма еще полнее и определеннее. В параллель к «Моему демону» можно поставить стихотворение «Я не для ангелов и рая», 1831 г., написанное по окончании второй редакции поэмы «Демон» и представляющее собою своего рода послесловие к ней. «Как демон мой, я зла избранник» — этими словами Лермонтов определяет одну из важнейших тем своего творчества, построенную на проблеме добра и зла»<sup>66</sup>.

У Лермонтова тема демона становится центральной, философской, трагически-противоречивой (добро и зло, демон и ангел). Раздельные пушкинские антитезы сливаются в одно. Объективность сменяется субъективностью, скульптурность — живописностью, исчезает временная и психологическая дистанция между автором и персонажем. «Это «демон» Пушкина, однако, не сам Пушкин»<sup>67</sup>. О Лермонтове этого не скажешь. Его демон — alter ego поэта. Не случайно и переделка стихотворения «Мой демон» шла «в плане «очеловечения» героя»<sup>68</sup>.

Сопоставление пушкинского и лермонтовского «демонов» со времени Белинского приобрело силу устойчивой традиции. В монографии А. В. Федорова «Лермонтов и литература его времени»

<sup>65</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 345—346.

<sup>66</sup> Б. М. Эйхенбаум. Лирика Лермонтова (обзор).— В кн.: «Статьи о Лермонтове». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 334.

<sup>67</sup> Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 28.

<sup>68</sup> В. А. Малыгин. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Комментарий к первому стиху.— В сб.: «Вопросы русской литературы», вып. 3 (6). Изд-во Львовского ун-та, 1967, стр. 102.



дан, пожалуй, наиболее обстоятельный сопоставительный анализ этих образов. «Одно из «впечатлений бытия», воспринимаемых у Пушкина лирическим героем («Шум дубров»), становится у Лермонтова достоянием демона, одним из его пристрастий, и к тому же переносится в другой пейзажно-эмоциональный контекст». Лермонтовская характеристика демона более развернута, «изображается пусть фантастическое, но весьма активное и энергичное существо». «Пушкиным демон показан как нечто объективно находящееся вне его «я», у Лермонтова же та страстность и то сочувствие, которые вложены в изображение, делают этот образ неотъемлемым от лирического «я» поэта». «Лермонтов превращает ситуацию, бегло намеченную у Пушкина (стихотворение «Ангел». — *М. Н.*), в конфликт двух мировоззрений, двух отношений к жизни и дает ему разрешиться трагически». «Хотя, казалось бы, здесь для полемики был благодарный и удобный материал (поэма А. Подолинского «Див и Пери». — *М. Н.*), Лермонтов создает антитезу именно пушкинскому демону, при всей разности подхода все же более близкому ему; он отталкивается от примера самого сильного предшественника»<sup>69</sup>.

Лермонтов возводит образ демона на новую, высшую ступень. У Пушкина — первые «встречи» с демоном, начальная фаза внутреннего разлада, столкновение состояний очарования и разочарования, всеобщих отрадных «впечатлений бытия» и индивидуального скептического сознания. Лермонтов знает «одну, но пламенную страсть» всепоглощающего злого отрицания. От пушкинского охлаждения, отрезвления, скептицизма он приходит к протесту, бунту. Лермонтовский демон приобретает вселенские масштабы, его власть безгранична. Это начало активное, действенное («он любит», «глочет жадно», «он беспокоит»...). Гордость и страдание — его неотъемлемые атрибуты. Последняя, четвертая строфа звучит апофеозом порожденного ими трагического первородства:

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня...<sup>70</sup>

Одновременно с Лермонтовым трагическую идею демонизма исповедовал Александр Полежаев, «наш бурный Полежаев», как называл его Лермонтов. Поэт создал образ «живого мертвеца», которым «овладел мучитель злой» своею «демонскою силой». Стихотворение «Живой мертвец» (1828) напечатано в 1830 г., а до

<sup>69</sup> А. В. Федорова. Лермонтов и литература его времени. Л., «Художественная литература», 1967, стр. 117, 118, 119, 121.

<sup>70</sup> М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах. т. 1. М., «Художественная литература», 1964, стр. 352.

того было известно в списках<sup>71</sup>. Аналогичные свидетельства содержатся в двух других стихах Полежаева 1828 г.— «Осужденный» и «Провидение»:

Давно душой моей мятежной  
Какой-то демон овладел...

Я погибал..  
Мой злобный гений  
Торжествовал!..<sup>72</sup>

Если пушкинский демон «вдохновенье презирал», то для Полежаева, напротив, он — «Демон вдохновенья», как гласило одноименное стихотворение 1832 г., изображавшее «владельца страдающих духов»:

Так, это он, знакомец чудный  
Моей тоскующей души.

Одержимые демоном осуждены на тяжкие муки:

И мучит их, и жжет без состраданья  
Печать проклятья на челе.

«Духи зла», 1834

Пушкинская генеалогия демона Полежаева наиболее явственна в стихотворении «Злобный гений» (1826), где в отступлении от подлинника (элегия «А Е!» Ламартина) введен демонический образ:

Люблю... но змий мне сердце гложет,  
Везде ношу его с собой..  
«Пройдет любовь, исчезнет радость,—  
Он мне язвительно твердит,—  
Как запах роз, как ветер, младость  
С лавит цветущих отлетит!..»<sup>73</sup>

Вслед за Пушкиным в начале стихотворения даны в развернутом виде «все впечатленья бытия — и взоры дев, и шум дубровы» — любовное свиданье в лесу. Даже открывающий стихотворение союз «когда» напоминает Пушкина: «В те дни, когда мне были новы...» Но вместо пушкинского скептического разочарования у Полежаева «новое» демоническое очарование, а в «язви-

<sup>71</sup> В литературе отмечено влияние этого стихотворения на Лермонтова (см. *И. Д. Воронин. А. И. Полежаев. Жизнь и творчество.* Мордовское книжное издательство, 1954, стр. 197).

<sup>72</sup> *А. Полежаев. Стихотворения и поэмы.* Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 159, 61.

<sup>73</sup> Там же, стр. 112, 130, 99.

тельных» речах «злобного гения» — суровая правда, неопровержимое пророчество. Как и у Лермонтова, пушкинский «злобный гений» становится у Полежаева лирическим героем, почти полностью слитым с автором, безраздельно завладевшим его сознанием.

«В центре лирики Полежаева,— пишет Вл. Киселев,— образ демонического героя, мятежного отщепенца, одержимого духом отрицания. Он чувствует себя оторвавшимся от мира и враждебным ему существом. Этот «отверженец природы» живет «без чувства жизни, без желаний», ненавидит все человечество...

Однако демоническая стихия воплощена у Полежаева не только в образе лирического героя, но существует и вне его. Это еще более сокрушительная и могущественная сила, безликая и беспредельная... При этом демонический герой то чувствует свое кровное родство с этой чудовищной силой, то, напротив, стремится высвободиться из-под ее власти, вступает в неравную борьбу с ней («Песнь погибающего пловца», «Провидение»).

Говоря о «непоследовательности» лирического героя Полежаева, исследователь отмечает, что «стихийное бунтарство обессиливало героя, обезоруживало его перед лицом социального зла»<sup>74</sup>.

Поэтому, добавим от себя, лирика Полежаева и не дала такого завершенного образа демона, какой характерен для поэзии Пушкина и особенно Лермонтова.

Свидетельством все более глубокого и острого постижения Лермонтовым трагических противоречий «демонизма» стала поэма «Демон», даже сам процесс работы над ней, над ее многочисленными редакциями. Субъективно-лирический герой объективируется. Выявляются не просто его «сильные» и «слабые» стороны, но их роковая нераздельность, «непрерывная текучесть»<sup>75</sup> и вместе с тем неразрешимость при данных обстоятельствах заключенной в герое «борьбы противоположностей» (неизменность и жажда обновления, веры; гордое презрение-равнодушные к жизни, к людям и — «позавидовал невольно неполной радости земной»). Антитеза «сферы абстрактного мышления и «живой жизни» или, если воспользоваться терминологией Герцена, «идеализма» и «эмпирии»<sup>76</sup> характеризует не только Демона, но и Тамару<sup>77</sup>.

Эта художественная диалектика подготовила в творческом сознании Лермонтова следующую стадию развития образа, когда

<sup>74</sup> Вл. Киселев. А. И. Полежаев (вступительная статья).— В кн.: А. Полежаев. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1960, стр. 51—54; см. также: В. С. Киселев-Сергенин. А. И. Полежаев.— В кн.: «История русской поэзии», т. I. Л., «Наука», 1968, стр. 473—476.

<sup>75</sup> Е. Пульхригудова. «Демон» как философская поэма.— В кн.: «Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964». М., «Наука», 1964, стр. 78.

<sup>76</sup> Там же, стр. 83.

<sup>77</sup> Там же, стр. 92.

реалистическая конкретизация и типизация «демонических» черт придали демону плоть и кровь «героя нашего времени». Пушкинский Онегин рисковал «прослыть» «Демоном моим» — лермонтовский Демон явился Печориным.

Один из наиболее философичных в «романтической мифологии», образ демона, естественно, должен был привлечь и внимание приверженцев «поэзии мысли». Сразу же вслед за публикацией в третьей части журнала «Мнемозина» за 1825 г. пушкинского стихотворения «Мой демон» в четвертой части появилась заметка «Новый демон». Ее автор, В. Ф. Одоевский, признавался: «С каким сумрачным наслаждением читал я произведение, где поэт России так живо олицетворил те непонятные чувствования, которые холодят нашу душу посреди восторгов самых пламенных. Глубоко проникнул он в сокровищницу сердца человеческого, из нее похитил ткани, неприкосновенные для простолюдина,— которыми облек он своего Демона. Но не только *внутри* существует сей злобный Гений, он находится и *вне* нас; последний не так опасен, как первый — но не менее мучителен»<sup>78</sup>.

«Дух-мучитель» властвует и в «Русских ночах» самого В. Ф. Одоевского. Замысел их относится к 20-м годам, отдельные части печатались с 1831 г., окончательный вид сочинение приняло в 1843 г. В этой книге «исканий», отразившей «состояние брожения», «трезвение мысли» в «век противоречий» (т. е. в 20—40-е годы), «отрицание без всякого утверждения» объявлялось уже пройденным этапом. «... Отличительный характер настоящего мгновения,— говорилось в «Эпиллоге»,— не есть собственно скептицизм, но желание выйти из скептицизма, чему-либо верить, чего-либо надеяться, чего-либо искать — желание ничем не удовлетворяемое и потому мучительное до невыразимости»<sup>79</sup>.

У другого представителя «поэзии мысли», Е. А. Баратынского, демон — это «превратный гений», который «питал и раздувал» жар необузданных страстей («В дни безграничных увлечений...», 1831). Поэт вопрошает:

Когда сей демон, наводящий  
На ум мой сон, его мертвящий,  
Отыдет, чадный, от меня,  
И я увижу луч блестящий  
Всезаряющего дня?

*«Когда исчезнет омраченье...», 1834<sup>80</sup>*

Еще один, весьма своеобразный, вариант «демонической» темы прослеживается в лирической поэзии Н. П. Огарева 40-х годов.

<sup>78</sup> Цит. по кн.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель.— Писатель, т. 1, ч. 1. М., 1913, стр. 190—191.

<sup>79</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи, стр. 339.

<sup>80</sup> Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений. Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 163.

Тот примечательный факт, что многие исследователи (и прошлых лет и последнего времени<sup>81</sup>) обходили тему демона у Огарева, объясняется, по-видимому, как и в случае с Некрасовым, ее «странностью» для «поэта крестьянской демократии». Эту традиционную ошибку исправляет М. И. Эстрина, анализируя «Монологи» и другие стихотворения Огарева 40-х годов. «Философские понятия негации (диалектического отрицания), — пишет она, — поэт переводит на язык поэзии... Здесь Огарев по-своему встречается с типичным для русской поэзии образом демона»<sup>82</sup>.

Исследовательница справедливо акцентирует философскую наполненность образа демона у Огарева, столь гармонизировавшую с общим направлением передового общественного сознания в России в 40-е годы. Вспомним, что уже лермонтовский демон (в «Сказке для детей»), по Белинскому, «отрицает для утверждения, разрушает для созидания... демон движения, вечного обновления, вечного возрождения»<sup>83</sup>.

Ясно, что лермонтовский демон увиден Белинским через призму собственных философских исканий, поэтическим аналогом которых являлся уже не Лермонтов, а скорее Огарев со своими «Монологами» (особенно четвертым) и стихотворением «Совершеннолетие» (1846), которое «является естественным продолжением «Монологов»<sup>84</sup>. «Герцен в своих «Капризах и раздумьях», — справедливо констатирует та же исследовательница, — посвятил немало страниц этой теме»<sup>85</sup>.

Более подробный разговор о «Монологам» Огарева еще предстоит. Пока же заметим, что, опередив Некрасова в поисках гармонии философского «совершеннолетия», Огарев и Герцен 40-х годов уступали ему в поэтическом выражении драматизма внутренней жизни передового современника. В этом отношении к Некрасову наиболее близок, пожалуй, Аполлон Григорьев своими стихами 40—50-х годов.

Сквозь традиционно-романтические одеяния «страдающих, болезненных» призраков («Призрак», 1845) у Ап. Григорьева проглядывает и нечто новое, рожденное современностью. Это демон внутренней и внешней борьбы, «мой демон внутренний» и «демон мировой». Это — «право святого восстанья» («Песня духа над Хризалидой», 1845), «право на гордость и проклятие» («Вопрос», 1845):

<sup>81</sup> См. В. А. Бочкарев. Н. П. Огарев и его предшественники. — Уч. зап. Куйбышевского пед. ин-та им. В. В. Куйбышева. вып. 6, 1942, стр. 28—64; Л. И. Ленина. Огарев и Лермонтов. — «Русская литература», 1968, № 2, стр. 180—192.

<sup>82</sup> М. И. Эстрина. Из истории творчества Н. П. Огарева 1840-х годов. — Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 196, 1959, стр. 223.

<sup>83</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 555. Современный исследователь называет его «Демоном познания» (см. Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., «Наука», 1964, стр. 91).

<sup>84</sup> М. И. Эстрина. Указ. соч., стр. 226—227.

<sup>85</sup> Там же, стр. 227.

И проклятия право святое  
Сохраняя средь гордой борьбы,  
Мы у неба не просим покоя  
И не ждем ничего от судьбы...

«К Лавинии», 1843<sup>86</sup>

«Демоновская власть», «демон жизни» («К Лавинии», 1845), «разрушения зиждательного гений» («Старые песни, старые сказки», 1846) — таковы атрибуты «мирового демона». А в личном, субъективном плане демонизм «современного человека» — это прежде всего «моления и стенанья» «отверженного духа» («В час томительного бденья...»), «боль» («Отрывок из неосуществленной сатиры», 1855). Центральный в лирике Ап. Григорьева цикл «Борьба» (1852—1856) по-новому развивает тему трагической любви демона к ангелу. Тут и сладкая мечта, что любовь «в молитву обратит Греховный стон ожесточенья» (XI), и горечь разочарования: «Но мольбы и стоны тщетны» (XVI), и снова «краткие встречи» (XVII). Тот же драматизм внутренней борьбы — в «Импровизациях странствующего романтика» (1858—1859):

Как тяжело святые сны видать  
Душам, которым нет успокоенья,  
Призывам братьев-ангелов внимать,  
Нося на жпзни тяжкую печать  
Проклятия, греха и отверженья...  
...Бездонный хаос и добра и зла...  
...то ропот, то моления,  
То гимн любви, то стон богохуленья<sup>87</sup>.

Легко заметить, что при всем стремлении Ап. Григорьева «приземлить», конкретизировать содержание внутренней борьбы, в том числе путем введения в свою лирику автобиографических мотивов, ему не удалось преодолеть романтическую постановку «вопросов». Эта задача оказалась по плечу только Некрасову. Потребность объективировать образ демона, выявить его реальное, «сиюминутное» значение естественно привела Некрасова к истоку этой темы в русской лирике, заставила вновь обратиться пристальный взор художника — социального психолога к наиболее реальному, объективному поэтическому воплощению и истолкованию этого романтического образа — к Пушкину.

### 3

Как и «злобный гений» Пушкина, некрасовский «мучитель-искуситель» искушал «возвышенные чувства» «юности гордой». Но в отличие от своего предшественника Демон Некрасова

<sup>86</sup> Ап. Григорьев. Стихотворения и поэмы. М.—Л., «Сов. писатель», 1966, стр. 105.

<sup>87</sup> Там же, стр. 221.

встретил противодействие «упрямой души». В «Демоне» Пушкина этого мотива не было. «Правда,— писал В. Стоюнин,— поэт говорит о внезапной *тоске* с его появлением, что встречи с ним были *печальные*, но никакого отпора ему не делалось, достаточно было его язвительных речей, чтобы влить в душу *хладный яд* и покорить ее себе»<sup>88</sup>. В еще большей степени это относится к Лермонтову.

«Если Демон пытается только смущать Пушкина, то у Лермонтова он есть ведущая сила, он господствует»<sup>89</sup>. Некрасовский Демон ближе к гетевскому Мефистофелю, который, «желая зла, творил благое». «Встречи» с ним не «вливали в душу хладный яд». Наоборот, от его попыток «задуть пламя» оно «пылало сильнее», «краше волновалось знамя» «любви и свободы», «кипела душа».

Синтез пушкинско-лермонтовской трактовки «Демона» служит Некрасову средством их преодоления, обогащения. «Для Пушкина его встречи с демоном — прошлое... Стихотворение Лермонтова все выдержано в настоящем времени»<sup>90</sup>; «... для Пушкина его демон — объективно противостоящий образ, лермонтовский демон почти прямо отождествляется с субъективным сознанием самого поэта»<sup>91</sup>. У Некрасова прошедшее время («сбился», «бывало», «случилось») органически слилось с настоящим, выросло в него. Демон и противостоит лирическому герою («где ты», «не докликнусь тебя», «не приходишь»), и нашел в нем свое воплощение («уж доволен ты мной»). Вернее сказать, возможность того и другого остается открытой.

Лермонтов солидаризируется со своим Демоном. У Пушкина (уточним В. Стоюнина) ведется с ним внутренняя полемика. «Но все эти «нет» выражены в стихотворении... как подтекст»<sup>92</sup>. Некрасов оставляет в подтексте все: и «нет» и «да».

Пушкин «нашел для выражения идеи стихотворения форму развернутой метафоры со ступенчатым ее построением, отражающим «лестницу чувств» и, мы бы добавили, «лестницу мыслей»<sup>93</sup>. «Гордый демон» Лермонтова буйно, хаотически проявляет себя во всем — в природе, обществе, человеке. Некрасов, почти от-

<sup>88</sup> В. Стоюнин. Исторические сочинения, ч. II. Пушкин. СПб., 1881, стр. 162 (курсив наш.— М.Н.).

<sup>89</sup> Евгений Винокуров. Поэзия и мысль. М., «Сов. Россия», 1966, стр. 49; ср.: «Это уже не пушкинское знакомство с духом сомнения и отрицания. У Лермонтова происходит его самоутверждение, самораскрытие» (Н. К. Гей. Искусство слова, стр. 235).

<sup>90</sup> Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин.— В кн.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы». М., Гослитгиздат, 1941, стр. 365.

<sup>91</sup> Там же, стр. 366.

<sup>92</sup> О. В. Астафьева. Об одном цикле политических элегий Пушкина.— «Доклады седьмой научно-теоретической конференции Таганрогского гос. пед. ин-та», 1963, стр. 14.

<sup>93</sup> Там же, стр. 12.

казываясь от троп, отводит своему «Демону» определенную, но все же широкую зону действия, как бы нейтрализуя и пушкинскую сдержанность и лермонтовскую безудержность.

Стихотворение Некрасова во всех своих компонентах предельно «логизировано», «опрощено», даже по сравнению с прославленной пушкинской ясностью и простотой. Эмоциональная экспрессия, напряженность контрастов, открыто проявлявшаяся у Лермонтова, Полежаева и других поэтов-романтиков, у Некрасова уходит «вглубь», в «подводное течение» самой поэтической мысли. Обогащенная опытом романтического угадывания и воспроизведения противоречивых идейно-психологических комплексов, реалистическая лирика стремится изображать их строго, максимально беспристрастно.

То, что очень часто и очень неточно именуют «прозаизмами» Некрасова (как будто не существовало «украшенной» прозы того же Марлинского), на деле означало непосредственность эстетических отношений к действительности художника-реалиста<sup>94</sup>. Прогрессируя от Пушкина к Некрасову, тенденция эта формировала такую фактуру стиха, в которой мощные токи преобразуют в «поэзию жизни» «обычные», «повседневные» стилистические обороты и синтаксические конструкции («сбился я с толку», «с братьей болтливой», «дуешь», «киплю», «прямо ли, криво ли вижу», «что же со мною случилось» и т. д.).

Стихотворение «Демону» — едва ли не самое наглядное и убедительное подтверждение тому, что, подобно Пушкину, Некрасов — это *послеромантическая* стадия реализма, причем она вобрала в себя и «вторую волну» романтизма — романтизм 30—40-х годов.

«Неподвижные» «застывшие» противоречия духовной жизни, которые были выявлены, прочувствованы и выражены романтической поэзией, писатели-реалисты развивали и конкретизировали — вплоть до сведения их к первичной материально-социальной основе, как, например, в повести Салтыкова-Щедрина «Противоречия» (1847), изображавшей «разрозненную антиномию»<sup>95</sup> житейски-повседневно, грубо и зримо. Таков вообще путь от романтизма 30—40-х годов к реализму «социального» типа, соответствовавший закономерностям общественного развития и насущным задачам освободительной борьбы<sup>96</sup>. Путь этот отчетливо запечатлелся в теме «демона».

<sup>94</sup> См. М. Л. Нольман. Эстетика реализма. — В сб.: «Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. Материалы докладов XII научно-теоретической и методической конференции». М., 1969, стр. 4—5.

<sup>95</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в двадцати томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1965, стр. 75.

<sup>96</sup> В числе многих исследований, посвященных этой проблеме, соплемя и на нашу давнюю работу «Лермонтов и Байрон» в кн.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы», стр. 466—515.



Изменение отношений лирического героя к Демону особенно рельефно сказалось на структуре некрасовского стихотворения. Двум фазам состояния героя («бывало» — «нынче») соответствует симметричное членение стихотворения на две равные части: из шести строф по три отведено на каждую фазу. В пушкинском «Демоне» тоже две фазы, но между ними нет резкого перехода; состояния очарования, когда «новы все впечатленья бытия», и разочарования сосуществуют, не вступая в борьбу. Демон Лермонтова уже одержал победу над первоначальными «впечатлениями бытия» и «возвышенными чувствами» («Собрание зол — его стихия»). Некрасов наследует от Пушкина двухфазность, резко разграничивая два противоположных состояния, а у Лермонтова берет масштаб «демонического» влияния и проблематичность соотношения зла-добра в нем.

Указав на «сходство» стихотворений Некрасова и Лермонтова, Ап. Григорьев продолжал: «Точка отправления впечатлений почти одна и та же у Лермонтова и у Некрасова; но как различно дальнейшее развитие у того и другого!.. Лермонтов доходит до идеализации вечно-тревожной и мрачной силы: демон... овладевает им совершенно; на столь же страстную, но более любящую, простую, народную природу Некрасова «демон» действовал совершенно иначе. Точка исхода одна, но толчок совершенно иной»<sup>97</sup>. И далее критик приводит строки из поэмы Некрасова «Тишина»:

Но тыдохнула — и сумею,  
Быть может, выдержать борьбу!  
. . . . .  
Нет отрицанья, нет сомненья,

противопоставляя им «признания великого Пушкина» и Лермонтова, чтобы показать «разницу двух эпох литературы»<sup>98</sup>.

Некрасов в 50-е годы, как Пушкин в 20-х, стоит у исторического перепутья в поисках синтеза. Но у Пушкина синтез снимает односторонность входящих в него элементов движением в будущее, а у Некрасова — прямое, непосредственное соединение самих разнородных составных начал в настоящем, на почве данной действительности, «на деле».

Но есть, как мы уже сказали, еще одно важное посредствующее звено поэтической традиции, наследуемой Некрасовым. Это — «Монологи» Н. Огарева. Если в «Мечтах и звуках» Некрасов защищал веру от «злого демона» скептицизма, то Огарев в «Монологам» принимает «истину наугую» как мучительное, но необходимое состояние, первую фазу развития. На смену ей приходит вторая фаза: старого метафизика Мефистофеля изгоняет по-

<sup>97</sup> *Аполлон Григорьев*. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1967, стр. 481.

<sup>98</sup> Там же, стр. 485.

вый дух — дух диалектики. «Монологи» Огарева были напечатаны в 1847 г. в «Современнике» Некрасова, вопреки отрицательному мнению Белинского о их «гамлетовском направлении»<sup>99</sup>.

Через десять лет к запечатленному в «Монологах» «мученью внутренней борьбы» Чернышевский подошел уже исторически, увидев в ней важный, закономерный момент в развитии общества<sup>100</sup>. В рецензии на «Стихотворения» Огарева (1856), приводя полностью «прекрасную пьесу» — «Монологи», Чернышевский писал: «Быть может, многие из нас приготовлены теперь к тому, чтобы слушать другие речи, в которых слабее отзывалось бы мученье внутренней борьбы, в которых раньше и всевластнее являлся бы новый дух, изгоняющий Мефистофеля, — речи человека, который становится во главе исторического движения с свежими силами: но когда-то мы услышим такие речи? — да и в самом ли деле многие из нас приготовлены к тому, чтобы слышать и понять их?»<sup>101</sup>

Далее Чернышевский ставит вопрос о «преемнике»: «Мы ждем еще этого преемника, который, привыкнув к истине с детства, не с трепетным экстазом, а с радостною любовью смотрит на нее: мы ждем такого человека и его речи, бодрейшей, вместе спокойнейшей и решительнейшей речи, в которой слышалась бы не робость теории перед жизнью, а доказательство, что разум может властвовать над жизнью, и человек может свою жизнь согласить с своими убеждениями»<sup>102</sup>.

Непосредственно вслед за этим в рукописи говорилось: «Но до сих пор мы еще не дождались этого, и тот тип, который воспроизводится между прочим поэзией г. Огарева, остается еще в нашей литературе идеалом, дальше которого не повели ее передовые наши люди. Некоторые из них, — мы могли бы назвать двоих, — одного прозаика, другого поэта — идут вперед, по всей вероятности поведут за собою и литературу; мы могли бы сказать, что по некоторым благородным и свежим качествам таланта можно еще не оставлять надежды на деятельность третьего... Но то, что будет, когда-то еще будет, а теперь наша литература еще не вышла из момента развития, представителем которого в лирической поэзии служит г. Огарев»<sup>103</sup>.

Как нами было в свое время показано, под именами «прозаика», «поэта» и «третьего» Чернышевский имел в виду Толстого,

<sup>99</sup> См. В. А. Пугинцев. Н. П. Огарев. Жизнь. Мировоззрение. Творчество. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 75.

<sup>100</sup> «Оценка Чернышевского, исходящая из объективно-исторических критериев, исправляла ошибку, допущенную Белинским в пылу литературной борьбы» (М. И. Эстрина. Указ. соч., стр. 225).

<sup>101</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. III, стр. 567.

<sup>102</sup> Там же, стр. 567—568.

<sup>103</sup> Там же, стр. 847.

Некрасова и Островского<sup>104</sup>. Той же мыслью о «предшественниках» и «преемнике» была пронизана статья «Огарев и Некрасов»<sup>105</sup>, написанная осенью 1856 г. и предназначенная в журнал «Сын отечества», но не пропущенная цензурой. Резюмируя ее основную мысль, современный исследователь творчества Огарева пишет: «Автор статьи подчеркивает черты, которые роднят стихотворения Огарева и Некрасова,— «в некоторых случаях они могут пояснять друг друга»,— для него Огарев — возможный «двойник Некрасова». «В личности этих поэтов в особенности отразился современный человек, с лучшими своими стремлениями,— и вот почему оба они пользуются огромным сочувствием публики». В то же время в статье, как и в рецензии Чернышевского, отмечается, что «художественное сознание» Некрасова опередило в своем развитии поэзию Огарева»<sup>106</sup>.

Тот же исследователь отмечает, что «в 60-х годах, после отзыва Чернышевского, «Монологи»... стали особенно популярны»<sup>107</sup>. Не менее показательны и то, что еще до рецензии Чернышевского в «Собрании стихотворений Нового Поэта» (1855) появились пародии на второй (ненапечатанный) отрывок «Монолог» и на стихотворение «Друзьям» (к тому времени также не публиковавшееся)<sup>108</sup>. Поэтические занятия Панаева не обходились без участия Некрасова, во всяком случае, он был о них хорошо осведомлен.

Внимание руководителей «Современника» к Огареву носило, так сказать, программный характер и находило свое выражение и в пародии журналиста, и в оценке критика, и в стихотворении поэта.

Сопоставление «Монолог» Огарева и стихотворения Некрасова «Демону», подтверждая выводы революционно-демократической критики (статьи Чернышевского и А. И. Рыжова)<sup>109</sup>, позволяет внести в них и определенный исторический корректив.

Уже первые строки «Монолог»:

И ночь и мрак! Как все томительно пустынно!  
Бессонный дождь стучит в мое окно...

напоминают «Демона бессонных ночей» Некрасова. На протяжении трех частей в «Монологах» развертывается «тяжелая борьба», «внутренняя тревога», «мученье внутри души», вызванное

<sup>104</sup> М. Нольман. Непонятые строки Чернышевского.— «Вопросы литературы», 1960, № 5, стр. 108—112.

<sup>105</sup> Автор ее, как установили Я. Черняк и В. Боград,— А. И. Рыжов.

<sup>106</sup> В. А. Путинцев. Н. П. Огарев. Жизнь. Мирозрение. Творчество, стр. 144.

<sup>107</sup> Там же. стр. 76.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> При всей непоследовательности критик «Сына отечества» был близок демократическому лагерю (см. В. Ф. Егоров. Критическая деятельность А. И. Рыжова.— «Труды по русской и славянской филологии», 1. Тарту, 1958, стр. 79, 89, 92).

тем, что «жизнь и мысль» убивают «светлые сны», «веру» в «прежние истины», что «душевный жар» оказывается «тщетным». И лишь последний, четвертый «Монолог» намечает резкий перелом:

Как школьник на скамье, опять сижу я в школе  
И с жадностью внимаю и молчу;  
Пусть длинен знанья путь, но дух мой крепок волей,  
Не страшен труд — я верю и хочу...  
Что, Мефистофель мой, завистник закоснелый?  
Отныне власть твою разрушил я...  
Теперь товарищ мне иной дух отрицаю —  
Не тот насмешник черствый и больной,  
Но тот всеильный дух движенья и созданья,  
Тот вечно юный, новый и живой.  
В борьбе бесстрашен он, ему губить — отрада,  
Из праха он все строит вновь и вновь,  
И ненависть его к тому, что рушить надо,  
Душе свята так, как свята любовь <sup>110</sup>.

Здесь снова возникает переключка:

Так глубоко ненавижу,  
Так бескорыстно люблю!

Но эти строки стоят у Некрасова на грани между «бывало» и «нынче», обозначая не вожделенный конец пути, а рубеж, за которым — новая неизвестность. «Школьник в школе», слушающий в типичном «учительское слово», сменился образом «мучителя-учителя». Некрасов начинает с того, чем закончил Огарев. Опередив «Мечты и звуки», «Монологи» (1844—1847) в свою очередь были опережены стихотворением «Демону» (1855—1860). Энтузиазм, который «был очень сильным деятелем в нравственном развитии» <sup>111</sup> людей 40-х годов («этим энтузиазмом, — продолжает Чернышевский, — проникнут был и г. Огарев»), протек и в «Монологи», крайне омрачив их первые три части и столь же резко высветлив четвертую. В «печальной и меланхолической» поэзии Огарева, говорил Герцен, «переплетаются скептицизм и верное ощущение нашего положения при Николае» <sup>112</sup>. Скептицизм и энтузиазм шли рука об руку, одно легко и неприметно сменялось другим. «Быть может, — заметил Чернышевский, — теперь наше развитие имеет довольно твердые опоры и без восторженных чувств (а быть может, по недостатку их и замедлилось оно)» <sup>113</sup>. В сущности о том же писал Достоевский в статье, появившейся

<sup>110</sup> Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1961, стр. 156.

<sup>111</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. III, стр. 564.

<sup>112</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. XXVI, стр. 98.

<sup>113</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. III, стр. 564.

в журнале «Время» за январь 1861 г., т. е. вскоре после опубликования стихотворения «Демону»: «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два (Гоголь и Лермонтов.— *М. Н.*), и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим!.. Теперь дело другое. Теперь бог послал нам благодетельную гласность, и нам вдруг стало веселее. Мы как-то вдруг поняли, что все это мефистофельство, все эти демонические начала мы как-то рано на себя напустили, что нам еще рано проклинать себя и отчаиваться»<sup>114</sup>.

Пройдя школу 40-х годов, Некрасов опередил, как было сказано, и Огарева<sup>115</sup>. Среди «демонов» тоже оказались «предшественники» и «преемники». «Старый мучитель» с его скептицизмом и рефлексией изменился, иной характер приобрела и борьба с ним. В человеке 50—60-х годов «внутренняя тревога» не исчезла, как казалось Огареву и желалось Чернышевскому, а из сферы «теории» и «разума» перешла на «твердые опоры» самой действительности.

В данном случае Некрасов-поэт более сильно и полно выразил характер и драматизм революционно-демократического поколения, чем Чернышевский, хотя и ему (Некрасову) случалось «становиться на горло собственной песне».

Радикально переосмыслив романтическую традицию, Некрасов вместо «демонизации» лирического героя реалистически воспроизводит внутреннее бorenье в нем энтузиазма и трезвости. Лирическое повествование Пушкина, мятежная декларация Лермонтова, внутренний монолог Огарева сменяются у Некрасова монологом-обращением, стремлением к беспощадному самоанализу, к познанию реальных противоречий жизни, характера передового современника.

«Демон» Некрасова — не «резкий, охлажденный (скептицизмом.— *М. Н.*) ум» Пушкина, не дух отрицания-протеста Лермонтова, не мучительная рефлексия Огарева, не «идейный» эгоизм Некрасова («жажда самообеспечения», «миллион», по версии Достоевского), наконец, не проклинаемый самим поэтом «пошлый опыт — ум глупцов». «Демон» Некрасова — это голос реальной жизненной логики, тот «дьявол-логик», о котором, цитируя Данте, говорил Г. Гейне в одновременно с некрасовским стихотворением написанном предисловии к «Лютеции» (1855)<sup>116</sup>. «Мучитель-учи-

<sup>114</sup> *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. IX, стр. 28—29.

<sup>115</sup> Немалую роль в этом сыграла трагедия эмиграции с единственно доступным ей «духовным возвращением на родину» (ср. мотив реального возвращения на родину у Некрасова в «Тихине» и в других стихотворениях).

<sup>116</sup> Некрасовым был, без сомнения, учтен и художественный опыт исключительно популярного в ту пору в России Генриха Гейне. Речь идет о присутствующем этому поэту специфическом варианте реализма, основанном на трансформации романтических тем и образов (в том числе «святого духа» и «дьявола») путем раскрытия их жизненно-актуального, фило-

тель», он испытывает на прочность юношеский энтузиазм, не дает «сбиться с толку» «с братьей болтливой», помогает «прямо видеть», «разгадать себя». И все же он — «демон», т. е. крайнее, одностороннее выражение одного из моментов безгранично богатой и сложной человеческой жизни. Поэтому его голос не может быть истиной в последней инстанции, хотя без него и не обойтись. Поэтому вместо раз возникшей нерасторжимой связи с «Демоном» (Пушкин), полного слияния с ним (Лермонтов), «энергичного стремления» к преодолению его энтузиазмом «новообращенного» (Огарев) у Некрасова сразу разрыв («Где ты...») и новое, еще более мучительное состояние, порожденное невозможностью дать себе отчет в характере происшедшей перемены.

Вопреки мнению Чернышевского «новый дух, изгоняющий Мефистофеля», в свою очередь обернулся «мефистофельством», но «приземленным», «обыкновенным». Исторически пройденный этап, повторившись на новом витке спирали, явил новую, реальную форму старых антиномий, их глубоко жизненную диалектику. Говоря языком Канта, «критика чистого разума» сменяется «критикой практического разума». «Дуя на пламя», «Демон» Некрасова не гасил, а раздувал его. «Способа ты не находишь Сладить с упрямой душой? Иль потому не приходишь, Что уж доволен ты мной?» — дилемма, не поддающаяся «критике чистого разума». Одни вопросы («Где ты, мой старый мучитель?», «Что же со мною случилось?») сменяются другими (не можешь одолеть или уже «сладил» и «доволен?»), скептицизм становится трезвостью. Некрасов опережает не только Огарева, но и Герцена и Тургенева (вспомним слова Ленина о скептицизме Герцена, как «форме перехода», и статью-речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», осуждавшую скептицизм во имя энтузиазма)<sup>117</sup>. Исчезновение Демона означает лишь то, что из внешнего, «отчужденного» начала он стал «насмешливым внутренним голосом», подлинным alter ego, вторым «я».

В этом смысле некрасовское стихотворение перекликается с сатирической пародией Добролюбова «Наш демон (будущее стихотворение)», опубликованной в «Свистке» за апрель 1859 г.:

---

софского, социально-психологического и даже чисто политического содержания.

<sup>117</sup> «Характерно, — говорится в примечаниях к этой статье Тургенева, — что он сравнивал Гамлета, воплощающего «начало отрицанья», с Мефистофелем» (см. *И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах, т. 8. М. — Л., «Наука», 1964, стр. 560*).

В последнем одновременно с тургеневской статьей критическом этюде В. Карелина «Дон-кихотизм и демонизм» (СПб., 1866) устанавливались «точки соприкосновения» «дон-кихотизма и демонизма» (всепоглощающая идея, направленная против существующего status quo) и утверждалось, что при отсутствии «вполне трезвого мирозерцания» «Демон обращается в Дон-Кихота» (стр. 10, 32, 43). Образцом «демонической природы», развившейся «на нашей почве», автор считает Базарова, кото-

В те дни, когда нам было ново  
 Значенье правды и добра  
 И обличительное слово  
 Лилось из каждого пера...  
 ...В те дни, исполнен скептицизма,  
 Злой дух какой-то нам предстал,  
 И новым именем *триюизма*  
 Святыню нашу запятнал.  
 ...Все жертвой грубого глумленья  
 Соделал желчный этот бес,  
 Бес отрицанья, бес сомненья,  
 Бес, отвергающий прогресс <sup>118</sup>.

Заметим кстати, что сатирическая интерпретация образа демона — это очень давняя традиция. Знала ее и русская литература. Вопреки благонамеренным советам «вызвать литературного Асмодея», «веселого, резвого, болтливового, *русского* — главное» <sup>119</sup>, Лермонтов в «Пире Асмодея» (1830—1831) создает политическую сатиру. Почти через полвека эту сатирическую традицию продолжил Д. Д. Минаев — поэт некрасовской школы. Одновременно он пародирует лермонтовского «Демона» в своей одноименной поэме («черты измелъчали», «Я на реальную подкладку Свою фантазию кладу»). Герой этой сатирической поэмы, законченной в 1878 г.,

Печальный демон, но не тот...  
 ...То был не лермонтовский демон,  
 Не Мефистофель из гусар...  
 ...И все, что на земле он видел,  
 Он не любил, не ненавидел,  
 А хладнокровно изучал... <sup>120</sup>

«Хладнокровно изучать» — означало признать над собой власть некрасовского демона трезвой логики, лишенной энтузиазма, порыва, высокой цели. Но у Некрасова нераздельно слиты оба начала.

Отсюда поэтика, основанная на взаимопроникновении эмоционально-риторической и логической, трезво-практической сфер в развитии темы, в композиции и стилистике стихотворения.

Лиризм, выстраданность стихотворения Некрасова «Демону» становятся особенно очевидными при сопоставлении его с одно-

---

рый стремится «выработать для себя трезвое практическое миросозерцание» (стр. 141, 150—152).

<sup>118</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 7. М.—Л. Гослитиздат, 1963, стр. 347—348.

<sup>119</sup> «Московский телеграф», 1832, № 3, Камер-обскура № 3, ч. 43, стр. 50.

<sup>120</sup> Д. Д. Минаев. Собр. стихотворений. Л., «Сов. писатель», 1947, стр. 337.

временно написанным стихотворением Н. Ф. Щербины «Наш демон» (1855). В последнем довольно бесстрастно констатировалось, что «наша мысль не стала делом, а в нашем деле мысли нет», что «невиновны мы нимало, познав тщету и ложь борьбы, что нас прошедшее сковало в орудье жалкое судьбы, что приневолены мы ею строенье старое вершить с кипучей юностью своею в нем столько сил похоронить...», что заботы о «насушном хлебе» усыпили «потребы духа»<sup>121</sup>.

Фаталистическому отказу Щербины от борьбы за «прямую жизнь» Некрасов противопоставляет неустанные поиски верных путей борьбы и сопряженные с этими поисками раздумья. С годами они принимали все более острый характер.

Указание Некрасова о датировке стихотворения «Демону» 1860 г. далеко не случайно и определяется не только моментом его опубликования. (Мы опускаем здесь интересный вопрос о том, почему оно было напечатано не в «Современнике». Не встретилось ли здесь препятствий, аналогичных тем, с которыми столкнулись «Монологи» Огарева?). Вполне возможно, что стихотворение, набросанное и включенное в «перечень» 1855 г., дорабатывалось Некрасовым в 1860 г. Сохранившийся черновой автограф<sup>122</sup>, к сожалению, нигде не воспроизведен и еще не обследован, хотя изучение его в плане творческой истории стихотворения было бы чрезвычайно важно.

Наряду с любопытными разночтениями третьей строфы (первоначальное: «Так горячо ненавижу, Так бескорыстно люблю» исправлено на «глубоко» и «бесконечно», а в окончательный текст взята «смешанная» форма: «глубоко» и «бескорыстно») обращает на себя внимание характерная замена в четвертой строфе. Вариант автографа: «Все примирить я хочу» снижал значительность коллизии, ослаблял одно из борющихся начал и потому должен был уступить место печатному: «Все объяснить я хочу».

Отликнувшись на пушкинского «Демона», Некрасов в «Рыцаре на час» возвратился к той же теме, но уже соединившейся с мотивом «Воспоминания». Что у Пушкина существовало порознь, как части единого целого, в лирике Некрасова выступает диффузно, слитно, образуя новый, более сложный синтез. Близость стихотворения «Демону» к стихотворению «Рыцарь на час» может быть продемонстрирована внушительным перечнем сходных, если не буквально совпадающих, строк, строф и отдельных выражений:

«Демону»

«Рыцарь на час»

*старый мучитель,  
демон бессонных ночей*

*казни мучительной...  
не всякому спится, я спать не могу*

*сбился я с толку, учитель,  
с братьей болтливой моей*

*научила ты музу мою...  
праздно болтающих*

<sup>121</sup> Н. Щербина. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1937, стр. 153.

<sup>122</sup> ЦГАЛИ, ф. № 338, оп. 1, ед. хр. 5, л. 18 (запись карандашом первых четырех строф стихотворения).



юности гордой моей

Так бескорыстно люблю

Нынче я все понимаю,  
Все объяснить я хочу,  
Все так охотно прощаю,  
Лишь неохотно молчу

Что же со мною случилось?  
Как разгадаю себя?

Все бы тотчас объяснилось,  
Да не докличусь тебя.

Способу ты не находишь  
Сладить с упрямой душой?  
Иль потому не приходишь,  
Что уж доволен ты мной?

за великое дело любви

молодость шумная, надменная сила

Выводи на дорогу тернистую!  
Разучился ходить я по ней,  
Погрузился я в тину нечистую  
Мелких помыслов, мелких страстей.  
От ликующих, праздно болтающих.

Но где же ты, сила?

И насмешливый внутренний голос  
Злую песню свою затянул.

Покорись...

Не осилил я думы жестокой

Но дело, разумеется, не в этих перекличках, а в совпадении основной тональности, самого движения поэтической мысли. Переход от того, что «бывало», к «нынче», отделяя некрасовского «Демона» от пушкинского, в то же время сближает его с «Рыцарем на час», где «демон бессонных ночей» из прошлого переходит в настоящее. Здесь состояние лирического героя тоже проходит две фазы. У Пушкина это было состояние до и после встречи с Демоном, у Огарева — до и после «изгнания Мефистофеля», у Некрасова Демон приходит, исчезает и снова появляется, но уже в некоем новом качестве.

В «Рыцаре на час» тема пушкинского «Демона» завершена<sup>123</sup>. «Язвительные речи» «злобного гения», что «на жизнь насмешливо глядел», стали «злой песнью» «насмешливого внутреннего голоса». Круг замкнулся («стал посещать», «не приходишь», «внутренний голос»). И «все тотчас объяснилось», поэт «нашел способ» «разгадать себя», дать беспощадный ответ на мучительные вопросы, причём усиленной иронии вопросов соответствует неизмеримо возросший сарказм ответа. Некрасовский «Рыцарь на час» мог бы воскликнуть вместе с Чайльд-Гарольдом Байрона:

Бегу от самого себя,  
Ищу забвенья, но со мною —  
Мой демон злобный, мысль моя,  
И в сердце места нет покою.

Перевод В. Левика

<sup>123</sup> Мы имеем в виду лирику Некрасова. Дальнейшее развитие и радикальную трансформацию эта тема получает в его поэме-эпопее (глава «Пир на весь мир»), где «демон ярости», карающий старую, «грешную», рабскую Россию, и «ангел милосердия», призывающий к борьбе за новую, свободную и счастливую Русь (т. III, стр. 384—385), знаменуют переход от отрицания к утверждению. При явной перекличке с романтической традицией язык и образы Некрасова еще более проникаются реальным общественным содержанием (см. И. Ю. Твердохлебов, Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 177).

«Демоническое» у Пушкина персонифицировано, материализовано, отчуждено от лирического героя, как нечто *внешнее, пластически самостоятельное* («Злобный гений» в «Демоне», Мефистофель в «Сцене из Фауста») <sup>124</sup>. У Некрасова оно становится глубоко внутренним, сросшимся с субъектом, неотделимым ингредиентом его душевного состояния, лирического переживания.

Процесс «объективизации» <sup>125</sup> Демона, начавшийся в русской поэзии «Сценой из Фауста», привел к обнаружению его в самом себе («внутренний голос»), но уже не в качестве лермонтовского «пленной мысли раздраженья», а во всей полноте реального бытия. В другом, «прозаическом», варианте через Гофмана, Гоголя и тему «двойника» романтический Демон перевоплотился в Черта у Достоевского и в Дьявола у Толстого.

В «Рыцаре на час» проблематика «Демона» раскрывается во всей диалектической глубине и сложности. Монолог-обращение переходит в драматический диалог. «Насмешливый внутренний голос» предстает как один из моментов духовной жизни человека-борца, мучительно преодолевающего разлад «порывов» и «дела», революционной страсти и сурового «жизненного реализма».

Чернышевский ценил «очень редких людей, в которых энтузиазм соединяется со способностью сохранять хладнокровие в решительные минуты, отвага с силою не только удерживаться, — удерживать и других от безрассудств» <sup>126</sup>. Именно к числу подобных «очень редких людей» принадлежал Некрасов и его лирический герой, который должен не только «жизнь согласить с убеждениями», но и убеждения — с жизнью, чтобы разум не «владычествовал» над нею, но и «не робел перед правдой-царицею».

«Некрасов есть русский исторический тип», — удивительно метко сказал Достоевский, хотя и поспешил тут же, в угоду своей концепции, свести все к «раненому сердцу», «противоречиям» и «раздвоениям» «печального, переходного времени». В действительности формуле Достоевского соответствует совсем другое содержание. «Типическое лицо» лирики Некрасова — один из важнейших новых художественных типов, созданных русской литературой на революционно-демократическом этапе освободительного движения, когда «передовые наши люди», желая «свою жизнь согласить с своими убеждениями», начали искать «твердые опоры» в народе, но еще не могли найти их. В этих жадных, мучи-

<sup>124</sup> Ср.: «Демон» Пушкина — это тип байроновского искusstителя или Мефистофеля, каким он является в «Сцене из «Фауста» (Б. Рейзов. Понятие свободы у Пушкина. — «Вопросы литературы», 1966, № 12, стр. 113).

<sup>125</sup> Ср. предисловие Лермонтова к «Герою нашего времени» и характеристику этого романа Белинским: «Лермонтов — великий поэт: он объективировал современное общество и его представителей» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 527).

<sup>126</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XIII, стр. 140.

тельных поисках и формировался (столь же жадно, столь же мучительно) запечатленный Некрасовым тип человека и общественного деятеля, «поэта и гражданина».

Мы проследили эволюцию образа Демона в русской лирической поэзии первой половины XIX в. Язвительный скептик (20-е годы — Пушкин), печальный, гордо страдающий бунтарь-протестант (30-е годы — Лермонтов), «спутник странный» философских исканий «краеугольного камня нравственному бытию»<sup>127</sup> (40-е годы — Огарев), посредник в выборе практической жизненной позиции (50-е годы — Некрасов) — таковы основные вехи развития «демонической» темы в русской лирике. Вместе с тем в жизни этого образа проявилась, как мы пытались наметить хотя бы пунктирно, эволюция романтического метода и стиля, традиции которых усваивала новая поэтическая система — реалистическая.

---

<sup>127</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. III, стр. 7.

СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЗМА  
ПОЭЗИИ РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРОДНИЧЕСТВА

Поэзия революционного народничества занимает в литературном процессе 60 — начала 80-х годов особое место. Эта нелегально существовавшая поэзия была тесно связана с освободительным движением и имела ярко выраженную агитационную направленность.

Романтическое восприятие мира, а отсюда и романтические принципы изображения действительности — основное качество поэзии революционного народничества, которое особенно рельефно выделялось на фоне общего движения русской литературы по пути реализма. В самом деле, в период творческой зрелости и наибольшей активности Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Достоевского и Льва Толстого, в годы расцвета русского реализма, в то время, как у народников-беллетристов заметно проявлялись натуралистические тенденции, в поэзии революционного народничества наблюдается необычайно сильный взлет романтизма.

Прежде чем вплотную подойти к проблеме романтизма народнической поэзии, следует обратить внимание на характер ее распространения и бытования, на ее агитационную направленность.

Очень немногие произведения поэтов-народников прорывались в открытую печать, в основном же, как известно, они печатались в подпольных и зарубежных изданиях или распространялись путем устной передачи. И создавались они в расчете на прямой, бесцензурный контакт с читателем; читатель или слушатель зачастую выступал в роли соавтора, а само произведение становилось продуктом коллективного творчества. Особенно ярко влияние фольклора ощущалось на первых порах развития этой поэзии.

Какими же поэтическими средствами осуществлялось в поэзии революционного народничества эмоциональное воздействие на читателя? Попытаемся ответить на этот вопрос, не претендуя на его исчерпывающее решение.

Поскольку народническая поэзия была рассчитана на бесцензурное распространение, в ней выдвигалась на первый план задача прямого, ясного и доходчивого выражения мысли. Поэты-народники стремились свести до минимума различного рода иносказания и пользовались лишь теми, которые усиливали бы эмоциональное воздействие произведения.

Поэты-народники очень редко прибегали к необычным эпитетам, сложным сравнениям, символам и т. п., которыми так богата, например, интимно-лирическая поэзия. Символическое переосмысление явлений и образов встречается в ней лишь в произведениях, адресованных узкому кругу читателей-интеллигентов, т. е. в конечном счете самим революционерам (например, «Рождение мессии» или «Апостол» П. Лаврова). Но и в таких произведениях символика настолько прозрачна, что не слишком затрудняла их восприятие и в крестьянской среде.

Оптимистическое звучание агитационной поэзии достигается по-разному. Одни произведения от начала и до конца выдерживаются в бодрых, жизнерадостных тонах. В других случаях — основной агитационный заряд содержит концовка.

Кровавые реки, веревка и плаха,  
Проклятье, отчаянья стоп...  
Как много в бою вас погибло без страха,  
О братьев святой легион! —

такое минорное начало одного из стихотворений В. Г. Тана-Богораза<sup>1</sup>. Но постепенно эта минорность сменяется другим настроением:

Смотри: на подмогу бойцам утомленным  
Воителей племя растет.

Слышится энергичный призыв:

Скорее, товарищи! Сомкнутым строем  
Стремительно кинемся в бой!

И мажорным аккордом звучат строки, замыкающие все стихотворение:

За нами судьбы неизменная воля,—  
Победа достанется нам!

Даже в скорбной песне Г. Мачтета «Последнее прощанье» («Замученный тяжкой неволей») <sup>2</sup> концовка придает песне общий оптимистический колорит:

<sup>1</sup> «Народная воля», 1885, № 11—12.

<sup>2</sup> «Вперед!», 1876, № 33.

Но знаем, как зпал ты, родимый,  
Что скоро из наших костей  
Подыметса мститель суровый,  
И будет он нас посылней!

В заключительных строках агитационных песен или стихотворений часто рисуется картина будущего: то будущая победа над врагом, то общество будущего, как, например, в стихотворении «К арестанту». В революционной песне это характерное композиционное строение подчеркивалось и структурой самой мелодии. Искусствовед М. Друскин в книге, посвященной анализу русской революционной песни, пишет: «Естественно, не во всех народных песнях столь органично сочетаются эти два формообразующих элемента — речитация и распев. Но их образные функции очевидны: это — смена элегического состояния, печального сюжетного или эмоционального повествования активным, действенным призывом. Грустным, скорбным мотивам противостоят яркие и смелые образы революционной романтики. В конечном итоге, в своем обобщенном виде, этот контраст осмысливается как сопоставление образов безысходной тяжелой действительности и светлого будущего, «неволи» (заточения) и «воли» (свободы), скованных сил народа — в настоящее время и их буйного, радостного подъема — в недалеком будущем»<sup>3</sup>.

Концовка играет большую роль в композиции любого стихотворного произведения, а в агитационных стихотворениях ее роль особенно важна.

Стремясь к экспрессивности, поэты-народники часто обращались непосредственно к читателю. Этот художественный прием нашел довольно широкое распространение. Разговаривая языком поэзии с другом-единомышленником, непосредственно обращаясь к его чувству гражданского достоинства, доверяя ему свои сокровенные думы и тайные помыслы, поэт-народник агитировал продолжать начатое дело, не останавливаясь ни перед какими препятствиями.

Мой привет тебе, брат по несчастью! —

этим прямым обращением начинается стихотворение неизвестного автора «К арестанту»<sup>4</sup>. Энергичный призыв к читателю звучит в «Песне ненависти» П. Лаврова:

Разите же врагов не уставая,  
Разите смелоу рукой.  
И будет вам та ненависть святая  
Священнее любви святой<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> М. Друскин. Русская революционная песня. М., Музгиз, 1954, стр. 51.

<sup>4</sup> «Вперед!», 1877, № 5.

<sup>5</sup> «Новый сборник революционных песен и стихотворений». Париж, 1898.

С той же целью экспрессивного воздействия на читателя поэты-народники нередко прибегали к драматизации стихотворения, вводя прямые обращения и вопросы к читателю, за которыми следуют немедленные ответы. Эта драматизация стихотворения, создавая иллюзию непосредственного разговора с читателем, увлекала его в ход размышлений поэта. Показательно в этом отношении уже упоминавшееся стихотворение П. Лаврова «Рождение мессии»<sup>6</sup>. После категорического утверждения:

Любви и правды от мессии  
Народы перестали ждать;  
Не сходят ангелы святые  
Земное зло уврачевать...

следует:

Ты чуда ждешь? — Пришло мгновенье:  
Иди на путь чудесных дел!  
Иди!

Не менее ярким примером эмоциональной насыщенности, драматизации текста является стихотворение неизвестного автора «24 января 1878 года»<sup>7</sup>:

И нет разгулу их преград,  
И нет узды для преступленья!  
Благоразумие? Расчет?  
Приличье? Стыд, хотя наружный?  
Все безответный раб снесет!  
И озираешься кругом  
С невольным страхом и тоскою:  
Куда ж мы, наконец, идем,  
Что будет с русскою землею?  
Ответа нет!.. Кругом кошмар!..

В этом страстном монологе героини — олицетворенной Немезиды — раскрывается ее решимость отомстить врагам за поруганную честь революционера, что подчеркивается трижды повторенным: «И решимость в ней грозная зреет!»

Многие художественные приемы, используемые поэтами-народниками, роднят их произведения с революционными прокламациями. Схожесть поэтических произведений и прокламаций объясняется одинаковой целенаправленностью, общностью задач, стоявших перед ними. Характерно, что некоторые из агитационных стихотворений («К судьям» А. Боровиковского, «У гроба» А. Ольхина и др.) распространялись как политические прокла-

<sup>6</sup> «Вперед!», 1876, № 48.

<sup>7</sup> «Начало!», 1878, № 2.

мадии<sup>8</sup>. Сравним упомянутое выше стихотворение «24 января 1878 года» и прокламацию «Летучий листок», выпущенные почти одновременно. И прокламация и стихотворение посвящены покушению В. Засулич на генерала Трепова. Оба эти произведения построены почти по одному и тому же плану. Стихотворение начинается описанием жандармского произвола в стране, затем автор показывает, как зреет в героине решимость отомстить врагам за издевательства над революционерами.

Дни идут. Пробегая печати столбцы,  
Ищет девушка в пене газетной,—  
Где бормочут рабы, где ликуют глушцы,—  
Ищет, нет ли там вести заветной.  
Но напрасно! И шепчет ей сердце: пора!  
От опричных судов не дождешься добра...

Заканчивается стихотворение свершением правой мести и обращением к судьям. В прокламации же говорится: «узнав о генеральской расправе, она ждала суда и возмездия... Она ждала, не дождалась и лично на себя взяла возмездие... Ей казалось, что это необходимо, что иначе нельзя обратить внимание общества на турецкие зверства в России. Эффект даже превзошел, вероятно, ее ожидания»<sup>9</sup>.

Сравнивая эту часть прокламации со стихотворением, нельзя не заметить, что авторы стремятся раскрыть душевную борьбу героини, ее тягостные раздумья перед свершением акта мести. И здесь и там подчеркивается правомерность и справедливость подвига героини. В цитированных нами строках есть неясное на первый взгляд место: «Ищет, нет ли там вести заветной...»

Прокламация вносит ясность в эти стихи: В. Засулич ждала от газет сообщения («вести заветной») об общественном осуждении поступка генерала, применившего телесное наказание к политическому заключенному. При всей схожести композиционного построения, изобразительных средств и приемов названная прокламация имеет более локальный характер, теснее связана с изображенным в ней конкретным событием. Однако стихотворение несет в себе большую силу художественного обобщения.

Вместе с тем очевидно и различие между стихотворением и прокламацией, которое заключается в самом подходе авторов к изображаемому событию. Для автора прокламации важно прежде всего политическое событие — акт мести и его агитационное значение. Автора стихотворения интересует прежде всего образ ге-

<sup>8</sup> См. прокламации в материалах Государственного исторического музея, инв. № 1575.

<sup>9</sup> «Революционная журналистика 70-х годов», под ред. Б. Базилевского. Париж, 1905, стр. 111—112.



ройни, совершившей акт возмездия, не только политические, но и психологические предпосылки этого акта. Художественное своеобразие стихотворения, как и всей поэзии революционного народничества, в значительной степени определялось принципами отражения внутреннего мира разночинца, его беззаветной преданности народным интересам, делу революции.

При создании образа революционера поэты-народники большое внимание обращали на разработку и правдивое отражение побудительных причин, движущих поступками героев. Уже по стихотворению «24 января 1878 года» видно, с какой тщательностью разрабатываются социально-политические и психологические предпосылки подвига героини. Чтобы яснее и отчетливее выступили принципы создания образа революционера в поэзии революционного народничества, обратимся к некоторым произведениям того времени, которые так или иначе откликнулись на революционные события в России.

Реакционные публицисты и беллетристы охранительного лагеря немало потрудились для того, чтобы намеренно грубо и злобно оклеветать развивавшееся в России революционное движение и его активных деятелей, исказить благородный образ революционера. На это обратили внимание еще составители сборника «Из-за решетки»<sup>10</sup>. В предисловии к сборнику отмечалось: если царские жандармы терзают революционеров в тюрьмах, то публицисты вроде Градовского из «Современного обозрения» стремятся оклеветать революционное движение, называя «бахвальством» и «позой» смелые выступления народников на политических процессах. «И посмотрите, бога ради,— говорят составители сборника о Градовском,— при каких обстоятельствах у него поворачивается язык на такую оценку поведения наших подвижников! Перед судом стоит девушка, перенесшая уже два года одиночного тюремного заключения, все пытки ночных допросов, сидений на хлебе и воде в сырой, покрытой плесенью камере, и каторга — каторга русских центральных тюрем с ее кандалами и диким произволом российских башибузуков — предстоит ей впереди. Осуждаемая пользуется последними часами свободы, своим «последним словом», чтобы исповедать перед обществом свои идеи, свои верования и упования. Всю свою недолгую жизнь она жила ради этих убеждений и через два часа она будет приговорена за них к медленному умерщвлению. И этот-то поступок «Современное обозрение» объясняет себе устами г. Градовского «бахвальством», «потребностью порисоваться», «неразумием», «недомыслием» и «незрелостью».

Показав злонамеренную клевету публицистов типа Градовского, составители сборника переходят затем к явлениям другого ха-

<sup>10</sup> «Из-за решетки». Женевa, 1877.

рактера: к романам Достоевского «Бесы» и Тургенева «Новь». «Тут прежде всего выступает перед нами «уважаемый писатель» и «огромный талант» Федор Достоевский, обижающийся, если не упоминают в печати, что он был в каторге за «государственное» преступление. Он развязно говорит «мученику правды ради» (т. е. революционеру.— *Н. О.*): «Поддай сюда свою душу! Я ее искалечу и пуцу в обращение. Это мое право художника. Он и понятия не имеет об этой душе, да и не чувствует, по-видимому, ни малейшей нужды в ее изучении».

«Даже такие художники-дэжентльмены, как Ив. С. Тургенев,— продолжают составители сборника,— которого, конечно, никто не заподозрит в доброхотном холопстве,— посодествовали своими трудами искажению образа нашего «мученика правды ради» в глазах нашего общества. Частью недостаток знакомства с последним движением<sup>11</sup> и его представителями, частью условия нашей подневольной прессы принудили даже его избрать своими героями наименее характерные и многочисленные типы и заставить их действовать самым несообразным, чтобы не сказать смешным, образом; вследствие чего у читателя невольно получается самое неверное представление как о внутренних мотивах, так и формах их деятельности и о степени состоятельности их упований». И далее: «...фальшивое общественное положение, житейские неудачи, обманутая любовь, умственная несостоятельность и слабость характера...— вот мотивы, толкающие, по мнению Тургенева, наших революционеров на их дорогу...» «Факты жизни громко вопиют против такого изображения»,— добавляют они<sup>12</sup>.

Образы бунтарей, революционеров, созданные Лесковым («Некуда» и «На пожах»), находятся в ряду персонажей из так называемых «антинигилистических» романов 60—70-х годов. Тот факт, что Лесков даже не упомянут в предисловии к сборнику «Из-за решетки», объясняется резко отрицательным отношением революционной интеллигенции того времени к его имени и творчеству. Вероятно, составители сборника относили названные романы к такой литературе, о которой они не считали нужным говорить слишком пространно.

Необходимо отметить, что если реакционные беллетристы в своих произведениях предубежденно рисовали образ революционера, окарикатуривали его, не останавливаясь перед клеветой и ложью, то реалисты Гончаров, Достоевский и в особенности Тургенев стремились писать, как им казалось, только правду. И нам представляются совершенно искренними слова Тургенева, кото-

<sup>11</sup> К этому утверждению в цитируемом предисловии сделана следующая сноска: «Видный уже из того, что чисто «народническое» движение последнего шестидесятилетия вставлено автором в рамки «заговорщического» движения времени несчастщины, т. е. автор смешал две ступени развития, резко различающиеся между собой по своим основным воззрениям на способ достижения новых порядков».

<sup>12</sup> «Из-за решетки», стр. 12—15.

рыми он ответил на упреки в искажении образов революционеров в романе «Новь»: «Я смог сделать только то, что сделал»<sup>13</sup>. Писатель был убежден, что он правдиво отразил русское революционное движение. Он честно стремился понять происходившие в русской общественной жизни явления, изучал и осмысливал их<sup>14</sup>.

В условиях того времени, когда реакционная пресса была полна заведомой лжи и клеветы по адресу революционеров-народников, когда даже некоторые из прогрессивных писателей не могли избежать ошибок при создании образа революционера, обобщая частные и нехарактерные явления освободительного движения и тем самым искажая его,— в этих условиях творчество поэтов-народников имело огромное общественное значение. Создание образа революционера-народника в таких крупных произведениях, как поэма Морозова «Встреча» (1880), а также большое количество произведений агитационно-политической лирики, запечатлевших духовный облик революционера,— все это немаловажные факты в литературной жизни 70-х годов.

После романа Чернышевского «Что делать?», после «Кому на Руси жить хорошо», историко-революционных поэм и политических стихов Некрасова подпольная поэзия революционного народничества явилась следующим шагом в создании образа положительного героя, борца за народное дело.

Необходимо отметить, что образ революционера в произведениях поэтов-народников резко отличался от образов, созданных в романах Достоевского, Тургенева и Лескова. Революционер в поэзии народников исполнен пафоса и героизма борьбы. Это стойкий борец, воодушевленный беззаветной любовью к народу, великими идеалами его освобождения. Высокие идеалы, а не корыстные цели и житейские неудачи руководят его поступками, его борьбой. Идущий в революционное движение во имя любви к народу, во имя свободы и социальной справедливости герой произведений Морозова, Синегуба, Лаврова, Фигнер, Волховского, Якубовича и других поэтов привлекает к себе симпатии читателя высокими моральными качествами, неразрывно связанными у него с понятиями добра и справедливости. Таковы возвышенный образ революционера в стихотворении В. Фигнер «Памяти Баранникова», мученики за счастье народа в «Живом кладбище» Синегуба.

<sup>13</sup> «Письма К. Д. Кавелина и И. С. Тургенева к А. И. Герцену». Женева, 1892, стр. 210—211.

<sup>14</sup> На это указывает сохранившийся до конца жизни интерес писателя к революционному движению в России, к образу передового деятеля-революционера. Неосуществленный замысел Тургенева «Наталья Карповна», который занимал его в последние дни, свидетельствует о том, что писатель намеревался создать образ «жизнерадостного революционера», отличавшегося от образа Нежданова. Подробнее об этом см. в нашей статье «От «романтика реализма» к «жизнерадостному революционеру».— «Литературная Россия», 1968, № 44, стр. 9.

Героизм и бесстрашие в свершении подвига проявляет революционерка в стихотворении «24 января 1878 года».

Самоотвержением, готовностью принести любые жертвы во имя общего дела, решимостью разделить тяжелую участь революционера-борца полны помыслы героини из стихотворения Синегуба «Ты знаешь ли, милый, до встречи с тобою».

Созданный поэтами-народниками реальный в своей основе образ освещен заревом революционной борьбы, в которой будничное и обыденное соседствовало с необычайным, героическим и даже трагическим. Это создавало предпосылки для сплава реализма с романтизмом.

Собирательный образ революционера, созданный поэтами-народниками, значительно отличался от образа положительного героя реалистической литературы 60—70-х годов. Прежде всего образ революционера, как правило, лишен психологических, конкретных жизненных штрихов.

Отличительной особенностью революционера в поэзии народников является политическая активность, бесстрашие в борьбе за дело народа; другие же черты, как правило, отражены нечетко. Поэты-народники больше стремились к выявлению общих черт характера, чем к конкретизации его индивидуальных признаков.

Такая особенность, по нашему мнению, в значительной мере идет от романтического метода. Романтические принципы проявляются во многих случаях и в повышенном интересе поэтов-народников к личности, находящейся в исключительных обстоятельствах. Герой-революционер народнической поэзии резко противопоставлен официальному «обществу», политическому строю, с которыми он ведет непримиримую борьбу, вместе с тем он еще далек и от народа, за интересы которого борется. Слиться с народом, раствориться в его массе — таково его страстное желание. А пока он выступает в роли борца, стремящегося своими руками завоевать для народа свободу и лучшую жизнь. Исключительность ситуации, осознаваемый трагизм положения борцов-одиночек, героика подвига — все это создавало поэтическое настроение, свойственное романтическому восприятию действительности.

В произведениях поэтов-народников не следует искать точного изображения каких-либо исторических событий. Так, например, в стихотворении Г. Михайлова «Пропагандист» образ вождя получился настолько общим и расплывчатым, что невозможно определить, к какой эпохе принадлежит герой. Недостает конкретности и социальной определенности стихотворениям С. Синегуба «Петру Алексееву», П. Лаврова «Во имя правды и ученья»<sup>15</sup> и др. Даже в тех случаях, когда стихотворение тесно связано с событиями современной борьбы, эта связь воплощалась не через конкретно-индивидуальные художественные детали, которые никогда и никем из поэтов-народников не разрабатывались с достаточной

<sup>15</sup> Отдел рукоп. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, шифр. М. 8228/42.

полной, а только через внешнее соответствие тому или иному событию.

Возьмем стихотворение С. Синегуба «На смерть М. В. Купреянова»<sup>16</sup>. Конкретное историческое событие — гибель в Петропавловской крепости 18 апреля 1878 г. близкого друга поэта и видного «чайковца» М. В. Купреянова — фиксируется в первых двух стихах:

Гнепа не снес ты, судьбиною данного,—  
Смерть заменила тюрьму...

Далее рисуется облик погибшего борца. Извлечем из стихотворения все оценочные категории и детали, относящиеся к этому образу. Их немного: «умные очи прекрасные», «мысль сильная», «чистые думы», «сердце обильное силою гордой любви», «сияющий блеск здоровья и сил», «на добро уповающий», всегда готовый «разделить борьбу» со злом. Как видим, перед нами самые общие черты, сводимые к одному качеству — силе и бесстрашию в борьбе. Это соответствовало стремлению поэта раскрыть внутренний мир революционеров, показать побудительные причины их деятельности, представить моральную чистоту и красоту их помыслов. Вместе с тем здесь ярко проявляется основной принцип создания романтического образа — субъективно-эмоциональная мотивация изображаемого характера без объективно-исторического осмысления его содержания.

Еще нагляднее и показательнее в этом отношении другое стихотворение С. Синегуба «Ты знаешь ли, милый, до встречи с тобою». Реальной предпосылкой его содержания послужила судьба Л. В. Чемодановой<sup>17</sup>. На основе реального факта поэт создает образ бесстрашной женщины-революционерки, готовой пойти во имя своих убеждений на самые тяжкие испытания. Малопривлекательному, карикатурному образу «стриженной нигилистки», мелькавшему на страницах романов и повестей того времени, в стихотворении С. Синегуба противопоставляется пленительный образ любящей женщины, умеющей соединить в своем сердце интимное чувство и беззаветную преданность революционному делу.

Эта жизненная коллизия воплощается в произведении с помощью романтических средств; восприятие реальных предметов приобретает необычный, приподнятый, яркоконтрастный харак-

<sup>16</sup> «Собрание стихотворений». Пг., 1879.

<sup>17</sup> Л. В. Чемоданова — активная революционерка, основательница политической организации «Красный крест». Чтобы вырваться из-под сковывающей опеки родителей и примкнуть к революционному движению, она вступила в фиктивный, а затем и действительный брак с С. Синегубом (см. об этом: С. Синегуб. Воспоминания чайковца. — «Былое», 1906, № 8). После суда над С. Синегубом она добровольно последовала за мужем к месту его ссылки на Кару (см.: «Каторга и ссылка», 1923, № 6, стр. 247).

тер. «Обыденной жизни печали» в родительском доме противопоставляется иной мир, мир «свободы», «шпенительных дум», горячих дерзаний:

Всю жизнь за народное счастье и волю  
Я буду бороться!..

В описании этого мира, открывающегося перед героиней, преобладают не только романтические представления о будущем, но и характерный для поэтики романтизма лексико-семантический материал, особая образность, экспрессия эмоционального переживания (мечты о «воле», могучий, неудержимый порыв к ней, образы «ветра», «грозы», «грома», описания «сопереживающей» природы — «свинцовые тучи», «ветра свирепого вой», «моря бурливого волны» и прямо противоположные им картины «чистого неба», «смеющегося солнца» и пр.). Пронизывающая все стихотворение контрастность картин, красок, ситуаций, чувств, образов создает заметную напряженность лирического повествования, что подчеркивается особым характером поэтического языка, синтаксиса, интонаций и пр.

Отмеченные поэтические образы часто использовались в романтических произведениях, но это не значит, что им было совершенно противопоказано выполнять определенные художественные функции в реалистическом произведении, причем, в довольно широком диапазоне — от придания ироничности или пародийности поэтическому повествованию до усиления эмоционального звучания реалистически нарисованных картин. Следовательно, в значительной мере все зависит от той функциональной роли, какую эти образы приобретают в общей структуре произведения. Мотив борьбы, видоизменяясь и варьируясь на протяжении всего стихотворения Синегуба, составляет композиционный стержень, вокруг которого разворачивается все его идейно-художественное содержание. Эта борьба завершается победой:

Я вырвалась в жизнь. Я свободна, мой милый,  
Сильна и бороться с судьбою хочу,—  
Наружу дать выход живому ключу  
Моей молодой и нетронутой силы.

Поэтическое видение мира, какое мы обнаруживаем в произведениях С. Синегуба, характерно вообще для всей поэзии революционного народничества. Особенно ярко и отчетливо проявилось оно в созданном ею образе борца-революционера. В ней воплотился образ нового человека, выразивший пафос ожесточенной борьбы с самодержавием, образ, хотя индивидуально не конкретизированный, но в отличие от некоторых произведений литературы 60—70-х годов правдиво отражающий внутренний облик

активных борцов за свободу. В этом заключается, повторяем, основная заслуга поэтов революционного народничества, своеобразие их вклада в литературу.

Романтический образ борца за освобождение народа занимает центральное место в поэзии революционного народничества. Разумеется, в творчестве поэтов-народников есть стихотворения и реалистического плана, например, те, в которых дано разоблачение самодержавных порядков и произвола властей («Когда я был царем российским» Д. Клеменца, «Ода на коронацию Александра III», «Царство дворянников» неизвестных авторов и др.). Но большинство их произведений, особенно тех, которые посвящены героической борьбе революционеров, по своей структуре и принципам изображения имеет романтический характер.

Значительную роль здесь играла литературная традиция, установившаяся в русской революционной поэзии. Напомним, что даже в реалистическом творчестве Некрасова элементы романтизма проявились именно в его политической лирике при создании образа революционера. Если в сатирических и урбанистических стихотворениях, в поэме «Современники» поэт стремился к намеренно сниженному, «приземленному» изображению жизни, к точности и конкретности поэтического языка, то в политической лирике 60—70-х годов он заговорил голосом, полным пафоса, патетики. Словарь политической лирики Некрасова заметно пополнился новой лексикой — возвышенной, условной, многозначной. В развитии поэтической мысли появились признаки интуитивного проникновения в сущность изображаемых явлений. Примером такого построения образа может служить стихотворение «Н. Г. Чернышевский (Пророк)»:

...Но любит он возвышенной и шире,  
В его душе нет помыслов мирских.  
«Жить для себя возможно только в мире,  
Но умереть возможно для других!»  
Так мыслит он — и смерть ему любезна.  
Не скажет он, что жизнь его нужна,  
Не скажет он, что гибель бесполезна:  
Его судьба давно ему ясна...  
Его еще покамест не распяли,  
Но час придет — он будет на кресте;  
Его послал бог Гнева и Печали  
Царям земли напомнить о Христе <sup>18</sup>.

Все это стихотворение выдержано в тоне высокой патетики; христианская образность призвана еще больше подчеркнуть

<sup>18</sup> Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. II. М., ГИХЛ, 1948, стр. 381.

значительность изображаемого явления. Воплощенный здесь образ в очень малой степени передает какие-либо реалии, связанные с обликом Чернышевского, и вместе с тем это несомненно он, великий революционер, пожертвовавший собой во имя освобождения родины и народа. От реальной личности поэт взял лишь самое существенное и облек его в отвлеченно-библейскую фразеологию, используя и другие изобразительные средства романтизма. Функциональная роль этих элементов состоит в том, что они отчетливее оттеняют значительность реального содержания образа.

Аналогична функциональная роль романтических элементов и в стихотворении Некрасова «Памяти Добролюбова». «Надо заметить,— говорил сам поэт об этом произведении,— что я хлопотал не о верности факта, а старался выразить тот идеал общественного деятеля, который одно время лелеял Добролюбов»<sup>19</sup>. Некрасов намеренно отстранился от сколько-нибудь точного воспроизведения в стихах реальной личности великого критика. Назвав в заглавии стихотворения конкретную историческую личность, он рисует далее «идеал общественного деятеля». Но в художественном воплощении идеала нашли отражение не только мечты Добролюбова, но и представления самого поэта. Эти лирически окрашенные представления определялись в данном случае и особенностями поэтического мышления Некрасова и художественной структурой его произведения. Не случайно так похожи по тональности, по характеру художественного воплощения замысла некрасовские стихотворения, посвященные выдающимся деятелям литературы и общественной мысли («Н. Г. Чернышевский (Пророк)», «Памяти Добролюбова», «На смерть Шевченко»). Сходные признаки, обусловленные характером лирического переживания и особенностями поэтического мышления, обнаруживаются и в других произведениях политической лирики Некрасова («Отрывок», «Смолкли честные, доблестно павшие», «Сеятелям», «Она не забыта» и др.).

Тенденция, наметившаяся в творчестве Некрасова, развивалась поэтами 60-х годов, а в поэзии революционного народничества она стала доминирующим фактором.

Почву для развития романтизма поэтов-народников создавала сама действительность 60-х — начала 80-х годов, идеологическая доктрина русского народничества.

В. И. Ленин неоднократно отмечал у народников романтику социального мышления, отсутствие трезвого «социологического реализма»<sup>20</sup> в подходе к явлениям русской действительности. Это было характерно как для теоретических построений народников, так и для их практической, революционной деятельности. Не представляли собой исключения и поэты-народники,

<sup>19</sup> «Стихотворения Н. А. Некрасова», ч. IV, СПб., 1879, стр. XVII.

<sup>20</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 539.



многие из которых активно участвовали в революционном движении. Социальные утопии, воодушевлявшие народников на борьбу с самодержавием, определяли и их социальное мышление и поэтическое видение мира.

Не углубляясь в анализ сложнейшей проблематики смены литературных направлений, ограничимся лишь одним указанием: возникновение и развитие революционного романтизма было тесно связано с развитием общественно-идеологической борьбы, ее обострением, когда противоречия достигли своей наивысшей точки и когда в той или иной связи выдвигался вопрос о личности и ее взаимоотношениях с обществом.

Декабристское движение, например, породило в поэзии так называемый гражданский (или революционный) романтизм, в котором отразился трагизм оторванных от народа дворянских революционеров, отчетливо противостоящих феодально-крепостническому обществу и поставленных в исключительное положение. Именно эти предпосылки обуславливали появление таких произведений, как «Войнаровский» Рылеева. Развитием декабристского романтизма в иных условиях, в условиях мрачного деспотизма, последовавшего за 14 декабря, является творчество Лермонтова. В его произведениях нашел отражение внутренний мир личности, задыхающейся в атмосфере реакции, остро чувствующей трагизм своего положения и не перестающей стремиться к передовым идеалам.

В гражданском романтизме начала века активная личность, противопоставленная обществу, протестующая против социального неравенства, воплощала в конечном счете противоборство различных общественных групп в период намечающейся ломки феодальных отношений. Но при всей широте опосредованных социальных связей романтический герой в окружающих его жизненных коллизиях оказывался, как правило, замкнутым в сфере своих интимно-эмоциональных переживаний.

В поэзии революционного народничества яснее и отчетливее стала непосредственная связь основного героя с общественно-политической жизнью; весь комплекс его эмоциональных переживаний обусловлен главным образом социальными причинами и развернут на фоне открытой революционной борьбы. История литературы свидетельствует, что художественный метод во многом зависит не только от характера самой действительности, но и от авторского отношения к изображаемому.

Чтобы понять, насколько необходимой и закономерной была повышенная лирическая тональность произведений поэтов-народников, надо представить себе то героическое бесстрашие и юношеский пыл, которые проявлялись молодыми революционерами, тот ореол мученичества, который окружал их борьбу.

Романтическая приподнятость образа революционера диктовалась не только фактами реальной действительности — подвиги В. Засулич, С. Кравчинского, С. Перовской были овеяны ду-

хом революционной романтики,— но и всей системой народнического миропонимания и прежде всего выдвиганием на первый план «героической личности».

Преувеличение роли личности в развитии общества было характерно как для социологических построений народников, так и для их практической революционной борьбы. Даже в период «хождения в народ», когда народники верили в крестьянское восстание, теоретики народничества все-таки преувеличивали роль «критически-мыслящей личности» в процессе подготовки восстания. Эта ошибка способствовала, как известно, пересмотру тактических установок, что привело, однако, не к отказу от неверных положений, а, наоборот, к усилению субъективно-идеалистических воззрений в теории и практике революционной борьбы народничества.

В своем художественном творчестве поэты-народники, естественно, исходили из общих идеологических основ народничества. Субъективно-социологические воззрения, соответственно переработанные в художественном сознании поэтов, в значительной мере сказывались на их восприятии окружающего мира и в первую очередь событий революционной действительности. Эти воззрения в известной степени определяли созданный ими образ революционера, основные черты их лирического героя.

Субъективно-идеалистическое понимание социальной жизни вело поэтов-народников к изображению интуитивно понятого, а иногда, вследствие агитационной направленности произведения, даже априорно заданного образца или нормы поведения, воплощаемых то в образе героя-революционера, то в картинах борьбы, и смутно угадываемого светлого будущего. Эта эмоциональная доминанта определяла облик революционера и лирического героя народнической поэзии.

Народническая поэзия развивала революционные традиции русского романтизма, прежде всего творчества декабристов, наследуя некоторые идейно-художественные особенности их произведений (агитационная направленность, жанры песен, посланий и пр.). Но в поэзию народников составной частью входили реальные конфликты современной социальной жизни. Романтические художественные средства органически переплетались у них с реалистическими деталями, а заимствованные от романтизма образы и художественные средства выразительности совмещались с призывно-публицистической лексикой, живой фразеологией крестьянской речи, устного народного творчества.

Очень отчетливо проявились отмеченные традиции в стихотворении Н. Морозова «Тюремные видения»<sup>21</sup>. Построенное на романтическом приеме «сна» или «видения», это произведение включает в себя обычные для романтиков картины природы,

<sup>21</sup> «Из-за решетки». Женева, 1877.

создающие определенное эмоциональное настроение. Сама тональность зачина выдержана в романтическом ключе.

Однажды я в башне тюремной лежал...

Эта первая строка задает тон всему произведению. И примечательно, что обычная тюремная камера заменена в ней «башней», а этот образ влечет за собой ряд романтических ассоциаций, которые подтверждаются другими, не менее характерными романтическими аксессуарами. Тоскливое настроение героя («тоскою грудь надрывала») полностью гармонирует с романтически-очерченным пейзажем и обстановкой, окружающей узника. «Темная ночь», разрываемая слабым мерцанием лампочки, «порывистый ветер», стучавший в решетчатое окошко, угнетают душу заключенного. Даже непременная принадлежность романтических произведений — луна — здесь тоже «сквозь тучи светила» и «блезненно, бледно глядела» в окно, «как смотрит дитя, умирая».

Но в этот романтический зачин сразу же вплетаются реальные картины, правда, пока еще слишком обобщенного характера:

Я думал о воле, родной стороне,  
Мне грезились нивы, равнины  
И бедные хижинки с бедной землей,  
Покрытые кровью народной...

Следующие друг за другом «видения» свидетельствуют о том, что в романтическую основу поэтического повествования вписываются художественные картины несомненно реалистического наполнения. «Песня робких людей», чьи «смутные тени» витают перед взором поэта, напоминает песню «толпы мертвецов» из Некрасовской «Железной дороги». В описании жизни трудящихся здесь, как и у Некрасова, преобладают реалистические детали острой социальной направленности:

Весь век свой мы прожили в рабстве и тьме,  
Не видели ни счастья, ни воли.  
Под вечным трудом мы клонились без сил,  
Без хлеба и крова мы жили,  
Нас ветер зимой в непогоду знобил,  
Оковы и цепи давили.  
Мы жили в бесплодных и диких степях,  
В безвестной глуши умирали,  
И часто в подземных, сырых рудниках  
Напрасно мы смерть призывали.

«Видение» это, несмотря на свой общий романтический колорит, с помощью точных и конкретных художественных деталей рельефно отражает действительные социальные явления того времени.

В других «видениях», основанных на символах «Царь-колокола», «Царь-пушки» и «Золотого тельца», которые олицетво-

ряют поповское мракобесие, военно-политический террор и бесчеловечную сущность капиталистических отношений, сквозь символику и отвлеченность образов тоже проступают реальные штрихи современной жизни. Над «страной векового застоя» гудит «Царь-колокол»:

И тучею черной на гул тот идут  
Попы и монахи тупые,  
Высоко хоругви и чаши несут  
Служители мрака слепые.

«Попы», «монахи», «хоругви», «чаши» и другие реалии этого эпизода точно так же, как и реальные детали следующего эпизода-«видения»:

Там злятся машины, гремят и ревут,  
Шипят, точно змеи, насосы,  
И тело, и кости рабочего рвут,  
Мелькая, как в вихре, колеса...

вносят в стихотворение Н. Морозова дыхание живой жизни, существенно изменяя функциональное значение общей романтической структуры произведения.

Но заключительная картина — разрушение ненавистного народу «здания рабства с двуглавым орлом» — дана как светлая, радужная перспектива. Здесь вновь меняется тональность стиха, поэтический язык насыщается символикой, приобретает метафористическую окраску. Вся эта жизнерадостная симфония победившего народа подана в романтическом плане. Концовка стихотворения, перекликаясь с его зачином, звучит в эмоционально-возвышенном и торжественном ключе:

И тучи исчезли с туманом густым,  
Разбились оковы народа,  
И вся ожила под лучом золотым  
Весеннего солнца природа...

Стихотворение Н. Морозова в целом предстает не как механическое соединение разнородных элементов, которые мы намеренно выделили для наглядности и удобства анализа, а как своеобразное и яркое художественное произведение. Оно свидетельствует о том, что возрождение романтизма в период господства критического реализма не обходилось без определенного воздействия ведущего художественного метода. Революционный романтизм поэзии народных поэтов, генетически восходящий к романтизму декабристской поэзии, приобрел своеобразные признаки, свидетельствующие о его тесной связи с главным направлением историко-литературного процесса.

## СТИЛЬ Л. ТОЛСТОГО И РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Стоит сказать «Толстой и романтизм», как сразу почти невольно возникает противительная интонация. Это и понятно. Творческий опыт романтического искусства удален от нас более, чем опыт реализма, а главное, воспринимается обычно не непосредственно, а скорее через призму последующего литературного развития. И хотя Достоевский начинал писать при Белинском и Гоголе, а Толстой мог видеть Лермонтова, мы, читая «Войну и мир» или «Преступление и наказание», соотносим их прежде всего не с первой, а, конечно же, со второй половиной века. Творчество Толстого и Достоевского достигло расцвета в 60—70-е годы, а затем, могучей волной вырвавшись за пределы национального опыта, определило многое в жизни идей и поворотах мировой литературы XX в. Писатели-реалисты расчистили почву от предшествующих застроек и возвели грандиозные художественные миры, и потому их опыт «приближен» к нам, а опыт романтизма первой трети XIX в. кажется «удаленным». И в восприятии невольно возникает смещенная перспектива, с которой мы обычно и соотносим произведения Толстого.

Не меньшее, пожалуй, значение для наших суждений имеет резкое неприятие самим Толстым идеализации, искусственности и претенциозности романтиков, его сарказм в адрес таких писателей, постоянное пародирование и «передразнивание» их в собственном творчестве.

Автор «Войны и мира» еще в «Севастопольских рассказах» провозгласил правду и только правду главным своим героем. Он последовательно разрушал любые иллюзии в сфере общественной психологии, сознания, политики, морали и постоянно выступал против ложных и абстрактно-романтических представлений, которые мешают смотреть на жизнь прямо.

В «Набеге» он говорит об одном из «молодых офицеров, удальцов-джигитов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову»: «Эти люди смотрят на Кавказ не иначе, как сквозь призму «героев нашего времени», Мулла-Нуров и т. д.»<sup>1</sup>. Еще более

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбилейное издание), т. 3. М., стр. 22. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

решительно выступает он в «Рубке леса» и «Казаках» против аммалат-беков, черкешенок, неодобрительно перечисляет непреходящие атрибуты романтического повествования: обязательные горы, девственные льды, головокружительные обрывы, стремительные потоки в теснинах, уединенные хижины, кинжалы, людей в бурках, покрытых кровью и славой. Во второй редакции «Детства» писатель на многих страницах подвергает критическому рассмотрению поэтику французских романтиков. В частности, он останавливается на сравнениях у Ламартина капель, срывающихся с весла, с жемчужинами, падающими в серебряный таз, а луны над колокольней — с точкой над *I*, подвергая эти сравнения строгому критическому суду.

Если речь идет об общем направлении толстовского творчества, вполне правомерно считать, что оно носило не только несомненный, но и ярко выраженный последовательно антиромантический характер. Однако, заигнотизированные общим правилом, мы распространяем его и на все отдельные моменты творчества, упуская сложность, а подчас и противоречивость внутреннего развития писателя.

«Основной пафос молодого Толстого, — считал Б. Эйхенбаум, — отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра»<sup>2</sup>, и потому все подчинено задаче «разрушить романтическую поэтику со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями»<sup>3</sup>.

Действительно, все написанное Толстым далеко отстоит от опыта литературы 20—30-х годов XIX в., от романтизма начала века. Но рассматривая становление творческого метода Толстого, необходимо иметь в виду движение русской литературы от романтизма к реализму. Необходимо представить место и значение романтического наследия не только для творчества Пушкина, Гоголя и Лермонтова, но и для Толстого, Достоевского и Чехова.

Желая быть последовательным в рассмотрении этого вопроса, легко впасть в непоследовательность; в самом деле, почему в одном случае говорится, что романтизм оплодотворил поэмы и даже роман в стихах Пушкина, поэзию и прозу Лермонтова и по-своему вошел в мир Гоголя, а в другом — считается, что в творчестве их достойных продолжателей Достоевского, Толстого, Чехова романтизм играл лишь отрицательную роль.

Конечно, заманчиво представить себе Толстого художественным феноменом и считать, будто он вступил в литературу не только вполне сложившимся писателем, но и законченным реалистом<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Пг.— Берлин, Изд-во Гржебина, 1922, стр. 58.

<sup>3</sup> Там же, стр. 63.

<sup>4</sup> См. Б. Бурсов. Лев Толстой. 1847—1862. М., 1960, стр. 12.

Но, думается, что реализм Толстого не был раз и навсегда «законченным». Он претерпел на ранних этапах писательского самоутверждения стремительные видоизменения и носил следы напряженного поиска от «Детства» до «Поликушки»<sup>5</sup>. Признание известной «законченности» реализма раннего Толстого не означает невозможности воздействия романтической поэтики на творческий путь и художественный опыт писателя. В этой связи сошлемся на интересное наблюдение, сделанное Я. Билинским. Анализируя пушкинскую «Полтаву», исследователь констатирует: «Полтавская битва воспроизведена у Пушкина так, как рисовали сражение классицисты и даже их предшественники...

Как ни парадоксально это звучит, в данном случае своеобразие конкретно-художественного задания, поставленного Пушкиным, специфика развития его метода требовали от поэта именно нереалистического изображения Полтавского боя ради утверждения принципов реализма»<sup>6</sup>.

Однако необходимых выводов из этого наблюдения автор не делает. Не совсем последовательно Я. Билиннис далее говорит: «Художественная система Толстого, как система великого художника, имеющая в основе своей особый подход к миру, не могла сочетаться у ее создателя хотя бы с отдельными чертами какой бы то ни было иной художественной системы. Она властно исключала возможность использовать иные принципы художественного освоения мира»<sup>7</sup>...

Но как же в таком случае быть с «классицизмом» Пушкина в «Полтаве»? Разве «Полтава» не творение «великого художника» в зрелую пору его гения? Разве в ней не запечатлен «свой особый подход к миру»? И разве вопрос об особых, переходных формах от одной творческой системы к другой не обладает определенным универсализмом? (Разумеется, это требует от исследователя понимания конкретных форм и границ проявления общей закономерности.)

Б. Эйхенбаум правильно указал на то, что после «Детства» для Толстого наступил период мучительных сомнений и борьбы, и потому до «Войны и мира» его произведения — скорее плоды настойчивых исканий, чем свершения<sup>8</sup>. Но и это в целом справедливое мнение нуждается в известных коррективах. Исследователь, основываясь на разнохарактерности, разноплановости и из-

<sup>5</sup> Ограничимся лишь одним свидетельством по этому поводу, но достаточно авторитетным. Н. К. Гудзий, проанализировав эволюцию «Романа русского помещика» к «Утру помещика», показал многочисленные переключки Толстого с Гоголем, Гончаровым, Григоровичем, Тургеневым и другими писателями и трудную работу по сокращению и приглушению подобных мест в тексте произведения («Лев Николаевич Толстой». Сб. статей и материалов. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 332—333, 336, 347).

<sup>6</sup> Я. Билиннис. О творчестве Толстого. Л., «Сов. писатель», 1959, стр. 93.

<sup>7</sup> Там же, стр. 146.

<sup>8</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 58—59.

вестной «несобранности» художественных структур у Толстого (что дает себя знать уже в автобиографической трилогии, а затем и внутри одного цикла, такого, например, как «Севастопольские рассказы»), демонстрирует подвижность, текучесть авторской манеры, используемых им приемов. Писатель как бы «перебирает» всевозможные способы повествования, различные средства изображения жизни, чтобы выявить для себя самого, в первую очередь, их художественные возможности, сильные и слабые стороны, исследовать эффективность самых разных сочетаний их, и в этой связи он обращается к поэтике и стилистическим средствам русских и зарубежных классиков.

Б. Эйхенбаум, однако, допускает справедливость такой постановки вопроса, главным образом, в отношении творческого опыта писателей XVIII в., к которым, по его мнению, тяготел Толстой. Поэтому исследователь и зачисляет молодого писателя в разряд «архаистов», считая, что он совершенно игнорировал романтические веяния в искусстве XIX в.

Однако молодым Толстым проделана поистине титаническая работа. Между автобиографической трилогией и «Поликушкой» диапазон писательских «проб» охватывает литературное развитие доброго полувека, начиная от традиций сентиментально-предромантического толка и кончая творческим опытом «натуральной школы», связь с которой проследил Н. К. Гудзий в названной выше работе.

Мнение о развитии таланта Толстого, об эволюции его творчества нуждается в обосновании и более последовательном применении взятого принципа. Толстовскому гению безусловно соответствует определение — могучий захватчик, которое относили в свое время, в частности, к Гете.

Впрочем, и не может быть иначе с настоящим художником — чем крупнее его дарование, тем больше возможностей у него овладеть уже накопленным художественным опытом. Но, конечно же, прежде чем сделать чужое своим, писатель видит свое в чужом. И нужна творческая зрелость, чтобы на смену освоенной пришло владение материалом, стилем, языком.

Законом для Толстого было, как вспоминает Н. Гусев, — «усвой то, что сделали твои предшественники, и иди дальше»<sup>9</sup>. Но если так, то как можно исключать ближайших предшественников и целиком обращать свое внимание лишь на связи художника с «дальними» для него литературными традициями.

Дело обстояло несомненно сложнее: «романтизм» Толстого уживался с его своеобразным «романтизмом». Отсюда могут следовать два разных вывода и лишь по результатам возможно судить, было ли это бесплодным эклектизмом или многообещающей восприимчивостью.

<sup>9</sup> Н. Н. Гусев. Толстой о художественном творчестве. — «Октябрь», 1935, № 11, стр. 225.



Но не будем забегать слишком вперед и задумаемся над вопросом, как объяснить у «архаиста» и «антиромантика» Толстого наличие фактов и явлений, до сих пор не проясненных?

Как, в самом деле, объяснить романтическую по сути дела позицию героя-рассказчика в «Люцерне», его бунт против современного ему общества, или еще более странную для реалиста фигуру музыканта-скрипача из «Альберта», этого «гениального юродивого»?

Можно ли уместить многие толстовские высказывания в рамки реалистической эстетики или они ближе к романтическому кредо? Так, во время работы над «Святочной ночью» Толстой записал в дневнике: «...начатый рассказ не увлекает меня, в нем нет лица благородного, которое бы я любил» (46, 158). А в черновом варианте «Юности» об Иртеневе сказано: он «один сам с собой перебрал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и по-своему *перестраивал* весь мир...» (2, 343).

Свой собственный «особый мир» создает и живет в нем скрипач Альберт (5,151).

А в дневнике Толстого за 3 июля 1851 г. сохранилась запись: «В Мечте (с большой буквы! — *Н. Г.*) есть сторона, которая лучше действительности...» (46, 65). И как бы в развитие этой мысли Толстой замечает, что искусство было для него «обходом» жизни, к которому он прибегал, чтобы, «как прежде бывало, вспорхнуть над жизнью» (60, 232—333).

Естественно, что писатель убеждается в необходимости все более глубокого, реального обоснования своих побуждений и идеалов.

19 октября 1852 г. он записывает: «Основание романа русского помещика состоит в том, что «герой ищет осуществления идеала счастья и справедливости» (46, 146), а о себе писатель говорит: «Бросить этот идеал, — скажете вы, — нельзя. Этот идеал не выдумка, а самое дорогое, что есть для меня в жизни» (60, 260).

Даже жанровая специфика ранних толстовских произведений испытывает воздействие каких-то не раскрытых исследователями сил. Появляется «Утро помещика» — небольшой фрагмент из «*догматического*» романа (46, 151), т. е. произведения, посвященного и подчиненного выражению близкого писателю идеального содержания. «Казаки» — первоначально именуются в дневнике «поэмой»<sup>10</sup>, а об «Альберте» сказано прямо, что это не «описательное», но «*исключительное*», другими словами, исключительному содержанию служащее произведение (5, 291).

Начнем с «Детства» Толстого, произведения, как бы выросшего из дневниковых записей писателя и первоначальных опы-

<sup>10</sup> См. *Б. Эйгенбаум*. Лев Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы. Л., «Прибой», 1928, стр. 119.

Тов «рассказать» впечатления детства в «Четырех эпохах развития». Исходные варианты трилогии Толстого характеризуются точностью наблюдений, фактографизмом, вниманием к движениям собственной мысли и чувств и, наконец, потребностью «объяснить» изображаемое, прокомментировать то, о чем повествуется в обстоятельных рассуждениях и авторских отступлениях.

Эволюция первоначальных вариантов произведения позволяет говорить о незамечаемом исследователями сдвиге к романтической поэтике <sup>11</sup>.

Сдвиг этот дает себя знать хотя бы в изменении общего тона отступлений, число и объем которых в окончательной редакции сильно сокращен, но которые, как правило, теряют свою рационально-резонерскую направленность и приобретают взволнованность, эмоциональную напряженность и позволяют говорить даже о «лирических» главах трилогии <sup>12</sup>.

Этот сдвиг можно обнаружить и обратившись к повествованию, посвященному Карлу Ивановичу. Поначалу этот образ занимал гораздо более скромное место. В «Отрочестве» появляются целых три главы о жизни Карла Ивановича, написанные в форме сказа, от лица этого доброго и трогательного немца. Зная целенаправленность толстовского повествования, строгость автора к лишним моментам в нем, мы не можем не отметить этого обстоятельства, тем более, что названные главы совершенно лишены сюжетного значения.

В глаза сразу бросается место названных глав в архитектонике произведения. Они как бы «симметричны» жизнеописанию Натальи Савишны в «Детстве». Этими двумя вставными жизнеописаниями сторонних Иртеньеву лиц писатель, собственно говоря, навсегда исчерпал для себя возможность приема. Впоследствии подобный способ обращения к прошлой жизни персонажей совсем уходит из толстовского творчества.

В главах о Наталье Савишне возникает первый, очень значительный для автора, но по необходимости беглый эскиз народного характера, как бы заявка на будущее всестороннее выражение эстетического идеала с помощью фактов народной жизни. Впоследствии эта проблематика станет центральной в творчестве писателя.

<sup>11</sup> Мы говорим о вполне определенном движении стиля в окончательной редакции в сторону романтизма. Сам по себе факт наличия романтических элементов отмечался исследователями. Так, например, в статье «Стиль ранних повестей Толстого» П. С. Попов говорит: «Толстой объединяет основные черты двух школ, литературные традиции которых, наряду с собственной реалистической установкой, он культивирует в своих ранних повестях, — сентиментализма и романтизма. Эмоционально окрашенный образ воспоминаний, как носитель чувств, впечатлений и настроений, характерных для Стерна и сентиментализма вообще, своеобразно трансформируется в фантазии, этом очаге романтических грез» («Литературное наследство», № 35—36. М., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 88).

<sup>12</sup> В. Эйхенбаум. Толстой на Кавказе. 1851—1853. — «Русская литература», 1962, № 4, стр. 64.

Таковыми же главами-вставками оказались в трилогии и главы о жизни Карла Ивановича. Несколько предваряя дальнейшее, скажем, что в них можно увидеть также первую попытку поставить еще одну из центральных проблем всего последующего творчества писателя — проблему отношения внутреннего мира человека, его самосознания к действительности. Толстой дает анализ во многом иллюзорного, но во многом и истинного в своем содержании взгляда на жизнь.

Мы читаем о Карле Ивановиче: «Была ли это действительно его история или произведение фантазии.. — не решил еще я до сих пор» (2, 25).

Дальше следует рассказ героя, местами доведенный до шаража; и хотя автор предупреждает, что не будет передавать неправильностей его языка, тем не менее он строит рассказ на комических эффектах, вызываемых языковыми неправильностями, подчас даже нарочито липенными какой-либо мотивировки<sup>13</sup>.

Но тут-то и возникает весьма существенное для нас явление — автор, подвергая безжалостному, почти сатирическому окарикатуриванию фигуру доброго сентиментального и далекого от жизни учителя, нигде не смеется над внутренним содержанием его благородных и, как сказали бы романтики, «высоких устремлений». И весьма показательно, что для критики иллюзорного, отчужденного от действительности взгляда на вещи писатель не использует романтическую фразеологию, как это сделал, например, Пушкин в образе Ленского, а берет немецко-русское двуязычие Карла Ивановича, неправильную речь обрусевшего немца.

Чем вызвана такая «подстановка» одного на место другого? Ведь автор сам предупредил, что не будет коверкать язык, стараясь передать слова Карла Ивановича<sup>14</sup>. Но он «забывает» это и настойчиво использует словесный комизм, чтобы показать сентиментально-романтическое «смещение» представлений о жизни, сохраненное Карлом Ивановичем от молодых ногтей до старости. Однако писатель не подвергает сомнению истинности его «высокого» взгляда на вещи. И не случайно учитель оказывается для Николеньки в конечном счете дороже даже многих близких ему людей.

В тексте трилогии имеются прямые указания на внутреннюю близость Николеньки и Карла Ивановича. Да и композиционно злключения Карла Ивановича несомненно соотнесены с злключениями мальчика. Они изображены через одну и ту же призму превалирующей субъективности. Но в одном случае это — субъ-

<sup>13</sup> Так, Карл Иванович говорит: «И она полюбила меня.. И она сказала: «Karlchen! Сядьте подле меня». Я сел подле ней, и она сказала: «Karlchen, поцелуйте меня». И вдруг: «Я его поцеловал и он (!) сказал: «Karlchen! Я так люблю вас...»

<sup>14</sup> «Я надеюсь передать ее (историю Карла Ивановича.— Н. Г.) почти слово в слово, разумеется, исключая неправильность языка...» (1,124).

ективность более сентиментального, простодушного толка («бедный человек», «добрый человек», «несчастный человек», «милая маменька», «вся бледная задрожала», «сердце хотело выпрыгнуть», «она упала мне на руки», «он заплакал» и т. д.). В другом случае — у Николеньки, субъективность получает иную стилистическую и экспрессивную окраску, гораздо более близкую, скажем, стилю Марлинского или раннего Полевого.

Так, например, Толстой пишет: «Наталья Савишна молча выслушала все это, потом взяла в руки документ, злобно взглянула на него, пробормотала что-то сквозь зубы и выбежала из комнаты...» (2, 35). Или: «...вдруг учитель с злодейской полуулыбкой обратился ко мне» (2, 184). Или, наконец: «Я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать» (2, 45).

О композиционно-стилистическом значении воображаемых картин, мечтаний, грез в трилогии и последующем творчестве Толстого мы еще будем говорить.

Невозможно в одной статье исчерпывающе проанализировать соотношение творчества Толстого с творчеством романтиков<sup>15</sup>. Здесь возникают и философские и эстетические проблемы, связанные в частности с воплощением эстетического идеала в искусстве, что всегда было чрезвычайно существенно для понимания взглядов и творчества писателя. Но мы ставим перед собой более скромную, локальную задачу: проследить, как воздействовали на письмо Толстого некоторые стороны романтической поэтики, какое они имели значение при разработке новой системы художественных средств.

Загипнотизированные мыслью о «сплошном» реализме Толстого, исследователи часто оставляли без внимания все то, что не могло подойти под определения реализма, противоречило им.

Именно к числу подобного рода явлений, как было сказано, относятся и «Альберт», написанный в 1857—1858 гг. Как раз ко времени создания этой повести относятся слова Толстого о том, что он рыдает «беспричинными, но блаженными слезами» от стихов Пушкина (47, 109), что ему хочется писать об искусстве «ужасно высоко и чисто» (47, 101).

Повесть была навеяна знакомством с известным в Петербурге скрипачом Георгом Кизеветтером, произведшим большое впечатление на писателя как своим незаурядным талантом, так и безрадостной участью: Кизеветтер пережил несчастную любовь и спился.

---

<sup>15</sup> Интересно, что в современной Толстому критике часто делались сопоставления его героев, в частности Оленина, с персонажами Шатобриана, Байрона и ряда других писателей-романтиков. В статьях Я. Полонского — «По поводу последней повести гр. Л. Толстого — «Казак»» («Время», 1863, 3) и А. Пятковского — «Новые книги, сочинения гр. Л. Н. Толстого» («Современник», 1865, 4) — раздавались прямые упреки писателю в «устарелом байронизме».

Это произведение, конечно, легко оставить без внимания, отнеся к числу неудач писателя. Однако в данном случае неудача писателя может быть уяснена лишь в связи с темой настоящей работы.

В «Альберте» — налицо соединение типично романтического повествования о гениальном художнике, обреченном на бедность, безвестность и отчуждение от общества, и столь же типичной для реализма темы маленького человека, с его бесправием и убожеством.

Толстой назвал своего героя «гениальным юродивым». Для любого романтика, будь то Новалис или Гельдерлин, Полевой или Тимофеев, гениальность — дар неба, безумие, перед которым обыденное сознание чувствует полную свою беспомощность и бессилие. Но это ни в коем случае не *юродство* в его повседневных, обыденных проявлениях, принижающее человека. Здесь нельзя не вспомнить известное народное отношение к юродивым на Руси — сочувствие, жалость к обездоленным, которым зачтется их убожество на том свете.

Но во многом именно так показан в «Детстве» юродивый Гриша, который не перестает вздыхать, плакать и молиться; вызывая у окружающих «смешанное чувство сожаления, страха и грусти».

Сам же Николенька испытывает к нему «чувство умиления», которое пока неосознанно, но совершенно несомненно соответствует традиционным христианским представлениям о «благом» и «несчастном», о «каликe перехожем», о человеке, угодном богу.

Правда, появление Гриши вносит в повествование мотивы неведомого несчастья и горя, надвигающихся на дом Иртеневых; он как бы косвенно «пророчит» своим поведением печальную участь «тапан». Но этот «вестник» божественного предначертания предвещает грядущее благодаря своей «близости к богу», но никак не благодаря особым свойствам и качествам собственной природы.

Совершенно иначе изображается юродивый в пушкинском «Борисе Годунове»; из-под его колпака «торчат уши» правдо-видца, смеющегося с дурацкой улыбкой говорить правду Годунову о царе-Ироде. И делает это он вовсе не по откровению неба, но по собственному уразумению. И в трагедии, названной Пушкиным «романтической», юродивый скорее сродни гениальному безумцу, чем жалкому слабоумному, который не разумея вешает волю божию. Вот почему, думается, в самом словосочетании «гениальный юродивый» можно видеть «ключ» к двойственной природе произведения Толстого.

Попытка соединить вместе столь далекие начала — с одной стороны, тему гениального художника, а с другой — жалкого «юродивого» — без достаточно ясного их внутреннего соподчинения в художественном плане, не могли, конечно, не привести к серьезному диссонансу.

Взявшись за «Альберта», Толстой невольно оказался перед проблемой «заурядного» и «незаурядного», «обыденного» и «необыденного», о чем с одинаковым напряжением думали и романтики и писатели-реалисты.

Нужно было обладать необыкновенной силой пушкинского синтеза, чтобы суметь представить эту проблему так, как это было сделано в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке», где самозванец выступает как личность заурядная в своем повседневном существовании, но способная раскрыться в неожиданных своих возможностях и войти в исторические судьбы народа.

Эта пушкинская способность мыслить вместе реальное и идеальное приводила в восхищение Гоголя, который вынужден был исходить из несоединимости гениального сознания и обыденного повседневного строя жизни. Искусство и повседневность оказываются почти враждебными друг другу началами.

Именно отсюда возникает романтическая напряженность «Портрета». На стыке двух стихий, как известно, и строилась эстетика романтизма. В гоголевской трактовке назначения искусства, музыки, песни, равно как и в непосредственном воплощении этих проблем в его художественных произведениях, всегда давала знать о себе романтическая струя.

Но в ходе литературного процесса совершается разделение романтической стихии и реалистического анализа, характера поэтического безумца и маленького человека. По-своему заглавное положение в каждом из этих направлений принадлежит таким гоголевским творениям, как «Портрет» и «Шинель».

Художник и его творение, чиновник и дело его рук, постижение глубинного смысла вещей и немудрящее служение букве-фаворитке — вот стихии, которые противостоят друг другу, зывают друг к другу, но не могут найти «примирения» на почве русской действительности прошлого века.

Это же размежевание переходит и к Достоевскому, запечатлено в раскрытии мира «Белых ночей» и «Бедных людей»: поэтическое видение жизни, устремленность к мечте и «ничтоже-ство» неустроенного и убогого существования. В мире, разъятом на части, происходит по необходимости раздвоение помыслов, чувств и стремлений, раздвоение самосознания — двойничество человека, потерявшего человеческое достоинство и не могущего смириться с этим. Любая попытка преодолеть ущербность такого мира приводит к ущербному герою. И в образе князя Мышкина сделана попытка соединить чуткость и интуицию гения с идиотизмом, но так, что этот последний скорее получает особый переносный смысл; он скорее родствен пушкинской теме «бедного рыцаря», только решенной в категориях не поэзии, а повседневного бытия.

Таковы некоторые моменты развития интересующей нас проблемы, в русле которой оказался Толстой. В «Альберте» — те же линии расхождения, что и в произведениях Гоголя и Достоев-

ского: гениальный художник и маленький человек, служитель муз и юродивый. Но то, что у Гоголя и Достоевского было выражено в двух разнородных художественных мирах («Портрет» и «Шинель», «Белые ночи» и «Бедные люди») или, совмещаясь в одном произведении, подчинялось единому художественному решению и получало единое реалистическое оформление и в стиле («Идиот»), остается у Толстого в рамках одного произведения в виде двух «исконно» неоднозначных стилистических компонентов.

Толстой проходит через «детскую болезнь» романтизма и его преодоления реализмом, по-своему повторяя коллизии двадцатилетней давности.

Ограничимся одним примером подобного «контактного» соединения — романтического стиля и стиля складывающейся «натуральной школы» в «Очерках из портфеля ученика натурального класса» А. Башуцкого.

«Ты прав,— говорится в открывающем книгу «Письме сочинителя к другу»,— все переменялось... вместе с нами. Не воротиться золотому времени; не измениться нам на прежнее! — Ты прав, драгоценный инстинкт сердца во всем проглядывал тогда сквозь милые ошибки ума; высоки, цветисты, заманчивы были неопытные догадки души; возвышенны были ее стремления.

...Ты спрашиваешь, почему жизнь внутренняя (как ты ее называешь) скучна для света... Ты хочешь знать, почему люди не любят спокойного блаженствования души... согласен с тобою, мы все больны, и больны опасно... все принося в жертву холодному рассудку, заслушиваясь беспорядочных песен воображения, жадно стремясь к нектару выгод... к наслаждениям — увы! далеко не духовным, мы забываем высокий, хотя и простой язык сердца...»<sup>16</sup>

Это прощание с высоким стилем романтической прозы. И обращение к «трезвой физиологии»:

«Между сжатых рядов досчатых лавок и темных коридоров, составленных стенами товаров, в которых все роды тысячеобразной промышленности являли представителей, посящих клеймо яркой особенности, и где хитрое досужество простолюдина так насмешливо и вместе удачно переделало на русские нравы, на свой лад все наши заморские хитрости; от громадных груд, взмощенных из всевозможных остатков, обломков и лоскутьев обанкротившейся роскоши... — все так ярко облитое особенным колером, так оригинально оцвечено и очерчено, все так замечательно, что я решился не шутя изучить *толкучий рынок* и написать не только его историю, статистику, этнографию, но его философию...»<sup>17</sup>

<sup>16</sup> А. Башуцкий. Очерки из портфеля ученика натурального класса. СПб., 1840, стр. V—IX.

<sup>17</sup> Там же, стр. 2—4.

Но вернемся к предмету нашего разговора.

У Гоголя Акакий Акакиевич — только маленький человек и выше каллиграфической эстетики ему не дано подняться в обездоленном существовании.

У Достоевского человек с искрой «божественного огня», уже не может быть «маленьким человеком» в общепринятом смысле слова (князь Мышкин).

Альберт у Толстого — это маленький человек со всеми атрибутами поэтики «натуральной школы» в воссоздании этого образа<sup>18</sup>. Но он — одновременно и гениальный художник, служитель муз, со всеми атрибутами романтической поэтики в изображении этой его ипостаси: «Он царь, а мы его рабы» (5, 761). Именно в таком ключе, как известно, писали о художнике-романтике Н. Полевой, Н. Кукольник и многие другие<sup>19</sup>.

В первом случае возникает весьма характерное повествование, с соблюдением содержательных атрибутов «натуральной школы» и ее стилистики:

«Альберт, засунув руки в штаны под пальто, надвинув вылезшую с широкими полями шляпу на нечесанные засоренные волосы, на согнутых ногах, торопливо и робко оглядываясь, шибко пробирался около самой стенки» (5, 154).

«Это был среднего роста мужчина с длинными костлявыми руками и большими всклокоченными волосами... На нем был облезлый, короткий пальто и прорванные узкие панталоны над шершавыми нечищенными сапогами. Скрутившийся веревкой галстук повязывал худую шею. Грязная рубаха высовывалась только из рукавов над худыми руками».

Во втором случае говорится:

«Альберт с каждой минутой вырастал выше и выше... Лицо сияло непрерывной, восторженной радостью; глаза горели светлым сухим блеском» и т. д. «Иногда он быстро выпрямлялся, выставлял ногу; и чистый лоб и блестящий взгляд... сияли гордостью, величием, сознанием власти» (5, 31).

Всего на каких-нибудь двух страницах мы встречаем: «блаженное воспоминание», «поэтические, гофманские ночи», «бла-

<sup>18</sup> Сошлемся на первую реакцию Некрасова: «В то время, как грязная сторона Вашего героя так и лезет в глаза, каким образом осязательно до убедительности высказать гениальную сторону?.. будут говорить, что Вы пьяницу, лентяя и негодяя тянете в идеал человека» (из письма Л. Толстому от 16 декабря 1857 г.). Именно по этому пути пошла в своем анализе «Альберта» Е. Н. Купреянова, готовая считать, что между художником и его меценатом, между Альбертом и Делесовым нет ни конфликта, ни эстетического антагонизма. Она спорит по этому поводу с Н. Менделсоном, комментирующим произведение Толстого в пятом томе Полного собрания сочинений, снимая тем самым самую возможность анализа романтического пласта этого произведения (Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой. Тульское книжное издательство, 1956, стр. 156—157).

<sup>19</sup> Н. А. Некрасов упрекал Толстого за то, что он взял «избитый сюжет» (Полн. собр. соч. и писем, т. 10. М., Гослитиздат, 1952, стр. 372).



женнейшая улыбка», «теперь же этот мир был разрушен, на месте его стала ужасная действительность», «устроил свой собственный мир», «огонь бесплотной страсти к прекрасному» (5, 149—151).

Эстетический антагонизм очевиден. Он был прекрасно схвачен самим Толстым в словах: «гениальный юродивый». Этот антагонизм был еще более острым в первоначальных редакциях повести о «Пропавшем», т. е. опустившемся и погибшем человеке. Альберт показан был не только как нескладный и жалкий, но и как льстивый человек. А один из персонажей говорил о нем: «Не могу понять, почему тот артист, который воняет, лучше того, который не воняет» (5, 161).

Естественно, что Толстой чувствовал несовместимость двух стилевых потоков; но удивительно не то, что он пытается в ходе работы избавиться от нее, а то, что происходит приглушение не романтической, а натуралистической стороны повествования!

Приведенная выше портретная зарисовка из черновой редакции заменяется более романтической интерпретацией музыканта: «Нечесанные волосы, закинутые кверху, открывали невысокий и чрезвычайно чистый лоб. Темные усталые глаза смотрели вперед мягко, искательно и вместе важно. Выражение их пленительно сливалось с выражением свежих, изогнутых в углах губ...» (5, 39).

А в письме Боткину из Парижа Толстой сообщает: «... надеюсь здесь кончить Кизеветтера, который в продолжении дороги так вырос, что уже кажется непосилен» (5, 288).

Стилистическое противоречие тем самым делается непреодолимым. На страницах рассказа — и «жалкий» артист с «пошлым жестом», что невозможно в романтическом воссоздании характера; и «бедный человек», наделенный «необыкновенным» даром, возвышающим его над всеми окружающими, что невозможно в традиции «натуральной школы». И двойственность такого построения проецируется на все элементы повествования, порождая не толстовский способ и средства выражения, вроде: «странная мужская фигура... *пленительно* зашевелилась».

И не случайно возникает и укореняется мнение об «Альберте» как о произведении, произнесенном «не своим голосом». Для нашей темы как раз важно отметить этот явный «перекос» в сторону романтизма, который в финальной части рассказа превращается в подлинное прославление гениального художника.

Даже Б. Эйхенбаум, в явном противоречии со своим исходным тезисом, писал: «В споре об искусстве и художнике — Толстой предпочел вернуться к романтическим представлениям о гении»<sup>20</sup>. От себя же добавим, что «возвращение» Толстого здесь происходило как к романтическим представлениям, так и, соответственно, романтической поэтике.

<sup>20</sup> Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., Гослитиздат, 1969, стр. 143.

Остановимся на более или менее общих представлениях: они явственно сказались в отмеченной уже трактовке художника и его места в жизни, но еще сильнее — в самом истолковании искусства и музыки как высшего «романтического» вида искусства.

Необходимо указать и на общественную мотивированность этого толстовского интереса. Споры о сущности и значении искусств получают в 50-е годы прошлого века особый характер: появляются диссертация Чернышевского, статьи Дружинина, Анненкова и Боткина. Причем, Толстой своим неожиданным романтическим истолкованием оказывается в оппозиции к известному триумvirату защитников «чистого искусства». Уже Эйхенбаум обратил внимание на явное расхождение Толстого с Боткиным в трактовке художника. Так, Боткин в статье о Фете с иронией говорит о «фантастических взрослых младенцах», изображаемых романтиками<sup>21</sup>.

Для Толстого «фантастический взрослый младенец» оказывается героем — жертвой среды. Его гибель — преступление против человека, против лучшего в нем и воплощенного прежде всего в искусстве, которому он служит.

Идея произведения выражается самым непосредственным образом в виде чисто романтической тирады: «Нет, братья!.. — Вы не поняли человека, жившего между вами; вы не поняли его! Он не продажный артист, не механический исполнитель, не сумасшедший, не потерянный человек. Он гений, великий музыкальный гений, погибший среди вас незамеченным и не оцененным... Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня... Он любит одно — красоту, единственно несомненное благо в мире» (5, 49).

И далее воображение замерзающего художника рисует ему, как он «сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос. Но скрипка была странного устройства: она вся была сделана из стекла. И ее надо было обнимать обеими руками и медленно прижимать к груди... Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт. Чем крепче прижимал он к груди скрипку, тем отраднее и слаще ему становилось» (5, 51).

Здесь дано даже не изображение замечательной игры на скрипке, гениальной музыки гениального музыканта, а скорее символ идеи хрупкости и бесценной значимости подлинного искусства.

Затем говорится: «Уж не во сне ли это я? — спросил он себя». И автор присоединяется к герою: «Но нет! Это была действительность, это было больше, чем действительность: это была действительность и воспоминание» (5, 52).

Оставим на время рассказ Толстого, имеющий, как видно, несомненную романтическую направленность, и отметим, что отно-

<sup>21</sup> В. П. Боткин. Соч., т. 2. СПб., 1891.

шение к музыке молодого Толстого было, пожалуй, наиболее показательным в интересующем нас вопросе.

Много места уделено передаче музыкальных впечатлений в «Детстве», особенно в первоначальных его редакциях. В главе XI сказано, что музыка создает особое настроение, «как будто вспоминаешь то, чего никогда не было». Музыка оказывается средством свободного «перехода» в другие сферы бытия. В окончательном тексте от этого развернутого фрагмента осталось несколько конспективных фраз, но они весьма характерны для установления прямых отношений между миром музыки и миром воспоминаний, мечтаний, грез, полусознательной, а то и вовсе бессознательной работы мозга, так старательно фиксируемой Толстым на протяжении всего творчества.

И у зрелого Толстого музыка, пение, танец (вспомним хотя бы «Войну и мир») будут средством «размыкания» перевода повседневного опыта переживаний героя в сферу свободных и больших движений души.

Достаточно отметить, что всякий раз, когда художник описывает исполнение музыкального произведения и впечатления, им вызванные,— будь то ранние редакции «Детства», «Люцерн», «Альберт» или «Утро помещика»,— вместе с темой музыки в произведение входит романтическая приподнятость стиля, слова приобретают особую тональность (...«и в душе моей как будто распустился свежий благоуханный цветок»,— говорится в «Люцерне»), а повествование начинает развиваться в соответствии со свободным полетом фантазии. В этом отношении весьма показательны «Утро помещика», произведение молодого писателя с типично «толстовской» проблематикой.

Повествуя о Нехлюдове, писатель делится с читателем собственными раздумьями, сообщаемыми как в эпистолярной форме, в переписке с графиней тетушкой, так и во внутреннем монологе героя.

Герой полемизирует с принятыми взглядами на жизнь, на народ, который для него источник всех ценностей жизни, и оказывается внутри типично толстовских противоречий, выход из которых будут искать и Пьер Безухов, и Константин Левин, и сам автор, которому еще предстоит порвать пуповину с породившей его общественной средой. Но это произойдет много лет спустя, а пока писателю не оставалось иного выхода, как показать Нехлюдова, непонимаемого теми самыми мужиками, которых он хочет облагодетельствовать, зашедшим в тупик. В финале писатель вынужден оставить своего во многом автобиографического героя наедине с музыкальным инструментом. И начинается импровизация, которая сливается с полетом воображения, с удивительно свободным развитием мечты: «...он свободно и легко летит все дальше и дальше и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами...» (4, 171).

Перед нами не мотивированный предшествующим содержанием мажорный аккорд, переключение повествования в совершенно иную плоскость. Именно в этом «сломе», в этой потребности иной тональности и возникает такая стилистическая стихия, которая свободна от механизма простого описания предметов и явлений.

Руссо заметил о себе: «Я чувствовал прежде, чем мыслил». А Карамзин, как бы продолжая эту мысль, говорил: «Чувствительное сердце есть богатый источник идей»<sup>22</sup>. Это в значительной мере характерно и для молодого Толстого<sup>23</sup>. И, видимо, были известные основания у исследователя «Альберта» под воздействием романтической стилистической струи сказать: «...могучий писатель создал произведение, которое, как музыка... возвышает душу»<sup>24</sup>.

Именно на последовательном сопоставлении стиля действительности и стиля мечты, стиля воспоминания и стиля факта, поэтики детского мироощущения и поэтики «твердой» реальности, их переплетенности и взаимовлиянии и организуется структура толстовской трилогии, ее композиция.

Возьмем фрагмент из XXVII главы «Юности»:

«Как жалко, что Варенька не хорошенькая и вообще не Со-нечка,— мечтал я, оставшись один в комнате:— как бы хорошо было, выйдя из университета, приехать к ним и предложить ей руку. Я бы сказал: «Княжна, я уже не молод — не могу любить страстно, но буду постоянно любить вас, как милую сестру». «Вас я уже уважаю,— я сказал бы матери,— а вас, Софья Ивановна, поверьте, что очень и очень ценю. Так скажите просто и прямо: хотите ли вы быть моей женой?» — «Да». — И она подаст мне руку, я пожму ее и скажу: «Любовь моя не на словах, а на деле». Ну, а что, пришло мне в голову, ежели бы вдруг Дмитрий влюбился в Любочку,— ведь Любочка влюблена в него,— и захотел бы жениться на ней? Тогда кому-нибудь из нас ведь нельзя бы было жениться. И это было бы отлично. Тогда бы я вот что сделал. Я бы сейчас заметил это, ничего бы не сказал, пришел бы к Дмитрию и сказал бы: «Напрасно, мой друг, мы стали бы скрываться друг от друга: ты знаешь, что любовь к твоей сестре кончится только с моею жизнью; но я все знаю, ты лишил меня лучшей надежды, ты сделал меня несчастным; но знаешь, как Николай Иртенъев отплачивает за несчастье всей своей жизни? — Вот тебе моя сестра», — и подал бы ему руку Любочки. Он бы сказал: «Нет, ни за что!..», а я сказал бы: «Князь Нехлюдов! напрасно вы хотите быть великодушнее Нико-

<sup>22</sup> «Русская проза XVIII века», т. 2. М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. 257.

<sup>23</sup> См. об этом: *Н. Арденс*. Творческий путь Л. Н. Толстого. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 33.

<sup>24</sup> *В. И. Срезневский*. Георг Кизеветтер, скрипач петербургских театров.— В кн.: «Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи». Л., Изд-во АН СССР, 1927, стр. 66.

лая Иртеньева. Нет в мире человека великодушнее его». Поклонился бы и вышел. Дмитрий и Любочка в слезах выбежали бы за мною и умоляли бы, чтобы я принял их жертву. И я бы мог согласиться и мог бы быть очень, очень счастлив, ежели бы только я был влюблен в Вареньку...» (1, 257—258).

А в следующей главе сообщается о приезде повзрослевшего Николенки в родное Петровское:

«Мы приехали в Петровское ночью, и я спал так крепко, что не видал ни дома, ни березовой аллеи и никого из домашних, которые уже все разошлись и давно спали. Сгорбленный старик Фока, босиком, в какой-то женской ваточной кофточке, с свечой в руках, отложил нам крючок двери. Увидав нас, он затрясся от радости, расцеловал нас в плечи, торопливо убрал свой войлок и стал одеваться. Сени и лестницу я прошел, еще не проснувшись хорошенько, но в передней замок двери, задвижка, косая половина, ларь, старый подсвечник, закапанный салон по-старому, тени от кривой, холодной, только что зажженной светильни сальной свечи, всегда пыльное, не выставившееся двойное окно, за которым, как я помнил, росла рябина, — все это так было знакомо, так полно воспоминаний, так дружно между собой, как будто соединено одной мыслью, что я вдруг почувствовал на себе ласку этого милого старого дома. Мне невольно представился вопрос: как могли мы, я и дом, быть так долго друг без друга? — и, торопясь куда-то, я побежал смотреть, все те же ли другие комнаты? Все было то же, только все сделалось меньше, ниже, а я как будто сделался выше, тяжелее и грубее; но и таким, каким я был, дом радостно принимал меня в свои объятия и каждой половицей, каждым... звуком пробуждал во мне тьмы образов, чувств, событий невозвратимого счастливо-прошедшего» (1, 261).

Может показаться, что приведенные фрагменты принадлежат перу не только разных художников, но и художников разных литературных школ и направлений.

Первый выдержан в сентиментально-романтическом стиле, характеризуется субъективной мотивацией чувств и чрезвычайно подвижной эмоциональной выразительностью.

Второй — несомненно предвещает зрелого Толстого, силу его «прямого» взгляда на вещи и верность руки художника-реалиста.

Тот факт, что первый из фрагментов реалистически мотивирован — это «мечты» героя произведения, данные в определенной авторской стилизации, — не меняет дела.

Вряд ли можно найти другого такого писателя не только в русской, но и в мировой литературе, который бы решился на такое обильное, постоянное и настойчивое соотнесение мира реального и мира вымышленного, выдержанных в соответствующей стилистической огласовке.

Сервантес в «Дон-Кихоте», соединяя два способа видения

мира, вполне отчетливо использует прием травестирования и пародирования «высокого» стиля перед лицом «низкой» истины.

У Толстого мы нигде не найдем запечатленную в стиле пародию на способ мышления своего героя.

Конечно, Толстой прекрасно видит ограниченность мечтательно-иллюзорного и субъективного восприятия, но, относясь к нему с полной серьезностью, стремится понять его место в психологии человека. Он стремится выявить как слабые, так и сильные стороны в этом способе видения и понимания мира, выделить то, что должно получить поддержку как необходимый *момент* развития сознания человека, опять же со всеми слабыми и сильными его сторонами.

Писатель не может отбрасывать то, что *существует*, он должен уметь в нем разобраться, понять, увидеть скрытые возможности.

Правда жизни и «своя» правда, правда мечты, создают у молодого Толстого особую поэтическую атмосферу, которая, благодаря поэтичности изображения внутреннего мира героя, его юного неокрепшего сознания определяет во многом поэтику всей трилогии.

О содержательном моменте, особой смысловой нагрузке воспоминаний и мечтаний героя неоднократно писали исследователи<sup>25</sup>. Эта стилистическая стихия как бы высвобождает воображение автора от узды фактографического правдоподобия. Вместе с тем в этой сфере, несомненно связанной с романтической поэтикой генетически, как нельзя лучше чувствуется трансформация и материала и средств его выражения внутри реалистической художественной системы.

Толстой писал: «В одном французском романе автор (имя которого очень известно), описывая впечатление, которое производит на него соната Бетховена, говорит, что видит ангелов с лазурными крыльями, дворцы с золотыми колоннами, мраморные фонтаны...» (1,177).

Или в другой связи:

«Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии Бога, о ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной. Другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то... Как может прийти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу» (46, 81).

Толстому кажется противоестественным здесь не полет фантазии, не пробуждение мечты (ср. мечты Нехлюдова за роялем), а прежде всего способ словесного выражения, та противоестественность стиля, которая заставляет писателя говорить о «цветах красноречия» и критиковать бесчисленные «бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые

<sup>25</sup> Б. Эйхенбаум констатирует: «Искусство для него есть способ вызывать воспоминания» и цитирует Толстого: «Я теряю сознание своего существования, и это чувство — воспоминания» («Лев Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы», стр. 250).

губы, золотое солнце, серебряную луну, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д.), которых никто не видел в жизни (1, 178).

Толстой решительно порывает с романтическими образительными средствами, но не со средствами эмоциональной художественной выразительности, особенностями романтической композиции и синтаксиса. На этом мы еще остановимся несколько ниже. Здесь же укажем лишь на связь Толстого с поэтикой романтизма в изображении сильных психологических движений и переживаний человека.

Возьмем «Поликушку» — одно из толстовских произведений, в котором жизнь просмотрена уже не в направлении от барина к мужику, а от мужика к барину. И тем самым как бы подводит нас к художественному миру зрелого Толстого. Но как трудно идет писательское самоопределение! Рассказ строится на столкновении непреодоленных еще романтических веяний и поэтики «натуральной школы». В этой сплибке противоборствующих начал и происходит дальнейшее, все более глубокое проникновение писателя в пласты народной жизни, нахождение своего собственного интонационного жеста, ритма и синтаксиса фразы.

Происходит «опрощение» повествования, которое предвещает уже стиль позднего Толстого, автора народных рассказов: «Поликей пришел домой и дома, как теленок, ревел целый день и на печи лежал» (7,9). Или: «Дутлов пошел домой, задумчиво постукивая лутошкой по колчужкам дороги» (7, 91).

А наряду с этим чуть ли не впервые возникает сугубо толстовская реалистическая гипербола-парадокс: «И чем больше он мучил и убивал лошадей, тем больше ему верили и тем больше водили к нему лошадей» (7, 10).

И вот рядом с этими, несомненно, толстовскими интонациями, все еще дает себя знать романтическая стилистическая тональность. Она дольше всего сохраняется в изображении традиционных для романтизма тем и мотивов.

В частности, например, сцена безумия:

«Акулина бросила его (своего мертвого ребенка. — Н. Г.) на кровать, подперлась руками и захохотала таким громким, звонким и страшным смехом, что Машка, сначала тоже засмеявшаяся, зажала уши и с плачем выбежала в сени» (3, 35).

И дальше:

« — Акулина! — сказала барыня. — У тебя дети, пожалей себя. Акулина захохотала и поднялась.

— У меня дети все серебряные, все серебряные... Я бумажек не держу...» (7,36)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Укажем в одной из ранних редакций «Казаков» на изображение горя, выдержанное также в традиционно-романтической манере: «...вдова убитого, опустив голову, с громкими рыданиями идет за печальным поездом; старуха-мать вскрикивает страшным пронзительным голосом, без умолку приговаривает, бросается к телу и рвет на себе седые волосы» (Л. Н. Толстой. *Казаки*. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 157).

И тут появляется мотив «страшных денег», «ужасных денег», которые делают много зла,— мотив, именно в этой своей интерпретации используемый романтиками. Причем, сюжет рассказа Толстого организует не судьба и характер Поликея, а история пропавших и найденных денег, определявших многое в жизни Поликея и Дутлова<sup>27</sup>.

Но особую эмоционально-оценочную роль в повести играет мрачная романтическая фантастика. В работах о Толстом обычно пишут о социальной проблематике этого рассказа и непонятно, почему исследователи проходят мимо темы возмездия за напрасную смерть Поликея. Может быть, их смущает или делает для них эту тему «невидимой» именно то, что она решена Толстым безусловно в характерном для романтизма ключе.

До нас дошел составленный самим Толстым список книг, которые он прочитал в возрасте от 14 до 20 лет, с указанием степени их воздействия на него:

Стерн «Сентиментальное путешествие» — очень большое; Руссо «Исповедь» — огромное; Руссо «Эмиль» — огромное; Руссо «Новая Элоиза» — очень большое; Пушкин «Евгений Онегин» — очень большое; Шиллер «Разбойники» — очень большое; Гоголь «Шинель», «Иван Иванович и Иван Никифорович», «Невский проспект» — большое, «Вий» — огромное, «Мертвые души» — очень большое; Тургенев «Записки охотника» — очень большое; Дружинин «Поленька Сакс» — очень большое; Григорович «Антон Горемыка» — очень большое; Диккенс — «Давид Копперфильд» — огромное; Лермонтов «Герой нашего времени», «Тамань» — очень большое. Прескотт «Завоевание Мексики» — большое (66, 67)<sup>28</sup>.

Из пятнадцати книг мировой классики только четыре удостоены отметки — «огромное». И только три писателя: Руссо, Диккенс и Гоголь, причем, Гоголь не за «Мертвые души» и «Шинель», а именно за «Вия».

Факт весьма примечательный и красноречивый, и тем не менее всеми исследователями оставляемый, в силу все той же отмеченной нами инерции, без всякого внимания (в том числе и Б. Эйхенбаумом и П. Поповым).

В «Поликушке» отсутствует условность и фантастика, характерные для финала-развязки гоголевского рассказа об Акакии Акакиевиче; но нагнетение ужасного, зловещая атмосфера и средства их воссоздания несомненно близки к соответствующим сценам из «Вия».

Приведем выдержку из первого фрагмента:

<sup>27</sup> См. об этом в сб. «Л. Н. Толстой» под ред. Н. К. Гудзия. М., МГУ, 1959, стр. 26—39.

<sup>28</sup> Здесь можно бы добавить еще имена Гейне и Гюго; творчество последнего особенно привлекало к себе Толстого, о чем он пишет в письмах к Фету. Небезынтересно отметить также, что Ромен Роллан называет Гюго «французским Толстым».



«Днем все еще было ничего. По вечерам, как смеркалось, завывали собаки, и тут же на беду поднялся ветер и завыл в трубы, и такой страх напел на всех жителей двора, что у кого были свечи, то зажгли их перед образом... кто был один в угле, пошел к соседям проситься ночевать, где полюднее, а кому нужно было выйти в закуть, не пошел... И святую воду, которая у каждого хранилась в пузырьке, всю в эту ночь истратили. Многие даже слышали, как в эту ночь кто-то все ходил по чердаку тяжелым шагом, и кузнец видел, как змей летел прямо на чердак» (7, 371).

И далее продолжается совершенно не толстовское нагнетание ужасов страшной ночи, и после реалистических эпизодов, разряжающих ситуацию, повторно возникает тема ужасного и неправдоподобного, с соответствующей фразеологией и стилистикой:

Дутлову «долго не спалось; взмог месяц, свежее стало в избе, ему видно стало в углу Аксинью и что-то, чего он разобрать не мог: армяк ли сын забыл, или кадушку бабы поставили, или стоит кто-то. Задремал он или нет, но только он стал опять вглядываться... Видно тот мрачный дух, который навел Ильича на страшное дело и которого близость чувствовали дворовые в эту ночь, — видно этот дух достал крылом и до деревни, до избы Дутлова, где лежали те деньги, которые он употребил на пагубу Ильича. По крайней мере Дутлов чувствовал его тут, и Дутлову было не по себе. Ни спать ни встать. Увидев что-то, чего не мог он определить, он вспомнил Илюху с связанными руками, вспомнил лицо Аксиньи и ее складное причитанье, вспомнил Ильича с качающимися кистями рук.

Вдруг старику показалось, что кто-то прошел мимо окна... Собака завyla на задворке, а он шел по сеним, как потом рассказывал старик, как будто искал двери... Вот дернул за скобу и вошел в человеческом образе. Дутлов знал уже, что это был он... Он подошел к столу, на котором лежала скатерть, сдернул ее, бросил на пол и полез на печь. Старик узнал, что он был в ильичевом образе. Он оскалился, руки болтались. Он влез на печку, навалился крепко на старика и начал душиить» (7, 47) и т. д.

Не об этих ли страницах Тургенев писал Фету: «Есть страницы поистине удивительные! Даже до холода в спинной кости пробирает...»<sup>29</sup>

Мы не ставили своей целью достаточно полно обзреть все случаи зависимости раннего Толстого от романтической поэтики. Мы считали необходимым указать прежде всего на наиболее знаменательные факты такой зависимости, начиная от «Детства» до «Поликушки», т. е. с 1851 по 1863 г., который уже вплотную под-

<sup>29</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 216.

водит к эпохе «Войны и мира» ...При этом задача исследователя заключается не столько в том, чтобы отыскать факты, свидетельствующие о «перекличке» толстовского письма с романтической поэтикой, сколько в том, чтобы уяснить место и значение этих явлений в становлении собственного стиля и поэтики писателя.

Выше было сказано, что включение инородных элементов в художественный мир большого писателя далеко не всегда свидетельствует о его незрелости и ученичестве, но подчас — о его силе и смелости. Вынужденный прибегать по неопытности к художественным экспериментам, писатель постепенно начинает подчинять себе, казалось бы, даже и чужеродные его поэтике элементы. Близость романтического и реалистического начал в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя исторически обусловлена определенным этапом общественного и литературного развития. Но уже «натуральная школа» явилась выражением далеко разошедшихся оснований реализма и романтизма и нужен был очень смелый шаг, чтобы свести их вместе.

И симптоматично, что именно Толстой «не побоялся» использовать такой разный опыт «натуральной школы», с одной стороны, и романтического искусства, с другой. Это, может быть, и не приводило к успешному результату поначалу, но послужило смелой посылкой вперед и явилось безусловной заявкой на плодотворный творческий синтез в рамках реализма.

Да, конечно, это было и «годами ученичества», через которые проходит каждый. Отсюда возникают моменты близости раннего Толстого то к Карамзину<sup>30</sup>, то к Лермонтову<sup>31</sup>, то к Марлинскому<sup>32</sup>, то к Стерну или Руссо, Геттеру, Гарве<sup>33</sup> или Диккенсу<sup>34</sup>.

Но такая широта симпатий и испытанных Толстым влияний объясняется удивительной восприимчивостью художника. Б. Эйхенбаум, приведя восторженные отзывы Толстого в письме к Б. Н. Чичерину по поводу переписки Станкевича, замечает: «Толстой, как видно, заразился даже стилем Станкевича; письмо написано в необычном для него размашисто-лирическом и несколько туманном стиле»<sup>35</sup>.

И приводит, в частности, следующее место письма в подтверждение своего наблюдения: «Хочется опять умственных волнений и восторгов... хочется слушать тебя, разгадывать даром, мгновенно ловить трудом выработанную мысль, усваивать их, цеплять одну за другую и строить миры новые громадные с одной целью: любоваться на их величавость» (60, 272).

<sup>30</sup> Б. Эйхенбаум. Л. Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы, стр. 146.

<sup>31</sup> Л. Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914.

<sup>32</sup> Существует собственное свидетельство Толстого о восторженном его отношении в детстве к этому писателю.

<sup>33</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 15; также: А. Дивильковский. Толстой и Руссо. — «Вестник Европы», 1912, № 6, 7.

<sup>34</sup> «Литературное наследство», № 35—36, стр. 83—86; также: Н. Апостолов. Толстой и Диккенс. — В сб.: «Толстой о Толстом». М., 1924.

<sup>35</sup> Б. Эйхенбаум. О прозе, стр. 153.

Но «зараженность» Толстого эмоционально-романтическим стилем отразилась не только в его частном письме под непосредственным впечатлением от языка Станкевича, но она, эта «романтическая зараженность» дает знать и в эмоциональном тоне трилогии. «Повествовательная манера Толстого гораздо более эмоциональна, чем у Пушкина»<sup>36</sup>, — говорит С. Леушева. О «лирической речи автора», господствующей над повествованием от лица героя, и об ее «эмоциональном течении», — пишет и Е. Купрянова<sup>37</sup>.

Несомненно, в раннем творчестве Толстого имело место и ученичество, но была и глубокая заинтересованность, стремление переосмыслить предшествующий художественный опыт.

Писатель акцентирует стихию детского и юношеского мировосприятия, вводит особый стилистический пласт для раскрытия прекрасных и наивных сторон этого «изначально» романтического отношения к миру, с его гипертрофированной мечтательностью, не мотивированным полетом воображения и смелой трансформацией фактов.

Автор не просто обозначает эти характерологические черты своего героя, но и погружает нас в его мир. Я. Билинкис пишет об этом так: «...углубляясь мыслью в пору своего детства, он стремится сохранить его *сладкие мечты*»<sup>38</sup>.

Другим полюсом художественного мира и другой стороной повествования в этой первой книге Толстого будет не «проза жизни», как, например, у Достоевского в «Маленьком герое» и «Неточке Незвановой» (она едва намечена, едва выступает на заднем плане трилогии), а «повзрослевшее сознание» повествователя — Николенька, смотрящий на себя, прежнего, с нового временного рубежа и вступающий в непосредственное общение со своим читателем<sup>39</sup>.

В этой связи особое место в трилогии занимают размышления автора и его лирические отступления.

Почти все исследователи, следом за самим Толстым, говорят о его зависимости в трилогии от Стерна, Руссо, Тепфера и Ч. Диккенса, «причем, — пишет вполне основательно один из них, — центр тяжести не лежит в отдельных заимствованиях, а сводится к вопросу о принятии некоторых общих специфических установок»<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> С. Леушева. Особенности реализма молодого Толстого. — В кн.: «Лев Николаевич Толстой. Сб. статей и материалов». М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 284.

<sup>37</sup> Е. Н. Купрянова. Молодой Толстой, стр. 25, 26.

<sup>38</sup> Я. Билинкис. О творчестве Толстого, стр. 15.

<sup>39</sup> См. Е. Dieckmann. Erzählformen in Frühwerk L. N. Tolstojs. Akademie Verlag, Berlin, 1969. Здесь введены понятия автора-рассказчика и рассказчика-меддума. Об Иртеньеве-повествователе и Николеньке-герое пишет Я. Билинкис в книге «О творчестве Толстого».

<sup>40</sup> П. Попов. Стиль ранних повестей Толстого. — «Литературное наследство», № 35—36, стр. 110.

И прежде чем идти дальше, необходимо сделать упор именно на *типологию* изучаемых явлений, не довольствуясь указаниями на отдельные генетические связи, к тому же абсолютизированные. Так, только что процитированный автор пишет категорически: «... прием отступлений был взят у Стерна»<sup>41</sup>. Но почему же именно у Стерна и только у Стерна, когда сам способ отступлений проходит через поэтику почти всех сентименталистов, романтиков<sup>42</sup> и затем переходит к писателям-реалистам?

Характер отступлений Толстого в «Четырех эпохах развития» действительно тяготеет к рассудочно-наблюдательному, близкому Стерну и Руссо. Это — обычно размышления, которые следуют за пейзажем, картиной природы, наблюдаемой сценкой, непосредственно к ним примыкая. «Толстого мучает проблема описания, — отмечает Б. Эйхенбаум, — он ищет новых средств для этого, не тех, которые затаскались и стали условными значками»<sup>43</sup>.

Конечно, отступления дают известную свободу писателю в организации повествования, вносят многообразие, гибкость, создают композиционную многомерность.

Но как уйти от трафарета самого приема отступлений, преодолеть их деструктивность в общей композиции, утяжеляющее воздействие на общий ход повествования?

Толстой писал: «Можно петь грудью и горлом. Так же и в литературе можно писать из сердца и из головы... Я для вас хочу писать только из сердца» (1, 138). Место рассудочных обращений к читателю и общих рассуждений вроде: «Читатель! Знаете ли вы, как все любят сочинение Бетховена!» (1, 180) или: «Я отдаю дань общей всем авторам слабости обращаться к читателю... Мне хочется тоже сказать несколько слов вам, читатель...» — занимает непосредственная лирическая реакция, раскованная эмоция человека, живо чувствующего, переживающего и заинтересованного заставить читателя сопереживать вместе с ним: «Счастливая, счастливая, неповторимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней?» и т. д. (1, 44). Перед нами образец «субъективной поэзии искренности», «*вопросительной поэзии*», как определил ее Толстой сам (60, 182), исходя из постоянных обращений в трилогии к своему читателю.

Как далеко отстоит эта практика Толстого-художника от его последующего творчества и его собственного обобщения своего опыта! Возникает поистине парадокс, если взять, с одной стороны, «Четыре эпохи развития», перенасыщенные авторскими отступлениями, несмотря на заверение: «По моему мнению, личность автора, писателя (сочинителя) — личность анти-поэтиче-

<sup>41</sup> Там же, стр. 79.

<sup>42</sup> «Дидактические рассуждения» необходимый спутник романтизма», — отмечает А. Гуревич, иллюстрируя это положение на большом фактическом материале (А. Гуревич. На подступах к романтизму. — В кн.: «Проблемы романтизма», вып. 1. М., 1967, стр. 181).

<sup>43</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 34.

ская...» (1, 208—209), а с другой — прозу зрелого Толстого, где автор не вступает в непосредственные контакты с читателем, но где, безусловно, пользуясь словами Толстого, «главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении» (46, 182).

И для Толстого, действительно, на всем протяжении его творчества проблема соотношения повествования и повествователя, объективного и субъективного начала остается центральной творческой проблемой.

Стремясь перепробовать всевозможные решения, писатель обращается и к предшествующему опыту.

Б. Эйхенбаум один из немногих исследователей с определенностью указал на Карамзина как на одного из ранних предшественников Толстого. Правда, творчество Карамзина в этом сопоставлении выступало всего лишь русской параллелью к влиянию Руссо и Стерна.

Однако нас интересует не только эмоциональная общность таких далеких явлений, как творчество Карамзина и молодого Толстого, но и возникающая отсюда общность поэтики.

Начнем с эмоциональных обращений, повышенной эмоциональности повествования у Карамзина: «Бедный Эраст!», «Боже мой!.. Сия минута была счастливейшею моей жизни!», «О, если бы упало на меня небо!»<sup>44</sup>. Перед нами непосредственный всплеск эмоций, живая реакция автора на им самим же рассказываемое. Это особая, характерная для предромантизма и, конечно же, для романтической поэзии форма авторского присутствия в повествовании, создающая «повышенную температуру» текста:

«Друзья мои! — говорится в «Острове Борнгольм». — Кого не трогает вид несчастного? Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень»<sup>45</sup>. Повествование идет от первого лица, и голос автора и голос персонажа звучат в унисон.

Или: «О сердце, сердце! кто знает, чего ты хочешь!» («Письма русского путешественника») <sup>46</sup>.

Роль этого приема в повествовании столь велика, что лишись он этой движущей силы, и произведение должно было бы остановиться, его внутренняя энергия сразу бы иссякла. И чтобы придать известную универсальность приему, писатель вынужден по временам «передоверять» функцию вопрошающего и реагирующего, «резонирующего» начала в произведении — авторскую функцию — самым разным и далеко не всегда подходящим «героям».

<sup>44</sup> «Русская проза XVIII века», т. 2, стр. 260, 249.

<sup>45</sup> Там же, стр. 268.

<sup>46</sup> Там же, стр. 275.

Так у Карамзина обретают право голоса старые рыцарские латы на стене: «Несчастный! как дерзнул ты пристать к нашему острову? Разве не бледнеют плователи при виде гранитных берегов его? Как дерзнул ты войти в страшное святилище замка?»<sup>47</sup> и т. д.

Перед нами яркий пример псевдопрямой речи, авторский монолог от несуществующего лица. Вот почему в романтической и предромантической поэтике сплошь и рядом авторское обращение к читателю оказывается передоверенным персонажу произведений, не становясь по существу репликой этого персонажа.

Старец на острове Борнгольм спрашивает нечаянного путешественника: «Скажи мне, царствует ли любовь на земном шаре? Курится ли фимиам на алтарях добродетели? Блаженствуют ли народы в странах мною виденных?»<sup>48</sup>.

И вопрос этот из разговора двух собеседников между собой по своему назначению и функции принадлежит к разговору автора с читателем.

Мудрый старик укрылся на острове от зла большого мира и, судя по всему, сам столкнулся со злом и трагедией в «малом мире», созданном им для себя на острове. Кому как не ему знать непропорциональность вопроса: курится фимиам на алтарях добродетели и может ли царствовать любовь на земном шаре?

Возникают совершенно особые отношения между автором и героем, которые приводят к «безличным», по сути дела, вопросам и ответам, тирадам, выключенным из конкретного контекста событий и характеров. Реплика, формально принадлежащая герою, оказывается при внимательном рассмотрении направленной от автора к читателю: «Боже мой! — думал я. — Боже мой! Как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства Нагуры!» и т. д.

Здесь особенно показательна эта прописная буква, которая служит сигналом не устной, но письменной речи.

У Лермонтова в «Вадиме» и особенно в «Маскараде», в отличие от «Испанцев» и «Странного человека», зло сведено на землю, а «благородный герой ликвидирован»<sup>49</sup>, но при этом, скажем от себя, остается его представитель в повествовании, риторический<sup>50</sup> вопрос, эмоциональная тирада, с которыми мы встречаемся обязательно.

Так, например, в «Вадиме»: «Что такое величайшее добро и зло? Два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг

<sup>47</sup> Там же, стр. 267.

<sup>48</sup> Там же, стр. 266.

<sup>49</sup> *В. Эйхенбаум. О поэзии*, стр. 193.

<sup>50</sup> Здесь имеется в виду именно романтическая огласовка вопросов, восклицаний и рассуждений, обращенных к читателю.

от друга»<sup>51</sup>. Там же: «Горе, горе ему! Она пришла сюда с верою в душе, а возвращалась с отчаянием...»<sup>52</sup>. Или: «Божественная, милая девушка! И ты погибла, погибла без возврата. Один удар — и свежий цветок склонил голову! Твое слабое сердце, как нить истлевшая — разорвалось...»<sup>53</sup>

Активность эмоциональной авторской установки доминирует, конечно, и в поэзии этого времени:

Что в жизни без тебя?  
Что в ней без упования?

*Батюшков. «Элегия»*

Жест в сторону читателя существует не только в случае прямого обращения или безличного вопроса, но и в форме обобщающей сентенции:

Так все здесь суетно в объятии сует,  
Приязнь и дружество непрочно.

*Батюшков. «К другу»*

Нетрудно в этой связи вспомнить и многие подобные места у Жуковского. Но возьмем прозу Бестужева-Марлинского, придававшего большое значение сюжету, необыкновенным ситуациям, неожиданным развязкам, занимательности повествования в целом. Казалось бы, авторское присутствие здесь должно быть вынесено за рамки произведения или сведено до минимума. Но романтическое *двоемирие* обязательно влечет за собой авторское присутствие на грани двух миров — реального и воображаемого, призрачного и истинного, прозаического и поэтического.

«Ужасно! — говорит автор от себя, — и теперь, когда я вздуваю о подобной кончине, то на мне проступает холодный пот и мертвеют ногти. Кажись, всех менее была виновата Луиза и всех более пострадала»<sup>54</sup> — это из «Замка Эйзен». А несколько раньше мы читаем: «Признаюсь, господа, что тут он увидел — так вскипятило бы кровь и у самого хладнокровного мужа... Барон видит...»<sup>55</sup>

Итак, прямое обращение к читателю переходит в повествование от третьего лица, но следующий за этим монолог может быть в равной мере отнесен и к пересказу мыслей героя и к прямому авторскому «сопереживанию»: «Бруно не верил глазам своим... «Как? тот племянник, которого он бросил в тюрьму на голодную

<sup>51</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 29.

<sup>52</sup> Там же, стр. 59.

<sup>53</sup> Там же, стр. 113.

<sup>54</sup> А. Бестужев. Русские повести и рассказы, ч. 1. СПб., 1832, стр. 172.

<sup>55</sup> Там же, стр. 163.

смерть — теперь перед ним в полном вооружении?.. нет это не сон, не дьявольское навождение»<sup>56</sup>.

Излюбленный прием Марлинского — не самодвижение образа, а авторское его привнесение и интерпретация: «...мечты — это животное-растение, избегающее в сердце и цветущее в голове, — летели вместе с дымом около Гремينا...»<sup>57</sup>

Перед нами универсальная романтическая форма присутствия творца в качестве главного эстетического предмета произведения. Марлинский, например, писал в очерках «Путь до города Кубы»: «Кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибется»<sup>58</sup>.

Художественная система Толстого организуется не так, но все-таки у исследователей его трилогии были основания считать, что в ней «повествование ведется как будто от лица ее главного героя, но организующим речевым потоком является отнюдь не повествовательная речь Николеньки, а лирическая речь автора»<sup>59</sup>.

Выше мы привели пример из Карамзина, в котором один из персонажей спрашивает о царстве добродетели на земле.

Анализ этого примера позволил нам установить несоответствие между смысловым значением этого вопроса и словесным его содержанием. Персонаж спрашивает, царствует ли любовь на земном шаре? Но в контексте романтической системы назначение этого вопроса отлично от его внешней формы<sup>60</sup>. Ответ уже содержится в самом вопросе — добродетели нет на земле — перед нами поэтический прием утверждения в форме вопрошания.

Именно такого рода вопрос характерен и для поэтики толстовской трилогии: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменился, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, не известной еще стороной?»

Следующая затем фраза лучше всего свидетельствует, что перед нами не вопрос, а ответ, объяснение в форме вопроса. В самом деле: «Такого рода моральная перемена произошла во мне...» (2, 15).

<sup>56</sup> Там же, стр. 163—164.

<sup>57</sup> «Русские повести XIX века», т. 1, стр. 281.

<sup>58</sup> А. Марлинский. Полн. собр. соч., т. X. СПб., стр. 32.

<sup>59</sup> Е. Н. Купрелнова. Молодой Толстой, стр. 25.

<sup>60</sup> О романтическом характере произведения Карамзина см. в ст. В. Э. Вадуро «Проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». Автор статьи, соотнося это произведение с «готическим» романом в его сентиментальном варианте, вместе с тем указывает: «Построение рассказа зарождается в романе «тайн и ужасов» и ведет прямо к байронической поэме» (стр. 195). И далее еще более определенно: «В «Острове Борнгольме» складывается романтический метод» (стр. 209) «XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начале XIX века». Л., «Наука», 1969); см. также: Г. А. Гукровский. Карамзин. — В кн.: «История русской литературы». т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 80.



Вот почему в ряде случаев рассуждения Николеньки, став по форме монологом от первого лица, все еще сохраняют отпечаток своего «авторского» происхождения.

Отметим попутно, что именно эта авторская позиция характеризует «Люцерн», субъектом которого и является автор-герой, вначале как бы включенный в сюжетную линию повествования, но потом выходящий из нее и обращающийся с прямым обращением; последнее насыщено все теми же формами романтической поэтики, о которых мы говорим: «И кто определит мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство? И где границы одного и другого? У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла?» и т. д. (5, 25). Или: «Жалкий твой ум, жалкое то счастье, которое ты имеешь...» (5, 21).

Не случайно Тургенев заметил в этом «сильную кривизну»<sup>61</sup>, считая, что жанр рассказа здесь трансформирован в «публичное выступление» самого писателя.

Приведенные факты свидетельствуют о переходном характере произведений молодого Толстого, которые включают в себя подчас довольно удаленный от писателя художественный опыт. Толстой продвигает этот опыт хронологически в середину XIX в., включает его в свой художественный мир. И поэтика романтиков оказывается для нас интересной не просто как рудимент собственно толстовского стиля, но и как фактор его образования, без чего мы не можем понять всю сложность развития писателя.

П. Попов указал на сосуществование и борьбу двух стилевых начал в творчестве молодого писателя: деструктивного, атектонического, безусловно, восходящего своими корнями к литературе предромантизма и романтизма, и тектонического, крепко связанного с предметом изображения и подчиненного объективной логике повествования. Именно из этих, может быть, не очень удачно обозначенных терминологически начал и складывается впоследствии целостная система толстовского повествования, органически вбирающая в себя внешнее зрение и внутреннее видение, пласт объективного и субъективного повествования — синтетическим соединением которых зрелый писатель мастерски владел.

Наметим лишь на двух-трех примерах это движение от риторического вопроса к динамике и диалектике внутреннего движения души героя.

«Как мог я так страстно и так долго любить Сережу?» (1, 75) — еще одна из вопросительных фраз «Детства», ничем не отличающаяся, казалось бы, от рассмотренных нами выше. Но к данному вопросу прибавлено новое: «рассуждал я».

Ничего еще не изменилось в конструкции, осложненной небольшой ремаркой, но уже многое меняется потенциально в характере пласта, к которому теперь принадлежит это предложение.

<sup>61</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. 3. М.—Л., «Наука», 1961, стр. 175.

Перед нами наглядный переход внешнего плана повествования, нацеленного прямо на читателя, во внутренний монолог, в пласт изображения мыслей и переживаний персонажа. Вопрос-размышление (для читателя) превращается в вопрос — раздумье (для себя, для героя). Внутри позиции писателя, закрепленной в поэтике и стиле, рассчитанных на прямое воздействие на читателя, брошено семя самоанализа и самоисследования.

Процесс этот уже зафиксирован в трилогии, и идет он сразу многими путями, хотя не всегда заметно, подспудно, во многом бессознательно для самого писателя. Мечты героя перерастают в диалог (1, 76), а прямая речь врывается в ткань эпистолярного жанра (1, 84).

«Кончится ли вместе с жизнью моя любовь к тебе и к детям?» (1, 80) — вопрос из письма умирающей матери Николеньки к своему мужу (отсутствовавший в первых редакциях произведения). Это вопрос, обращенный во вне, к адресату и одновременно, конечно же, вопрос в себе.

Будучи поставленным в письме, он требует ответа. Будучи обращенным человеком к себе самому, он требует понимания.

Может показаться, что мы говорим в данном случае об одном и том же, но в контексте толстовского повествования — это разные вещи. И не случайно скрытая двойственность функции приведенного обращения порождает из себя два новых вопроса:

«Зачем лишать детей любимой матери?» Это вопрос со стороны. Он предстает в своем объективном содержании, так спрашивает героиня, так спрашивает и сам автор, так спрашивает и читатель. Вопрос, в котором уже содержится и ответ. В нем трагический протест против смерти: не за чем лишать, как бы говорится нам, детей своей любимой матери.

И дальше: «Неужели они когда-нибудь забудут меня?» — здесь намечен переход от всеобщей формы разговора о детях вообще и матери вообще к личностной форме: забудут не вообще мать, а *меня!* Одну-единственную, такую, как она есть в своей единичной неповторимости.

И отсюда: «Зачем мне умирать?» Другая обобщенная сторона вопроса: что такое смерть, зачем она? — здесь отброшена, чтобы оставить человека один на один со смертью. и не со смертью вообще, а своей собственной и неотвратимой. И в этом ужасе звучит пронзительная нота необходимости понять смысл жизни.

Это еще зерно, в котором ростки и корни вместе. Толстой очень быстро и уверенно пойдет по пути отказа от формы непосредственного обращения к читателю и от попыток объяснить «извне» то, что должно быть объяснено «изнутри», как самодвижение жизни. Так возникает у Толстого внутренний монолог, несобственно-прямая речь, сохраняющая эмоциональный накал романтической стихии, с которой она соприкоснулась в своем генетическом происхождении: «Но какое-то другое, высшее чувство говорило не то и заставляло его искать что-то другого... Но сно-

ва высшее чувство говорило не то и снова заставляло его искать и волноваться... Вдруг, без всякой причины, на глаза его навернулись слезы, и, бог знает какими путями, ему пришла ясная мысль... что любовь и добро есть истина и счастье, и одна истина и одно возможное счастье в мире. Высшее чувство не говорило не то; он приоднялся и стал повторять эту мысль. «Оно, оно, так!» — говорил он себе с восторгом» и т. д. (4, 165).

В свете этих фактов есть серьезные основания говорить об известном воздействии романтизма на стиль позднего Толстого. И потому весьма показательна творческая история отрывка «Сон», относящегося ко времени его работы над «Альбертом».

Толстой, прекрасно понимая своеобразие рассказа, противопоставлял его как вещь лирическую повестям «описательным».

15 сентября 1857 г. Толстой будто в озарении пишет маленький шедевр. Четыре «горячие» листка о воспоминаниях Делесова под звуки игры Альберта. Он вспоминает о своей юношеской любви и плачет: «Но о чем и зачем плакал тот, который лежал на диване? Вот о чем и зачем он плакал. Ему теперь было 35 лет, он был очень богат и ему давно уж всегда и везде было скучно. Быть скучающим человеком сделалось даже как бы его общественным положением... Кроме того, у него была плешивая голова, и волосы продолжали лезть, ревматизм в ногах, и геморрой в пояснице. Каждым днем своим от утра до вечера он был недоволен...» (5, 145—146).

Здесь слышен уже зрелый Толстой, создатель галереи Курагиных, Карениных, Облонских, Нехлюдовых.

Но могучий прекрасный художник возникает перед нами и в другом регистре повествования, стихий полувоспоминания, полумечты: «А вот и барышня из всех барышень, она, Лизанька Тухмачева, в розовом платьице с оборками. Чудное платьице! Хорошо и холстинковое, дикинское, в котором она по утрам; но это лучше, во-первых, потому, что оно на ней, и во-вторых, потому, что открывает ее чудную с жолобком сзади шею и пушистые, непривычные к обнажению руки. Она, не переставая, почти беспрестанно улыбается, почти смеется; но какой радостью и ясностью сияет эта розовая улыбка на ее раскрасневшемся, вспотевшем личике. Блестят белые зубы, блестят глаза, блестят розы щек, блестят волосы, блестит белизна шеи, блестит вся Лизанька ослепительным блеском» (5, 146).

Это зрелый Толстой, это предвестие Наташи Ростовской, Анны Карениной, Катюши Масловой до страшных переломов в их жизни. Это уверенный художник, который скажет о лице Анны Карениной в минуту решительного объяснения с мужем: «Лицо ее блестело страшным блеском». Перед нами несомненно стиль, оплодотворенный поэтикой романтизма и давший в творчестве Толстого те поразительно смелые образы, которые до сих пор ставят многих исследователей в тупик.

Есть в цитируемом нами фрагменте еще более смелое и свободное стилистическое овладение материалом, который был чрезвычайно дорог писателю. Он записывал в «Дневнике»: «Никто не согласен, а я знаю, что хорошо»<sup>62</sup>.

Делесов вспоминает: «Вот я подхожу к ней... она уже встала, оправила платице... Она подняла ручку, около локотка образовалась ямочка, и пухлая твердая ручка легла мне на сильное плечо. Я дышу тем горячим воздухом, который окружает ее, там где-то под платьем ее ножки зашевелились, и все полетело... И вот ее глаза посмотрели на меня, не посмотрели, а что-то сделалось со мной и с нею. Вот они. Сделалось что-то чудесное в этом взгляде... Ножки летят, рука, грудь, где она, где я? Никто этого не знает.

Мы летим, летим...» и т. д. (5, 147).

Вернемся к толстовской смелости выражения: «Розовая улыбка», «блестит вся Лизанька ослепительным блеском», «она улыбается, блестит на него горячими глазами». Или: «Ежели бы я только попробовал, я бы в этот вечер пошел по потолку, пошел бы, как по полу» (5, 148).

Отсюда берет начало зрелая толстовская смелость реалистически мотивированного образа: Пьер в наташином восприятии вдруг оказывается синим, квадратным, Друбецкой длинным и серым, как стенные часы.

Толстой чрезвычайно дорожил приведенным фрагментом, он работает над ним упорно в 1857—1858 гг., возвращается в 63, 64—65 годах. После отказа И. Аксакова напечатать «Сон» в виде отдельного произведения, автор ищет возможность вставить его в «Войну и мир», связывая его то с Николаем Ростовым, то с Пьером. Для того, кто не увидит в «Альберте» Толстого контраста между миром Делесова и миром Альберта и между прошлым Делесова и его настоящим и — соответственно двух стилистических пластов, конечно же, «Сон» останется «загадочным» произведением<sup>63</sup>. Да и многое в последующем творчестве Толстого останется, пожалуй, за семью печатями. Поднявшись над реалистическим опытом «натуральной школы» и над «детской болезнью» романтизма в своих ранних произведениях, Толстой напишет «Воскресение», в котором организующую роль будет играть тот же, прежний из «Сна», но развернутый и обстоятельно разработанный контраст между поэтическим прошлым Нехлюдова и Катюшей Масловой. Вспомним сначала поэтическую картину весенней ночи, ледохода на реке и наступившего пасхального утра — и затем тягостную обстановку встречи на суде, а позже в стенах тюрьмы и пересыльных пунктах, когда они стали уже совершенно другими людьми.

<sup>62</sup> В. И. Срезневский. «Сон» — набросок Л. Н. Толстого. — В кн.: «Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи», 1927.

<sup>63</sup> См. Е. Н. Куприянова. Молодой Толстой, стр. 158.

Писатель не «пересказал» все, что произошло с этими людьми, а создал грандиозную антитезу двух миров, которая вбирает в себя и эволюцию характеров и острейший социальный конфликт эпохи.

В пору работы над «Альбертом» и «Сном» Толстой признается, что ему «лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами» (47, 152). Он отчетливо чувствует с самого начала писательского пути, что «описание недостаточно»<sup>64</sup>. Он подразумевает под этим необходимость нового изобразительного содержания в образе, выводящего его из плана «пересказа» о предмете изображения, в план как бы непосредственной передачи. Он раньше всего нашел себя как самостоятельный и вполне зрелый художник именно в изобразительной сфере художественного образа. Но «непосредственная» словесная передача предмета изображения сразу же поставила перед писателем вопрос и о выразительной стороне образа, для осуществления которой Толстому пришлось пройти гораздо более сложный и трудный путь поисков и находжений.

Выше мы уже приводили высказывание будущего автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» о Ламартины, которое в известном смысле оказывается близким к высказываниям Тургенева о Бенедиктове. Тургенев писал: «Мне, право, кажется, что такого рода красноречивые зарисовки представляют гораздо меньше затруднений, чем настоящие, теплые и живые описания; точно так же, как несравненно легче сказать горам, что они «побеги праха к небесам», утесу, что он «хохочет», молнии, что она фосфорическая змея, чем поэтически ясно передать нам величавость утеса над морем, спокойную громадность гор...»<sup>65</sup>

Тургенев так же, как и Толстой, отмежевывается от романтической изобразительности образа, но он, в отличие от Толстого еще уповает на «теплые» и «живые» описания, неприемлемость которых в полной мере обнаружилась для Толстого уже в пору работы над автобиографической трилогией.

Там, где для Тургенева не существует проблемы, чтобы передать «спокойную громадность гор», для Толстого она существует. Толстой отлично знает, как бесперспективна поэтика, согласно которой получается: «горы говорили то-то, а ласточки то-то...»

Но он знает также, что «спокойная громадность гор» — уже пройденный этап изобразительной и выразительной функции слова.

Предвзятость восприятия может вызвать лишь разочарование: Оленин «все ждал вида снеговых гор, про которые много говорили ему. Один раз перед вечером нагаец-ямщик плетью указал из-

<sup>64</sup> «Дневник молодого Льва Николаевича Толстого». М., 1917, стр. 87.

<sup>65</sup> Тургенев о «Записках ружейного охотника» С. Аксакова.— *И. С. Тургенев*. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. V, стр. 417.

за туч на гору... Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое и как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде гор... Он подумал, что.. особенная красота снеговых гор... есть такая же выдумка, как музыка Баха и любовь к женщине» (6, 13).

Но Толстой прекрасно знает, что это «не выдумка», но как справиться с возникающей уже чисто писательской задачей? Как найти новую художественную форму, которая для него немислима иначе, чем сплетение «конструкции» и «тона»?

И Толстой не только достигает поразительного эффекта «присутствия» гор в повествовании: «Вдруг он увидел шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, — чисто белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую линию их вершин»; не только дает почувствовать «всю громадность гор», но и превращает поэтический мотив гор в своеобразную музыкальную тему повествования, которая затем проходит через него лейтмотивом, опровергая первоначальное недоверие к красоте гор (а заодно и к музыке Баха и к любви).

Горы становятся уже вовсе не изобразительным, а сугубо выразительным моментом повествования, вносящим высокий тон и в стиль и в строй этого повествования: «Теперь началось», — как будто сказал ему какой-то торжественный голос...» (6, 14). И после длинных этнографических описаний Терской линии, бытовых сцен и первых впечатлений Оленина на новом месте, мы читаем: «Старая жизнь была стерта и началась новая, совсем новая жизнь... Жизнь его началась не так, как он ожидал, уезжая из Москвы, но неожиданно хорошо. Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» (6, 43).

А в одном из вариантов к роману во «2-ом письме офицера» сказано: «...передо мной горы и эта величавая женщина»<sup>66</sup>.

Автор книги «Молодой Толстой», видя в «Казаках» главным образом борьбу писателя с романтическими шаблонами, вынужден отступать от своей жесткой концепции и констатировать: «Использована лирическая форма концевых повторений — нечто вроде «газеллы» с ее прикрепленными к концам определенных строк повторениями одних и тех же слов». И далее он делает очень важный для нас вывод: «У Толстого — это (не «газеллы» же, конечно, а романтический тонус и субъективность повествования! — *Н. Г.*) один из видов «диалектики души» и в этом смысле есть аналогия между описанием гор (только не «описанием», а тем особым способом включения этой темы у Толстого в повествование. — *Н. Г.*) и многочисленными примерами снов, видений, бреда и вообще тех состояний, когда нарушается обычный порядок душевной жизни»<sup>67</sup>.

В более поздней своей работе Б. Эйхенбаум особо отмечает

<sup>66</sup> *Л. Н. Толстой*. Казаки, стр. 231.

<sup>67</sup> *В. Эйхенбаум*. Молодой Толстой, стр. 115.

приподнятый «декламационный» характер в повествовании Толстого. И замечает: «Чтение стихов, и особенно Лермонтова, не прошло даром», в сугубо «толстовское» повествование входят фрагменты, которые можно назвать «высокой интродукцией»<sup>63</sup>.

И тем самым происходил синтез удивительно точной реалистической изобразительности и смелой выразительности, окрашивающей все повествование в совершенно новую, напряженную эмоционально-насыщенную тональность. Рождается именно ритм толстовских фраз, широкий и свободный, поражающий нас своей «громадностью» и медлительной грандиозностью.

В заключение присоединимся к мнению Эйхенбаума, считавшего с полным основанием что в пейзаже Толстого «восстанавливается утраченная в романтическом стиле свежесть ощущений и восприятий»<sup>64</sup>, а от себя добавим, что вместе с тем в самом стиле писателя восстанавливается в «снятом» виде живость и подвижность романтического повествования, его субъективность в лучшем своем выражении.

Не только *генерализация* и *мелочность* и их диалектика в стиле и поэтике молодого Толстого, но и письмо «огненными чертами», о котором он писал 17 августа 1856 г., как о диалектической антитезе фактографической конкретизации, были несомненными художественными его открытиями, из которых вышел и на которые постоянно опирался автор «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения».

Романтическая поэтика и стилистика раннего Толстого была необходимой школой для нахождения универсальных средств воссоздания диалектики души, передачи высокого и низкого, реального и идеального, сознательного и подсознательного. Сомкнув опыт романтического искусства с реалистическим направлением собственного таланта, писатель нашел себя, свой собственный стиль. Говоря о романтическом опыте в творчестве Толстого, будем все время помнить, что его талант — это талант могучего захватчика, и он вбирал в себя, конечно же, и опыт предромантизма, и сентиментализма, и реализма Просвещения, как русского, так и западноевропейского. Богатство этого опыта и решительное его подчинение общим творческим задачам и привели Толстого к смелым художественным открытиям.

Опыт романтической поэтики оказался необходимым моментом развития реалистического толстовского стиля.

Вычеркнув многие страницы о музыке в первых редакциях «Детства», Толстой напишет в старости «Крейцерову сонату» с ее удивительной насыщенностью музыкальной стихией, глубоким проникновением в самую природу музыкального образа. И произведение, в котором словами Позднышева опровергается искусство и любовь, самой передачей «звучания» бетховенской музыки и

<sup>63</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, кн. 1. Пятидесятые годы, стр. 170—172.

<sup>64</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 44.

вызванного ею впечатления в человеческой душе корректирует суждения героя.

То же самое можно сказать и о «кавказских мотивах» в творчестве писателя. Начав с неприятия кавказских литературных реминисценций, Толстой создает замечательного «Хаджи Мурата».

И пользуясь словами Сент-Бева, скажем так: надо было отступить назад, чтобы лучше прыгнуть. И потому «отступление» в романтизм было не уходом писателя от реализма, а смелым обогащением реалистического искусства, раздвижением его рамок, расширением его творческих возможностей, что сказалось уже в самых ранних толстовских вещах, но особенно плодотворный результат смелого творческого синтеза принесло в произведениях зрелых.

В научной литературе существовали, правда немногочисленные и далеко не всегда последовательные, указания на использование Толстым творческого опыта и художественных средств романтического искусства. Несколько более обстоятельны и многочисленны исследования взаимосвязей толстовского творчества с опытом и традициями «натуральной школы».

Но, пожалуй, никто не поставил эти два факта во внутреннюю зависимость между собою. Выше были рассмотрены отдельные элементы поэтики «Утра помещика» и «Поликушки» в этом аспекте. Добавим, что столкновение этих двух планов в их еще непреодоленной разнородности сильно сказывается и в «Казаках». В этом отношении уже достаточно красноречива соответственность первоначального названия романа — «Беглец», выдержанного в традиционно-романтическом духе, и позднего подзаголовка — «Терская линия» — несомненно, больше соответствующего этнографически-очерковому жанру. Столкновение столь разнородных начал отчетливо выявляется и в первоначальных набросках портрета Марьяны.

Вот только некоторые портретные черты из наиболее ранних редакций произведения. С одной стороны — она «необыкновенно хороша» и напоминает «те чудные образы», которые рисует воображение во время «сладострастной тревоги»<sup>70</sup>. У нее «глубокие блестящие черные глаза»<sup>71</sup>. С другой стороны, писатель заставляет ее заниматься далеко не поэтическим делом, наделяет «огромным для женщины большим мужским ростом», «молодецкой мужской походкой» и движениями, которые обличали «напряжение спинных мускулов»<sup>72</sup>. Только в окончательной редакции, отстоящей от начала работы почти на одиннадцать лет, возникает гораздо более органическое соединение этих начал в законченном и прекрасном образе простой казачки.

<sup>70</sup> Л. Н. Толстой. Казаки, стр. 147.

<sup>71</sup> Там же, стр. 165.

<sup>72</sup> Там же, стр. 147—150.



Противоречивость и противоборство различных элементов поэтики Толстого были той внутренней предпосылкой, тем исходным моментом развития, которые, потребовав огромной силы таланта для своего внутреннего преодоления, создали могучую целостную художественную систему, «снимающую» исходную несовместимость разнородных элементов и развивающую заложенные в них позитивные возможности.

Таким образом, мы вправе не только рассматривать творческое развитие Толстого как явление более сложное и противоречивое, чем это иногда представляется исследователям, но и в самом реализме зрелого Толстого увидеть явление так же более многомерное, чем иногда может показаться. Это был во многом другой реализм, нежели до Толстого. Его реализм, зная об открытых возможностях и «натуральной школы» и романтической литературы, возвышается до нового смелого художественного синтеза.

ЧЕХОВ И РОМАНТИЗМ

Стоит только определить тему статьи — «Чехов и романтизм», как сразу же вспоминается насмешливая запись: «Лжедмитрий и актеры», «Тургенев и тигры» — такие статьи писать можно, и они пишутся<sup>1</sup>.

Казалось бы, общая антиромантическая природа Чехова — трезвого реалиста, «диагноста» современного ему общества, убежденного приверженца ясности и холодности повествования — очевидна. И все же творческие взаимоотношения писателя с романтическим подходом к действительности далеко не так однозначны, как это может показаться на первый взгляд.

Обычно под романтизмом в русской литературе понимают направление первой трети прошлого века, отразившееся в творчестве Жуковского, молодого Пушкина, автора «южных» поэм, Рылеева, Баратынского, Лермонтова, А. Бестужева-Марлинского, а также Бенедиктова, Кукольника, чьи произведения несли печать романтического эпигонства.

Вместе с тем говорят о романтических тенденциях и в русской литературе более поздних периодов, в частности — 80—90-х годов. Г. А. Бялый отмечает романтические признаки у Гаршина — прежде всего «лирическую окраску рассказа, его резко субъективный тон», у Короленко, мечтающего о синтезе реализма и романтизма как новом художественном течении<sup>2</sup>.

Действительно, стиль повестей и рассказов Гаршина отмечен общей «потрясенностью», ярко выраженным гиперболизмом, подчеркнутой символикой (огромный диск солнца, красный, как кровь, в рассказе «Четыре дня», яркий, красный цветок, вбирающий в себя — по горячечному представлению героя — все зло мира).

<sup>1</sup> «Из архива А. П. Чехова. Публикации». М., 1960, Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, стр. 75 (I, 122, № 8). Записные книжки цит. по этому изданию. В тексте указываются номер записной книжки, страница и номер записи.

<sup>2</sup> Г. А. Бялый. К вопросу о русском реализме конца XIX в.— «Тр. юбилейной научной сессии». Секция филолог. наук. ЛГУ, 1946, стр. 298, 303—304.

Не случайна и склонность автора к сказаньям, притчам, легендам («Attalea princeps», «То, чего не было», «Сказка о хлебе и розе», «Сказание о добром Аггее», «Лягушка-путешественница»). От этих произведений тянется нить к рассказам Короленко — полесской легенде «Лес шумит», малорусской сказке «Судный день», «Сказанию о Флоре», сказкам «Необходимость» и «Стой, солнце...» Так подготавливается тот жанр романтических сказаний и «песен», который получит новую разработку в творчестве молодого Горького.

Романтические тенденции творчества Гаршина и Короленко исторически знаменательны — они отражали переходный характер времени, растущее чувство истерзанности жизни, ее старых форм и установлений, тягу к новому, вначале еще неясное предчувствие перемен.

Чехов внимательно следил за работой обоих писателей. «Буду читать Вашего «Слепого музыканта» и изучать Вашу манеру», — говорит он в письме к Короленко и признается: «...нам с Вами в будущем не обойтись без точек общего схода»<sup>3</sup>.

Наряду с этими точками общего схода обнаруживаются глубокие различия: Чехов оспаривает в произведениях Короленки именно субъективность тона; жизни как она есть у Короленки противопоставлена гневная, протестующая интонация автора или героя, близкого автору.

Интересен отзыв Чехова о рассказе «Смиренные». Герой короленковского рассказа литератор Иван Бухвостов, отдыхающий в дачном месте у Оки, видит душевно больного, прикованного цепью; у его матери и жены нет средств отдать его в больницу. Писатель подробно воссоздает реакцию Бухвостова, его волнение, возмущение, проклятья. В одном из писем Чехов говорит: «Смиренные» — хороши, хотя можно было бы обойтись без Бухвостова, который своим присутствием вносит в рассказ элемент напряженности, назойливости и даже фальши»<sup>4</sup>.

Чехову кажется назойливым, даже фальшивым выдвигание на первый план героя, за которым угадывается автор. Его настораживает та резко выраженная и выделенная субъективность, с которой, в сущности, начинается романтический принцип изображения.

Короленко так определял мораль Дон-Кихота: «Лучше хорошая надежда, чем плохая действительность»<sup>5</sup>. Формула эта для Чехова принципиально неприемлема: надежда, вера здесь как бы оторваны от реальности. В своих записных книжках он дает, как увидим, иное определение, построенное на совершенно другом соотношении «надежды» и «плохой действительности».

<sup>3</sup> «А. П. Чехов и В. Г. Короленко. Переписка». М., 1923, стр. 34.

<sup>4</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII. М., ГИХЛ, 1940, стр. 107. Далее цит. по этому изданию.

<sup>5</sup> Владимир Короленко. Дневник, т. 1. Госиздат Украины, 1925, стр. 188.

Обращаясь к Чехову, прежде всего сталкиваешься с тем, что на разных этапах развития вопрос об отношении к романтическому принципу изображения получал у него различное решение.

Любой серьезный писатель продельывает в своем творчестве эволюцию, нередко пересматривает свои взгляды, жизненную и художническую позицию. Меняется характер и тональность повествования. Но когда мы обращаемся к литературной биографии Чехова, проблема творческой эволюции получает особое, дополнительное значение — столь стремительно было его развитие, так круты переломы.

Вот почему трудно было бы отвечать на поставленный вопрос — Чехов и романтизм — в общем и целом, отвлекаясь от тех перемен, которые переживал писатель, не связывая те или иные его «ответы» на этот вопрос с определенным моментом его напряженно и внутренне целеустремленно меняющегося творчества.

В критической литературе о Чехове утвердилось представление о трех главных этапах его литературной деятельности: первый, «осколочный» период — еще не Чехова, но Антоши Чехонте — примерно с 1880 г. до середины 80-х годов; второй период, отмеченный произведениями «Володя», «Именины», «Припадок», «Скучная история», «Палата № 6», — с середины 80-х годов до начала 90-х; Чехов стремится по его собственным словам писать так, чтобы произвести «гнетущее впечатление» (XIV, 168). И, наконец, третий период — с середины 90-х годов до конца жизни, связанный с новым этапом в русской общественной жизни, отмеченный у Чехова более активным устремлением к душевному и духовному пробуждению героя, усиливающимся чувством невозможности жить по-старому, предчувствием новых коренных перемен во всем укладе жизни.

Впервые подобное деление, хотя не совсем с такими же характеристиками, намечается еще в дореволюционной критике, а затем получает углубленную разработку, связывается с общественно-политической жизнью и атмосферой 80-х — 900-х годов уже в советское время <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Один из первых сказал о трех фазах творческого развития Чехова Н. К. Михайловский. В статье «Кое-что про г. Чехова» он писал: «...действительность, когда-то настраивавшая г. Чехова на благодушно-веселый лад, а потом ставшая предметом безразличного воспроизведения, вызывает в нем ныне несравненно более сложные и несравненно более определенные чувства» («Русское богатство», 1900, № 4, стр. 128). Ту же мысль о трех «обликах» Чехова-художника высказал В. Альбов. Упомянув о произведениях первых лет, написанных еще «беспечной рукой», он говорит о двух периодах зрелого творчества — о Чехове «тоскующем» и «нашедшем удовлетворение» («Два момента в развитии творчества А. П. Критический очерк». — «Мир божий», 1903, № 1). Мысль о «триедином» облике Чехова была высказана спустя год Вл. Короленко в статье «Памяти А. П. Чехова» («Русское богатство», 1904, № 7). Автор относит «Палату № 6» ко «второму периоду»; «к третьему периоду, читаем дальше, — я бы отнес рассказы, а пожалуй и драмы последних годов, в которых звучит и стремление к лучшему, и вера в него, и надежда».

С этой схемой развития Чехова можно согласиться как с исходной наметкой, во многом приблизительной, требующей дальнейшей конкретизации. И вот в чем заключается, может быть, самая важная поправка к общепринятой периодизации. После первого, «осколочного» периода Чехов создает рассказы и повести: «Свирель», «Счастье» (1887), «Степь», «Красавицы» (1888). Они никак не исчерпываются установкой на создание «гнетущего впечатления», а, наоборот, проникнуты стремлением раскрыть красоту и поэзию природы; не торжествующую, а печальную красоту, и все-таки исполненную заражающей лирической силы. Здесь Чехов, говоря словами из письма к нему Григоровича, уже не бережет те «образы и картины», которые ему особенно дороги<sup>7</sup>.

Что касается третьего периода, то и он требует уточнения — после таких трагически-суровых произведений, как «Мужики», «Печенег», «В родном углу», «На подводе» (1897), создаются рассказы «Дама с собачкой», «Невеста» — совершенно иной, откровенно лирической тональности.

Творческое развитие Чехова более драматично и внутренне конфликтно по сравнению со спокойным и безоговорочным делением на три этапа. В действительности же после каждого периода Чехов переживал своеобразную «вспышку» лирически-приподнятых мотивов. Так, его «переломные» рассказы неожиданно увенчиваются «Степью», «Палата № 6» сменяется «Студентом» и «Рассказом старшего садовника», безысходно трагические «Мужики» — «Дамой с собачкой» и «Невестой».

Иначе говоря, тот конфликт, пользуясь словами Чехова, правды и веры, который проходит сквозь все его творчество, проявлялся в совершенно особой циклической форме; она не отменяет существующей периодизации, но уточняет ее, приближает нас к реальной почве творчества Чехова.

Среди его заметок в записных книжках мы находим одну особенно важную: «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть» (I, 126, № 5). Здесь с поистине чеховской краткостью сформулирована суть его размышлений

---

С некоторыми поправками эту точку зрения разделяет Иванов-Разумник (статья о Чехове в Энциклопедическом словаре Граната, т. 48). И, наконец, Ф. Д. Батюшков, опираясь на статью В. Альбова, дает более точную и обоснованную аргументацию, говорит о трех этапах творческой биографии Чехова: первом — Антоши Чехонте, втором — «хмурых дум» и третьем — веры в человека и в устойчивую правду (см. статью Ф. Д. Батюшкова в «Истории русской литературы XIX в.» под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, т. V, М., 1910).

Из критиков советских лет к вопросу о периодизации творчества Чехова обращался Б. Вальбе («Этапы писательской работы Чехова». — «Литературная учеба», 1934, № 2). К сожалению, его статья несла на себе печать упрощенного социологизирования. В последующие годы к проблеме периодизации обращаются многие исследователи Чехова.

<sup>7</sup> «Слово» Сб. второй. Под ред. М. П. Чеховой. М., 1914, стр. 202.

о вере в человека и о правде его художественного изображения. «Тогда человек станет лучше...» Чехов исходит из веры в возможность обновления человека, возможность пробудить в нем «душу живу». В сущности, именно здесь для него — центр тяжести, вопрос всех вопросов. Что сильнее в герое — «человек» или «футляр»? Может ли герой освободиться от футлярного равнодушия «сонной одури», «бессилия души»? Утверждая веру в возможность такого освобождения, Чехов решительно отделяет себя от современных ему писателей, точнее — бытописателей, таких, как, например, Евгений Чириков, который всем своим творчеством говорил: никогда человек не станет лучше, смотрите сами, каков он есть. В его рассказе, выразительно озаглавленном «Капитуляция» (1890), герой не просто пасует и отступает перед «заедающей» средой — сама эта капитуляция неизбежна, единственно возможна <sup>8</sup>.

В произведениях Е. Чирикова, Н. Тимковского, позднее — С. Юшкевича маленький человек действительно оказывается маленьким, ничтожным перед всепобеждающей силой обстоятельств застойной, обывательской жизни. Содержание многих из этих произведений вполне исчерпывается характеристикой Горького: «Конец 80-х годов и начало 90-х можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала своим героем «не героя...» <sup>9</sup>

Отделяя себя от писателей, изверившихся в человека (разумеется, не ко всем из названных это определение относится в равной мере), Чехов нисколько не сближался с «верующими» романтиками народнического толка. Достаточно обратиться, например, к повести старшего современника Чехова Н. Н. Златовратского, выразительно озаглавленной «Золотые сердца», с ее проповедью мечтательного романтизма, с прославлением героев, «отрепаящихся от воли мира», чтобы сразу же ощутить ту пропасть, которая отделяла чеховское — «Тогда человек станет лучше» от народнической слащаво-идиллической концепции «Золотых сердец». Критика подобных иллюзий в творчестве Чехова, автора рассказа «Драма», повести «Ионыч» общеизвестна.

К писателям-народникам, к поэтам, подобным Надсону, автору стихотворения «Вперед»:

Вперед, забудь свои страданья,  
Не отступай перед грозой,  
Борись за дальнее сиянье  
Зари, блеснувшей в тьме ночной! <sup>10</sup> —

<sup>8</sup> См. также рассказы Е. Чирикова «Gaudeamus igitur» (1894), «Прогресс», «В отставку» (1898), «В ложине между гор» (1899), «Фауст» (1900), роман «Жизнь Тарханова».

<sup>9</sup> М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 26. М., ГИХЛ, 1953, стр. 424.

<sup>10</sup> С. Надсон. Стихотворения. Изд. 2. Л., «Сов. писатель», 1949, стр. 51.

ко всем ним обращался Чехов, говоря: «Если вы зовете вперед, то непременно указывайте направление, куда именно вперед. Согласитесь, что если, не указывая направления, выпалить этим словом одновременно в монаха и революционера, то они пойдут по совершенно различным дорогам» (XII, 301).

Отличие Чехова от писателей-натуралистов и, с другой стороны, романтиков-народников очевидно. Интересно сопоставить его запись с короленьковской формулой («Лучше хорошая надежда, чем плохая действительность»). У Чехова вера в возможность пробуждения и обновления человека неотделима от требования его правдивого изображения. У Короленко вера и правда — как бы в двух разных плоскостях. Это находит отражение и в структуре его произведений: часто автор, утверждающий «хорошую надежду» (или обличающий «плохую действительность»), дан в заостренном противопоставлении действительности. Как она ни страшна — «все-таки впереди — огни!..»

У Чехова же идет непрерывная проверка «хорошей надежды», вера сопоставляется с тем, что представляет собою герой в действительности, «каков он есть».

Есть в чеховской записи — «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть» — еще одна важная сторона: литература должна показывать человеку его самого — не уговаривать, не прибегать к возвышающему обману, не оперировать общими рассуждениями. В словах — «когда вы покажете ему» уловлены черты, присущие не только литературе в целом, но именно Чехову с его установкой на объективность, сдержанность, точность, верность действительности, с его настороженностью против всякой «чувствительности». Пусть читатель все увидит сам, автор не должен ничего решать за него.

Как видим, в краткой чеховской записи утверждаются три взаимосвязанных начала: вера в человека, правда жизни и правда художественная. Литература — не приукрашивание жизни, но суровая проверка человека, его возможности стать лучше, испытание веры.

Очень много дают для понимания этого «испытания веры» записные книжки Чехова. Думается, значение их остается в критической литературе недооцененным.

Многие записи Чехова (мы имеем в виду не заготовки к будущим произведениям, но самостоятельные заметки) — это обращение писателя к самому себе; разговор с самим собой, наедине, без тех сдерживающих начал, которые ощущаются в письмах, без боязни слишком прямого, слишком откровенного самораскрытия.

То, что дают записные книжки для понимания идейно-художественной природы творчества Чехова, не может быть заменено никаким другим источником. Это не только лаборатория писателя, черновые наброски будущих образов и картин. Это и первые, исходные моменты раздумий, краткие и многосодержа-

тельные наметки того, что составит плоть его последующих высказываний, представлений, убеждений. И это же итоговые, окончательные выводы.

С особенной ясностью и наглядностью выражено в записях Чехова столкновение двух начал: веры в человека и — беспощадной правды жизни. Прежде всего это дает себя знать в настойчивом разоблачении всякого самообмана, возвышенных иллюзий, наивной мечтательности, ходовых псевдоромантических представлений, превратившихся в штамп. Вот несколько примеров.

«Барышня, кокетничая, болтает: «Меня все боятся... и мужчины, и ветер... Ах, оставьте! Я никогда не выйду замуж!» А дома бедность, отец пьет запоем. И если бы увидели, как она работает с матерью, как прячет отца, то прониклись бы к ней глубоким уважением и удивились бы, почему она так стыдится бедности, труда и не стыдится этой болтовни» (I, 106, № 3).

«N, жена тов. прокурора, потом члена суда, потом члена судебной палаты, человека среднего, неинтересного, очень любит мужа, любит до гробовой доски, пишет ему трогательные кроткие письма, когда узнает об его ошибках, и умирает с трогательным выражением любви. Она любила, очевидно, не мужа, а кого-то другого, высшего, прекрасного, не существующего, а на муже изливала эту любовь» (I, 115, № 8).

«Управляющий именем... никогда не видел хозяина. Живет иллюзией: воображает хозяина очень умным, порядочным, высоким, и детей своих воспитал в таком же направлении. Но вот приехал хозяин, ничтожный, мелкий — и разочарование полнейшее» (I, 125, № 7. Тут, конечно, ощущается переключка с сюжетом «Дяди Вани»).

«Вспоминаются споры о братстве людей, о пользе народу, о работе, между тем никогда в сущности споров этих не было, а только пьянствовал, когда был студентом. Пишут: «стыдно за людей с университетскими значками, когда-то ратовавших за человеческие права и свободу религии и совести» — а никогда они не ратовали» (I, 125, № 6).

И уже непосредственно о литературе: «Поэзия и художественные произведения содержат не то, что нужно, а то, что хочется; они не идут дальше толпы и выражают только то, что хотят лучшие из толпы» (I, 127, № 14).

Эти записи выразительно иллюстрируют чеховское неподкупно-строгое убеждение: надо видеть человека и жизнь такими, какие они есть, а не такими, как «хочется». Однако как эти записи ни важны и ни наглядны, все же речь в них идет не о романтическом взгляде на жизнь, но скорее — псевдоромантическом. Это примеры борьбы Чехова с «нас возвышающим обманом». А если говорить не о подобных случаях самообмана, но о вере в человека?



Утверждение необходимости видеть и изображать строгую, неприкрашенную правду жизни сочетается в записных книжках со столь же убежденными высказываниями: «Вера есть способность духа. У животных ее нет, у дикарей и неразвитых людей — страх и сомнения. Она доступна только высоким организациям» (I, 101, № 9); «Во что человек верует, то и есть» (I, 129, № 9). И среди записей на отдельных листах: «...человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек» (XII, 308).

Вместе с тем мы находим заметки, иногда полушутливые, где прямо сопоставляются вера и правда: «Когда хочется пить, то кажется, что выпьешь целое море — это вера; а когда станешь пить, то выпьешь всего стакана два — это наука» (I, 130, № 19). «Пока человеку нравится плеск щуки, он поэт; когда же он знает, что этот плеск не что иное, как погоня сильного за слабым, он мыслитель» (XII, 302).

Последние две записи важны как свидетельство: в самом ходе чеховских раздумий сталкивались «вера» и «наука», «поэт» и «мыслитель». Перед нами характерная черта чеховского мышления — писатель смотрит на предмет или явление с двух сторон. Вот, как это кажется, как «хочется» это увидеть. А вот — действительный облик предмета, явления.

В словах о плеске щуки нет безоговорочного отрицания взгляда поэта и признания правоты мыслителя. Неслучайно приведенная запись кончается так: «Когда же он [человек] не понимает, какой смысл в погоне и зачем это нужно равновесие, к(ото)рое достигается истреблением, он опять становится глуп и туп, как в детстве. И чем больше знает и мыслит, тем глупее».

В ряде записей Чехов говорит не вообще о вере, но более определенно — о вере в человека. И здесь мы находим еще более резкое столкновение противоположных точек зрения:

«Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела» (I, 66, № 2). И: «Порочность — это мешок, с которым человек рождается» (I, 81, № 10)<sup>11</sup>.

Мы говорили о своеобразной цикличности творчества Чехова и отмечали характерную особенность: лирически-приподнятое начало, утверждение веры в красоту и поэзию жизни дает себя знать как бы волнами. Это своего рода испытание возвышенного взгляда на человека, природу, мир, — взгляда, который опровергается суровой картиной реальности.

Достаточно сопоставить, например, известные строки из «Степи» («во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться тор-

<sup>11</sup> Не будем забывать, что многие из записей могли предназначаться для задуманных, но нередко еще неясных персонажей. На это справедливо указывает Е. Н. Кюшина во вступительной статье «Записные книжки» («Из Архива А. П. Чехова», стр. 10).

жество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни». — VII, 52) с картиной из «Палаты № 6»: «Недалеко от больничного забора, в ста саженях не больше, стоял высокий белый дом, обнесенный каменной стеной. Это была тюрьма.

«Вот она действительность!» — подумал Андрей Ефимыч, и ему стало страшно» (VIII, 156) — достаточно этого сопоставления, чтоб увидеть, как велика была амплитуда в характере чеховского восприятия жизни.

Цикличность творческого развития Чехова, его резкие перемены в истолковании вопроса о правде и вере, в самой тональности повествования, — все это отражает и динамику развития общественной жизни и вместе с тем глубоко связано с природой идейно-образного мышления Чехова. Писатель как бы чувствует себя между двумя бесконечностями: он не соглашается отступать от веры в человека и столь же решительно отстаивает трезвую суровую правду о нем, к каким бы выводам она ни приводила.

Это противоборство двух «бесконечностей» дает себя знать на протяжении всего творчества Чехова, продолжавшегося около двадцати пяти лет. Не имея возможности проследить его в полном объеме, обратимся к одному из самых драматичных моментов развития зрелого Чехова, ко второму перелому в его творчестве — к переходу от «гнетущих» повестей конца 80-х — начала 90-х годов — к произведениям, где это гнетущее настроение сменяется более жизнерадостным, лирически-взволнованным и активным. В сущности, в эти годы окончательно формируется стиль высшей зрелости писателя. Попробуем рассмотреть творчество Чехова этих переломных и особенно последующих, 90-х годов, с интересующей нас точки зрения.

В письмах 1893 г. Чехов жалуется на вялость, «сплошное равнодушие» (XVI, 46); «Настроение вялое... писать не хочется» (51); «Я оравнодушел» (54). Однако с осени этого же года тон писем заметно меняется: «Я теперь пишу много и быстрее, чем раньше. Сюжетов сложилось пропасть — сплошь жизнерадостные» (письмо А. С. Суворину, 18 августа 1893 г. — XVI, 82).

Следующий, 1894 год наполнен напряженной работой. Вслед за рассказами «Черный монах» и «Бабье царство» (написаны в 1893 г.) Чехов создает «Скрипку Ротшильда», «Студента», «Рассказ старшего садовника», «Три года», заканчивает «Учителя словесности» (дописывает вторую часть к рассказу 1889 г. «Обыvatели»). Много раз сообщает о намерении писать пьесу, но замысла не осуществляет (см. XVI, 113, 117, 123, 140, 152).

В разгар работы над повестью «Три года» он признается: «Замысел был один, а вышло что-то другое, довольно вялое и не шелковое, как я хотел, а батистовое <...> Надоело все одно и то же, хочется про чертей писать, про страшных, вулканиче-

ских женщин, про колдунов, но увы! требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Ивацов Гаврилычей и их супругов» (Е. М. Шавровой, 4 декабря 1894.— XVI, 190).

Конечно, эти слова нельзя понимать буквально — о «вулканических женщинах» Чехов писать не будет, потому что не может органически. И в то же время признание глубоко симптоматично — всего несколько лет назад, в годы работы над «Припадком» и «Палатой № 6» оно было невозможно.

Итак, уже беглый взгляд на смену разных моментов в творчестве Чехова, обращение к его записным книжкам, к его письмам,— все это с разных сторон приводит к выводу о напряженном противоборстве, условно говоря, правды и веры, суровых картин действительности с лирическим воспеванием красоты и поэзии жизни; иначе говоря — «гнетущего впечатления» и «жизнерадостных сюжетов».

Но, быть может, разительнее всего происходит это противоборство двух взглядов в самих произведениях. Борьба идет не от рассказа к рассказу, но внутри самого рассказа.

В этом отношении особенно наглядно и показательно произведение переломной поры «Студент», которое сам Чехов считал лучшим своим рассказом.

Действительность тут предстает перед ним в двух обличьях: сначала — весна, по-зимнему холодная, «внезапно наступивший холод», такой, что казалось «самой природе жутко» (VIII, 345). И как будто навеянные этим холодом, пугающей вечерней мглой, сгущающейся до полной тьмы, безотрадные мысли о том, что такая же лютая бедность, голод, невежество, тоска, «такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета», — все эти ужасы были, есть и будут» (346). Затем, после беседы студента с Василисой и Лукерьей, те же «потемки», «жестокий ветер» и — прямо противоположные мысли о том, что правда и красота «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (348).

Контраст подчеркнут двойным описанием одного и того же вечернего костра. «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле» (345).

Здесь костер — словно единственный слабый просвет, лишь подчеркивающий побеждающую непроглядность мглы, в которой «все сплошь утопало».

В конце рассказа, после беседы о первосвященнике, заставившей Василису заплакать, а ее дочь Лукерью смутиться, снова дается описание костра. «Работники возвращались с реки, и один из них верхом на лошади был уже близко, и свет от костра дрожал на нем...» (347). Раньше мрачные сумерки со всех сторон обступали огонь — теперь он как будто разгорается, дрожит на человеческих фигурах.

Уходя от костра, раздумывая о Василисе и Лукерье, студент

оглядывается: «Одинокий огонь спокойно мигал в темноте...» (348).

Перемена, пережитая героем, дана и в непосредственном описании и — отраженно. Здесь нет никакой символики, деталь лишена аллегорической определенности и настойчивости. Но она, эта деталь, есть — и не столько символизирует, сколько отражает — по-чеховски скромно и неприметно — борьбу и смену настроений в душе героя.

Можно ли назвать рассказ «Студент» романтическим? Правильнее было бы сказать — он почти романтичен. В этом «почти», может быть, вся суть чеховского подхода к изображению человека.

Что для него самое трагическое, самое страшное? Равнодушие человека, его непробудная духовная сытость, футлярность<sup>12</sup>.

Характер трагического у Чехова выражен в одной из записей: «Увы! ужасны не скелеты, а то, что я уже не боюсь этих скелетов» (I, 112, № 9); в известном ответе А. С. Суворину как раз той поры, когда был написан «Студент»: «Вы спрашиваете в последнем письме: «Что должен желать теперь русский человек?» Вот мой ответ: желать. Ему нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кислотство» (12 декабря 1894 г. — XVI, 192).

Любой вопрос в сознании Чехова связывался с главным: можно ли достучаться «молоточком» до души героя? Или же он, говоря словами поэта, духовно навеки почил?

В «Студенте» вся суть даже не в самом рассказе героя, а в том впечатлении, какое он произвел на героиню: «Если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям» (348).

Приглядимся, однако, внимательней, как описаны героини и как передана их реакция на рассказ. Василиса — высокая пухлая старуха в мужском полушубке. Она служила у господ в мамках, а потом в няньках; «выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка» (346).

Эта улыбка — не оживляет образ героини, а скорее, наоборот, «одеверянивает». В ней, в этой улыбке, вся забитость Василисы, убежденной, наверно, что она — ничто, а господа — все; что она призвана лишь к тому, чтобы господам служить, услуживать, быть приветливой. Улыбка не личности, а скорее самой обезличенности.

Вот ее дочь Лукерья — «деревенская баба, забитая мужем». Она «только щурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой».

<sup>12</sup> Подробнее об этом в нашей книге: «А. П. Чехов. Очерк творчества». Второе, дополненное издание. М., Гослитиздат, 1960 (гл. «Страшнее всего»), стр. 106—113.

Как же происходит пробуждение этих двух несчастных, невежественных, забытых жизнью существ? И происходит ли оно?

После того, как студент кончил свой рассказ о судьбе Иисуса, о горестных рыданиях Петра в тихом, темном саду, вздохнул и задумался,— «Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, избыточные потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» (347).

Вот что значит быть верным двум «бесконечностям» — вере в человека и правде о нем, какой бы жестокой она ни была: это значит так говорить о его возможности «стать лучше», чтобы показывать, «каков он есть», Василиса всхлипывает, плачет, *не переставая улыбаться*. В этих трех словах — может быть, суть чеховского подхода к человеку, приближающегося к романтически-возвышенному взгляду и не переходящего «пограничной полосы». Что-то новое, неизведанное толкнулось в душу героини, но ей еще далеко до полного пробуждения, тем более обновления. Она остается самой собой, с этой несчастной, нелепой, как будто приклеенной к лицу улыбкой. И в то же время она уже не равна себе, прежней. Ее дочь Лукерья, забитая до того, что кажется глухонемой, даже не плачет, она только испытывает непонятную боль; и так много говорит нам ее «тяжелое напряженное» выражение и «неподвижный» взгляд на студента. В этот момент она не перестает быть «глухонемой», ей не дано не только заговорить, но, может быть, даже мысленно выразить то, что она ощущает.

Однако ее смущение знаменательно — это радостно тревожный сигнал: жива душа героини, не забита, не замордована окончательно мужем, лютой бедностью, «тьмой»<sup>13</sup>.

Мало сказать о разительном переходе в рассказе «Студент» от картины действительности, как она есть, к утверждению веры в человека. Надо еще сказать о том, что, утверждая эту веру, Чехов не отрывается от правды жизни. Не заставляет преобразиться ни природу, ни своих персонажей. Тьма остается тьмой, а Василиса и Лукерья — Василисой и Лукерьей. Но взгляд на эту тьму и взгляд на этих женщин изменился. Вера начала свой путь — не «над» правдой, но как будто сквозь нее.

---

<sup>13</sup> Верный своей манере, Чехов соединяет тонкой, почти неуловимой ассоциацией эту мрачную тьму по-зимнему холодного пасхального вечера и «тихий-тихий, темный-темный сад», где неверный Петр оплакивает своего учителя, от которого он отрекся. Также переключаются костер, у которого остановился студент, и тот костер, у которого грелись работники и Петр («Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр», — говорит студент, протягивая руки к огню. И далее: «С ними [работниками] около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь») (VIII, 346, 347).

Может быть, еще резче и определеннее проявился конфликт правды и веры в «Рассказе старшего садовника», написанном вскоре после «Студента». Сама эта определенность, почти схематичность ослабляют впечатление от рассказа. И все же он важен для того, чтобы разобраться в том «испытании романтизма», которое предпринимает Чехов в своих произведениях, записях, заметках — с особенной силой и настойчивостью с середины 90-х годов.

В одном городе, рассказывает садовник, жил доктор с «чудным, ангельским сердцем». И вот этого человека-ангела, чудо благородства и самоотверженности, находят зверски убитым. Несмотря на явные признаки преступления, судьи, а с ними и горожане решают, что это несчастный случай: нет человека, который мог бы убить доктора. Но вот обнаруживается преступник, убийца — все улики против него. Однако главный судья, вопреки уликам, на суде восклицает: он не виноват!.. человек не может пасть так глубоко!

И садовник заключает: пусть оправдательный приговор принесет жителям вред, но зато какое благотворное влияние имела для них эта вера в человека.

«Веровать в бога не трудно, говорит герой-садовник. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, Вы в человека уверуйте!» (567. Эти слова, как известно, были выброшены цензурой).

Итак — вера в человека вопреки прямым вещественным доказательствам, вопреки логике и житейским соображениям. Правомерно ли это? Да, отвечает писатель вместе со своим героем, — вера вопреки фактам оправдана, потому что сама она — тоже факт, и этот факт становится важным жизненным фактором: вера «воспитывает в нас великодушные чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. Каждого! А это важно» (386).

«Рассказ старшего садовника», повторяем, одно из немногих произведений Чехова, где авторская точка зрения передана с открытой прямоотой. Здесь, может быть, в наибольшей степени приблизился Чехов к романтическому принципу, который основан не столько на правдивом, глубоком и достоверном воссоздании действительности, сколько на своеобразном «пересоздании» с позиций автора, его идеалов, веры, стремлений, выдвигающихся на первый план<sup>14</sup>.

Однако и здесь остается грань, которая отделяет Чехова от романтического подхода в широком смысле этого слова. В действительности нашелся человек, способный на столь низкое преступление, пусть один, но все-таки нашелся — как судьи не отгоняют эту мысль, она возникает сама собой. В столкновении

<sup>14</sup> См. об этом: Л. И. Тимофеев. Советская литература. Метод — стиль. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 61.

веры и правды нет безоговорочного торжества веры — она утверждается, но не торжествует, правильней сказать, она должна восторжествовать — потом, нескоро, своим медленным пробуждающим воздействием. Как видим, и «жизнерадостные сюжеты» Чехова не означают никакой облегченности, прекраснотуши, романтической дымки.

«Студент», «Рассказ старшего садовника» свидетельствуют о том, что проблема веры в человека в творчестве Чехова середины 90-х годов не просто усиливается, но драматически обостряется. Неразрывно с ней повышается интерес писателя к проблеме искусства — именно в этой связи.

Вот характерная запись: «Он любил литературу, которая его не беспокоила, т. е. Шиллера, Гомера и т. п.» (I, 120, № 22).

Подлинное искусство должно беспокоить, тревожить человека, не давать ему погружаться в душевную спячку, будить его своим «молоточком».

В годы, о которых идет речь, Чехов после долгого перерыва обращается к мысли о пьесе, несколько раз сообщает о намерении приняться за нее, но все время откладывает. А затем, в 1895 г., садится за «Чайку» и к осени заканчивает (в начале следующего года она переделывается).

«Чайка» — вершина той, условно говоря, лирической волны, которая начинается «Студентом» и «Рассказом старшего садовника», а потом, после пьесы, ее провала, оборвется резко и круто.

Известно, как характеризовал Чехов пьесу в разгар работы над ней в письме А. С. Суворину 21 октября 1895 г.: «Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро), много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (XVI, 271).

Уже в этой краткой характеристике намечены две главные темы пьесы — искусство («много разговоров о литературе») и любовь («пять пудов любви»). Какая из этих тем была, если можно так выразиться, первоисходной?

Обратимся к черновым наброскам и попробуем проследить, как складывалась пьеса — это имеет непосредственное отношение к теме нашей статьи.

После первых записей о Локидине (впоследствии — Дорне), о Тригорине появляется: «Он проснулся от шума дождя» (I, 53, № 2) — одна из важных опорных заметок, связанных с образом Треплева<sup>15</sup>. Затем слова этого же персонажа: «Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым, вы же, рутинеры, захватили в свои руки власть в искусстве и считаете

<sup>15</sup> В четвертом действии Треплев «собирается писать; пробегает то, что уже написано, и говорит: «...Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон» (XI, 189).

законным лишь то, что делаете вы, а остальное вы давите» (I, 54, № 2; ср. окончательный текст XI, 174).

В этой записи мысль об искусстве соединена с представлением о моральном, человеческом облике художника. Рутин — не только штамп, нечто взятое из вторых рук, рутин — вдвойне безправственна потому, что лишена чистоты и давит подлинное искусство.

Дальше одна за другой следуют записи, относящиеся к Треплеву:

«Пьеса: надо изображать жизнь не такую, какая она есть, и не такую, какую она должна быть, а такую, какая она в мечтах» (I, 63, № 5).

«Пьеса: у актеров и литераторов круговая порука: раз они приняли тебя в свою среду, ты становишься известным на всю Россию» (I, 63, № 6).

И среди этих записей — первое напоминание о Нине Заречной, еще безымянное: «Пьеса: актриса, увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство» (I, 63, № 4).

Образ Нины возникает в черновых заметках уже после записей о Треплеве. Он вырастает в процессе работы, но «эпицентр» первых записей — именно Треплев с его бунтом против рутинного давящего искусства.

Не будем подробно разбирать пьесу<sup>16</sup>. Сейчас нас интересует конфликт Треплева и окружающих его знаменитостей — матери-актрисы, беллетриста Тригорина.

Слова Треплева о «наивных и чистых» (I, 54, № 2) Чехов в окончательном тексте снял. Но Дорн, размышляя о достоинствах треплевской пьесы, скажет: «Свежо, наивно...» (XI, 156). Безвестный, непризнанный литератор наделен даром искренности, свежести, он принадлежит к «наивным и чистым», и это дает ему право писать.

Что его возмущает больше всего в современном искусстве? Опять-таки не просто штамп, старомодность: «... Когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе...» (XI, 146).

Ему ненавистно искусство для «домашнего обихода», прикрывающее кучую мораль громкими словами о жреческом служении и т. п.

Когда Аркадина упрекает сына в обыкновенной зависти неталантливого по отношению к настоящему таланту Тригорину, он отвечает: «Настоящие таланты! (*гневно*). Я талантливее вас всех, коли на то пошло» (XI, 174).

Талантливей — потому, что чище, потому что свободен от жирка самоуспокоенности, самодовольства, не принадлежит к «круговой поруке».

<sup>16</sup> Попытка разбора была предпринята нами в названной выше книге «А. П. Чехов» (см. главу «Судьба искусства», стр. 162—178).



С чеховской сдержанностью, ненастойчивостью и вместе с тем — определенностью проведена в пьесе мысль о безразличии Аркадиной и Тригорина к другим талантам.

Мать Треплева видит и ощущает в искусстве только себя, упоена собой, своим успехом, своей внешностью. Она высмеивает сына, который, как он выражается, «нарушил монополию» (152), досадует на его пьесу еще до начала спектакля. О Тригорине Нина скажет в последнем акте: «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом» (192).

Нельзя не разглядеть важного мотива пьесы: две знаменитости, актриса и беллетрист, жестоко посмеялись над двумя «наивными и чистыми» молодыми безвестными художниками — актрисой и литератором.

Тригорин передает Треплеву книжку журнала с его новым рассказом. Треплев, перелистывая, замечает: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал» (187).

Аркадина рассказывает, как ее принимали в Харькове, какую овацию устроили. А на вопрос Дорна, рада ли она, что у нее сын писатель, отвечает: «Представьте, я еще не читала. Все некогда» (188).

Приглядимся, однако, к творческой программе Треплева. Аркадина попросту называет его «декадентом» (174)<sup>17</sup>. Начинает он с того, что старается решительно размежевать искусство и жизнь («Надо изображать жизнь не такую, как она есть...» Иначе говоря, с установкой, прямо противоположной чеховской: «Когда вы покажете ему, каков он есть»).

Во многих работах говорится: начав с отрицания рутины, Треплев приходит к той же рутине, штампу. Это и так и не совсем так.

В финале перед приходом Нины Треплев перечитывает написанное и замечает: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине (*Читает*): «Афиша на заборе гласила...Бледное лицо, обрамленное темными волосами». Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон» (189).

Сюда, как мы помним, и относилась одна из первых черновых записей к пьесе («Он проснулся от шума дождя»). Чувствуя, что он сползает к той же рутине, Треплев не мирится с этим, выбрасывает банальные фразы и начинает с «шума дождя», разбудившего героя.

<sup>17</sup> Вслед за Аркадиной, но уже в иной манере, исследователи отождествляли Треплева с декадентами. «Пьеса, с представления которой начинается «Чайка», является не чем иным, как тонкой пародией на декадентские вьивхи и претензии» (*М. И. Елизарова*. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX в. М., Гослитиздат, 1958, стр. 135).

Трудно, конечно, судить о том, что пишет Треплев, по одной фразе, с которой он решает начать повествование. Но у Чехова и одна фраза может говорить о многом — вспомним хотя бы единственную убийственную фразу из сочинения Веры Иосифовны, героини «Ионьча» — «Мороз крепчал...», которая сразу определяет всю стилевую систему этой писательницы.

Так и здесь. Единственная фраза, которую оставил невычеркнутой Треплев, которая должна открывать новый рассказ, как бы знаменует собой возвращение к жизни, к природе — к тому, от чего так решительно он отворачивался вначале<sup>18</sup>.

Дальше он говорит: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души».

Нет нужды преувеличивать этот перелом в душе Треплева — в отличие от Нины Заречной он не может сказать «Я верую», все еще носится «в хаосе грез и образов». Но он и не останавливается на том, чтобы рисовать жизнь, какую она представляется «в мечтах».

Такова тема «Чайки» — очищение искусства от рутины и пошлости, конфликт «сытых» знаменитостей и — «напывных и чистых», обретение веры в искусство, а свое призвание; для Нины — ценою потерь и страданий, для Треплева — ценою жизни.

Можно было бы подробно говорить о том, как тесно переплетены в пьесе темы искусства и любви; как чист, наивен, искренен и бескомпромиссен в любви Треплев, как резко контрастируют безразличные слова Тригорина по поводу чучела Чайки: «Не помню! (*подумав*). Не помню!» с треплевским выстрелом.

---

<sup>18</sup> Интересно сопоставить эту фразу Треплева о шуме дождя с тем, как описан процесс писания у главного героя «Повести» Бориса Пастернака: «Тут начинается дождь», — вывел Сережа <...> Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест <...> Ничего, кроме самой общей мысли, еще неоформленной, в такие первые вечера не оседает на записи, лишенной живых подробностей, и только естественность, с какой рождается эта идея из пережитых обстоятельств, бывает поразительна.

Дождь был первой подробностью наброска, остановившей Сережу. Он перенес ее с осьмушки на бумагу четвертного формата и принялся мараить и перемаривать, добываясь желанной наглядности. Местами он выводил слова, которых нет в языке. Он оставлял их временно на бумаге, с тем, чтобы потом они навели его на более непосредственные протоки дождевой воды в разговорную речь, образовавшуюся от общения восторга с обиходом. Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищенье заставляло ему зренье слезами, точно оптических стеклами не по мерке» (*Борис Пастернак. Повесть. Л., 1934, стр. 7*).

Естественно, мы не проводим прямой параллели. Отрывок этот, возможно, свидетельство неосознанного отзвука чеховской пьесы, может служить своеобразной иллюстрацией — какого рода активную роль играет сходная фраза, правда, в совсем иной художественной манере.

Но сейчас нас интересует другое. В сущности все это — говоря словами Чехова, и «разговоры о литературе» и «пять пудов любви» — все, о чем шла речь, одна сторона пьесы.

Среди первых черновых записей находим: «Пьеса: учитель 32 лет, с седой бородой» (I, 55, № 2); «Учитель все время толчется в комна>тах. В III акте мешает говорить, и его просят удалиться» (I, 64, № 2); «Про учителя и Кав.: они из себя ничего не представляют, ничем не замечательны — хоть бы мошенниками были, что ли...» (I, 64, № 3).

С зарождающимся образом учителя с седой бородой несомненно связано письмо Чехова А. С. Суворину 27 ноября 1894 г., где он рассказывает об учителе Талежской школы: «Учитель получает 23 рубля в месяц, имеет жену, четырех детей и уже сед, несмотря на свои 30 лет. До такой степени забит нуждой, что о чем бы Вы ни заговорили с ним, он все сводит к вопросу о жалованьи. По его мнению, поэты и прозаики должны писать только о прибавке жалованья...» (XVI, 187).

Совершенно новый поворот темы искусства — с точки зрения прибавки жалованья бедному, забитому нуждой, не по годам седому учителю.

В пьесе учитель Медведенко каждой своей репликой маниакально переводит разговор с высоких материй на язык самой грубой прозы.

«Маша. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив.

Медведенко. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись.

Маша (*оглядываясь на эстраду*). Скоро начнется спектакль» (XI, 144).

О треплевской пьесе будут высказаны самые различные мнения — но обратим внимание на особый «медведенковский» контекст.

После постановки учитель, неожиданно оживляясь, говорит Тригорину: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» (153) — и эти слова звучат в общем разговоре о треплевской пьесе неожиданно, неуместно.

После рассказа Шамраева о певце, простом синодальном певце, раздается унылый вопрос учителя: «А сколько жалованья получает синодальный певчий?» (156).

Ему совершенно недоступны тонкости и душевные переливы главных героев.

«Вчера поздно вечером,— говорит Нина Треплеву в финале,— я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала ...» (191).

А открывается четвертый акт словами учителя: «В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый,

безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает» (179). Мы говорили о противостоянии друг другу — с одной стороны Аркадиной и Тригорина, с другой — Треплева и Нины (разумеется, противостоянии не прямом, но пробивающемся сквозь другие соотношения героев). Теперь мы подходим к выводу о новой черте, разделившей персонажей: с одной стороны, все они, по-разному занятые и увлеченные искусством, любовью, тем, что на языке учителя Медведенко — «в теории», с другой — он, замученный заботами о том, что «на практике выходит».

В первоначальной редакции пьесы разговор Сорина и Аркадиной о деньгах прерывался появлением Медведенко, который говорил, ни к кому не обращаясь: «Учитель из Телятьева очень выгодно купил сено. По 9 копеек за пуд с доставкой. А я на прошлой неделе заплатил по 11. Вот тут и вертись...» (569).

Можно сказать, пользуясь словами Чехова: «Чайка» — это не только «пять пудов любви», но и «пуд сена с доставкой»<sup>19</sup>.

Опять-таки — не будем преувеличивать этого конфликта. Второе, «медведенковское» начало несоизмеримо с первым, основным. Учитель — во многом фигура комическая<sup>20</sup>, однако — комическая в непростом, чеховском смысле.

Сколь эпизодичной ни была бы эта роль, без нее нет пьесы, нет полного представления о ее сложной структуре. Спор Треплева с Аркадиной, с Тригориним, с современным ему искусством, его печальная любовь к Нине, как и неизлечимая любовь Нины к Тригорину, Маши — к Треплеву, Полины Андреевны к Дорну, всему этому противостоит скромный, невидный, непритязательный, недалекий учитель с его житейскими, практическими заботами и лишениями.

Мы говорили о соотношении веры и правды жизни у Чехова. Теперь мы подходим к вопросу о соотношении искусства с грубой правдой жизни, быта, человеческого существования в прямом смысле — «есть и пить надо».

Уже одно это сопоставление многогранно-символического образа «Чайки» с жизнью и речами учителя Медведенко — одно оно должно предостеречь от того, чтобы назвать пьесу романтической; как ни завлекательно связать многое из треплевских устремлений с романтическими тенденциями.

Учитель Медведенко — противовес этим тенденциям, скромное, тихое, несуразное по своей неожиданности, непривязанности к контексту «разговоров о литературе» напоминание о прозе жизни

<sup>19</sup> Этот конфликт двух начал хорошо передан в постановке пьесы в театре «Современник» (1970), в целом, на наш взгляд, весьма спорной и уязвимой. Но смысл и характер роли Медведенко раскрыт артистом А. Мягковым убедительно и глубоко.

<sup>20</sup> Чехов писал в связи с распределением ролей в Александринском театре: «...роль учителя хорошо бы отдать какому-нибудь бытовому актеру с комическим оттенком» (XVI, 357).

ни во всей ее неприкрашенной реальности. Пусть эта проза — не вся правда жизни, пусть она может показаться смешной, однако ее голос звучит в пьесе хотя и негромко, но внятно и определенно.

С провалом пьесы Чехов испытывает не только огромное душевное и физическое потрясение — можно сказать, что это было и потрясение творческое.

Первая вещь, которая выходит из-под пера Чехова после всего пережитого, — повесть «Мужики».

Закончена повесть к концу февраля 1897 г.

«Мужики» и другие вещи этого года — «Печенег», «В родном углу», «На подводе» — ознаменовали новый момент в литературной биографии Чехова. Невозможно говорить о «третьем периоде» (с начала — середины 90-х годов до конца жизни писателя) в общих чертах, суммарно, не выделяя этого резкого «перепада». В произведениях 1897 г. на смену рассказам и пьесе переломных лет — с их лирической окрашенностью, «почти романтической» приподнятостью, крыленностью, стремлением утвердить правду и красоту жизни, веру в человека, роль подлинного искусства — приходят вещи совсем иной тональности. «Мужики» и другие рассказы этой поры отмечены последовательным желанием писателя раскрыть правду жизни во всей ее неприкрашенной суровости, даже жестокости, показать ее страшную изнанку.

Начинается, может быть, самое тяжелое испытание веры в человека, испытание лирики, какое переживал Чехов. По гнетущему впечатлению повесть «Мужики» поспорит и с «Припадком» и даже с «Палатой № 6».

Тут, однако, необходимо сделать одно существенное уточнение. Наши слова о вере писателя в человека и о том «сопротивлении материала», которое она встречает в герое, в общем укладе жизни — все это требует конкретизации. Чехов-художник не оперирует абстрактными понятиями. Мы находим у него людей самых разных ступеней классовой иерархии, рангов и уровней — от проститутки до сановника, от тапера до профессора, от крестьянки до княгини. Вместе с тем в пору зрелости внимание художника концентрируется на двух основных сферах: люди интеллигентного сословия и люди из народа.

Тема равнодушия развивается по двум руслуам: перед нами либо образованный человек — душевно успокоенный, бестревожный; либо — человек из народа, забытый, замученный жизнью, доведенный до тупости и безразличия.

Рассказ «Студент» открывал собою два ряда произведений 90-х — 900-х годов. За студентом Иваном Великопольским следует старший садовник, герои повести «Три года», «Дома с мезонином», маленькой трилогии, «Ионыча», «Дамы с собачкой», «Невесты».

За Василсой и Лукерьей — «мужики» из одноименной пове-

сти, «Новой дачи», сотский («цощкай») из рассказа «По делам службы», герои повести «В овраге».

Разобщенность интеллигенции и народа — одна из сквозных тем творчества Чехова, не отдельная, но многообразно проявляющаяся в самых различных произведениях.

В сущности радость, испытываемая студентом после беседы с Василисой и Лукерьей, объясняется тем, что он, студент, находит общий язык с крестьянками, пробивается сквозь забитость, невежество; между ними возникает незримый мост.

Записные книжки и тут позволяют проникнуть во внутренний мир писателя, познакомиться с его неотступными размышлениями наедине с самим собой.

«Придет время, когда интеллигент и тебя, мужика, будет воспитывать и холить, как своего сына и свою дочь, и даст тебе науку и искусство, и не одни лишь крохи, как теперь, до тех же пор ты — раб, мясо для пушек» (I, 72, № 4). «Сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать» (I, 87, № 3).

Обо всем этом следует помнить, когда мы говорим о переходе от «Чайки» к «Мужикам». Тут есть связь — именно по контрасту.

Скажем еще раз: трагедия интеллигенции связана с ее успокоенностью, слабостью и непрочностью того «огонька», который загорелся было в душе Ионыча; трагедия героев «мужицкого» цикла — в их забитости, готовности примириться с несправедливостью общественного уклада, заведенного миропорядка — он представляется им извечным, единственно возможным.

Страшна жизнь мужиков — с первых же черновых записей, с первых страниц самой повести мы попадаем в царство такой бедности, лютой нужды, что учитель Медведевко здесь показался бы богачом. Но безотрадное впечатление усиливается и обостряется той безропотностью, с какой принимает удары Ольга, и убежденностью, с какой она советует терпеть Марье.

Можно подумать, что все это относится не к общим представлениям писателя о действительности, но только к крестьянской теме. Однако записные книжки говорят о том, что в сознании художника возникал сюжет и картины второй, незавершенной части повести, относящейся к городской жизни героев.

Ольга и дочь Саша после смерти Николая уходят из деревни. Повесть кончается тем, что в большом селе они останавливаются у каждой избы и певучими голосами просят подаяния.

В незаконченном, не увидевшем света продолжении «Мужиков» намечены их горести и мытарства в городе — жизнь здесь оказывается едва ли не более страшной<sup>21</sup>. И опять-таки трагична не только судьба героев, но и их отношение к ней.

<sup>21</sup> См. записи на отдельных листах: «Ольгу рассчитали потому, что часто приходил к ней Кирьяк и криком беспокоил жильцов». «Шестой день,

Среди набросков к продолжению «Мужиков», относящихся к дочери Ольги Сапе, которая в конце концов попадает на самое дно жизни; есть строки:

«Сапа безропотно работала в прачешной: мы не можем быть счастливы, потому что мы простые...» (XII, 313). «Сапа брезговала запахом белья, нечистотой, смрадной лестницей, брезговала жизнью, но была убеждена, что такая жизнь в ее положении неизбежна» (XII, 316).

А вот набросок к рассказу «В родном углу», написанном вскоре после «Мужиков»: «Очевидно, есть прекрасное, вечное, но оно вне жизни...» (III, 16, № 3). Это — к финалу рассказа, где героиня Вера думает о том, что нет ничего кроме жизни как она есть — грубой и равнодушной: «Ведь лучшей и не бывает!» (IX, 243).

Как ни далеки друг другу «миры» Веры и мужиков — в сознании художника они ассоциируются. Родство здесь — в готовности героев принять эту жизнь, эти обстоятельства как должное.

«Прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь другое. Очевидно счастье и правда существуют вне жизни» — вот итог, к которому приходит Вера. «Правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле», — думал, волнуясь и радуясь, студент Иван Великопольский.

И вот теперь, спустя три года, героиня рассказа убеждена в противоположном. Перед нами не просто разные рассказы, но и разные моменты творчества Чехова. В эти годы, во вторую половину 90-х годов еще более строгим и зорким становится его художническое зрение. Среди записей, связанных с продолжением «Мужиков», находим: «Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенною, но едва вышел на улицу и стал наблюдать, расспрашивать, например, женщин, то жизнь — ужасна. Окрестности Патриарших Прудов на вид тихи и мирны, но на самом деле жизнь в них — ад (и так ужасна, что даже не протестует)» (I, 73, № 1; ср. II, 49, № 3).

С этой записью перекликается другая, относящаяся к рассказу «Случай из практики»: «Взглянешь на фабрику, где-нибудь в захолустье. И тихо, смирно, но если взглянуть во внутрь, какое непроходимое невежество хозяев, тупой эгоизм, какое безнадежное состояние рабочих, дразги, водка, вши» (I, 81, 5).

---

как Ольга ушла из мебл. комнат, дома не ночевала, дочь беспокоилась; вечером томилась, плакала и в этот же вечер пошла добывать денег» (XII, 312); «И она стала заниматься проституцией и уже спала на кровати, а обнищавшая тетка уже ложилась на коврик около ее постели и вскакивала, когда звонили гости; а когда они уходили, она говорила жеманно, с кокетливой гримасой:

— Оставьте что-нибудь горничной.

И ей иногда оставляли 15 копеек» (I, 85, № 4); См. также IX, 480—484.

И еще одна запись, открывающая взгляд «во внутрь», показывающая страшную изнанку жизни, которая разительно опровергает внешнюю, благополучную, казовую сторону: «В имении дурной запах, дурной тон; деревья посажены как-нибудь, нелепо; а далеко в углу сторожика стирает целый день белье для гостей — и никто не видит ее; и этим господам позволяют говорить по целым дням о правах своих, о благородстве» (I, 123, № 3) <sup>22</sup>.

В произведениях второй половины 90-х годов, в черновых записях, записных книжках с огромной силой, как будто при свете рентгена, проступают невидимые «затемнения» жизни.

Учитель Медведенко еще был комичен. Но уже ни тени комизма, одно безысходное отчаяние наполняет образы Ольги и несчастной девочки Саши, обитателей таких тихих и мирных, таких страшных Патриарших прудов, вот этой «невидимой» сторожика, «рабов во фраках».

Развитие Чехова происходило, повторяем, циклично. Это отражало внутреннюю конфликтность, противоборство лирических «жизнерадостных сюжетов» и «гнетущего впечатления».

И, может быть, наибольшее отдаление Чехова от тех мыслей и чувств, которые распирали грудь студента Ивана Великопольского, — в рассказах и повестях 1897 г. Это было, пожалуй, самое тяжелое испытание веры в человека, в возможность лучшей жизни и — что особенно для Чехова важно — в его душевную и духовную «готовность» к иной, лучшей жизни.

Нам открывается одновременно и контраст героев из интеллигенции и из народа, их предельная разобщенность («Новая дача»), и вместе с тем единство проблематики творчества Чехова, который на разных «участках» жизни, разных ее пластах и ступенях решает общий вопрос — о душевной притерпелости человека, о социальных формах его забитости, замороченности, о разных видах футляра.

Реализм, по словам Энгельса, предполагает типического героя в типических обстоятельствах. Сквозной сюжет (мы понимаем условность такого определения) рассказов и повестей 1897 г. заключается в том, что герой подчиняется силе жизненных обстоятельств, пасует перед ними, страдальчески кротко погибает или сходит на нет.

С образами Ольги и Саши («Мужики») перекликается образ жены «печенега» — бедная, жалкая, даже не жена и не прислуга, «а скорее приживалка, бедная, никому не нужная родственница, ничтожество...» (IX, 230). В этом же ряду — Вера («В родном углу») и несчастная учительница из рассказа того же года «На

<sup>22</sup> Ср. дневниковую запись 19 февраля 1897 г.: «Обед в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п., в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать святому духу» (XII, 335).



подводе» (как мираж исчезают ее лирические воспоминания и крик «Васильевна, садись!» возвращает ее к грубой и беспросветной жизни)<sup>23</sup>.

Творчество Чехова последних лет жизни проходит под знаком напряженного стремления преодолеть давящую силу обстоятельств. Вряд ли можно считать случайным, что в эти годы еще более повышается его художническое внимание к миру народной жизни: «Мужики» — 1897 г., «Новая дача» — 1899 г., «В овраге» — 1900 г.

Движение образной мысли писателя отчетливо отразилось в этой своеобразной трилогии: страшный мир деревенской жизни в «Мужиках», трагедия «несообщаемости» инженера и крестьян в «Новой даче» и как будто столь же страшный мир, как и в «Мужиках», в повести «В овраге».

Однако, сопоставляя эти две повести, «Мужики» и «В овраге», мы обнаруживаем существенное различие именно во взаимоотношениях, если так можно выразиться, героев и обстоятельств.

На Липу обрушиваются беды уж во всяком случае с меньшей жестокостью, чем на Ольгу и Сашу. Однако невидимая черта пролегла между ними. Мать Липы — духовная сестра героинь «Мужиков» — Ольги и Марьи. На смотринах «Прасковья, подещица, пряталась в кухне и замирала от робости. Когда-то, еще в молодости, один купец, у которого она мыла полы, рассердившись, затопал на нее ногами, она сильно испугалась, обомлела, и на всю жизнь у нее в душе остался страх. А от страха всегда дрожали руки и ноги, дрожали щеки» (IX, 384).

Прасковья — на всю жизнь «обомлевшая» женщина. Ее дрожь — как несчастная, приветливая улыбка Василисы из «Студента» — навсегда.

А вот ее представление о счастье: спустя несколько дней после свадьбы Прасковья чувствует себя наверху блаженства. — «Ее сморщенное, всегда испуганное лицо сияло счастьем: она была сегодня в церкви, как люди, потом ходила по ярмарке, пила там грушевый квас! С ней это бывало редко, и даже ей казалось теперь, будто она жила в свое удовольствие сегодня первый раз в жизни» (IX, 395).

Казалось бы, в одном ряду с Василисой, Лукерьей, Ольгой,

<sup>23</sup> Н. Я. Берковский в своей весьма интересной статье «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» пишет об этом рассказе: «Невесело живущей молодой учительнице померещилось в холодный, весенний вечер, когда на подводе она добирается к себе в деревню, что жизнь прекрасна. Помогли весна и встреча в дороге с мимоходящим в своей коляске помещиком Хановым, красивым, богатым, свободным, молодым. Эта девушка, заеденная нуждой, работой, как будто бы повстречалась с самой свободой, с простором жизни. Мы сказали: ей померещилось, это не совсем точное слово, ибо, по Чехову, такая встреча, такой вечер не напрасны, они оставляют след и им посвящается целый рассказ» (Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 109—110). На наш взгляд — все-таки «померещилось» — для героини, как и для Веры из рассказа «В родном углу» счастье химерично, где-то в «грезах».

Сашей, Марьей, со своей матерью Прасковьей находится и Липа. Но, повторяем, невидимая грань отделяет ее. Липа опоэтизирована писателем, хочется даже сказать, романтизирована — подождем, однако, употреблять это определение, посмотрим, в какой мере оно здесь уместно. Прасковья появляется «обомлевшая» от робости. Липа же «стояла у двери и как будто хотела сказать: «делайте со мной, что хотите: я вам верю» (384).

Чехов сравнивает ее, поющую, с жаворонком. Но вот в каком контексте появляется это поэтическое уподобление.

«Как только муж выехал со двора, Липа изменилась, вдруг повеселела. Босая, в старой, поношенной юбке, засучив рукава до плеч, она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голоском, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то было похоже, что это жаворонок» (393—394).

Описание могло бы стать поэтически возвышенным — если бы просто пела молодая женщина серебристым голоском, улыбаясь солнцу, похожая на жаворонка. Пусть даже в старой, поношенной юбке. Этакая Золушка. Но «большая лохань с помоями» решительно удерживает от того, чтобы связывать картину с романтически приподнятым принципом изображения.

И вначале, когда Липа только появляется, — она «была в новом розовом платье, спшитом нарочно для смотрин, и пунцовая ленточка, точно пламень, светилась в ее волосах» (384).

Этот «пламень» (даже не пламя, а «пламень», еще стариннее и поэтичней) — просто находка для того, кто искал бы отражения романтического принципа в чеховском повествовании. Но, увы, вслед за этим «пламенем» идут слова: «... В самом деле она была красива, и одно только могло в ней не нравиться, это — ее большие мужские руки, которые теперь праздно висели, как две большие клешни».

Итак, пламень и клешни, жаворонок и большая лохань с помоями. И все-таки, со всеми необходимыми оговорками, можно сказать, что образ Липы отличен от внешне схожих с ней образов крестьянок из произведений 90-х годов. Дело не только в этой опоэтизированнойности, не только в том, что после всех страшных потрясений, невыносимого горя — гибели ребенка, она идет вместе с бабами и поет тонким голосом, и заливаясь, «глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть» (414).

Главное в том, что в отличие от героинь «Мужиков», Липа не раздавлена жизнью, не гибнет, не идет на «дно». В том, что итог — не безропотность, а вера в возможность иной жизни.

«— И зачем ты отдала меня сюда, маменька! — проговорила Липа.

— Замуж идти нужно, дочка. Так уж не нами положено» (399), — отвечает мать.

Как будто привычный для чеховских героинь-крестьянок раз-

говор. Но дальше повествование переходит в новый план, который слабо, едва заметно проступал в «Мужиках». После разговора Прасковьи и Липы, с безнадежным — «так уж не нами положено», — Чехов пишет:

«И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью.

И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули» (400).

В этом внутреннем противостоянии злу, вере в другую, прекрасную жизнь и состоит главное отличие героини «В овраге» от персонажей прежних «мужицких» повестей Чехова 90-х — 900-х годов.

В свете процитированных строк новое наполнение получает деталь: взгляд Липы, устремленный вверх. (Вспомним: «глядела на солнце со своей детской улыбкой», в финале: «пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо...») Конечно, дело не в религиозной окраске, хотя она ощутима и естественна: автор передает в приведенных выше строках и внутреннюю интонацию мыслей героини. Вера Липы — шире веры в бога, она проступает в религиозной форме, но ею никак не исчерпывается. Суть этой веры не просто сознание, что мир сотворен богом, но в том, что «все же в божьем мире правда есть и будет».

Итак, мысль студента («правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле»); опровергаемая в повестях и рассказах 1897 г. («Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни»), снова реабилитируется в повести «В овраге», последнем, итоговом произведении «мужицкого» цикла.

Весьма важно для понимания чеховской эволюции то, что этот жизнеутверждающий вывод писатель «добывает», погружаясь в мир народной жизни. В пору его работы над «Мужиками» ему открывался за мирным, тихим, благополучным видом другой — скрытый, страшный, «пзнаночный». Теперь, в самом конце 90-х годов, писатель не отбрасывает этот скрытый пласт жизни, но идет еще дальше, погружается в духовный мир человека из народа и обретает нечто утешительное и обнадеживающее. Он находит в своей героине великую силу противостояния злу жизни.

В самом деле, эта почти девочка со своим открытым детским «я вам верю», обретающая счастье в материнстве и затем низвергнутая в пучину отчаяния, она уходит со страниц повести, так и не опустив взгляда, устремленного кверху, не запачкавшись в страшном «цыбукинском» мире.

С этой точки зрения весьма показательны сопоставление финалов двух повестей — «Мужики» и «В овраге». Первая, как

мы помним, кончалась тем, что Ольга и Саша нараспев просили милостыни. Вторая же повесть кончается сценой: толпа поющих баб, впереди которой идет Липа, встречает старика Цыбукина, главу дома, в котором столько горя и несчастья Липа испытала и из которого ушла. Вот эта сцена:

«... встретился толпе старик Цыбукин, и стало вдруг тихо-тихо. Липа и Прасковья немножко отстали, и, когда старик поравнялся с ними, Липа поклонилась низко и сказала:

— Здравствуйте, Григорий Петрович!

И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть» (IX, 414—415).

Важно не только то, что старик Цыбукин уже в доме не хозяин и дело перешло в руки Аксины. Смысл сцены значительно шире, и это проясняется в сопоставлении с финальной сценой «Мужиков». Там — Ольга и Саша, мать и дочь, просящие милостыню. Здесь Прасковья и Липа, мать и дочь, которые сами подают милостыню<sup>24</sup>. Здесь нет прямой символики — она у Чехова невозможна. Но есть второй план — он позволяет почувствовать то возвышающее и утверждающее начало, с которым накрепко связывается образ Липы.

Эта разница в тональности двух повестей не ускользнула от внимания критики<sup>25</sup>.

Пожалуй, самым значительным откликом явилась рецензия-статья М. Горького. Именно здесь было сказано о двух определяющих чертах чеховского таланта, глубоко и драматически взаимосвязанных.

<sup>24</sup> Ранее сообщается о разговорах, будто невестка Аксины выгнала старика из собственного дома и он кормится подающим (IX, 413).

<sup>25</sup> Н. К. Михайловский увидел в «Мужиках» лишь грустное подтверждение своей давней мысли об отсутствии у Чехова «общей идеи» (хотя и не согласился с прямолинейно-народническими обвинениями в адрес повести) (*Н. К. Михайловский. «Мужики» г. Чехова.* — «Русское богатство», 1897, кн. VI. Вошло в «Отклики», т. 2. Изд. «Русского богатства», СПб., 1904). А в статье «Кое-что о г. Чехове» он говорит о «моментах некоторого перелома в г. Чехове, как писателе; переломе в его отношениях к действительности». Этот вывод он основывает на разборе рассказов «О любви», «Дамы с собачкой», «Человека в футляре» и «широко задуманного и превосходно выполненного рассказа «В овраге» («Русское богатство», 1904, № 4, стр. 133, 140).

Лев Толстой, возмущавшийся «Мужиками» Чехова («это грех перед народом»). — См. «Литературное наследство», т. 68. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 519), пришел в восторг от повести «В овраге». «Сегодня, — писал Горький Чехову, — Толстой прислал мне письмо, в котором говорит: «Как хорош рассказ Чехова в «Жизни». Я чрезвычайно рад ему».

Знаете, эта чрезвычайная радость, вызванная рассказом Вашим, ужасно мне нравится. Я так и представляю старика — тычет он пальцем в кольбельную песню Липы и, может быть, со слезами на глазах, — очень вероятно, что со слезами, я, будучи у него, видел это, — говорит что-нибудь этакое глубокое и милое» (*М. Горький. Полн. собр. соч. в тридцати томах*, т. 28, стр. 120).

«В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, «чего нет на свете», но что быть может, и хорошо, может быть и желательно»<sup>26</sup>.

В сущности, в этих словах итог того, к чему мы не раз приходили, читая черновые заметки, записи, произведения Чехова.

Вспомним еще раз слова самого писателя: «Поэзия и художественные произведения содержат не то, что нужно, а то, что хочется; они не идут дальше толпы и выражают только то, что хотят лучшие из толпы».

Приведем еще одну запись: «Боже мой, как все эти люди страдают от умствования, как они встревожены покоем и наслаждением, которое дает им жизнь, как они не усидчивы, непостоянны, тревожны; зато сама жизнь, такая же, какая была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам» (XII, 308).

Этот объективный ход жизни, следующий своим собственным законам, глубоко и точно раскрыт М. Горьким в его статье о повести «В овраге». Он приводит слова жены лавочника Цыбукина о том, что они обижают народ, и замечает: «Ей не хочется обижать народ, но порядок жизни таков, что надо обижать» (123). Тот самый порядок жизни, с которым примиряется Прасковья, — «Так уж не нами положено».

Но все это лишь одна черта чеховского таланта. Споря с ней, преодолевая ее, проступает — чем ближе к концу жизни писателя, тем сильнее и активнее — вторая особенность. Горький пишет: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них» (124).

И дальше: «Осветить так жизненное явление — это значит приложить к нему меру высшей справедливости. Чехову это доступно, и за этот глубоко человеческий объективизм его называли бездушным и холодным».

Глубоко человеческий объективизм — это горьковское определение раскрывает сложную диалектику творчества Чехова, о котором в рецензии-статье говорится в двух взаимосвязанных планах: страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя; и вместе с тем: «каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни» (125).

---

<sup>26</sup> А. М. Горький. Литературные заметки. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» («Нижегородский листок», 1900, № 28, 30 января). Здесь и далее цит. по кн.: «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания». М., ГИХЛ, 1951, 122.

Рецензия-статья Горького важна для понимания того, как подготавливал Чехов своим возвышением над жизнью без романтического отлета от нее те творческие завоевания, которые завершит Горький, зачинатель нового типа литературы.

И в то же время своей удивительной точностью и емкостью она помогает нам обобщить многие наблюдения над эволюцией Чехова, характером его реализма.

«Глядя на жизнь и наше горе,— пишет Горький,— Чехов, сначала смущенный неурядицей и хаосом нашего бытия, стонал и вздыхал с нами, ныне, поднявшись выше, овладев своими впечатлениями, он как огромный рефлексор собрал в себя все лучи ее, все краски, взвесил все дурное и хорошее в сердце своем и говорит:

— Жизнь долгая,— будет еще и хорошего и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!» (126).

В этих словах ключ к пониманию того перелома, который произошел в творчестве Чехова к середине 90-х годов и который, как мы видели, не был окончательным,— в сознании писателя шла напряженная борьба, и после отчаянной, скорбной ноты, прозвучавшей в «Мужиках» и других вещах того же времени, снова зазвучала «нота бодрости и любви к жизни».

Это новое начало, связанное с тем, что Чехов возвысился над жизнью, осветил ее хаос «с высшей точки зрения», приближало писателя к романтическому принципу изображения, но граница оставалась неперейденной. И революционный романтизм молодого Горького не будет Чеховым принят и признан.

«Литературные заметки» Горького начинаются теми же словами старика, который говорит потрясенной безутешным горем Липе: «Велика матушка Россия!» В конце статьи М. Горький приводит монолог старика и заключает: «Будем верить, что хорошего не только было больше, но и будет больше» (126).

Обратимся к сцене, которая служит Горькому опорой для этого вывода, завершающего всю его статью. Умирает ребенок Липы Никифор — его опшарила кипятком Аксинья. В следующей, восьмой главе резко меняется строй повествования. До сих пор автор вел строгое объективное повествование о селе Уклееве, обитателях цыбукинского дома, об Аксинье, о Липе. Теперь — иная исходная точка зрения. Все увидено глазами потрясенной горем Липы:

«На небе светил серебряный полумесяц, было много звезд. Липа не помнила, как долго сидела она у пруда, но когда встала и пошла, то в поселке все уже спали, и не было ни одного огня. До дома было, вероятно, верст двенадцать, но сил не хватало, не было соображения, как идти; месяц блеснул то спереди, то справа, и кричала все та же кукушка, уже осипшим голосом, со смехом, точно дразнила: ой, гляди, собьешься с дороги! Липа шла быстро, потеряла с головы платок... Она глядела

на небо и думала о том, где теперь душа ее мальчика: идет ли следом за ней, или носится там вверху, около звезд, и уже не думает о своей матери?» (IX, 407).

Мы понимаем всю сложность и рискованность такого рода сопоставлений и все-таки — неоднократно подчеркнутый взгляд Липы кверху, к небу, взгляд, исполненный в этой сцене трагической силы, получает новое осмысление после чтения горьковской статьи. Кажется, что в этой детали опосредованно, как всегда у Чехова, преломилась раскрытая в статье особенность: взгляд на жизнь с некоей невидимо-высокой точки зрения.

В тот жуткий и странный преображающийся ночной мир, где месяц блестит то спереди, то справа, где птицы дразнят и пророчат недоброе, врывается человеческая речь: «Запрягай, Вавила!»

Снова перед нами два плана — особенность, с которой мы сталкивались раньше (жаворонок — лохань с помоями, пламень — клешни). Но здесь эта двуплановость обрела иной, трагический характер. Это не просто детали из разных стилевых пластов, но внутренний мир героини, почти обезумевшей от горя, и мир реальный, «внешний».

Приглядимся внимательней к столкновению двух планов — это поможет нам уточнить представление о двуединстве чеховского повествования, об его отмеченном Горьким «глубоко человеческом объективизме».

Странный ночной пейзаж, увиденный глазами Липы, с криком тварей, птиц, блуждающим месяцем, звездами, около которых, может быть, носится душа ее мальчика, — все это сменяется совершенно другим, реальным описанием: «Вперед, у самой дороги, горел костер; пламени уже не было, светились одни красные уголья. Слышно было, как жевали лошади. В потемках обозначались две подводы — одна с бочкой, другая пониже, с мешками, и два человека: один вел лошадь, чтобы запрягать, другой стоял около костра неподвижно, заложив назад руки» (408).

Начинается разговор Липы со стариком, он говорит: «Ты мать. Всякой матери свое дите жалко» и дальше, как будто при световых вспышках, сменяются два пейзажа: Липин, странный, и — объективный: «Вавила бросил что-то на огонь, притоптал, — и тотчас же стало очень темно; видение исчезло, и по-прежнему было только поле, небо со звездами, да шумели птицы, мешая друг другу спать. И коростель кричал, казалось на том самом месте, где был костер».

Но прошла минута, и опять были видны и подводы, и старик, и длинный Вавила. Телеги скрипели, выезжая на дорогу» (408).

«Видение исчезло» — это значит уже не видны без света костра фигуры старика и Вавилы, снова кричит, шумит, загорается для Липы ночной мир.

И далее происходит разговор:

«— Вы святые? — спросила Липа у старика».

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча взглянул на меня, а сердце мое помягчало. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые.

— Тебе далече ли?

— В Уклеево.

— Садись, подвезем до Кузменок. Тебе там прямо, нам влево» (409).

До сих пор, как при чудодейственных вспышках проступал то один, то другой «мир» — увиденный глазами героини и реальный. В этом же разговоре они, столкнувшись, связываются друг с другом.

«— Вы святые? — Нет. Мы из Фирсанова» — соединение этих двух фраз с огромной силой ударяет читателя. Вначале кажется, что в вопросе — вся горестная возвышенность героини над землей, обращенность к небу, мысль о загробной жизни невинно погубленного младенца. Но есть и другой смысл в вопросе: «Вы святые?»

Когда старик сказал Липе: «Всякой матери свое дите жалко», «взгляд его выражал сострадание и нежность». Уже одного этого доброго, участливого взгляда, а также того, что «парень тихий», не обидел ее — одного этого для нее, обиженной, почти что погубленной жизнью, достаточно, чтобы причислить повстречавшихся к святым. Старик не удивляется вопросу о святых. Каждая его ответная фраза спокойно, просто переводит вопросы Липы в обыкновенный, реальный, житейский план.

Одни за другими следуют слова Липы о мучениях ее ребенка перед смертью («Господи батюшка, царица небесная! Я с горя так все и падала на пол. Стою и упаду возле кровати. И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться?») и слова старика: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны. Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное».

Велика матушка Россия — взятые отдельно эти слова, да и вся речь старика могут быть истолкованы как утверждение романтической веры писателя. И это почти так. Мы говорим «почти», потому что слова нельзя брать отдельно, они следуют за страшным рассказом о мучениях ребенка. И после слов старика, который снова смотрит в стороны, как будто желая схватить всю неоглядную ширь страны, — после этих слов Липа спрашивает: «Дедушка <...> когда человек помрет, то сколько дней его душа потом по земле ходит?» Ее горе остается ее горем.

Нельзя преувеличивать отличия повести «В овраге» от «Мужиков». Та вера, которая как будто «с высшей точки зрения» осветила мир героини, — не оторвала ее от жизни. Образ Липы несхож с образами ее предшественниц, это так. В то же время есть глубокое родство в той реалистической проработке образа,



которая — при всей силе писательской поэтизации и возвышения — ни на минуту не теряет своего отрезвляющего воздействия.

Липа поет как жаворонок, но говорит она как самый простой, обыкновенный человек.

«— Я, Илья Макарыч, до варенья очень охотница, — говорила Липа (вскоре после свадьбы, рассказывая подрядчику-плотнику. — З. П.). — Сяду себе в уголочке и все чай пью с вареньем. Или с Варварой Николавной вместе пьем, а оне что-нибудь рассказывают чувствительное. У них варенья много — четыре банки. «Кушай, говорят, Липа, не сомневайся».

— А—аа!.. Четыре банки!

— Богато живут...» (394).

То противостояние жизни, тот скрытый, внутренний, пассивный, но твердый душевный отпор героини злу, о котором мы говорили, — все это сочетается с ее, если можно так сказать, спаянностью с жизнью в самом непосредственном житейском смысле. Как это ни парадоксально, образ возвышается, не поднимаясь. И здесь снова мы убеждаемся, что взаимоотношения Чехова с романтическим началом, его тяготение к романтизму получает серьезный и решительный противовес.

Приближение Чехова к романтизму в том, что сквозь план — жизнь, как она есть, — настойчиво пробивается второй план — жизнь, как она представляется в вере, ожидании, внутреннем устремлении.

Мы не говорим здесь о том, как стремительно нарастает этот второй план в последних произведениях — о людях интеллигентного сословия (маленькая трилогия, «Дама с собачкой», «Невеста»). Нам важнее снова подчеркнуть связь этих двух рядов — произведений об интеллигентах и о людях из народа.

Со словами — «все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой» («В овраге») объективно перекликаются мысли «невесты»: «О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь...» (IX, 449).

Здесь Чехов подошел к той степени преодоления обстоятельства, к той грани, за которой начиналась уже новая литература. Слова из «Невесты» — «перевернуть жизнь» — означали переворот в пределах одной человеческой судьбы. Саша из этого рассказа уговаривает знакомую пойти учиться — «Хочу, чтобы жизнь свою перевернула» (IX, 447). Горький расширит этот вывод, распространит его на всю действительность, весь строй и уклад жизни.

Говоря о значении Чехова для литературы последующего времени, о суровом и придирчиво-требовательном испытании веры в человека, будем помнить о двух главных особенностях: о том, как близко подошел Чехов к горьковскому «Человек это звучит гордо», и как предохраняет от воспарения над жизнью его «глубоко человеческий объективизм».

О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ  
РУССКОГО РОМАНТИЗМА

До недавнего времени понятие «романтизм» оставалось едва ли не самым темным и загадочным в литературной науке. Однако за последние годы в его разработке наметился определенный прогресс. Не говоря уже о многочисленных конкретных исследованиях, существенно прояснивших фактическую сторону дела, шагнула вперед и теория романтизма. И хотя в трактовке понятия «романтизм» до сих пор не удалось достичь хотя бы относительного единодушия, сам предмет спора ясно обозначился и, так сказать, кристаллизовался.

К числу дискуссионных следует прежде всего отнести вопрос о хронологических границах романтизма. Одни исследователи (их большинство) рассматривают его как направление в европейском искусстве первой половины XIX в. (точнее — с конца 1790-х до 1830 или 1848 г.)<sup>1</sup>. Другие полагают, что романтизм развивался на протяжении всего XIX в. и даже еще в начале XX в.<sup>2</sup> По мнению третьих, не существует принципиальной разницы между романтизмом и предшествовавшими ему явлениями — сентиментализмом и предромантизмом<sup>3</sup>.

Две последние точки зрения как бы синтезированы в работах У. Р. Фохта. Рассматривая романтизм как явление, возникающее в кризисные, переходные эпохи, «когда сменяется один уклад жизни и складывается другой», «в условиях, порождающих неудовлетворенность действительностью»<sup>4</sup>, У. Р. Фохт считает ро-

<sup>1</sup> См., например: *И. И. Замогин*. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. 2. СПб., 1913, стр. 16; *В. В. Ванслов*. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, стр. 10—11; *Н. Я. Берковский*. О романтизме и его первоосновах. — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 2. М., «Искусство», 1971.

<sup>2</sup> См., например: *Н. Гуляев*. О спорном в теории романтизма. — «Русская литература», 1966, № 1, стр. 70; *А. А. Аникст*. Идеиные и художественные основы романтизма. — В сб.: «Искусство романтической эпохи (Материалы научной конференции)». М., Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1969, стр. 16.

<sup>3</sup> См., например: *Г. А. Гуковский*. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, стр. 19, 23.

<sup>4</sup> *У. Р. Фохт*. Некоторые вопросы теории романтизма (замечания и гипотезы). — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 83.

мантиками Державина (автора анакреонтических од) и Карамзина, Жуковского и Пушкина, Баратынского и Веневитинова, Лермонтова и Тютчева, В. Одоевского и поэтов «чистого искусства», Апухтина и Надсона, символистов и Блока, раннего Горького и молодого Маяковского<sup>5</sup>.

Конечно, как порождение кризисной эпохи романтизм имеет определенное сходство с другими кризисными явлениями: сентиментализмом и предромантизмом, «чистым искусством» и символизмом. Однако последовательное развитие подобной точки зрения должно было бы привести к еще большему расширению понятия «романтизм» за счет включения в него искусства барокко. Барокко тоже ведь имело своей предпосылкой кризис ренессансных гуманистических идеалов и означало неприятие действительности, растерянность перед хаосом открывшихся в ней противоречий. Да и XVII век — время расцвета барокко — может быть назван переходным в самом прямом смысле этого слова<sup>6</sup>. Не случайно преемственная связь между барокко и романтизмом давно уже установлена историками литературы и искусствоведами.

Нетрудно заметить, что при столь широком истолковании романтизм утрачивает черты исторически определенного и конкретного литературного направления, он превращается в некую надисторическую и типологическую категорию. Не будем сейчас обсуждать, насколько правомерна подобная литературоведческая абстракция. Отметим лишь, что вряд ли стоит обозначать весь охватываемый ею комплекс явлений словом «романтизм»: это ведет к ненужному удвоению термина. И второе соображение: широкая трактовка романтизма не решает и не может решить вопроса о романтизме в его традиционном словоупотреблении, о романтизме как определенном направлении в искусстве первой половины XIX в. Ведь даже принимая эту широкую концепцию, мы не можем освободить себя от обязанности определить специфические черты романтизма в узком смысле слова (пусть мы полагаем, что это всего лишь определенный этап или стадия в развитии романтизма «вообще»)<sup>7</sup>.

Вот почему вопрос о хронологических рамках романтизма, как нам представляется, не самый главный. Любое его решение не отменяет необходимости раскрыть содержание и сущность романтизма как конкретно-исторического, хронологически локального литературного направления.

<sup>5</sup> См. У. Р. Фохт. Некоторые вопросы теории романтизма (замечания и гипотезы). — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 90—91; ср. также: У. Р. Фохт. Пути русского реализма. М., «Сов. писатель», 1963, стр. 46—48.

<sup>6</sup> См. об этом: Ю. Б. Виннер. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В сб.: «XVII век в мировом литературном развитии». М., «Наука», 1969, стр. 12.

<sup>7</sup> Аналогичным образом любая широкая концепция реализма (от Гомера, Шекспира, Вольтера — безразлично) не освобождает ведь от обязанности определить, скажем, специфику критического реализма.

А для этого, в свою очередь, необходимо решить, правомерно ли говорить о романтизме «вообще», романтизме как таковом, отвлекаясь от его национально-исторических особенностей? Или же речь может идти об отдельных национальных разновидностях романтизма — романтизме английском, немецком, французском, русском?

Отечественные исследователи, как правило, не сомневаются в возможности и правомерности типологического изучения романтизма. «Романтизм в мировой литературе, — утверждается, например, в статье А. Н. Соколова, — есть совокупность конкретно-национальных «романтизмов», и он не менее конкретен, чем романтизм в каждой отдельной литературе»<sup>8</sup>. И далее: «Если во многих литературах возникло явление, с которым принято связывать наименование романтизма, то необходимо возникают вопросы: что общего в романтических направлениях, сложившихся в разных литературах? В чем состоит единая сущность романтизма при различии его национальных форм? Как соотносится в романтизме общее и особенное?.. Предметом науки становится романтизм вообще. Понятие о нем создается путем обобщения особенностей, присущих отдельным романтическим направлениям»<sup>9</sup>.

Высказанная Б. Г. Рейзовым противоположная точка зрения (понятия «классицизм», «романтизм» «не имеют типологического смысла: они имеют только исторический смысл, который приобретают в каждой данной стране и в каждый данный отрезок времени»<sup>10</sup>) не получила сколько-нибудь серьезной поддержки в нашей науке. Между тем его работы — при известных полемических крайностях — побуждают задуматься над тем, насколько плодотворно «обобщение особенностей отдельных романтических направлений», о котором идет речь в статье А. Н. Соколова<sup>11</sup>. В самом деле, решительно возражая сторонникам хронологического «растяжения» романтизма, А. Н. Соколов писал: «Если романтизм возникает в определенных социально-исторических и идеологических условиях и становится их художественным выражением, то он не может возникнуть в других общественных и идейных условиях. Это положение можно признать аксиомой...»<sup>12</sup> Но если это действительно аксиома, чем же тогда объяснить, что в Англии и Германии, Франции и России романтизм

<sup>8</sup> А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 10.

<sup>9</sup> Там же, стр. 11—12.

<sup>10</sup> Б. Рейзов. Об изучении литературы в современную эпоху. — «Русская литература», 1965, № 1, стр. 9.

<sup>11</sup> «Если мы станем искать во всех европейских «романтизмах» общие признаки, — полагает исследователь, — мы должны будем отказаться от сущности каждого из этих «романтизмов», — от их исторического, общественного и художественного смысла» (Б. Рейзов. О литературных направлениях. — «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 113).

<sup>12</sup> А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 37.

возникает почти одновременно, хотя страны эти находились на разных стадиях общественного, политического и идейного развития, «общественные и идейные условия» в них были совершенно различны? Мог ли романтизм в этих странах играть хоть сколько-нибудь сходную идейную и эстетическую роль, мог ли он быть явлением типологически однородным?

Вопрос, иными словами, заключается в следующем: можно ли говорить о романтизме (разумеется, в узком, конкретно-историческом смысле) как о едином по своей сущности литературном направлении, имевшем место с некоторыми индивидуальными различиями (национальными вариантами) в разных странах? Лишь при утвердительном ответе на этот вопрос имеет смысл начинать наши исследования с поисков и определения общих особенностей романтизма как такового.

А может быть, мы имеем дело с совокупностью различных по своей сущности, но в то же время отчасти родственных или же внешне схожих явлений? И тогда следует, определив суть каждого из них, выявить меру их сходства и различия. Очевидно, это два разных подхода, две неодинаковые научные задачи.

Разумеется, мы не беремся сейчас предложить окончательное решение поставленной проблемы. Попытаемся лишь наметить некоторые своеобразные черты русского романтизма, указать на необычность его исторической судьбы. Быть может, это поможет нам и в решении вопросов более общего характера.

Русский романтизм — явление глубоко своеобразное, выросшее на совершенно особой национально-исторической почве.

На Западе — и прежде всего в Англии и Германии — романтизм, как известно, был вершиной антипросветительского движения, которое прокатилось по всем европейским странам и нарастало по мере того, как все более раскрывались, обострялись и усиливались внутренние противоречия капитализма. Неприятие буржуазного общества, буржуазного образа жизни, протест против пошлости и прозаичности, бездуховности и эгоизма буржуазных отношений, наметившиеся в недрах самого просветительства, нашедшие свое выражение в сентиментализме и предромантизме, приобрели у романтиков особую остроту.

Буржуазная действительность предстала перед ними как неразумная, иррациональная, полная тайн, как враждебная естеству человека. «По сравнению с прежними, добуржуазными историческими формами классового угнетения и неравенства, — читаем в «Истории английской литературы», — «неестественность» и «неразумность» которых была очевидна для просветителей, классовые противоречия буржуазного общества носили гораздо более мистифицированный, скрытый характер. Действительное неравенство проявлялось в форме видимого равенства, величайшее порабощение — в форме величайшей видимой свободы». Усиление

общественных связей порождало «иллюзорное представление, о буржуазном обществе как о простом механическом соединении бесчисленного множества атомистически разобщенных, обособленных индивидов». В связи со всем этим нарастало «ощущение трагической беспомощности простого человеческого здравого смысла перед лицом жизненных загадок. Общественное зло... приобрело теперь таинственно безличный, стихийный, «сверхчеловеческий» характер»<sup>13</sup>. Западноевропейский романтизм имел, таким образом, открыто *антибуржуазную* направленность. «Социальной основой романтизма, — указывает М. Ф. Овсянников, — является разочарование в результатах французской революции и буржуазном прогрессе в целом. Романтики обнаружили несоответствие между идеалами, которые были сформулированы просветителями, и действительностью, сложившейся в результате победы капиталистического способа производства»<sup>14</sup>.

При этом разочарование в обществе победившей буржуазии было разочарованием в обществе новом, едва возникшем, обществе, с которым связывались небывалые надежды, которое предвещали, обосновывали и проповедовали (как самое «разумное», и «естественное») лучшие умы Европы. Разочарование в таком обществе неизбежно выступало как разочарование в обществе вообще, современности вообще, жизни вообще, оно принимало характер всеобщий и универсальный, сопровождалось настроениями безнадежности, отчаяния, «мировой скорби». Настроения эти были тем сильнее, что они связывались с утратой сколько-нибудь ясных представлений о дальнейших путях и перспективах общественного развития; мир казался ввергнутым в состояние хаоса. «Всюду рушились старые порядки, ломались освященные веками традиции. Ощущение внутреннего брожения, неустойчивости мира, относительности всех общественных критериев, ценностей и форм, ранее казавшихся неизменными, пришло на смену ясному рационалистическому мировоззрению предшествующего столетия»<sup>15</sup>.

Глубина и всеобщность разочарования в действительности, неясность контуров грядущего — все это приводило к романтическому максимализму, рождало страстную тягу за пределы «наличного бытия» — к идеалам безусловным, абсолютным, всеобщим и бесконечным. Романтизм, по словам В. М. Жирмунского, «ищет безусловного в жизни; сознавая бесконечность души человеческой, он обращается к жизни с бесконечными требованиями и отрицает ее конечные, ограниченные, несовершенные формы, не удовлетворяющие его «духовного максимализма»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> «История английской литературы», т. I, вып. II. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 589—590.

<sup>14</sup> «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. III. М., «Искусство», 1967, стр. 8.

<sup>15</sup> В. В. Ванслов. Эстетика романтизма, стр. 22—23.

<sup>16</sup> В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. Пг., 1922, стр. 102.

Отвергая антигуманизм буржуазных отношений, романтики противопоставляли им *самоценность* человеческой личности, личности, взятой отдельно, изолированно от общества, как бы вырванной из системы существующих социальных связей<sup>17</sup>. Неудивительно, что главное внимание романтики уделяли не обстоятельствам жизни своих героев, а их внутреннему миру. По верному замечанию В. В. Ванслова, «бесчеловечности и антипоэтичности буржуазной жизни» они противопоставляли прежде всего *«духовный принцип бытия или духовное начало в человеческой жизни. Прямой противоположностью безобразного мира материальных отношений между людьми является, с их точки зрения, прекрасное царство духа, идеальное содержание жизни»*<sup>18</sup>.

Однако сам по себе интерес к человеческой личности и даже к внутреннему ее миру не был открытием романтиков. В этом отношении они лишь продолжали давнюю европейскую традицию, идущую еще от эпохи Возрождения и особенно сильно сказавшуюся в искусстве сентиментализма и предромантизма. Но романтикам впервые открылась необычайная сложность, неисчерпаемость душевной жизни, противоречивость человеческой природы. Человек для них — малая вселенная, микрокосмос. Отсюда — особая атмосфера утонченной духовности, столь характерная для романтизма. Погруженность в глубины духа, напряженный интерес к страстям, тайнам души человеческой, к «ночной» ее стороне, тяга к интуитивному и бессознательному — без всего этого невозможно представить себе романтическое искусство. Столь же характерно для романтизма повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке, культ индивидуальности. Индивидуализм, замечает А. А. Аникст, «становится как бы самозащитой от уничижающего влияния нового буржуазного строя, хотя, в конечном счете, он был порождением именно этого строя»<sup>19</sup>.

В какой же мере все эти главнейшие черты романтизма, как он сложился в Германии и Англии прежде всего, могли проявиться и проявились на русской почве?

Русское общество отнюдь не было отгорожено от Европы китайской стеной. Напротив, русская интеллигенция всегда пристально следила за идейными и культурными процессами, протекавшими за рубежом, перерабатывала исторический опыт Запада. Вполне естественно, что романтические умонастроения проникали и в Россию, в значительной мере определяя облик и направление развития русской литературы. Тем не менее общественная и духовная ситуация в России была во многом иной,

<sup>17</sup> С этим, по мнению И. Ф. Волкова, связаны основные особенности художественного метода романтиков (см. *И. Ф. Волков. Романтизм как творческий метод.* — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 2, стр. 19—63).

<sup>18</sup> *В. В. Ванслов. Эстетика романтизма*, стр. 53—54.

<sup>19</sup> *А. А. Аникст. Идеи и художественные основы романтизма.* — В сб.: «Искусство романтической эпохи», стр. 10.

и это, разумеется, не могло не сказаться на особенностях и судьбах того явления, которое называют русским романтизмом.

«Если в Западной Европе,— пишет А. Н. Соколов,— романтизм возникает после буржуазной революции как своеобразное выражение неудовлетворенности ее результатами со стороны различных социальных слоев, то в России романтическое направление зарождается в тот исторический период, когда страна только еще двигалась навстречу революционному столкновению новых, капиталистических по своей сущности начал с феодально-крепостнической системой»<sup>20</sup>.

Действительно, Россия, хотя и шла по пути общеевропейского развития (что и делало возможным само существование русского романтизма), все же существенно отставала в своем общественном развитии от передовых стран Запада. Она поэтому не успела еще на собственном опыте испытать, что представляет собой развитое капиталистическое общество, каковы его внутренние противоречия, что означают на деле буржуазные свободы. Не только в начале, но даже еще и в конце XIX в. она, как известно, страдала не от чрезмерного, а от недостаточного развития капитализма. Понятно, что в стране с запоздалым буржуазным развитием, стране, идущей навстречу буржуазным преобразованиям, не было и не могло быть полного и всеобщего разочарования в буржуазном прогрессе и его последствиях. Более того, борьба за демократические свободы, за европеизацию России оставалась актуальной задачей на протяжении всего XIX в.

Вера в просветительские (по сути своей буржуазные) идеалы, защита разума, культуры, прогресса, элементарных свобод и прав личности — все это было неотъемлемой частью русской общественной мысли. Русские интеллигенты страдали не от трагического иррационализма капиталистических отношений, не от мистифицированного и ограниченного характера буржуазных свобод, а от отсутствия всякой свободы, от явного, грубого, неприкрытого полицейско-бюрократического произвола. Им свойственно было не столько грезить об абсолютных идеалах, сколько бороться за ближайшие, конкретно-исторические задачи и цели.

Вот почему на протяжении всего XIX в. важную роль продолжала играть просветительская идеология. Нельзя не согласиться с Г. Н. Поспеловым, что веком Просвещения в России было не XVIII, а XIX столетие<sup>21</sup>. Русский романтизм, таким образом, существовал в условиях не преодоления, а развития просветительства. Романтические тенденции своеобразно скреплялись в русской литературе с тенденциями просветительскими, причем последние подчас ограничивали и сдерживали развитие романтических идей и настроений.

<sup>20</sup> А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. М., Изд-во МГУ, 1960, стр. 64.

<sup>21</sup> См. Г. Поспелов. Ленинская социология и русская литература XIX века.— «Вопросы литературы», 1969, № 11, стр. 29—30.



Следует учесть также, что сравнительно слабое развитие капиталистических отношений ставило своего рода пределы романтическому индивидуализму: в России личность никогда не чувствовала себя столь обособленной, изолированной, оторванной от целого, как на Западе<sup>22</sup>. Россия, наконец, не знала давней и устойчивой гуманистической традиции — признания безусловной ценности личности и личной свободы, — существовавшей в передовых европейских странах в продолжение нескольких столетий. Русскому романтизму пришлось, таким образом, разом решать те задачи, которые на Западе решались на всем протяжении нового времени — от Возрождения до романтизма включительно. Отсюда — необычное для Европы тяготение русских романтиков к традициям сентиментализма и анакреонтики.

Итак, относительная неразвитость романтических начал; переплетение их с началами антиромантическими или же доромантическими; сложный, комплексный, «синкретический» характер движения — таковы важнейшие приметы русского романтизма.

В самом деле, вдумаясь в ту творческую программу, с которой выступили в 1820-е годы русские романтики. Отрицание классицизма и условных правил, самобытность и свобода творчества, культ страсти и творческой фантазии, обостренный интерес к проблеме народности и личности, историзм и «универсальный эклектизм», противопоставление природы и цивилизации — весь этот круг идей мы без труда обнаружим в тех европейских художественных течениях, которые предшествовали романтизму: руссоизме, английском предромантизме, немецком штурмерстве. Не случайно апостолами романтизма в глазах русских писателей — приверженцев нового направления — оказывались едва ли не в равной мере Винкельман и Лессинг, Клопшток и Гердер, Гете и Шиллер, В. Скотт и Байрон, Шатобриан и мадам де Сталь, Шеллинг и братья Шлегели — словом, все, кто так или иначе противостоял эстетике и поэтике классицизма. Романтизм, иначе говоря, оказывался суммарным обозначением нового, антиклассического искусства, «парнасским афеизмом» (Пушкин).

Разумеется, в теориях русских литераторов, особенно тех, кто тяготел к «немецкой школе», можно найти и собственно романтические элементы. Назовем хотя бы «Опыт науки изящного» Галача или же теоретические выступления Любомудров (даже сравнительно ранние). Однако и у них элементы эти выступали, как правило, не в чистом виде, а в сплаве с элементами иными, неромантическими (достаточно сказать, что Шиллер и Гете были в глазах названных теоретиков корифеями романтизма).

Любопытно, что и сами участники литературных битв той поры отчасти ощущали необычность русского романтизма. Так, по мне-

<sup>22</sup> «Несмотря на развитие капиталистических отношений, индивид в России никогда не был и не чувствовал себя полностью обособленным от некоего целого: этим целым была либо община, либо государственная власть, централизованная и вездесущая» (*И. Кантор. Красота и польза. М., «Искусство», 1967, стр. 9*).

нию Н. А. Полевого, литературные школы в конце 1820-х годов остались те же, что и в начале века. Однако новые поколения и «карамзинистов» и «славян» уже прониклись влиянием романтизма<sup>23</sup>. Романтизм понимается здесь не как самостоятельное литературное направление, но лишь как *тенденция*, видоизменившаяся существовавшие уже литературные направления, своеобразно их окрасившая.

И в художественной практике русских романтиков (особенно первого призыва) тоже только еще намечаются такие основные признаки романтизма, как тотальное разочарование в действительности, настроения мировой скорби и страстное стремление к абсолютному идеалу, крайний индивидуализм и культ беспредельной личной свободы, погруженность в глубины человеческого духа, представление о сложности внутреннего мира человека и интерес к «ночной» стороне душевной жизни. Даже в лирике русские романтики еще только ищут способы изобразить индивидуальное переживание, ограничиваясь покамест общими формулами психологических состояний да признаками внешней характерности лирического героя («гусарство» Д. Давыдова, «студенчество» Языкова). И снова бросается в глаза своеобразное, подчас парадоксальное сочетание разнородных тенденций.

Так, писатели декабристского лагеря — в традициях русского классицизма XVIII столетия — видят высшее назначение человека в служении обществу, а в гражданских доблестях — важнейшее условие нравственного совершенства личности. Причем гражданское служение в их понимании оказывается абсолютно чуждым личным устремлениям и интересам. Важнейшим моральным качеством истинного гражданина провозглашается добродетель — обуздание властью рассудка эгоистических страстей. «Отчизны верный сын», по словам Рылеева, тот, кто, «забывши вовсе о себе, готов всем жертвовать народу». Показательны в этом смысле рылеевские думы, всецело построенные на контрастном сопоставлении героев добродетельных и порочных, верных законам долга и чести и поддавшихся искусству низменных личных стремлений.

Однако, *осознавая* свои идеалы в отвлеченных категориях рационалистической философии, декабристы *переживали* их романтически остро: не как холодные веления разума, а как жгучую потребность сердца, как необходимое условие личного счастья и защиты человеческого достоинства. Готовность к самопожертвованию и борьбе за свободу отчизны выступает в творчестве декабристов как долг и как склонность, как страсть и как добродетель одновременно! Само служение общему благу пробуждает в человеке необычайный эмоциональный подъем, рождает острое ощущение счастья и полноты жизни:

Кто русский по сердцу, тот бодро, и смело,  
и радостно гибнет за правое дело!

<sup>23</sup> См. «Московский телеграф», 1833, ч. L.

Как необходимая предпосылка общественного служения выступает страсть и в лирике Кюхельбекера. Только пылая страстью, поэт-пророк способен возглашать святые истины и «проричанья сокрытых для толпы судеб». Пылать страстью — это, так сказать, обязанность поэта, его прямой гражданский долг. Выражая эти распространенные среди декабристов представления, Пушкин (в знаменитом послании Чаадаеву) говорит о служении общему благу не только как о ясно осознанном долге («честь»), но и как о страсти, своенравной и преходящей, как о могучем душевном порыве.

Романтические настроения активизировались в творчестве дворянских революционеров по мере того, как от веры в победу они приходили к мысли о возможности и даже неизбежности поражения. Постепенно убеждаясь в иллюзорности своих попыток увлечь на путь революционного подвига дворянскую массу, декабристы продолжали видеть в ней единственную революционную силу. Поэтому разочарование в гражданских доблестях русского дворянства выступает у них как разочарование в силе просвещенного разума вообще. Лучший пример тому — рылеевские «Стансы» (1824), где разужерение в прежних политических взглядах — «пророчествах пылкой юности» — связывается прежде всего с бессилием воздействовать на окружающих, которых поэт называет «трунами хладными» и «бессмысленными детьми». Отсюда — настроения тоски, отчаяния, одиночества, ощущение бессмысленности бытия, выраженные в финале стихотворения.

Не удивительно, что основным импульсом гражданского служения все более становится теперь не долг, а страсть, сама неразумность которой помогает сохранить верность возвышенным идеалам свободы вопреки и наперекор доводам рассудка.

Еще от самой колыбели  
К свободе страсть зажглась во мне,—

говорит о себе Наливайко, убежденный в неизбежности собственной «погибели». Однако необходимость борьбы за свободу он обосновывает также и возможностью будущей победы. Значит, хотя и в других соотношениях, Рылеев сохраняет еще двойственную мотивировку гражданского подвига: страсть, дарующая величайшее счастье, оказывается в то же время исполнительной жертвой, исполнением гражданского долга.

И это понятно: порвать с традициями рационалистического просветительства Рылеев, как и другие писатели-декабристы, не мог. Как ни сомневался поэт в гражданских потенциях «изнеженного племени переродившихся славян», он не уставал обращаться к нему с гневными укорами и страстной проповедью. Достаточно назвать хотя бы стихотворение «Я ль буду в роковое время...», написанное в канун восстания и представляющее пламенный призыв свято исполнить свой революционно-гражданский долг.

Первым русским романтиком называют нередко Жуковского.

Однако и его творчество не является всецело романтическим. Это хорошо понимал уже А. Н. Веселовский, метко назвавший поэта сентиментальным романтиком. Действительно, Жуковский во многом оставался еще во власти традиций сентиментализма.

Разуверившись в возможности изменить жизнь, перестроить ее на началах разума, сентименталисты стремились противопоставить ее хаотичности и дисгармонии разумно организованный внутренний мир личности. Они полагали, что душевная жизнь человека относительно проста и поддается рациональному регулированию. Подобно классицистам, образцом, эталоном человеческого поведения они считали добродетель. Но если писатели-«классики» видели в добродетели лишь необходимую предпосылку общественного служения, то у сентименталистов она превращалась из средства в самоцель. Свобода от страстей, «умеренность», «посредственность», способность довольствоваться малым, скромным уделом, «как можно менее тужить, как можно лучше, тише жить без всяких суетных желаний» (Карамзин) — вот, по их мнению, залог личного счастья и душевной гармонии.

Весь комплекс подобных мотивов мы без труда обнаружим в лирике Жуковского: и в его ранних, незрелых стихотворениях, и в «Сельском кладбище» (1802), и в таких программных произведениях, как послания к Батюшкову и А. Н. Арбеновой (1812), и в «Теоне и Эскине» (1814), и в ряде позднейших стихотворений.

Но это лишь одна грань лирики Жуковского. Другая ее грань — стихия собственно романтических настроений. «Прямое счастье», которое сулят человеку «посредственность» и добродетель, не есть, по мысли Жуковского, наивысшее благо: это, скорее, лишь наименьшее зло. Истинного же, полного, нетленного счастья (блаженства) на земле нет и быть не может: оно существует лишь «там», за гробом, на небесах. Лишь в отдельные, краткие «чудные мгновенья» приоткрывается завеса абсолютного, являя человеку отблеск высшей красоты. Трепетное ожидание невыразимо прекрасных и таинственных минут небесного откровения, «когда душа смятенная полна пророчеством великого виденья и в беспредельное унесена», воспоминание о кратких минутах земного блаженства, упование вновь пережить их — все это составляет важнейшую черту лирики Жуковского, лучшую ее часть. Достаточно назвать такие его стихотворения, как «Цвет завета» (1819), «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819), «Ладла Рук» (1821), «Море» (1822), «Таинственный посетитель» (1824), «Мотылек и цветы» (1824).

Однако сама эта зыбкость, призрачность идеального заставляла поэта вновь и вновь обращаться к проповеди умеренности и добродетели, в которых он видел единственную надежную опору, столь необходимую в «промежутках» между яркими вспышками неземного откровения. Таким образом, идеал Жуковского-романтика естественно уживался с рассудочной практической моралью в духе сентиментализма.

С традициями сентиментализма связана также лирика Батюшкова и других русских элегиков 1810—1820-х годов: Давыдова, Вяземского, молодого Пушкина, Языкова. В основе творчества всех этих поэтов лежит характерная для сентиментализма иллюзия: только во внутреннем мире отъединенной от общества, замкнутой в себе личности можно обрести пусть не полное счастье, но хотя бы относительное и единственно возможное на земле нравственное удовлетворение и душевный покой. Однако этот сентиментально-карамзинский идеал гармонического внутреннего бытия одинокой личности переживается в творчестве поэтов-элегиков романтически остро — как бурная, всезахватывающая страсть. Прославление страсти, жажда наслаждений, упсепне личной свободой составляют важнейшую отличительную черту их поэзии.

Бросается в глаза, что подобная жизненная позиция — тут сказывался рационализм поэтов-элегиков — представлялась им наиболее разумной и целесообразной (вспомним крылатые строки юноши Пушкина: «Пусть чернь слепая суетится, не нам *безумной* подражать»<sup>24</sup>. Не случайно их поэзия столь густо окрашена в тона анакреонтики и гедонизма, связана с традициями «легкой поэзии», которые в общем были чужды романтикам.

С другой стороны, поэтов-элегиков отличает значительно более глубокое по сравнению с Карамзиным разочарование в жизни, ибо «свобода человеческой личности приходила в столкновение с острым осознанием неизбежности смерти, которая обессмысливала жизнь личности, ограниченной кругом интимных интересов...»<sup>25</sup>

Наиболее полно и последовательно сомнения в перспективах личной свободы выразились в лирике Баратынского. Баратынский был убежден, что страсти — это неотъемлемая часть человеческой природы и человеку свойственно жить всей полнотой чувства.

Нам надобны и страсти и мечты,  
В них бытия условие и пища,—

четко формулирует он свою заветную мысль в «Черепе» (1824). Но в то же время ему ясны и роковая неизбежность душевного опустошения, которую несет с собой страсть, и суровая необходимость платить «снами золотыми» «прогоны жизни» («В дорожку жизни провожая», 1825). Поэту кажется естественной и даже неизбежной боязнь страстей, желание подавить их в себе и довольствоваться «отдыхом, на счастье похожим» («Безнадежность», 1823). Постоянно колеблясь между этими крайностями, между «двумя долями» («Дельвигу», 1821; «Две доли», 1823; «Истина», 1823; «Любовь», 1824; «Песня», 1827; «К чему невольнику мечтания свободы», 1833), он не может принять ни одну из них: каждая сулит ему лишь безнадежность и холодное отчаяние. Баратынский приходит к мысли о двойственности, противоречивости самой

<sup>24</sup> Курсив наш.

<sup>25</sup> У. Р. Фолт. Пути русского реализма. М., «Сов. писатель», 1963, стр. 47.

человеческой природы, о неразрешимости извечных антиномий душевной жизни, сближаясь тем самым с проблематикой романтизма в собственном смысле слова.

Значительно слабее выражены в скептической поэзии Баратынского свойственные романтикам порывы к абсолютному идеалу. Его попытки придать абсолютный характер каким-либо сверхличным ценностям (искусству, религии, общественной деятельности) неизменно оканчивались крахом, и поэт был принужден вновь и вновь замыкаться в рамки индивидуального существования. Последняя из его книг — «Сумерки» — это реквием всему земному, признание абсолютной бессмысленности жизни, созерцание медленного умирания одинокой и опустошенной души. Лирика Баратынского явилась как бы пределом развития русской элегии 1820-х годов: она окончательно развеяла надежды найти хотя бы относительную гармонию в душе одинокой личности, лишенной каких-либо всеобщих связей.

Центральной фигурой русского романтического движения на первом его этапе был Пушкин. Но и пушкинское творчество даже южного периода нельзя признать всецело романтическим<sup>26</sup>.

С романтизмом Пушкина сближает прежде всего более глубокая, нежели у поэтов-элегиков, трактовка темы разочарования. Ему кажется трагичной не кратковременность страсти, а безраздельность ее господства, неизбежно приводящая человека к внутренней опустошенности. Мотив «потерянной младости», гибельности страстей не раз возникает и в лирике южного периода и в «Кавказском пленнике».

В стремлении преодолеть это разочарование Пушкин движется двумя путями. Подобно поэтам-элегикам, он пытается обрести счастье в душе одинокой, изолированной от общества личности, воспевает «свободный труд и сладкий мир» (цикл «Подражания древним», «К Овидию» и в особенности послание 1821 г. к Чаадаеву — наиболее программное в этом смысле).

Контрастно с этой, так сказать, доромантической темой в творчестве Пушкина развивается и другая, собственно романтическая. Поэт ставит под сомнение саму возможность просветления и достижения душевной гармонии, ибо «противуречия страстей» осмысляются им как результат противоречий общественных. Он изображает себя и своих героев не только как жертву страстей, но и как жертву общества, эти страсти порождающего и стимулирующего. Герой «Кавказского пленника» «вянет» от «злой отравы» страстей, ибо «бурной жизнью погубил надежду, радость и желание». Но в то же время он — «привычная жертва» «давню презренной суеты, и неприязни двуязычной, и простодушной клеветы».

<sup>26</sup> С еще большим основанием это можно сказать о предшествующей лирике Пушкина и поэме «Руслан и Людмила». Последняя, по словам Н. В. Фридмана, является «вершиной и заключением предромантического периода русской поэзии» (Н. В. Фридман. Батюшков и романтическое движение. — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 143).

Отсюда — активное неприятие современности, цивилизации вообще, и характерная для романтизма иллюзия, что нравственное спасение можно обрести в бегстве от общества, в полном разрыве с ним, и идеализация племен, чуждых «оков просвещения», живущих дикой, «естественной» жизнью на лоне экзотической природы. Наиболее полное и яркое воплощение эти идеи и настроения получили в так называемых южных поэмах, которые по праву считаются одной из вершин русского романтизма.

Но даже в них характерные для романтизма художественные принципы осуществлены гораздо менее последовательно по сравнению, например, с восточными поэмами Байрона. В известной монографии В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» убедительно показано, что многие важнейшие особенности романтического метода оказываются в пушкинских поэмах приглушенными и как бы размытыми. Подводя итог своим наблюдениям, исследователь пишет: «...Пушкин всюду, где это возможно, стремится к раскрепощению композиционных элементов лирической поэмы от эстетического единодержавия лирического героя, утверждает их художественную самостоятельность, из субъективной лирической погруженности в мир героя прокладывает путь в многообразный и богатый, объективный и реальный мир, его окружающий»<sup>27</sup>.

И это понятно: «эстетическое единодержавие» байроновского героя было прямым следствием единодержавия идейного, внутренней близости его самому автору. Пушкин, напротив, далек от безоговорочной идеализации разочарованного героя-индивидуалиста. Его отношение к нему было сложным, двойственным, противоречивым, во многом критическим. Недаром в лирике южной поры романтические настроения сказались гораздо слабее, причем лирический герой большинства его романтических стихотворений подчеркнуто неавтобиографичен («Черная шаль», 1820; «Дочери Карагеоргия», 1820; «Наполеон», 1821; «Узник», 1822). По справедливому замечанию Л. Я. Гинзбург, у Пушкина «авторское сознание никогда до конца не отождествлялось с изображенной им романтической личностью». Романтическая тема существовала у него «наряду с другими темами, с другими авторскими образами». Между тем, характерной чертой романтической поэзии является как раз «абсолютное единство романтической личности автора»<sup>28</sup>.

В самом деле, романтизм Пушкина не был вполне последовательным. Он уживался, как мы видели, с иной, доромантиче-

<sup>27</sup> В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., «Academia», 1924, стр. 158.

Как полагают современные исследователи, сама антитеза природы и цивилизации — этот идейный стержень южных поэм — истолкована Пушкиным скорее в духе просветительских и руссоистских идеалов, нежели в традициях романтизма (см. Ю. Лотман и З. Минц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская» тема у Блока. — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 104—112).

<sup>28</sup> Л. Я. Гинзбург. Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В сб.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 144.

ской тенденцией. В то же время он осложнялся рано определившимся тяготением поэта к реализму, особенно усилившимся в результате кризиса 1822—1823 гг. Развенчивая индивидуалистический бунт в его нравственно-философских основах («Демон», 1823; «Подражания Корану», 1824; «Сцена из Фауста», 1825), Пушкин приходил к «поэзии действительности».

Таким образом, если оценивать русский романтизм в целом, придется признать, что движение это (по крайней мере на первой стадии) решало в значительной мере те задачи, которые были решены в Европе (прежде всего в Германии и Англии) на стадии подготовки романтизма. Иными словами, то, что мы называем русским романтизмом 1820-х годов, в масштабе общеевропейском должно быть оценено скорее как предромантизм<sup>29</sup>.

С середины 1820-х годов и в особенности в декабрьскую эпоху романтические настроения в России постепенно усиливаются. «В условиях политической реакции начала николаевского царствования, при замедленных темпах общественного развития,— указывает В. М. Жирмунский,— происходит своеобразная «сублимация» прогрессивной буржуазной идеологии, напоминающая аналогичные явления в Германии XVIII века. Это общее сходство общественной ситуации является предпосылкой немецких влияний в русской литературе»<sup>30</sup>.

Действительно, теперь, когда перспективы исторического развития стали особенно неясными, общественные противоречия осмыслиются все более трагически: как принципиально неразрешимые или же разрешимые в далеком будущем. Кажется, будто они коренятся не в социальных условиях эпохи, а в природе самой личности. Получает распространение шеллингянское уче-

<sup>29</sup> Исследователи не раз указывали на сложность и неоднородность литературных явлений, относимых к русскому романтизму. О недостаточной выраженности романтических начал в русской литературе говорил И. И. Замотин (см. *И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе*, т. II, стр. 79). А. Н. Веселовский в известной монографии о Жуковском раскрыл двойственную природу его поэзии. О предромантическом характере поэзии Жуковского писали в наши дни И. М. Семенко (см. ее книгу «Поэты пушкинской поры». М., «Художественная литература», 1970, стр. 66—69) и А. В. Измайлов — автор очерка о Жуковском в двухтомной «Истории русской поэзии» (т. I. Л., «Наука», 1968, стр. 244). Аналогичные идеи на материале лирики Батюшкова развивает Н. В. Фридман в содержательной статье «Батюшков и романтическое движение» («Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 92—153). В. Базанов отмечал сочетание в декабристской литературе романтических элементов с просветительскими (см. *В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия*. М.—Л., Гослитиздат, 1961, стр. 26). Внимательный анализ различных тенденций в русской литературе 1810—1820-х годов содержит книга Л. Я. Гинзбург «О лирике» (М.—Л., «Сов. писатель», 1964); см. также нашу статью «На подступах к романтизму (О русской лирике 1820-х годов)» (сб. «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 154—231).

<sup>30</sup> В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе. М., ГИХЛ, 1937, стр. 20.



ние, утверждающее изначально двойственность человеческой натуры. Мечта о личном счастье, о душевной гармонии представляется поэтому столь же несбыточной, как и надежда на плодотворное общественное служение. Другим полюсом нового мирозерцания становится крайне неопределенная, но в то же время постоянная и страстная мечта об абсолютном разрешении всех этих неразрешимых противоречий, о некоей высшей гармонии, гармонии социальной и нравственной. «14 декабря,— читаем в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике»,— нанесло непоправимый удар просветительскому мировоззрению русского образованного дворянства, открыло дорогу последекабристскому романтизму с его индивидуализмом и его исканием «абсолютов»<sup>31</sup>.

В сторону романтизма эволюционирует последекабрьское творчество дворянских революционеров, равно как и их эстетическая программа<sup>32</sup>. Усиливаются романтические тенденции и в русской элегической лирике — прежде всего в поэзии Баратынского. Однако наиболее полно и органично романтические идеи и настроения были усвоены интеллигентами следующего поколения: Любомудрами и участниками кружка Станкевича, молодым Герценом, Тютчевым и Лермонтовым.

«Романтический индивидуализм и искание абсолютов» составляют самую суть и основу лермонтовского творчества — одного из наиболее ярких и значительных явлений русского романтизма. Подобно лучшим из его современников, поэт мечтал о полном преодолении трагических противоречий бытия и роковой раздвоенности сознания, грезил о жизни прекрасной и гармонической, о всеобщем братстве людей. Так, в юношеском стихотворении «Отрывок» (1830) нарисована утопическая картина «рая земли», причем наслаждаться им уготовано не людям даже, но «другим, чистейшим существам», к которым станут «слетаться ангелы». В поэме «Мцыри» роль такого земного рая выполняет образ недостижимой и прекрасной родины, который властно манит воображение героя.

Как и других романтиков, Лермонтова влечет таинственно-прекрасный мир природы, естественная жизнь диких племен, чистые, искренние чувства в душе человека. Все это кажется поэту обещанием и предвестием будущего блаженства («Кавказ», 1830; «Люблю я цепи синих гор», 1832; «Когда волнуется желтеющая нива», 1837; «Ребенка милого рожденье», 1840; «Казачья колыбельная», 1840, и др.). И наоборот, остальные сферы бытия потрясают его нравственным несовершенством. Отсюда — восприятие жизни как «земной неволи», где «шипят коварства змии», где «стонет человек от рабства и цепей», где «ничтожество есть благо», «где не умеют без боязни ни ненавидеть, ни любить».

<sup>31</sup> Л. Гинзбург. О лирике, стр. 44.

<sup>32</sup> Этот процесс тщательно прослежен в статье Е. М. Пульхритудовой «Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века». — В сб.: «Проблемы романтизма», вып. 1, стр. 232—292.

В отличие от большинства своих выдающихся современников, занятых осмыслением путей общественного и нравственного переустройства мира, Лермонтов оказался в значительной мере чужд духу отвлеченно-теоретических исканий. Он жаждал немедленного воплощения своих возвышенных идеалов. Поэт мечтает с головой окунуться в стихию гражданской героики, его воображение рисует картины подвигов и битв, политических потрясений и революционных катаклизмов («Предсказание», 1830; «Новгород», 1830; «Из Андрея Шенье», 1830—1831; «Парус», 1832; «Бородино», 1837; «Поэт», 1838, и др.). Мощное звучание героической темы позволяет сблизить творчество Лермонтова с традицией декабризма, назвать его поэзию «последним и очень искренним эхом» декабристских настроений» (Луначарский).

Но и гражданская тема истолкована Лермонтовым в романтическом духе: как трагическое столкновение с миром и «толпой», исход которого не просветлен никакой надеждой:

Смерть моя  
Ужасна будет; чуждые края  
Ей удивятся, а в родной стране  
Все проклянут и память обо мне.

*«1831-го июня 11 дня»*

Эта трагическая необходимость бороться со всем миром во имя добра и превращает ангельски чистую душу поэта, мечтающего о земном рае, в гордого демона — носителя мирового зла, мстящего за отвергнутое и поруганное добро<sup>33</sup>.

Так рождается трагический духовный разлад — источник постоянной рефлексии и самоанализа. Кажется, что поэт постоянно взвешивает в своей душе ангельское и демоническое начала, пытаясь понять, какое же из них сможет открыть ему «жизни назначение, цель упований и страстей» («Молитва», 1829; «Земля и небо», 1830—1831; «Я видел тень блаженства», 1831; «Гляжу на будущность с боязнью», 1838; «Источник», 1841, и многие другие). Стремление к нравственному очищению и желание «земных страстей», неискоренимая жажда веры и полнейшая невозможность уверовать — такова центральная трагическая коллизия его лирики. Разрешить ее можно только на путях широкого и свободного постижения объективных закономерностей бытия. На этот путь и становится постепенно Лермонтов в своем зрелом творчестве.

Своеобразное развитие романтическая проблематика получила в лирике Тютчева. Для Тютчева трагическим оказывается не только мир души человеческой, не только социальное бытие, но и жизнь природы, в глубине которой скрыт «хаос». Перед грозным лицом этого мирового хаоса поэт готов признать чем-то эфемерным и существование отдельной личности и даже человеческую культуру, человеческую историю вообще. Идеал у Тютчева пере-

<sup>33</sup> См. об этом: *Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове*. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1964, стр. 194.

стал поэтому отождествляться с блаженством. Стихийная катастрофичность жизни и ужасает поэта и — одновременно — представляется ему возвышенно-прекрасной, позволяющей развернуть неисчислимые потенции человеческого духа, тоже в чем-то родственного этим стихийным силам.

Поэтическое творчество Лермонтова и Тютчева можно назвать вершинными явлениями русского романтизма — романтизма уже в прямом смысле этого слова.

Однако и на этом этапе своего развития русский романтизм не стал и не мог стать явлением по преимуществу антибуржуазным и антипросветительским, каким он был на Западе. Если «пафосом» европейского романтизма была защита личности от капиталистических отношений, то отстаиваемые русскими романтиками духовные ценности объективно означали прежде всего защиту человека от самодержавия и крепостничества. Вот почему некоторые стороны европейского романтизма, в особенности крайние его формы, по-прежнему оставались им чужды. Не этим ли объясняется тот факт, что век русского романтизма был на удивление скоротечен? Уже в 1840-е годы он оказывается в основном достоянием эпигонов, уступив авансцену литературной борьбы «натуральной школе».

Суммируем общеизвестные факты. Пушкин решительно становится на путь реализма уже в середине 1820-х годов. Несомненный перелом обозначился и в лермонтовском творчестве зрелого периода, хотя поэт во многом еще и оставался во власти романтических настроений. Гордо противопоставлявший ранее (подобно всем романтикам) возвышенные мечтания презираемой им низкой «сущности», он все настойчивее соотносит их теперь с реальной жизнью, пытается в самой действительности нащупать почву для своих идеалов. Пафос самопознания совмещается в его творчестве с пафосом познания объективного мира. Наряду с собственно романтическими стихотворениями, поэт создает теперь также («Дума», 1838; «Валерик», 1840; «Завещание», 1840), в которых романтические начала сложно сочетаются с реалистическими. Наиболее ярким выражением этой двойственности позднего творчества Лермонтова является одновременная работа над крупнейшими романтическими созданиями — поэмами «Демон» и «Мцыри» — и над реалистическим романом «Герой нашего времени».

Несколько особняком и как бы подспудно развивалась долгое время романтическая лирика Тютчева. Характерно, что даже публикация в пушкинском «Современнике» (1836) двадцати четырех «Стихотворений, присланных из Германии» не вызвала сколько-нибудь громкого отклика: глубинный романтизм тютчевских стихов был еще чужд русской публике. Спорным является вопрос, удалась ли попытка Любомудров создать ориентированную на идеи немецкого философского идеализма «поэзию мысли»<sup>34</sup>. художе-

<sup>34</sup> См. об этом в кн.: *Л. Гинзбург. О лирике*, стр. 52—53.

ственные достижения поэтов кружка Станкевича были и того меньше. В значительной мере за пределы романтизма выходят «Русские ночи» В. Одоевского<sup>35</sup>. Лишь самые ранние произведения Герцена можно назвать собственно романтическими.

Весьма сложную картину являет творчество Гоголя. Романтическое отрицание современности (жизни «существователей», задавивших «корою своей земности» «высокое назначение человека»), которой противопоставляются — опять-таки в духе романтизма — здоровая, естественная, коллективная жизнь народа, минувшие исторические эпохи или же сфера прекрасного, — все это во многом определяет проблематику гоголевских произведений. Однако романтические начала сочетаются у него с просветительски-моралистическим убеждением в возможности нравственного возрождения современного человека, в необходимости исправлять его недостатки, бороться за его душу. Писатель поэтому не отворачивается от презираемой им действительности, от «толпы» (как это было свойственно романтикам), а делает их предметом художественного исследования и реалистического изображения.

Характеризуя русскую романтическую литературу второго периода — конца 1820—1830-х годов, — Г. А. Гуковский справедливо заметил, что «этот вторичный романтизм в России был явлением исторически эфемерным, переходным. Уже наступила для России эпоха критического реализма, эпоха демократизации литературы, уже новые силы шли на приступ твердынь реакции, — и романтизм тридцатых годов в творчестве Лермонтова и Гоголя, распадаясь, породил реализм, как это еще раньше произошло в творчестве Пушкина»<sup>36</sup>. Действительно, русский романтизм оказался цветком прекрасным, но хрупким: его семена пали на все еще недостаточно подготовленную почву.

Поистине парадоксальной оказалась последующая судьба русского романтизма. Прекратив существование как самостоятельное литературное направление, он на протяжении XIX и даже еще в начале XX в. сохраняется как живая и действенная традиция.

И это вполне объяснимо. В середине XIX столетия и в особенности в пореформенный период, когда рушились вековые устои русской жизни, Россия переживает нечто подобное тем катаклизмам, которые сотрясали западный мир на рубеже XVIII—XIX вв. «Резкость и неожиданность совершающихся перемен, — замечает Ф. И. Евнин, — глубина происходящих социальных пертурбаций порождают у современников ощущение постоянной неуверенности в завтрашнем дне, тревожного беспокойства, шаткости и неопределенности окружающего, особой напряженности и стремительности жизненного пульса»<sup>37</sup>. Сама действительность начинает

<sup>35</sup> См. Ю. Манн. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., «Искусство», 1969, стр. 104—148.

<sup>36</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 22.

<sup>37</sup> Ф. И. Евнин. Реализм Достоевского. — В сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969, стр. 415.

казаться невероятной, фантастической, поскольку общественное развитие приобретает в России невиданную стремительность, поистине катастрофический характер, а кризис крепостничества переплетается с кризисом едва сложившихся буржуазных отношений. Все это создает внутренние предпосылки и открывает новые возможности для своеобразного возрождения и развития романтических традиций.

Романтические традиции проявляются в русской литературе двояко. Они — так или иначе — сказываются в творчестве писателей критического реализма. И не только в реалистических произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя или Герцена — тех, кто сам был непосредственно связан с романтическим направлением, — но и у писателей более поздней поры: Тургенева, Льва Толстого, Достоевского, Лескова, Короленко, молодого Горького, в особенностях их проблематики, их художественного метода<sup>38</sup>.

К традициям романтизма обращаются также художественные школы и направления, противостоящие реализму, и прежде всего — поэты так называемого «чистого искусства». Неприятие современной действительности, утверждение вечных идеалов гармонии и красоты — все это сближает поэтов «чистого искусства» с романтизмом. А вместе с тем им свойственна примиренность со злом и несовершенством жизни, умиротворенность и идилличность, столь чуждая романтикам, одержимым всезахватывающей жаждой совершенства. Сферы идеального и действительного (романтики стремились сомкнуть их любой ценой) у поэтов «чистого искусства» окончательно разошлись и обособились, стали непроницаемы друг для друга. В общеевропейском масштабе эта школа представляла собой аналог не романтизму, а, скорее, таким явлениям, как группа «парнасцев» во Франции или прерафаэлитов в Англии, отщепенцев современного капиталистического общества с позиций чистого эстетизма.

Позднее продолжателями романтических традиций выступили и русские символисты. В их художественном творчестве, в их эстетических декларациях мы встретимся с такими идеями, настроениями, художественными формами, каких русская литература еще не знала и которые родственны наиболее типичным, характерным явлениям романтизма европейского — и прежде всего иенским романтикам. Мы найдем здесь и индивидуалистическое неприятие буржуазного мира, и отказ от традиций просветительского материализма, и ощущение катастрофичности бытия, и взгляд на искусство (культуру вообще) как на средство кардинального преобразования и обновления жизни.

---

<sup>38</sup> По мнению Г. А. Гуковского, реализм, объясняя личность средой, «выводя» ее из среды, тем не менее рассматривает ее как нечто от этой среды отдельное. Здесь сказывается власть романтической стихии, сохраняющейся и в реализме (см. Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 12). Разумеется, исследователь имеет в виду тот тип реализма, который У. Р. Фохт называет «психологическим».

Однако русский символизм был явлением достаточно сложным и одной лишь связью с романтизмом не исчерпывался. Романтические тенденции переплетались здесь с настроениями упадка, с предчувствиями гибели европейской культуры, с проществами в духе Вагнера и Ницше, с традициями самодовлеющего эстетизма.

Таким образом, проблематика романтизма оказалась в России как бы рассредоточенной, она осваивалась на ряде этапов общественно-исторического и художественного развития. Причем на каждом из них собственно романтические начала вступали в сложное и своеобразное сочетание с началами иными, неромантическими: сентименталистскими и рационалистически-просветительскими, реалистическими или декадентскими.

Можно заключить, следовательно, что построение понятия «романтизм как литературное направление» не сводится к констатации общих признаков в различных национальных формах романтизма. Одновременное существование национальных «романтизмов» еще не является доказательством их типологической общности: сама мера романтического для разных стран нередко оказывается различной. Одни и те же произведения, воспринимавшиеся как романтические или ультраромантические, скажем, во Франции, в Германии лежали за пределами романтизма<sup>39</sup>.

Так, знаменитая книга Жермены де Сталь «О Германии», считавшаяся во Франции (как и в России) библией романтизма, по немецким масштабам — явление доромантическое. Так, переведенная на французский язык Бенжаменом Констаном и отчасти переработанная им (с учетом классицистических вкусов современников) трагедия Шиллера «Валленштейн» не была все же понята и принята французским читателем: Шиллер казался ему слишком необычным, чересчур романтическим. В Германии же у Шиллера была репутация просветителя, оппонента романтиков.

Значит, устанавливая нечто общее между двумя или несколькими разновидностями романтизма, мы должны предварительно доказать правомерность их сближения, убедиться, что перед нами явления типологически сходные. В противном случае наши представления о романтизме как литературном направлении окажутся бессодержательными и неопределенными.

---

<sup>39</sup> Этой теме посвящено исследование Б. Г. Рейзова «Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период Первой империи» (Л., 1962), откуда мы заимствуем оба последующих примера.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### От составителя

В публикуемой библиографии учтены работы на русском языке за период с мая 1968 г. по январь 1972 г.<sup>1</sup> (книги и главы из книг, статьи из сборников и периодических изданий, рефераты диссертаций и рецензии), посвященные проблемам теории романтизма, типологии романтизма, исторических судеб романтизма и взаимосвязей русского и западноевропейского романтизма. В библиографию включены труды, посвященные вопросам мировоззрения представителей русского романтического искусства: мировоззрению декабристов, Пушкина, Любомудров, славянофилов и т. д.

В соответствии с хронологическими рамками книги наша библиография ограничена XIX веком. Проблемы романтизма в советской литературе и творчестве А. М. Горького в ней не отражены. За пределами библиографии остаются предисловия к популярным изданиям и газетные статьи.

Краткими аннотациями сопровождаются те работы, из заглавия которых не ясны их содержание и проблематика. Аннотации раскрывают, где это необходимо, имена писателей и заглавия анализируемых произведений.

Материал располагается в алфавитном порядке. Материалы дискуссии о славянофилах, помещенные в конце библиографии, даны в хронологическом порядке.

Составитель *И. Е. Усов*

---

<sup>1</sup> Библиография о русском романтизме за предыдущие годы дана в кн.: «Вопросы романтизма в советском литературоведении. Библиографический указатель 1956—1968 гг.», Казань, 1970.

- А. Г., *Берковский Н. Я.* Романтизм.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971, с. 370—387.
- Агаева А. И.* Соотношение субъективного и объективного в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде» Н. В. Гоголя. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Баку, 1971. 21 с.
- Аганова М. М.* Белинский об эстетической ценности романтической поэзии.— Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та, 1971, т. 283. Эстетика, вып. 3. Проблемы эстетики и эстетического воспитания, с. 72—80. Представления Белинского об исторических судьбах русского романтизма, о пределах фантастики в романтизме, о развитии приключенческого жанра.
- Акопян А.* О роли интуиции в художественном познании.— В кн.: Проблема художественной правды. М., 1971, с. 199—231. В частности, о символистской интерпретации интуиции в художественном творчестве.
- Альми И. Л.* Лирика Е. А. Баратынского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1970. 18 с.
- Альми И. Л.* Миниятура в русской лирике первой трети XIX века (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин).— Уч. зап. Владимир. пед. ин-та, 1969, т. 19. «Литература», вып. 4, с. 83—92.
- Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александрийской сцены. Л., «Искусство», 1968, 306 с. Из содерж.: Александрийский театр 1830—1850-х годов. [В частности, романтическая драма], с. 23—82.
- Азрамеев В. Д.* Заметки о гоголевских традициях в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»— Уч. зап. Курск. пед. ин-та, 1970, т. 73. Вопросы литературы и методики преподавания, с. 101—121. В частности, по поводу споров о художественной природе образа профессионального революционера Рахметова.
- Басихин Ю.* Ранние поэмы И. С. Тургенева. От стихотворных поэм к романам. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1969. 60 с.
- Берндт Г. В.* Ф. Одетский и Бетховен. М., «Сов. композитор», 1971. 52 с.
- Беседина Т. А.* О понятии метода в литературе.— В кн.: Метод и мастерство. Вып. 1. Русская литература. Вологда, 1970, с. 25—47. В частности, критика определения «романтического метода» в трудах Л. И. Тимофеева 1948—1955 гг. О романтизме как литературном направлении начала XIX в. и о художественном методе романтиков.
- Благой Д. Д.* Смех Пушкина.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 3, с. 185—195. В частности, о «байронизме» Пушкина.
- Благой Д. Д.* Мир как красота (о «Вечерних огнях» А. Фета).— В кн.: А. А. Фет. Вечерние огни. М., 1971, с. 495—635. В частности, о романтической пафосе и по методу лирике Фета и родственных Жуковскому чертам в поэзии Фета.
- Богданов В. А.* Метод и стиль Ф. М. Достоевского в критике символистов.— В кн.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 375—413. В частности, о сущности символистского искусства.
- Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825 гг.). Куйбышев, 1968. 527 с. (Уч. зап. Куйбышев. пед. ин-та, вып. 56). В частности, об отношении прогрессивной критики 20-х годов к романтикам, о моментах романтического миропонимания и романтической поэтики в драматических произведениях Кюхельбекера, Рыльева и др.
- Бухштаб В.* Русские поэты. Л., «Худож. лит.», 1970. 248 с. Из содерж.: Тютчев, с. 9—75.— Фет, с. 76—159.— Козьма Прутков [и его пародии на произведения массового эпигонского романтизма], с. 160—222. Рец.: Степанов Н.— Вопр. лит., 1971, № 6, с. 209—213; Коварский Н. А.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1971, т. 33, вып. 4, с. 357—359; Руднев П.— Звезда, 1971, № 10, с. 316—317.
- Васильковский А. Т.* Вопросы типологии поэмы в критическом наследии В. Г. Белинского.— Вопр. рус. лит., Львов, 1971, вып. 1, с. 3—11. Поэмы Пушкина, Лермонтова, Баратынского в оценке Белинского.



- Величкина И. И.* «Стихотворения в прозе» и их место в творчестве И. С. Тургенева 70—80-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1971. 20 с.
- Вестник студенческого научного общества. Обществ. и гуманитар. науки. Вып. 2—3. Казань, Изд. Казан. ун-та, 1969. 150 с. Из содерж.: И. Федоров. Достоевский и Гюго. (Сопоставление мировосприятия и поэтических принципов. «Высший реализм» Достоевского, его романтические тенденции), с. 107—111.—З. Заварина. Художественное своеобразие рассказа В. Г. Короленко «Чудная». [О романтических началах в рассказе], с. 112—115.—Я. Варшавская. В. Одоевский и Гофман, с. 143—146.
- Виноградов Б. С.* Кавказ в творчестве Лермонтова.—Уч. зап. Чечено-ингуш. пед. ин-та. Сер. филол. Грозный, 1968, № 27, вып. 15, с. 3—15. Романтическая и реалистическая трактовка кавказских тем в лирике, поэмах и прозе Лермонтова; тенденция движения к реализму, обогащенному завоеваниями революционного романтизма.
- Виноградов Б. С.* Кавказский вопрос в русской литературе XIX в.—В кн.: Актуальные проблемы литературы. Материалы VIII и IX науч. зональн. конф. кафедр. лит. пед. ин-тов Сев. Кавказа (1968—1969 гг.). Ростов н/Д, 1971, с. 149—163. В частности, специфика кавказской проблематики в литературе романтизма.
- Волисон И. Я.* К вопросу об освещении романтизма в советском литературоведении. Харьков, 1971. 24 с. (Харьков. ин-т культуры). Место романтической символики в системе других признаков романтизма. На материале творчества В. Гюго.
- Вопросы истории и теории литературы. Вып. IV. Русская классическая литература. Челябинск, 1968. 274 с. (Челябинск. пед. ин-т). Из содерж.: Н. М. Михайловская. «Джордано Бруно» — роман Вл. Ф. Одоевского. (К вопросу о декабристских связях писателя), с. 40—60.—И. В. Петрова. Блок и Тютчев, с. 76—101.
- Вопросы литературы. Ташкент, 1971. 322 с. (Науч. труды Ташк. ун-та, вып. 396). Из содерж.: Н. Владимирова. Опыт мировой литературы и поиски молодого Герцена (повести 30-х годов) [анализ ранних произведений Герцена «Легенда», «Елена», «О себе», «Записки одного молодого человека». Воздействие на Герцена Данте, Шекспира, Гофмана, Шиллера], с. 179—224.—Л. Тартаковская. О лирическом герое поэзии Д. Веневитинова декабрьской поры, с. 225—266.
- Вопросы романтизма. Вып. 5. Казань, 1969. 268 с. (Уч. зап. Казан. ун-та, т. 128, кн. 4). Из содерж.: Н. А. Гуляев. О соотношении понятий «художественное мышление», «художественный метод», «стиль», с. 3—15.—Н. А. Гуляев. Типология романтического мировоззрения, с. 16—41.—Н. А. Гуляев. Типологические черты художественного мышления романтиков, с. 42—78.—К. А. Назаретская. Литературно-художественные взгляды и творчество масонов в их значении для формирования септимиентализма и предромантизма, с. 79—95.—В. В. Карташева. Вопросы романтизма в русской критике 50-х годов XIX в. (Суждения Ап. Григорьева), с. 178—191.
- Вопросы романтизма в советском литературоведении. Библиографический указатель 1956—1968 гг. Сост. В. И. Щукина, Н. З. Пономарева, Л. В. Пожилова. Казань, изд. Казан. ун-та, 1970. 172 с. Рец.: Гаджиев А. А.—Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1971, № 5, с. 125—126.
- Вопросы русской и зарубежной литературы. Куйбышев, 1971. 264 с. (Уч. зап. Куйбышев. пед. ин-та, вып. 86). Из содерж.: И. А. Стрельникова. Историческая тема в творчестве А. И. Одоевского, с. 15—30.—И. А. Стрельникова. К вопросу об изучении поэтического наследия А. И. Одоевского. [Идейно-стилистический анализ стихотворения «Дифирамб»], с. 31—36.—А. А. Селверстов. Думы А. В. Кольцова и русская философская лирика 30-х годов XIX в., с. 37—56.—Ю. И. Соломенко. Мотивы философской лирики Ф. И. Тютчева, с. 78—95.
- Вопросы русской литературы. М., 1968. 368 с. (Уч. зап. МГПИ, № 288). Из содерж.: С. М. Клюев. Из истории возникновения философской думы. [О П. Шкляревском — авторе первой философской думы — отклика на

- романтическую философиюлюбомудров. О поэте-романтике А. Серебрянском], с. 35—54.— В. П. Сомов. Пародия на сентиментально-романтическую прозу XIX в. (1800—1830 гг.), с. 53—73.— Б. В. Нейман. Философские интересы Лермонтова, с. 74—92.— А. Д. Жижина. О поэме «Демон» (к вопросу о становлении эстетических взглядов Лермонтова). [Интерес автора «Демона» к основным моментам эстетики Лессинга], с. 99—116.— А. Д. Жижина. О теоретических истоках поэмы «Демон», с. 117—131.— Е. П. Порошенков. Язык и стиль повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка». [Переплетение романтического и реалистического в тематике, построении характеров, в композиции и языке произведения], с. 181—200.
- Вопросы русской литературы. М., 1969. 332 с. (Уч. зап. МГПИ, № 315). Из содерж.: Г. И. Пирогов. Лирика Лермонтова. [В частности, о романтизме Лермонтова], с. 58—78.— А. И. Крамчанин. О принципах типизации в повестях Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». [О романтических моментах повести], с. 79—93.— Л. Я. Ермилова. «Страшная месть» и «Хозяйка» (этюды из области психологии творчества Гоголя и Достоевского), с. 110—127.— Т. Г. Морозова. Проблема многостороннего гармонического развития личности в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант». [Романтическая идея произведения. Попытки связать «Слепого музыканта» с символизмом], с. 232—249.— А. Ш. Шагалов. К вопросу о проблематике романа М. Ю. Лермонтова «Вадим», с. 312—329.
- Вопросы русской литературы. М., 1970. 374 с. (Уч. зап. МГПИ, № 389). Из содерж.: Е. П. Мстиславская. Жанр посланий в творческой практике В. А. Жуковского (1800—1810 гг.). Об идейно-художественном своеобразии посланий в творчестве Жуковского, с. 148—166.— А. И. Крамчанин. Художественный образ и приемы его создания в творчестве А. Бестужева-Марлинского, с. 167—193.— А. Ш. Шагалов. Тема Наполеона в творчестве М. Ю. Лермонтова, с. 194—219.
- Вопросы русской литературы. М., 1970. 382 с. (Уч. зап. МГПИ, № 405). Из содерж.: А. Ш. Шагалов. Русское средневековье в творчестве М. Ю. Лермонтова. [Исторические темы и сюжеты в наследии Лермонтова-романтика], с. 119—146.— Л. Я. Ермилова. Об особенностях восприятия времени в поэзии Лермонтова, Тютчева и Пушкина, с. 264—371.— Л. Я. Ермилова. Переживания времени в поэзии Фета, с. 372—380.
- Вопросы русской литературы. Новосибирск, 1970. 138 с. (Науч. труды Новосибир. пед. ин-та, вып. 59). Из содерж.: Н. А. Портнова. Лирика В. А. Жуковского в годы национального подъема (1812—1814 гг.). [Углубление романтических принципов в поэзии Жуковского, оформление его теоретической программы романтического творчества], с. 22—36.— А. И. Стрельникова. О некоторых особенностях романтической поэзии А. И. Одоевского, с. 37—51.— Л. Е. Лепчик. О трансформации художественного образа в поэзии А. Блока. [Анализ тематического развития образа «птицы-крыльев» у Блока], с. 116—129.
- Вопросы теории и истории литературы. Нижний Тагил, 1969. 204 с. (Уч. зап. Свердл. пед. ин-та и Нижнетагил. пед. ин-та, сб. 107). Из содерж.: Ю. М. Проскурнина. Проблема романтики в прозе 1850-х годов (к вопросу о своеобразии реализма середины века), с. 3—26.— М. В. Кузнецова. «Романтическое начало» в прозе А. П. Чехова, с. 54—76.
- Воркунова Н. Искусство романтической эпохи.— Искусство, 1979, № 10, с. 62—68. Отчет о научной сессии, посвященной искусству романтической эпохи, проведенной Ин-том истории искусств, Музеем изобразит. искусств. в м. Пушкина и Эрмитажем.
- XVIII в. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., «Наука», 1969. 356 с. Из содерж.: Е. А. Маймин. Державинские традиции и философская поэзия 20—30-х годов XIX столетия, с. 127—143.— В. Э. Вацуро. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» [в традиции готической литературы. О романтическом методе, складывающемся в повести Карамзина], с. 190—209.— А. Кросс. Разновидности идеалов в творчестве Карамзина. [В частности, о «Бедной Лизе» как произведении переходном от тради-

- ционной идиллии к сентиментальной повести], с. 210—228.— З. Г. Розова. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина, с. 259—268.— Т. С. Карлова. Эстетический смысл истории в творческом восприятии Короленко, с. 281—289.— А. В. Герасимова. Эпитеты в произведении Карамзина, с. 290—298.— П. Р. Заборов. Гюго и Карамзин, с. 346—350.
- Второй межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1968. 228 с. (Уч. зап. Курск. пед. ин-та, т. 51). Из содерж.: Г. Курляндская. Особенности реализма И. С. Тургенева (на материале повести «Вешние воды»). [В частности, о творческом использовании Тургеньевым идейно-художественных достижений романтического искусства], с. 3—34.— Л. Герасименко. К концепции личности в эстетике Тургенева. [О преемственных связях Тургенева с романтиками в решении проблемы личности], с. 35—49.— В. Тихомиров. Традиции романтизма в творчестве Тургенева и Гончарова. [Сравнительный анализ романов «Дым» и «Обрыв»], с. 72—86.
- Гаджиев А. А.* Романтическое образное содержание.— Изв. АН Азерб. ССР. Сер. лит., яз. и искусства, 1969, № 1, с. 20—29.
- Гаджиев А. А.* Проблемы литературно-художественной формы. Статья 2. О специфике речевой структуры романтического и реалистического произведения.— Уч. зап. Азерб. ун-та, Сер. лит. и яз. Баку, 1970, № 4, с. 41—47.
- Гаджиев А. А.* Романтизм и реализм как типы художественного творчества. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Баку, 1970. 68 с.
- Галактионов А. А., Никандров П. Ф.* Русская философия XI—XIX веков. М., «Наука», 1970. 651 с. Из содерж.: Шеллингианство на русской почве. [Д. Н. Велланский, А. И. Галич, М. Г. Павлов, «Общество любознателей»], с. 141—164.— Историко-социологическая и философская концепция славянофилов. [А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин], с. 225—255.
- Гиллельсон М. И. П. А.* Вяземский. Жизнь и творчество. Л., «Наука», 1969. 391 с. Из содерж.: Критические статьи 1816—1823 гг. [Анализ статей о Пушкине, Дмитриеве, Батюшкове], с. 60—96.— Вяземский — теоретик русского романтизма, с. 97—127.— Вяземский и «Московский телеграф», с. 128—169.— Без печатного органа (1828—1829 гг.). «Моя исповедь». Перевод «Адольфа», с. 170—185.— Вяземский и «Литературная газета», 186—201.— Поэзия Вяземского (1810—1830-е гг.). с. 259—288. Рец.: Н. Фридман. Путь и судьба Вяземского.— Вопр. лит., 1970, № 1, с. 205—208.
- Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. Л., «Сов. писатель», 1970. 510 с. Эволюция Блока. Путь поэта через романтизм к Родине и революции. Специфика его символизма. Рец.: Озеров Л.—Новый мир, 1970, № 11, с. 273—277; Тмарченко А.—Нева, 1971, № 4, с. 198; Павловский А.—Звезда, 1971, № 5, с. 217; Прут И.—Лит. Россия, 1971, 30 июля, с. 17.
- Городецкий В. П.* Лирика Пушкина. Л., «Просвещение», 1970. 182 с. В частности, о романтизме пушкинской поэзии.
- Граммиза Т. А.* Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский.— В кн.: Материалы XXII научной конференции [Волгоград. пед. ин-та], 1968, с. 292—295.
- Граммиза Т. А.* Исторические и социальные корни фантастики раннего Гоголя.— В кн.: Материалы XXIII научной конференции [Волгоград. пед. ин-та], 1969, с. 248—251.— Причины появления фантастики в романтизме, своеобразии фантастики Гоголя-романтика.
- Граммиза Т. А.* «Вечер накануне Ивана Купала» Н. В. Гоголя.— Уч. зап. Волгоград. пед. ин-та, 1970, вып. 30. Вопр. рус. и зарубеж. лит., с. 173—189.
- Грибушин И. И.* Отзвуки лирики С. П. Шевырева в творчестве М. Ю. Лермонтова.— Рус. лит., 1969, № 1, с. 182—185. Сопоставление элементов романтической образной структуры стихотворения С. Шевырева «Послание А. С. Пушкину» и лермонтовского «Поэта», «Тамбовской казначейши» и стихотворения Шевырева «Партизанке классицизма».
- Григорьян М. М.* К характеристике религиозно-философской концепции славянофильства.— В кн.: Вопросы научного атеизма. Вып. 10. М., 1970, с. 130—150. О философской основе славянофильской доктрины.
- Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г.* Теория литературы в связи с

- проблемами эстетики. М., «Высшая школа», 1970. 380 с. Из содерж.: Н. А. Гуляев. Общее понятие о художественном методе, направлении и стиле [и о романтическом стиле], с. 186—198.— Н. А. Гуляев. Сентиментализм, с. 223—232.— Н. А. Гуляев. Романтизм, с. 232—243.— Н. А. Гуляев. Модернизм [символизм], с. 260—270. Рец.: Гей Н.— Лит. в шк., 1971, № 2, с. 77—78; Лукин В. Н., Орлов С. А.— Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1971, № 4, с. 113—115; Воробьев В.— Звезда, 1971, № 7, с. 211—217.
- Гуревич А.* Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина.— *Вопр. лит.*, 1969, № 9, с. 126—143. В частности, о расхождении Пушкина с романтиками в разработке концепции личности и ее отношения к миру.
- Данилевский Р. Ю.* «Молодая Германия» и русская литература (из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX в.). Л., «Наука», 1969. 168 с. Из содерж.: Отношение русского общества к немецкой литературной борьбе 1830-х годов. [Изучение немецкой философии и литературы русской интеллигенцией], с. 89—119.
- Диарова А.* Поборник свободы и справедливости (С. М. Степняк-Кравчинский).— *Лит. в шк.*, 1969, № 3, с. 19—21. В частности, о революционно-романтическом методе отражения действительности в романе Кравчинского «Андрей Кожухов».
- Докусов А. М.* «Миргород» Н. В. Гоголя. Лекции из спецкурса «Н. В. Гоголь». Л., 1971. 176 с. (ЛГПИ). В частности, анализ идейно-художественного своеобразия «Вия» и «Тараса Бульбы».
- Дьяконова Н. Я.* Из наблюдений над журналом Печорина.— *Рус. лит.*, 1969, № 4, с. 115—125. Письма и проза Байрона как один из возможных источников «Журнала Печорина». Байронизм образа Печорина и преодоление Лермонтовым влияния английского поэта.
- Егоров В. Ф.* Поэзия А. С. Хомякова.— В кн.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы.— Л., 1969, с. 5—56. В частности, о романтических особенностях поэзии Хомякова.
- Емельяненко Т. А.* Работа Лермонтова над драмой «Маскарад» (Образ Арбенина).— *Уч. зап. Астрахан. пед. ин-та*, 1969, т. 27. *Вопр. лит. и журналистики*, с. 58—65.
- Жижина А. Д.* Эволюция поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1968. 20 с.
- Жовтис А.* Романтическая поэма Некрасова.— В кн.: *Стихи нужны...* Алма-та, 1968, с. 195—226. Рец.: Абрамов М.— *Лит. Россия*, 1969, 5 сент., с. 9; Гаспаров М.— *Вопр. лит.*, 1969, № 2, с. 207—210; Мадзигон Т.— *Простор*, 1971, № 1, с. 87—90.
- Зунделович Я. О.* Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971. 168 с. Образ мира в тютчевской медитативной, пейзажной и интимной лирике. Стихотворение «Silentium» и романтизм. Шеллинг и своеобразие художественного воплощения философии у Тютчева.
- Засимова А. И.* Мордвинов в роли Арбенина и проблема конфликта в «Маскараде».— *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки*, 1969, № 2, с. 25—36.
- Иванова Т.* Об эпиграфе в стихотворении Лермонтова «Смерть поэта».— *Вопр. лит.*, 1970, № 8, с. 91—105. О судьбе и значении эпиграфа в стихотворении «Смерть поэта». Соотнесение эпиграфа и концовки стихотворения с текстами из трагедий Ротру «Венцеслав» и «Антигона».
- Из истории русского романтизма. Сб. статей. Вып. 1. Кемерово, 1971. 368 с. (Кемеров. пед. ин-т). Из содерж.: А. М. Михешин. Проблема исторических судеб русского романтизма в современном литературоведении, с. 3—50.— А. Ф. Киреева. Методологические предпосылки к изучению романтизма, с. 51—68.— Н. А. Портнова. Становление романтического метода в ранней лирике В. А. Жуковского, с. 69—85.— Р. И. Альбеткова. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX в. [Гротеск в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского и «Петербургских повестях» Гоголя], с. 86—101.— А. И. Глухов. К вопросу о методе и стиле поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон», с. 102—117. А. А. Селиверстов. К вопросу о художественном методе А. В. Кольцова. [Философские воззрения Кольцова в сопоставлении с общей философской концепцией романтиков]

с. 118—130.— А. А. Лобкова. Поздние баллады А. Толстого (60—70-е гг.) [как явление позднего романтизма], с. 131—142.— Е. П. Цой. Метод и стиль повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант», с. 143—159.— К. Г. Петросов. О романтическом двоемирии в русской поэзии начала XX века (А. Блок, А. Белый, ранний Маяковский), с. 192—212.— Л. Г. Скопенко. Александр Блок о немецких романтиках [Гейне и Шиллере], с. 213—224.— Н. И. Кравцов. Романтизм в славянских литературах и фольклоре, с. 326—334.— Я. И. Гудошников. Романтизм и русская песенная поэзия первой четверти XIX в. [Мерзляков, Жуковский, Рылеев и А. Бестужев], с. 335—349.— Д. М. Селиванов. Былины и русский романтизм первой четверти XIX в. [Использование былинных сюжетов, мотивов, имен, художественных приемов в творчестве Жуковского, декабристов, Пушкина, Лермонтова. Былины как романтический тип русского народного творчества эпохи феодализма], с. 350—366.

Из истории русской и зарубежной литературы. Вып. 2. (Материалы IV зональн. конф. литературоведов Поволжья). Саратов, 1970. 176 с. Из содерж.: В. Н. Касаткина. Некоторые особенности творческого процесса Ф. И. Тютчева. [Неприятные поэтом крайностей романтизма. Романтическое видение жизни, интуитивизм Тютчева], с. 41—62.— А. Ф. Киреева. Об особенностях содержания и формы романтического произведения, с. 72—88.

Искусство романтической эпохи. М., 1969. 170 с. (Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. Материалы науч. конф., 1968). Из содерж.: А. А. Андикст. Идеиные и художественные основы романтизма. [Романтизм XVIII—XIX вв.], с. 1—17.— Н. Я. Берковский. О романтизме [как явлении исторического порядка и связи с другими течениями, романтики и музыка, романтики и фольклор], с. 18—36.— Е. Г. Эткнд. О лирическом субъекте поэзии романтизма. [Стихотворения Лермонтова «Свидание» и «Не верь себе»], с. 150—169.

История русской поэзии. Т. I. Л., «Наука», 1968. 560 с. Из содерж.: Н. Д. Кочеткова. Поэзия русского сентиментализма. Н. М. Карамзин. И. И. Дмитриев. [Русский оспапизм, предромантики и сентименталисты], с. 163—190.— Ю. М. Лотман. Русская поэзия 1800—1810 гг. [Идея личности и народности у поэтов-предромантиков], с. 191—213.— Р. В. Иезуитова. Поэзия русского романтизма начала XIX века. Введение, с. 224—236.— Н. В. Измайлов. В. А. Жуковский, с. 237—265.— В. Б. Сандомирская. К. Н. Батюшков, с. 266—281.— А. В. Архипова. Поэты-декабристы, с. 282—302.— В. Б. Сандомирская. А. С. Грибоедов [и эстетические идеалы русских романтиков], с. 303—314.— Б. С. Мейлах. П. А. Вяземский [теоретик романтизма], с. 320—329.— Б. С. Мейлах. Н. М. Языков. [О романтических мотивах и методе его поэзии], с. 329—342.— И. М. Тойбин. Е. А. Баратынский. [О творчестве Баратынского как одном из наиболее специфических явлений русского романтизма], с. 342—368.— Б. П. Городецкий. А. С. Пушкин, с. 376—434.— Е. А. Маймин. Философская лирика поэтов-любомудров [Веневитинов, Шевырев, Хомяков, Тютчев. Любомудры и философия Шеллинга], с. 435—441.— В. С. Киселев-Сергеев. Романтическая поэзия 20—30-х годов. [Козлов, Подолинский, поэты кружка Станкевича, Бенедиктов], с. 442—456.— В. С. Киселев-Сергеев. Поэзия декабристов после 1825 года. [А. И. Одоевский, В. К. Кюхельбекер, А. А. Бестужев-Марлинский, П. А. Катенин и Ф. Н. Глинка], с. 457—467.— В. С. Киселев-Сергеев. А. И. Полежаев [Романтизм поэмы «Сашка»], с. 468—483.— К. Н. Григорьян. М. Ю. Лермонтов. [Наследие Лермонтова — как наследие романтическое по своей сущности], с. 484—530.

История русской поэзии. Т. II. Л., «Наука», 1969. 460 с. Из содерж.: Ф. Я. Црайма. Н. А. Некрасов [в частности, романтические темы у автора сборника «Мечты и звуки»], с. 9—17.— Л. М. Лотман. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. [А. А. Фет, А. Н. Майков, Я. П. Полонский, А. К. Толстой, К. К. Павлова, Л. А. Мей. Преодоление романтизма в поэзии этого периода], с. 124—190.— Н. В. Королева. Ф. И. Тют-

чев, с. 191—226.— Л. К. Долгополов. Поэзия русского символизма.— Поэзия русского символизма 1890—1900-х годов. К. Д. Бальмонт. Ф. К. Сологуб, В. И. Иванов, И. Ф. Анненский.— Поэзия символизма в период первой русской революции и в годы реакции. В. Я. Брюсов, А. Белый.— А. А. Блок, с. 253—329. Рец.: Гуревич А.— Вопр. лит., 1970, № 10, с. 170—175.

*Канунова Ф. Э.* Из истории русской повести конца XVIII — первой трети XIX в. (Карамзин, Марлинский, Гоголь). Автореф. дисс.... доктора филол. наук. Томск, 1969. 43 с.

*Касаткина В. Н.* Романтический историзм поэзии Ф. И. Тютчева.— Уч. зап. Волгоград. пед. ин-та, 1968, вып. 24. Писатель и история русского общества, с. 3—33. Увлечение поэта философско-историческими построениями своих современников. Личность и история, проблема национальных судеб России и всемирная история в поэзии Тютчева.

*Касаткина В. Н.* Картина вселенной в поэзии Ф. И. Тютчева 20—30-х годов.— В кн.: К истории реализма и романтизма в русской и зарубежной литературе. Саратов, 1969, с. 23—40.

*Касаткина В. Н.* К вопросу о раскрытии внутреннего мира человека в романтизме (на материале философской лирики 30-х годов XIX века).— В кн.: Некоторые вопросы русской и зарубежной литературы. Саратов, 1969, с. 92—108.

*Касаткина В. Н.* Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева. Саратов, Изд. Саратов. ун-та, 1969. 256 с. Из содерж.: Романтический историзм, с. 59—88.— Любовь, с. 126—155.— «О поэзии и философии путешествий», с. 156—169.— Об эстетических взглядах Ф. И. Тютчева, с. 225—246.

*Климова Л. Н.* Семинарий по творчеству Н. В. Гоголя. Львов, 1970. 102 с. (Львов. ун-т). В частности, планы и основная литература для изучения романтических произведений Гоголя.

*Кондорская В. И.* Лермонтов и де Виньи.— Уч. зап. Костром. пед. ин-та, 1970, вып. 20, с. 71—89. Сопоставление поэмы Виньи «Элоа» с «Демоном» Лермонтова. Сопоставительное изучение прозы Виньи и Лермонтова.

*Королёва Н. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева 1810—1830-х годов. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Л., 1970. 21 с.

*Краснова Л. В.* Об одной особенности поэтического синтаксиса Александра Блока.— Вопр. рус. лит., Львов, 1971, вып. I, с. 78—86. О многочастных конструкциях Блока как одной из форм образного отражения действительности, философского осмысления ее в свете авторских идей и мировоззрения.

*Крук И. Т.* Поэзия Александра Блока. М., «Просвещение», 1970. 264 с. В частности, философские основы и специфика блоковского романтизма. Эволюция Блока-романтика. Блок и Лермонтов. Рец.: Друзин В.— Учит. газ., 1971, 18 февр.; Мирза-Авакян М. Л.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 200—204.

*Кукушкина А. Н.* К типологии романтической поэмы («Мцыри» Лермонтова и «Соловьиный сад» Блока).— В кн.: Сборник научных работ студентов [Саратов. ун-та]. Саратов, 1968, с. 66—71.

*Левина Н. Р.* «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Л., 1970. 15 с.

*Ленчик Л. Е.* О философских основах эстетики русского символизма.— Науч. труды Новосиб. пед. ин-та, 1969, т. 50, вып. 1. Вопр. философии, с. 114—126. Анализ основной проблемы символистской эстетики — об отношении искусства к действительности.

*Лезметс Х. Д.* Структура сравнений в прозе Марлинского.— Уч. зап. Тартус. ун-та, 1971, вып. 275. Труды по рус. и слав. филол. XIX. Сер. лингв., с. 97—170. О романтической поэтике Марлинского.

*Ломинадзе С.* «Не копчив молитвы».— Вопр. лит., 1970, № 1, с. 123—132. Анализ идейно-художественного своеобразия стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье...»

*Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.— Уч. зап. Тартус. ун-та, 1968, вып. 209. Труды по рус. и слав. филол. XI.

Литературоведение, с. 5—50. В частности, о своеобразии решения проблемы пространства в романтических произведениях Гоголя.

*Логман Ю. М.* Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя.— Уч. зап. Тартус. ун-та, 1970, вып. 251. Труды по рус. и слав. филол. XV. Литературоведение, с. 17—45. Специфика фантастики в ранних произведениях Гоголя.

*Маймин Е. А.* Поэты-любомудры и философское направление в русской поэзии 20—30-х годов XIX века. Автореф. дисс... доктора филол. наук. Л., 1971. 34 с.

*Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., «Сов. писатель», 1969. 240 с. В частности, о фракциях внутри русского символизма и месте Брюсова среди них, о традициях романтической поэзии в его творчестве. Рец.: Кедровская И.— Вопр. лит., 1970, № 6, с. 187—191; Долгополов Л.— Новый мир, 1970, № 7, с. 280—281; Урбан А.— Звезда, 1970, № 7, с. 213—215; Шаповалов М.— В мире книг, 1970, № 8, с. 35; Соловьев В.— Нева, 1971, № 3, с. 190—191; Мирза-Авакян М. Л.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 200—204; Корман В. О.— Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1971, № 4, с. 116.

*Манн Ю.* Русская философская эстетика. М., «Искусство», 1969. 304 с. Философская эстетика как особое явление в русской эстетике середины 20—40-х годов, неадекватное ни классицизму, ни романтизму и требующее собственного определения. Основные представители этого течения Д. Веневитинов, Н. Надеждин, ранние И. Киреевский и В. Одоевский, Н. Станкевич. Анализ «Русских ночей» В. Одоевского. Рец.: Каменский З. А.— Вопр. философии, 1969, № 10, с. 161—165; Лебедев А.— Новый мир, 1970, № 1, с. 240—245; Левин В. И.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1970, т. XXIX, вып. 6, с. 549—551.

*Машбиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969. 350 с. Об эстетике и социальной сущности русского символизма. Русский символизм и западная литература и философия. Своеобразие эволюции Блока. Рец.: Небольсин С.— Вопр. лит., 1970, № 10, с. 176—179; Никитина Е.— Волга, 1971, № 1, с. 177—180; Бураго С. В.— Вопр. рус. лит., Львов, 1971, вып. 2, с. 83—86; Мирза-Авакян М. Л.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 200—204.

*Медовой М. И.* Роман В. Ф. Одоевского из эпохи итальянского Возрождения.— Уч. зап. ЛГПИ, 1970, № 460. Филол. сб. (Статьи и исследования), с. 46—64. О романе «Иордан Бруно и Петр Аретино» как итоге теоретических поисков писателя-романтика.

*Мелихова Л. С. и Турбин В. Н.* Поэмы Лермонтова. (Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения). Тез.-конспект спецкурса для студ.-заочников филол. фак. ун-тов. МГУ, 1969. 51 с. Разновидности лермонтовской поэмы. Анализ «Демона» и «Мцыри».

*Мицн З. Г.* Лирика Александра Блока (1907—1911). Спецкурс лекций для студ. заоч. отд-ния [Тартус. ун-та]. Вып. II. Тарту, 1969. 178 с. Эволюция Блока-лирика. Развитие романтических традиций в трактовке темы поэта. Рец.: Тимофеев Л.— Новый мир, 1971, № 5, с. 238—242.

*Мицн З. Г.* Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока.— Уч. зап. Тартус. ун-та, 1970, вып. 251. Труды по рус. и слав. филол. XV. Сер. филол., с. 203—293. Эволюция «языка пространства» в «трилогии вчеловеченья» А. Блока.

*Михалева Т. И.* Декабристская проза (до 1826 года). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1969. 19 с.

*Мищенчук Н. И.* Лирика Е. А. Баратынского. Предшественники и наследники. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Минск, 1969. 21 с.

*Нагорная Н. М.* Декабристские традиции в поэзии революционного народничества.— Вопр. рус. лит., Львов, 1971, вып. 2, с. 38—43.

*Назаревский А. А.* Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля.— Вопр. рус. лит., Львов, 1969, вып. 3, с. 39—46. О фольклорных источниках романтической повести Гоголя.

Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья. Материалы

- У зональн. науч. конф. литературоведческих кафедр пед. ин-тов и ун-тов. Ульяновск, 1968. 380 с. Из содерж.: В. А. Бочкарев. Исторические пьесы А. А. Шаховского 1816—1825 гг. [Романтический характер их], с. 20—34.— Н. Б. Подвицкий. Проблемы индивидуализма в русской романтической поэзии 20—30-х гг. XIX века, с. 48—64.
- Недзвецкий В. А.* Поэт и его судьба (Стихотворение Лермонтова «Смерть поэта»).— Лит. в шк., 1970, № 1, с. 13—18. В частности, о романтических традициях в лермонтовском произведении.
- Недосекина Т. А.* Эволюция авторского сознания в поэмах М. Ю. Лермонтова.— Изв. Воронеж. пед. ин-та, 1969, т. 93, вып. 2. Проблема автора в худож. лит., с. 10—26. Путь Лермонтова от романтического субъективизма к объективной оценке действительности.
- Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., «Наука», 1971. 518 с. Рец.: Дымшиц А.— Вопр. лит., 1972, № 1, с. 211—215; Кенчовили И., Лашкарадзе Д.— Лит. Грузия, 1972, № 2, с. 94—96.
- «Освободительное движение в России». Межвузов. науч. сб. 1. Саратов, 1971. 136 с. Из содерж.: В. В. Пугачев. О специфике декабристской революционности (некоторые спорные вопросы), с. 5—29.— Ю. Г. Оксман. Пушкин и декабристы, с. 71—88.
- От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., «Наука», 1970. 392 с. Из содерж.: Ю. Д. Левин. Английская поэзия и литература русского сентиментализма [Юнг, Томсон и Грей в восприятии русских сентименталистов], с. 195—297.— Р. Ю. Данилевский. Виланд в русской литературе [интерес Карамзина, Кюхельбекера и др. к немецкому писателю и поэту], с. 298—379.
- От Пушкина до Блока. Сб. статей. Краснодар, 1968. 296 с. (Научн. труды Краснодар. пед. ин-та, вып. 60). Из содерж.: Г. К. Евстифеева. Работа А. С. Пушкина над стилем романа «Евгений Онегин». [Сравнительный анализ черновых редакций с основным текстом романа. Борьба поэта с романтическими штампами], с. 5—22.— С. В. Протопопов. Заметки о прозе И. С. Тургенева 40-х—50-х годов. [О чертах сентиментализма, романтизма, отдельных моментах импрессионизма в реалистическом методе раннего Тургенева], с. 23—43.— В. Г. Яшина. Проблема русского романтизма в критике В. Белинского 30-х годов, с. 57—71.
- Помирный Р.* Вокруг Блока.— Вопр. лит., 1971, № 5, с. 184—188. Обзор литературы о Блоке за 1967—1969 гг.
- Попова О.* Тема декабризма в поэзии Н. П. Огарева в связи с эволюцией поэта от революционности декабристской к революционности демократической.— В кн.: Сборник студенческих работ Вологод. пед. ин-та. Вып. 7. 1968, с. 83—91.
- Порошенков Е. П.* Проблема освоения и преодоления романтизма в творчестве молодого Ф. М. Достоевского. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. М., 1968. 20 с.
- Портнова Н. А.* Формирование романтической лирики В. А. Жуковского. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Куйбышев, 1968. 20 с.
- Проблемы жанра в истории русской литературы. Л., 1969. 318 с. (Уч. зап. ЛГПИ, т. 320). Из содерж.: Н. А. Лобкова. Русская баллада 40-х годов XIX века. [Видоизменения жанра романтической баллады в творчестве К. Павловой, А. Фета, А. Толстого], с. 111—133.— Н. Н. Скатов. О жанровой природе стихотворения Некрасова «Секрет» (к вопросу о романтизме поэзии Некрасова). [Второе романтическое влияние в поэзии Некрасова конца 40—50-х годов. Новая жизнь романтической баллады], с. 183—192.
- Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск, 1969. 274 с. (Уч. зап. Томск. ун-та, № 77). Из содерж.: В. Д. Морозов. К вопросу о концепции романтизма в эстетике В. Г. Белинского (статья первая), с. 3—16.— Ф. З. Канунова. Повесть А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек». (К проблеме эволюции романтизма писателя), с. 17—40.— В. М. Шамахова. Проблема художника и искусства в эстетике



Н. А. Полевого. [Романтическая концепция поэта и поэзии в критике Полевого], с. 47—54.— Т. И. Ходукина. К вопросу о генезисе жанра романтической драмы, с. 55—67.— Т. И. Ходукина. «Маскарад» как драма романтическая по методу [в сопоставлении с «Горем от ума» Грибоедова], с. 68—89.— Л. А. Герасименко. Проблема романтизма в эстетике Тургенева 50-годов. [О преемственных связях Тургенева-реалиста с романтиками в решении проблемы личности], с. 90—100.

Проблемы романтизма. [Т.] 2. Сб. статей. М., «Искусство», 1971. 304 с. Из содерж.: Н. Я. Берковский. О романтизме и его первоосновах, с. 5—18.— И. Ф. Волков. Романтизм как творческий метод, с. 19—62.— А. М. Гуревич. Лирика Пушкина в соотношении с романтизмом. [Соприкосновение пушкинской творческой программы с эстетической практикой романтиков. Спор Пушкина с романтиками], с. 197—228.

Проблемы поэтики. Ташкент, 1968. 168 с. (Самарканд. ун-т). Из содерж.: Я. О. Зунделевич. Из творческих связей Лермонтова и Пушкина. [О своеобразии романтизма Лермонтова], с. 10—19.— В. Г. Ларцев. О некоторых особенностях изображения природы в лирике Ф. Тютчева и А. Фета [Формирование нового видения мира у русских романтиков в результате сближения искусства и науки], с. 24—39.

Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. 4. Метод, стиль, мастерство. Материалы межвузов. конф. (май 1967). Ярославль, 1970. 300 с. (Ярослав. пед. ин-т). Из содерж.: М. М. Уманская. Психологический анализ Лермонтова-прозаика. (Реализм и романтизм Лермонтова), с. 133—147.— Е. П. Порошенков. Реалистическое и романтическое в повести Достоевского «Белые ночи», с. 175—181.

Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. Материалы докл. XII науч.-теоретич. и метод. конференции, организованной кафедрой рус. лит. [МГПИ] (29—31 мая 1969 г.). М., 1969. 334 с. Из содерж.: Г. П. Логвин. Романтизм и романтика, их дифференциация и интеграция, с. 7—8.— А. И. Крамчанин. Стиль повести А. Марлиевского «Мулла-Нур», с. 86—87.— О. М. Матвеева. А. И. Герцен и «натуральная школа» («Записки одного молодого человека», «Еще из записок одного молодого человека»), с. 87—88.— Н. Я. Соловей. Художественный метод Пушкина в создании образа Левского (по материалам творческой истории). [Анализ Пушкиным-реалистом сильных и слабых сторон романтизма], с. 101—103.— М. М. Уманская. Ирония в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». [Отличие лермонтовской иронии, восходящей в своих истоках к романтизму, от иронии немецких романтиков — Тика, Новалиса], с. 110—111.— Р. И. Альбеткова. Реализм и романтизм романа Лермонтова «Герой нашего времени», с. 113—114.— Н. М. Владимирская. Роман «Вадим» и становление художественной системы Лермонтова, с. 114—115.— В. С. Белькинд. О соединении романтизма и реализма в литературе 80-х годов XIX века. (В. Гаршин, В. Короленко), с. 145—146.— А. Малютина. Из наблюдений над художественными особенностями очерка В. Г. Короленко «Мгновение», с. 146—148.— Е. П. Порошенков. О языке романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди». [Языковые признаки романтической поэтики в стиле «Бедных людей»], с. 153—154.— М. В. Кузнецова. Романтическое начало в прозе А. П. Чехова, с. 170—171.

Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. М., Изд. МГУ, 1971. 414 с. Из содерж.: П. А. Орлов. Повесть Карамзина «Евгений и Юлия» [к вопросу о масонской и сентиментальной литературе], с. 93—100.— Б. С. Виноградов. Из истории декабристской поэмы. (Неосуществленный замысел К. Ф. Рыльева). [«Поэма из кавказского военного быта»], с. 112—118.— А. А. Илюшин. Об одной особенности романтизма декабристов и Пушкина, с. 119—131.— А. И. Журавлева. «Последний поэт» Баратынского [и «Элевзинский праздник» Шиллера в переводе Жуковского], с. 132—142.— Н. А. Гуляев. О формах романтической типологии, с. 150—158.— К. Штэдтке. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма

[Карамзин, декабристы, Пушкин, Гоголь], с. 159—169.— Я. Гейцель. Из истории русской повести эпохи романтизма [«Адо» В. К. Кюхельбекера и «Он был убит» А. А. Бестужева-Марлинского], с. 170—174.— Фейерхерд. Романтизм и реализм в диалогах В. Ф. Одоевского «Саламандра», с. 175—187.— Д. Д. Благой. «Бездна пространства». [О некоторых художественных приемах Пушкина-романтика], с. 194—210.— С. В. Калачева. Лермонтов и Брюллов, с. 234—245.— Е. В. Логиновская. Образ демона в творчестве Лермонтова и Эмигрансу, с. 246—260.— Г. Л. Абрамович. К вопросу об идее повести-сказки Н. В. Гоголя «Вий». [Романтическая тема губительной силы красоты], с. 288—296.— Р. Г. Назиров. Достоевский и романтизм. [Творческое использование Достоевским тем, образов и художественных приемов западноевропейского и русского романтизма], с. 346—356.

*Проскурин С. Я.* Пейзаж в романах И. С. Тургенева.— Уч. зап. Оренб. пед. ин-та, 1970, вып. 28, с. 175—188.

*Проскурина Ю. М.* Э. Т. А. Гофман и В. Ф. Одоевский (к вопросу о национальной специфике фантастики).— Уч. зап. Свердл. пед. ин-та и Тюмен. пед. ин-та, Тюмень, 1970, вып. 2, сб. 118, с. 109—122.

Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени.— Л., «Наука», 1969. 308 с. Из содерж.: Р. В. Иезуитова. Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы, с. 60—97.— Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и Любомудров (к различию художественных методов), с. 98—117. Рец.: Гуревич. А.— Вопр. лит., 1971, № 3, с. 207—210.

Пушкин и его современники. Псков, 1970. 212 с. (Уч. зап. ЛГПИ им. А. Герцена, № 434). Из содерж.: Е. А. Маймин. Поэт и философ (очерк творческого пути Д. В. Веневитинова). [Романтические традиции в поэзии Веневитинова], с. 34—90.— А. И. Журавлева. «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина. [Об отношении «песни» к романтической балладе], с. 90—100.— Ю. М. Лотман. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). [Об одной из характерных особенностей пушкинского романтизма], с. 101—111.— М. Т. Ефимова. Ю. Самарин о Гоголе, с. 135—147.— А. Б. Ботникова. Пушкин и Гофман (к вопросу о формах литературных взаимосвязей), с. 148—160.— Л. И. Вольперт. «Адольф» Бенжамена Констан в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого, с. 161—177.

Пушкинский сборник. Псков, 1968. 260 с. (Псков. пед. ин-т, каф. лит.). Из содерж.: М. Т. Ефимова. Тема «Пушкин и славянофилы» в пушкиноведении. [О восприятии «Бориса Годунова» молодым И. Киреевским и А. Хомяковым], с. 15—22.— М. Т. Ефимова. Юрий Самарин в его отношении к Лермонтову, с. 40—47.— Н. М. Владимирская. Пугачевское восстание в художественной прозе Пушкина и Лермонтова. [Внутренняя связь между романтической и реалистической интерпретацией жизненного материала у Пушкина и Лермонтова], с. 48—55.— Е. А. Маймин. Хомяков как поэт. [Идейно-художественное своеобразие поэтического наследия Хомякова. Специфика его романтического мышления], с. 69—113.— Л. И. Вольперт. Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции. [Переключки идей, общность отдельных воззрений Пушкина и мадам де Сталь], с. 114—131.— Е. А. Маймин. Еще о Пушкине и «Московском вестнике». Взаимоотношения Пушкина со славянофилами], с. 165—192.

*Рассадин Ст.* Возвращение Баратынского.— Вопр. лит., 1970, № 7, с. 92—113. В частности, о своеобразии романтической лирики Баратынского.

*Реизов В. Г.* Пушкин, Тацит и «Борис Годунов».— Рус. лит., 1969, № 4, с. 75—88.

*Реизов В. Г.* Из истории европейских литератур. Л., Изд. ЛГУ, 1970. 374 с. Из содерж.: У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм. [О функциональном значении античности в духовной жизни Европы], с. 3—22.— Понятие свободы у Пушкина. [Эволюция пушкинских

представлений о свободе, прослеженная на материале ранней лирики, «Цыган» и «Евгения Онегина»], с. 23—50.— Пушкин и Наполеон. Значение темы Наполеона в развитии философской и политической мысли Пушкина, с. 51—65.— Пушкин, Тацит и «Борис Годунов». [О философско-исторических и нравственных проблемах, определивших актуальность «Бориса Годунова»], с. 66—82; Рец.: Ровда К. И.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 232—236.

*Ремизов И. Н.* Героическое и романтическое как категории марксистско-ленинской эстетики. Автореф. дисс... канд. философ. наук. М., 1971. 18 с.

*Розин А. Г.* А. И. Герцен и общественно-литературная борьба 1840-х годов.— Уч. зап. Костром. пед. ин-та, 1969, вып. 14, с. 5—47. Герцен и славянофилы. Анализ литературно-критических статей Герцена: «Москва и Петербург», «Ум хорошо, а два лучше», «Москвитянин и Вселенная», «Публичные чтения г. Грановского».

*Рубанович А. Л.* Эстетические идеалы М. Ю. Лермонтова. Спецкурс лекций для студ.-филологов. Иркутск, 1968. 206 с. (Иркут. ун-т). Из содерж.: Проблема природы, с. 13—76.— Проблема интеллекта, с. 77—137.— Проблема искусства, с. 139—175.

Русская литература. М., 1968. 194 с. (Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та, с. 212, вып. 12). Из содерж.: Г. Л. Абрамович. Идиллия Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельгартея» (К проблеме жанра), с. 3—11.— У. Р. Фохт. Лермонтов в наши дни. [В частности, о переплетении романтических и реалистических начал в произведениях Лермонтова], с. 12—23.

Русская литература XX века (дооктябрьский период).— Сб. статей [4]. Калуга, 1968. 292 с. (Тульск. пед. ин-т). Из содерж.: В. А. Сапогов. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока [теоретическая постановка проблемы. Сближение жанра поэмы с «синтетическим» жанром лирики], с. 174—189.— А. М. Микешин. «Незнакомка» в творческой эволюции А. Блока [«Незнакомка» как этапное произведение в движении Блока от символического мистического романтизма к прогрессивному романтизму], с. 190—211.— И. Т. Крук. Образ «Демона» в поэзии А. Блока (К эволюции романтизма). [Различные истолкования образа Демона у Блока. Блоковский Демон и лермонтовская традиция], с. 212—226.— П. В. Куприяновский. Из истории раннего русского символизма. (Символисты и журнал «Северный вестник»), с. 249—273.

Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. Л., 1971. 356 с. (Уч. зап. ЛГУИ, т. 114). Из содерж.: М. И. Медовой. Несовершенный замысел В. Ф. Одоевского [роман «Самарянин»], с. 156—167.— Н. Н. Скотов. Н. А. Некрасов и А. Белый («Пепел»). [В частности, об исканиях Белого, связанных с преодолением романтизма. О Белом как «романтике в реализме или реалисте в романтизме»], с. 305—350.

*Садыгов М. А.* Шишков, А. Марлинский в Азербайджане. О романтической прозе 30-х годов XIX века.— Лит. Азербайджан, Баку, 1970, № 6, с. 146—159. Восток в романтических произведениях А. Шишкова, А. Марлинского и др.

*Сарычев А. П.* Формирование характера и обстоятельств в изображении народа в русской прозе 30-х годов XIX века. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1971. 18 с.

*Сафиулин Я. Г.* Н. А. Полевой как теоретик романтизма: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Казань, 1969. 28 с.

Сборник аспирантских работ. Гуманитарные науки. Филология. Журналистика, кн. 2. Казань, 1969. 176 с. (Казан. ун-т). Из содерж.: Я. Г. Сафиулин. Н. А. Полевой о жанрах романтической литературы, с. 55—63.— Я. Г. Сафиулин. Н. А. Полевой о специфике литературы. [Вклад Н. Полевого в теорию романтизма], с. 106—116.— Я. Г. Сафиулин. Н. А. Полевой о возникновении романтизма и некоторых его особенностях, с. 117—129.— В. В. Сергеев. К вопросу о разграничении понятий «декадентство» и «символизм», с. 130—141.

*Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., «Худож. лит.», 1970. 294 с. Из

- содерж.: Батюшков, с. 11—57.— Жуковский, с. 58—94.— Вяземский, с. 121—152.— Кюхельбекер, с. 153—180.— Языков, с. 181—220.— Баратынский, с. 221—291. Рец.: Соловьев В.— Нева, 1972, № 2, с. 181—182; Фризман Л.— Вопр. лит., 1972, № 2, с. 211—214.
- Сирогинский И. Н.* Историко-литературная концепция П. А. Вяземского.— Вопр. рус. лит., Львов, 1971, вып. 1, с. 24—31. В частности, об основных признаках романтической поэзии.
- Скатов Н. Н.* К теме «страшного мира» у Некрасова и Блока.— В кн.: *Метод и мастерство*. Вып. 1. Рус. лит. Вологда, 1970, с. 194—206. Некрасовские стихи 60—70-х годов и блоковский цикл «Страшный мир».
- Скатов Н. Н.* Некрасов и русская лирика второй половины XIX — начала XX в. Автореф. дисс... доктора филол. наук. Л., 1970. 31 с.
- Скатов Н.* Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова.— Рус. лит., 1970, № 3, с. 37—56.
- Скатов Н. Н.* Некрасов и Тютчев.— Рус. лит., 1971, № 2, с. 20—35.
- Славянские литературные связи. Л., «Наука», 1968. 286 с. Из содерж.: Ф. Я. Прийма. Н. И. Надеждин и славяне. [В частности, о философско-исторических и литературно-критических взглядах Надеждина], с. 5—28.— К. И. Ровда. Русские славянофилы и русская славянофильская пресса [романтические воззрения и эстетика славянофилов], с. 29—71.
- Слободская Н. И.* «Войнаровский» К. Рылеева и «Войнаровский» А. Шамиссо.— Уч. зап. Волгоград. пед. ин-та, 1970, вып. 30. Вопр. рус. и зарубеж. лит., с. 161—172.
- Смирненский Б. В.* Эстетические и философские воззрения Д. В. Веневитинова.— Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1969, № 6, с. 36—48. О Веневитинове — философе, литературном критике и поэте — представителе философаического романтизма.
- Смирнова Е. А.* К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя.— Уч. зап. ЛГПИ, 1970, № 460. Филол. сб. (Статьи и материалы), с. 65—81. В частности, о романтической тенденции в творчестве Гоголя 30-х годов.
- Соболев П. Н.* Философская эстетика и художественная мысль. (К вопросу о задачах изучения русской литературы первой половины XIX века).— Рус. лит., 1971, № 2, с. 3—18. Об активном воздействии философско-эстетической мысли на поэтов и писателей.
- Соболев П.* Категория трагического в русской эстетике 1800—1840-х годов.— Труды Ленинград. ин-та театра, музыки и кинематографии. Л., 1971, вып. 3. Театр и драматургия, с. 14—58. Из содерж.: Эстетика декабристской поры. Осознание трагической коллизии современности, с. 20—25.— Общественно-политическая ситуация после 14 декабря 1825 года и проблема трагического героя, с. 26—31.— Трагическая ситуация и революционное мировоззрение. Белинский и Герцен о разрешении «проклятого противоречия», с. 31—35.— Эстетика Белинского тридцатых годов. Содержание и границы категории трагического, с. 35—41.
- Соколов А., Тураев С.* Романтизм.— Лит. в шк., 1971, № 4, с. 16—19. Сущность романтического метода. Исторические судьбы романтизма.
- Стеклова Ф. А. И.* Одоевский и Адольф Янушкевич.— Сов. славяноведение, 1968, № 3, с. 58—62. О стихотворениях А. И. Одоевского, посвященных А. Янушкевичу.
- Стенник Ю.* Пейзаж в романе «Евгений Онегин» и проблема преемственности национальных поэтических традиций.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 3, с. 220—231. В частности, о преодолении Пушкиным романтизма как творческого метода.
- Степанов А. Н.* О судьбе декабристского альмапаха «Звездочка».— В кн.: Сборник статей и материалов Библиотеки АН СССР по книговедению. [Вып.] II. Л., 1970, с. 54—70.
- Тихомиров В. В.* Проблемы личности и общества в русской публицистике 1840-х годов.— Уч. зап. Костром. пед. ин-та, 1969, вып. 14. Филол. сер., с. 48—66. О воззрениях П. Чаадаева, К. Кавелина, Н. Мельгунова, Ю. Самарина, В. Майкова, В. Белинского, А. Герцена.
- Турков А.* Александр Блок. М., «Молодая гвардия», 1969. 320 с. В частности,

- о крушении романтических иллюзий Блока в годы создания лирических драм. О символизме Блока. Рец.: Реформатская Н.— Юность, 1970, № 10, с. 81; Тишков А.— Вопр. лит., 1971, № 3, с. 214—218; Швейцер В.— Дружба народов, 1971, № 6, с. 276—277.
- Удодов Б. Т. К. Ф. Рылеев в Воронежском крае.* Воронеж, 1971. 96 с. Из содерж.: IX. «Министр на Парнасе». О романтических чертах лирики, дум и поэм Рылеева, с. 56—70. Рец.: Ходоров А. Е.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 194—196.
- Усакина Т. А.* История, философия, литература (середина XIX в.). Саратов, 1968. 292 с. Из содерж.: Велинский о романе Лермонтова «Герой нашего времени». [В частности, об увлечении лермонтовского поколения гегелевской философией, способствовавшей преодолению романтического мирозерцапия], с. 34—43. Рец.: Чуприна И.— Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1969, № 6, с. 136—137; Лебедев А.— Новый мир, 1969, № 7, с. 253—257; Егоров Б.— Вопр. лит., 1969, № 8, с. 228—230.
- Устименко В. В. С. Есенин и А. Блок.*— В кн.: Материалы IX науч. конференции аспирантов [Ростов, ун-та. Сер. гуманитар. наук]. Ростов н/Д, 1969, с. 114—118. В частности, о блоковской эстетической концепции мировой гармонии.
- Ученые записки МГПИ, 1970, № 372. 306 с. Из содерж.: М. Е. Елизарова. В. И. Ленин о романтизме [общефилософские и мировоззренческие черты романтизма, раскрытые В. И. Лениным в работе «К характеристике экономического романтизма» (1897)], с. 49—58.— Г. В. Манторов. Философские основы русского символизма. [Творческий метод русских символистов в свете ленинской теории отражения. Об интуитивизме как философско-эстетической основе символизма], с. 58—76.
- Фридман Н. В.* Поэмы Тургенева и пушкинская традиция.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1969, т. 28, вып. 3, с. 232—243. О своеобразии художественного метода Тургенева, о романтических традициях в его поэмах.
- Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., «Наука», 1971. 384 с. Анализ наследия Батюшкова в свете развития русского романтизма начала XIX столетия. О художественном методе Батюшкова.
- Фрицман Л.* «Глашатай истины вековых...» — Вопр. лит., 1971, № 8, с. 69—79. «Вечные темы» (любовь, природа, родина, судьба, жизнь и смерть) в творчестве Некрасова. О «Пророке» Пушкина, Лермонтова и Некрасова.
- Фрицман Л. Г.* Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье...» — Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1971, № 4, с. 27—37. Идеино-художественный анализ лермонтовского произведения в свете характерного для романтизма культа музыки.
- Фрицман Л. Г.* Элегии Некрасова.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1971, т. 30, вып. 5, с. 453—464. Элегическая традиция Жуковского и поэтов его школы в творчестве Некрасова — творца элегий нового типа.
- Харчев В. В.* Художественные принципы романтической прозы 1917—1927-х годов. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Горький, 1968. 16 с.
- Ходукина Т. И.* «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (проблема жанра). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1969. 23 с.
- Храпченко М.* О прогрессе в литературе и искусстве.— Вопр. лит., 1970, № 5, с. 125—152. В частности, о романтизме и его вкладе в мировую литературу.
- Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы.— М., «Сов. писатель», 1970. 392 с. В частности, о романтиках и символистах. Рец.: Жванцов Н.— Лит. Россия, 1971, 21 мая, с. 5; Овчаренко А.— Новый мир, 1971, № 4, с. 242—245; Жегалов Н.— Правда, 1971, 6 окт.; Николаев П. А.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1971, т. 30, вып. 4, с. 355—357; Новиков В.— Коммунист, 1971, № 9, с. 119—122; Петросян А.— Лит. газ., 1971, 11 авг., с. 4.
- Хрулев В. И.* Проблема романтизма в свете ленинской теории познания.— Вестн. МГУ, 1970, № 4. Филология, с. 16—28.
- Чамокова Э. А.* Проза А. А. Бестужева-Марлинского 30-х годов XIX века. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1968, 16 с.

- Чамокова Э. А.* Структура и язык кавказских повестей А. А. Бестужева-Марлинского.— Уч. зап. Адыг. науч.-исслед. ин-та яз., лит. и ист. Краснодар, 1968, т. VI. Лит. и фольклор, с. 234—253. Анализ идейно-художественного своеобразия повестей Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек» и «Мулла-Нур».
- Шагалов А. Ш.* Проблема историзма в мировоззрении и творчестве М. Ю. Лермонтова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1971. 23 с.
- Шаталов С. Е.* Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., «Просвещение», 1969. 328 с. В частности, о романтичности «стихотворений в прозе». Рец.: Долотова Л. Проблемы поэтики Тургенева.— Вопр. лит., 1971, № 3, с. 210—214; Назарова Л. Н.— Рус. лит., 1971, № 4, с. 173—189.
- Шлаин М. И.* Характер героя гротескной повести Н. В. Гоголя.— В кн.: Сборник научных трудов аспирантов Ереван. армян. пед. ин-та, 1971, № 5, вып. 1, с. 89—98.
- Шлаин М. И.* Характер гротеска у Н. В. Гоголя. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. М., 1970. 16 с.
- Юсуфов Р. Ф.* Русский романтизм начала XIX века и проблема национальных культур. Автореф. дисс.... доктора филол. наук. М., 1968. 39 с.
- Юсуфов Р. Ф.* Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры. М., «Наука», 1970. 424 с.
- Янушкевич А. С.* Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Томск, 1971. 24 с.

#### Литературная критика ранних славянофилов. Материалы дискуссии

- Янов А.* Загадка славянофильской критики.— Вопр. лит., 1969, № 5, с. 90—116. О воззрениях славянофилов на мир, общество, литературу.
- Покровский С.* Мнимая загадка.— Вопр. лит., 1969, № 5, с. 117—128. О необходимости анализа классовой природы славянофильства для понимания его литературно-критических установок.
- Егоров В.* Проблема, которую необходимо уяснить.— Вопр. лит., 1969, № 5, с. 128—135. О необходимости всестороннего анализа наследия славянофилов.
- Дементьев А.* «Концепция», «конструкция» и «модель».— Вопр. лит., 1969, № 7, с. 116—129. Poleмика с А. Яновым, автором статьи «Загадка славянофильской критики». Против идеализации славянофильства.
- Иванов А.* Отрицательное достоинство.— Вопр. лит., 1969, № 7, с. 129—139. О необходимости объективного изучения наследия славянофилов.
- Фризман Л.* За научную объективность.— Вопр. лит., 1969, № 7, с. 139—152. О славянофильстве 40—50-х годов как явлении, качественно отличным от славянофильства, возникшего в 60-е годы. Тенденциозность, предвзятость славянофильской критики.
- Маймин Е.* Нужны конкретные исследования.— Вопр. лит., 1970, № 10, с. 103—113. О взглядах и трудах А. Хомякова, Киреевских, Аксаковых и др.
- Кожин В.* О главном в наследии славянофилов.— Вопр. лит., 1970, № 10, с. 113—131. Об исследовании конкретной сущности идеи самобытности в различных ее формах.
- Кулешов В.* Славянофильство как оно есть.— Вопр. лит., 1969, № 10, с. 131—144. О славянофильстве как системе социологических, философских и эстетических идей.
- Дмитриев С.* Подход должен быть конкретно-исторический.— Вопр. лит., 1969, № 12, с. 73—84. О необходимости точной терминологии, о постановке славянофильства в исторически конкретные рамки, об изучении общей эстетики славянофилов.
- Янов А.* Ответ оппонентам.— Вопр. лит., 1969, № 12, с. 85—101.
- Машинский С.* Славянофильство и его истолкователи. (Некоторые итоги дискуссии).— Вопр. лит., 1969, № 12, с. 102—140.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов Александр Онисимович 75  
 Абрамович Григорий Львович 196  
 Адамс Вальдемар Теодорович 194, 197  
 Азадовский Марк Константинович 123, 287, 289, 291, 294, 297  
 Аксаков Иван Сергеевич 127, 308—311, 328, 329, 332—339, 341—343, 354, 467  
 Аксаков Константин Сергеевич 305, 306, 308, 309, 314, 321, 323, 325, 333—335, 338, 341—343  
 Аксаков Сергей Тимофеевич 340, 341, 468  
 Аладьин Егор Васильевич 97  
 Александр I 99, 133, 138  
 Алексеев Михаил Павлович 260  
 Альбов В. 475  
 Альми Инна Львовна 90, 101  
 Андреев Леонид Николаевич 336  
 Андреевский Сергей Аркадьевич 392  
 Анникст Александр Абрамович 10, 30, 510  
 Анненков Павел Васильевич 397, 449  
 Анненский Иннокентий Федорович 231, 232  
 Апухтин Алексей Николаевич 506  
 Арденс Николай Николаевич 451  
 Ариосто Лудовико 131, 139, 379  
 Аристотель 322  
 Арним Людвиг Йоахим 190, 199, 228, 251, 383  
 Аронсон Марк Исидорович 123, 362, 365  
 Аршипов Владимир Александрович 283  
 Архипова А. 59, 60, 91, 92  
 Асмус Валентин Фердинандович 290  
 Астафьев О. В. 406  
 Афанасьев Александр Николаевич 251, 253  
 Ахматова Анна Андреевна 260  
 Баженов Василий Иванович 315  
 Базанов Василий Григорьевич 40, 41, 64, 87, 365, 519  
 Байрон Джордж Ноэл Гордон 13, 19—22, 28, 33, 34, 44, 57, 58, 63, 72, 131, 132, 136, 141, 146, 156, 157, 170, 173—176, 179, 181, 182, 185, 204, 312, 387, 512, 518  
 Бакунин Михаил Александрович 210  
 Бальзак Опоре де 6, 21, 210  
 Бальмонт Константин Дмитриевич 24  
 Баратынский Евгений Абрамович 3, 71, 73, 76, 77, 86, 89, 90, 99—106, 108, 123—125, 284, 327, 328, 343, 355, 356, 361, 362, 370, 374, 385, 386, 403, 473, 506, 516, 517, 520  
 Барбье Анри Огюст 33, 35  
 Барклай де Толли Михаил Богданович 133  
 Баргенов Петр Иванович 333  
 Батлер Самюэл 267  
 Батюшков Константин Николаевич 3, 32, 50, 73, 76, 84—91, 111, 138, 140, 141, 153, 156, 164, 284, 355, 357, 362, 374, 462, 515, 516  
 Батюшков Федор Дмитриевич 476  
 Бахтин Михаил Михайлович 231, 258  
 Башуцкий Александр Павлович 446  
 Белинский Виссарион Григорьевич 6, 11, 27, 28, 64, 73, 83, 84, 109, 130, 139, 143, 146, 148, 150, 158, 171, 172, 188, 192, 196, 198, 201, 202, 210, 212, 213, 255, 256, 267, 268, 271, 284, 287, 298, 300, 305, 308, 318, 323, 325, 331, 337, 341, 343, 352, 362, 363, 372, 389, 398, 404, 409, 417, 436  
 Белый Андрей 189, 195, 218, 254  
 Беляев Иван Дмитриевич 333  
 Бенедиктов Владимир Григорьевич 306, 363, 371, 372, 468, 473

- Берковский Наум Яковлевич 125, 215, 260, 361, 496, 505  
 Берлиоз Гектор 13  
 Барнарден де Сен-Пьер Жан Анри 328  
 Бернет Евстафий 371  
 Берто Луи Агат 33  
 Бессонов Петр Алексеевич 306, 333  
 Бестужев-Марлинский Александр Александрович 42, 48, 53, 61—72, 91, 130, 133, 134, 156, 189, 191, 193, 194, 201, 208, 259, 261—263, 265, 267, 278, 279, 289, 306, 314, 371, 407, 436, 443, 457, 462, 463, 473  
 Билинкис Яков Семенович 438, 458  
 Благий Дмитрий Дмитриевич 75, 135, 139, 147, 148, 153, 159, 174—178, 184, 185, 281, 345, 373, 406  
 Блок Александр Александрович 259, 506  
 Боград Владимир Эммануилович 410  
 Болянский Осип Максимович 295, 298  
 Бонди Сергей Михайлович 139, 142, 160  
 Боровиковский Александр Львович 422  
 Боткин Василий Петрович 448, 449  
 Ботлер см. Батлер Самюэл  
 Бочкарев Виктор Алексеевич 404  
 Брентано Клеменс 190, 383  
 Бродский Николай Леонтьевич 93, 109, 123, 158, 290, 291, 295, 298  
 Брюллов Карл Павлович 205  
 Брюсов Валерий Яковлевич 189, 196, 204, 205, 345, 346  
 Булаховский Леонид Арсеньевич 84  
 Булгарин Фаддей Венедиктович 91, 98, 371  
 Бурсов Борис Иванович 437  
 Бялый Григорий Абрамович 473  
 Вагнер Рихард 35, 525  
 Вайнштейн Софья 157  
 Вакенродер Вильгельм Генрих 13, 210, 212, 3 5  
 Вальбе Борис Соломонович 476  
 Ван Бюрен Мартин 271  
 Ванслов Виктор Владимирович 5, 8, 10, 24, 26, 188, 505, 509, 510  
 Вацуро Вадим Эразмович 166  
 Вейра Жан Пьер 33  
 Велланский-Кавчунник Даниил Михайлович 108  
 Венгеров Семен Афанасьевич 333  
 Веневитинов Дмитрий Владимирович 107—109, 112, 117, 118, 120, 122, 222, 284, 291, 292, 295, 310, 311, 34,0 346, 347, 362, 363, 506  
 Венецианов Алексей Гаврилович 211  
 Верпман Израиль Ефимович 149  
 Веселовский Александр Николаевич 7, 9, 515, 519  
 Виельгорский Михаил Юрьевич 154  
 Вилгельман Иоганн-Иоахим 512  
 Виноградов Виктор Владимирович 68, 160, 162, 191, 207, 230, 235, 237, 258  
 Винокуров Евгений Михайлович 406  
 Виньи Альфред де 387  
 Вишпер Юрий Борисович 506  
 Воейков Александр Федорович 91  
 Волков Иван Федорович 3, 510  
 Волконская Зинаида Александровна 315  
 Волховской Феликс Вадимович 426  
 Вольтер Мари Франсуа 71, 75, 506  
 Воронин Иван Дмитриевич 401  
 Воронский Александр Константинович 256  
 Вяземский Петр Андреевич 35, 85, 91, 101, 130—132, 134, 135, 141, 143, 147, 151, 154, 155, 158, 160, 161, 163, 315, 345, 358—360, 364—367, 369, 371, 373—375, 377, 378, 380, 381, 385, 516  
 Гагарин Иван Сергеевич 347, 353  
 Галич Александр Иванович 108, 512  
 Гальстер Богдан 180  
 Гарве Габриэл 457  
 Гаршин Всеволод Михайлович 473, 474  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 5, 10, 11, 18, 25, 294, 307—309, 324  
 Гей Николай Константинович 7, 27, 390  
 Гейне Генрих 412, 455  
 Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих 444  
 Генрих V 133  
 Гент Джеймс Генри Ли 33  
 Гердер Иоганн Готфрид 295, 512  
 Гершен Александр Иванович 106, 108, 109, 111, 209, 284 308, 311, 323, 324, 386, 387, 404, 411, 413, 418, 520, 523, 524  
 Гете Иоганн Вольфганг 6, 10—13, 28, 131, 180, 305, 386, 387, 398, 439, 512  
 Геттнер Герман 8, 9, 12  
 Гиллельсон Максим Исаакович 135  
 Гинзбург Липша Яковлевна 40, 71, 107, 283, 286, 291, 350, 352—356, 365, 372, 382, 383, 518, 519, 520, 522  
 Гиппиус Василий Васильевич 123, 125, 198, 350  
 Глаголев Аркадий Гаврилович 308



- Глинка Михаил Иванович 340  
 Глинка Федор Николаевич 35, 123, 329, 346—349, 355—360, 364—367, 370, 373—381, 384, 385  
 Гнедич Николай Иванович 131, 134, 313  
 Гоголь Николай Васильевич 3, 6, 35, 62, 99, 108, 123, 188—219, 226—249, 251, 252, 254—259, 275—279, 281, 282, 306, 325, 339, 340, 342, 352, 371, 389, 412, 417, 436, 438, 445—447, 455, 457, 523, 524  
 Гойя Франсиско Хосе 277  
 Гольденвейзер Александр Борисович 366  
 Гомер 71, 189, 205, 486, 506  
 Гомолицкий Леон 180  
 Гончаров Иван Александрович 425, 438  
 Горлин Михаил 209, 226, 235  
 Горнфельд Аркадий Георгиевич 345  
 Городецкий Борис Павлович 398  
 Горский Иван Константинович 174, 180  
 Горчаков Владимир Петрович 132, 135, 145  
 Горький Алексей Максимович 6, 22, 30—33, 36, 282, 339, 474, 477, 499, 500—502, 504, 506, 524  
 Готторн Натаниел 260, 261, 263—265, 273  
 Гофман Эрнст Теодор Амедей 61, 62, 189, 191, 199, 209, 210, 214—216, 219, 220, 222, 223, 226, 228—231, 245, 246, 251, 254, 256, 257, 266, 267, 275, 417  
 Гошинский Северин 179  
 Градовский Григорий Константинович 424  
 Грей Томас 257  
 Греч Николай Иванович 154  
 Грибоедов Александр Сергеевич 53, 133, 166, 167  
 Григорович Дмитрий Васильевич 438, 455, 476  
 Григорьев Аполлон Александрович 386—404, 405, 408  
 Григорьян Камсар Нерсесович 283, 284  
 Грин Александр Степанович 36  
 Гриневич П. Ф. см. Якубович Петр Филиппович  
 Гроссман Леонид Петрович 139  
 Губарев Иван Михайлович 277, 278  
 Гудзий Николай Калининкович 438, 439, 455  
 Гукровский Григорий Александрович 7, 39, 79, 89, 121, 136, 175, 178, 179, 188, 203, 204, 246, 282, 288, 399, 463, 505, 523, 524  
 Гуляев Николай Александрович 505  
 Гуревич Александр Михайлович 8, 40, 42, 44, 48, 129, 286  
 Гусев Николай Николаевич 439  
 Гюго Виктор Мари 6, 13, 33, 35, 44, 62, 204, 455  
 Д. Р. К. см. Греч Николай Иванович  
 Давыдов Денис Васильевич 63, 64, 76, 513, 516  
 Давыдов Иван Иванович 109, 291, 362, 374  
 Даль Владимир Иванович 306  
 Данте Алигьери 131, 387, 412  
 Де Ла Барт Фердинанд Георгиевич 8, 9  
 Делакура Эжен 22, 35  
 Дельвиг Антон Антонович 131, 352, 355, 361, 362, 374  
 Дементьев Александр Григорьевич 339  
 Денисьева Елена Александровна 170  
 Державин Гаврила Романович 45, 46, 121, 155, 346, 506  
 Джонс Эрнест Чарльз 35  
 Диккенс Чарльз 455, 457, 458  
 Дмитриев Иван Иванович 71  
 Добролюбов Александр Михайлович 106, 413, 414, 431  
 Д'Обинье см. Обинье Теодор Агриппа  
 Долгополов Леонид Константинович 126  
 Долгорукий Иван Михайлович 81, 82  
 Долинин Аркадий Семенович 390  
 Донн Джон 379  
 Достоевский Федор Михайлович 36, 225, 226, 243, 281, 328, 366, 388—395, 411, 412, 417, 419, 425, 436, 437, 445—447, 458, 524  
 Дружинин Александр Васильевич 449, 455  
 Друскин Михаил Семенович 421  
 Дурова Надежда Андреевна 167  
 Дурылин Сергей Николаевич 283, 284  
 Дымшиц Александр Львович 282  
 Дюпон Пьер 35  
 Евнин Федор Исаакович 523  
 Егоров Борис Федорович 107, 119, 309, 317, 410  
 Елагин Алексей Андреевич 109, 307  
 Елагин Николай Алексеевич 333  
 Елизарова Мария Евгеньевна 488  
 Елисеев Григорий Захарович 394  
 Ермилов Владимир Владимирович 188, 282  
 Ермолаев И. И. 85  
 Есенин Сергей Александрович 163

- Жадовская Юлиа Валериановна 328  
 Жан Поль (Рихтер) 61, 220, 244, 255  
 Жандр Андрей Андреевич 307  
 Живов Марк Семенович 174  
 Жирмунский Виктор Максимович 65, 141, 179, 185, 354, 509, 518, 519  
 Жуковский Василий Андреевич 3, 32, 42, 45, 49, 51, 53, 57, 64, 66, 67, 71, 73, 76, 79—85, 89, 111, 116, 122, 136, 139, 156, 157, 172, 180, 192, 284, 306, 307, 309, 310, 315—317, 321, 343, 346, 348, 355, 357, 362, 373, 374, 462, 473, 506, 514, 515, 519  
 Жулковский Стефан 174  
 Завадовский Александр Петрович 133  
 Завитневич Владимир Зенонович 314, 323  
 Загоскин Михаил Николаевич 32, 371  
 Закревская Аграфена Федоровна 167, 168  
 Замотин Иван Иванович 7, 9, 17, 108, 191, 195, 230, 505, 519  
 Занд Жорж см. Санд Жорж  
 Засулич Вера Ивановна 423, 432  
 Зеленцов Капитон Алексеевич 211  
 Зимина А. Н. 395  
 Зингер Федор Осипович 190  
 Златовратский Николай Николаевич 477  
 Иван Грозный 321  
 Иванов Александр Андреевич 340  
 Иванов Вячеслав Иванович 143  
 Иванов-Разумник Разумник Васильевич 476  
 Изергина А. 10  
 Измайлов Николай Васильевич 79, 136, 519  
 Ирвинг Вашингтон 190—193, 260—262, 264, 267  
 Кавелин Константин Дмитриевич 426  
 Кальдерон де ла Барка 131  
 Кант Иммануил 11, 109, 324, 413  
 Кантор Карл Моисеевич 512  
 Каразин Василий Назарьевич 103  
 Карамзин Николай Михайлович 71, 77—79, 139, 154—156, 171, 193, 306, 309, 313, 451, 457, 460, 461, 463, 506, 515, 516  
 Карелин Владимир Александрович 413  
 Катенин Павел Александрович 131, 133, 355, 364  
 Каченовский Михаил Трофимович 321  
 Кизеветтер Георг 443  
 Киреевская Мария Васильевна 305  
 Киреевский Иван Васильевич 109, 123, 295, 305—309, 311—313, 315, 319—322, 324, 328, 329, 337, 341, 342, 344, 346, 347, 349—351, 353  
 Киреевский Петр Васильевич 109, 298, 306, 308, 309—311, 342, 347  
 Кирштин Валерий Яковлевич 291, 297  
 Киселев-Сергенин В. С. 402  
 Клейст Эвальд Христиан 232  
 Клеменц Дмитрий Александрович 430  
 Клитко Анатолий Иванович 27  
 Клод Лоррен 328  
 Клопшток Фридрих-Готлиб 512  
 Княжнин Яков Борисович 131  
 Коган Петр Семенович 7  
 Козлов Иван Иванович 71, 362  
 Козмин Николай Кирович 175  
 Колмановский Е. С. 339  
 Колубовский Игорь Яковлевич 108  
 Колумб Христофор 269  
 Кольцов Алексей Васильевич 108, 306, 352, 370, 385  
 Констан Бенжамен 525  
 Констан де Ребек 33  
 Константин Павлович (великий князь) 133—135  
 Коншина Елизавета Николаевна 480  
 Королева Нина Валериановна 52, 125  
 Короленко Владимир Галактионович 473—475, 478, 524  
 Корф Герман Август 23, 28, 29, 32  
 Костер Шарль де 204  
 Котляревский Иван Петрович 199  
 Котляровский Нестор Александрович 196, 208, 209, 396  
 Коцебу Август Фридрих Фердинанд фон 184  
 Кошелев Александр Иванович 311, 321, 333  
 Кравчинский С. см. Степняк-Кравчинский Сергей Михайлович  
 Краевский Андрей Александрович 353  
 Краснов Платон Николаевич 77  
 Кубацкий Вацлав 174  
 Кукольник Нестор Васильевич 32, 318, 371, 447, 473  
 Кулешов Василий Иванович 331  
 Купер Уильям 260  
 Купреянов Михаил Васильевич 428  
 Купреянова Елизавета Николаевна 90, 123, 447, 458, 463, 467

- Кюхельбекер Вильгельм Карлович 22, 42, 43, 48, 49, 50—62, 65, 67—72, 85, 91, 92, 97, 100, 101, 109, 111, 120, 134, 192, 306, 312, 313, 336, 514
- Лавров Петр Лаврович 394, 420—422, 426, 427
- Лакснесс Хальдоур Кильян 204
- Ламартин Альфонс Мари Луи де 73, 76, 401, 437, 468
- Лебедев Каспор Никифорович 115—117, 295
- Ленин Владимир Ильич 15, 17, 18, 31, 387, 395, 431
- Ленина Л. И. 404
- Лермонтов Михаил Юрьевич 3, 13, 19, 21, 22, 33, 34, 42, 63, 108, 123, 135, 170, 171, 281, 283, 284—302, 307, 314, 326, 327, 330, 331, 343, 371, 286, 396, 397, 399, 400, 402, 404, 406—408, 412—414, 418, 432, 436, 437, 455, 457, 461, 462, 470, 473, 506, 520, 521, 522—524
- Лесков Николай Семенович 5, 425, 426, 524
- Лессинг Готтольд-Эфраим 512
- Леушева Софья Ивановна 458
- Линдон 35
- Лист Ференц 35
- Ломоносов Михаил Васильевич 116, 121, 308
- Лопе де Вега 131
- Лосев Александр Федорович 143
- Лотман Юрий Михайлович 40, 42, 518
- Луначарский Анатолий Васильевич 287, 387, 521
- Лэндор Вальтер Сэведж 33
- Майков Валериан Николаевич 373
- Маймин Евгений Александрович 107, 108
- Максимов Дмитрий Евгеньевич 283, 285, 291, 298
- Максимович Михаил Александрович 291, 347
- Малкин Виктор Александрович 399
- Манин Юрий Владимирович 70, 108, 198, 211, 216, 217, 265, 311, 394, 523
- Мануйлов Виктор Андроникович 283, 284
- Маркевич Николай Андреевич 76
- Маркович Владимир Маркович 40
- Маркс Карл 17, 18, 40, 216
- Марлинский А. А. см. Бестужев-Марлинский Александр Александрович
- Мартос Иван Петрович 82
- Маслин Николай Никитич 61, 263
- Масси Джералд 35
- Матюрин см. Мэйчурэн Чарльз Роберт
- Мачтет Григорий Александрович 420
- Машинский Семен Иосифович 204, 282
- Маяковский Владимир Владимирович 506
- Медведева Ирина Николаевна 397, 398
- Мейлах Борис Соломонович 7, 39, 84, 86, 87, 129, 267
- Мелвилл Герман 260, 273
- Мельгунов Николай Александрович 305, 347, 362, 370
- Менделсон Николай Михайлович 447
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 189
- Мерзляков Алексей Федорович 307
- Микеланджело Буонаротти 340
- Мильтон Джон 387
- Минаев Дмитрий Дмитриевич 414
- Михайловский Николай Константинович 392, 394, 395, 475, 499
- Мицкiewicz Зара Григорьевна 42, 518
- Михайлов Г. 427
- Мицкевич Адам 5, 22, 156, 173—187, 317
- Мольер Жан Батист 71
- Мордовченко Николай Иванович 91, 210, 301, 326
- Моро Эжезип 33, 35
- Морозов Николай Александрович 426, 433—435
- Морозов Петр Осипович 75
- Мотыльков см. Пономарева С. Д.
- Мур Томас 33, 83, 310, 387
- Муравьев Михаил Никитич 139
- Мэйчурэн Чарльз Роберт 210
- Мягков А. 491
- Надеждин Николай Иванович 109
- Надсон Семен Яковлевич 477, 506
- Наливайко Северин 514
- Наполеон I Бонапарт 17, 329—331, 344, 383, 384
- Нартов Андрей Андреевич 75
- Нейман Борис Владимирович 156
- Некрасов Николай Алексеевич 3, 36, 327, 336, 338—340, 343, 344, 351, 386—398, 404—419, 426, 430, 431, 434, 447
- Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович 76
- Никитин Иван Саввич 339
- Николай I 315, 317, 325, 332, 364, 411

- Николюкин Александр Николаевич 273  
 Ницше Фридрих 525  
 Новалис 194, 306, 444  
 Нодье Шарль 33  
 Нольман Михаил Лазаревич 407, 410  
 Норов Авраам Сергеевич 346, 347  
 Обинье Теодор Агриппа 379  
 Овсянников Михаил Федотович 509  
 Овчаренко Александр Иванович 5  
 Огарев Николай Платонович 108, 111, 284, 295, 386, 403, 404, 408—413, 415, 416, 418  
 Одоевский Владимир Федорович 70, 72, 109—112, 122—124, 189, 208, 215, 223, 238, 239, 244, 259, 261, 262, 264—269, 271—275, 282, 291, 292, 296, 301, 311, 312, 314, 371, 396, 403, 506, 523  
 Озеров Владислав Александрович 132, 141  
 Ознобишин Дмитрий Петрович 346, 347, 349  
 Олег (князь) 321  
 Ольхин Александр Александрович 422  
 Остолопов Николай Федорович 77  
 Островский Александр Николаевич 410  
 Отрепьев Григорий 321  
 Оуэн Роберт 31  
 Павел I 133  
 Павлов Михаил Григорьевич 109, 291  
 Павлов Николай Филиппович 347, 371  
 Панаев Владимир Иванович 95, 391, 410  
 Паперный Зиновий Самойлович 483  
 Парни Эварист Дезире де Форж 75—77, 91, 104, 105  
 Пастернак Борис Леонидович 489  
 Перовская Софья Львовна 432  
 Пессидж Чарльз 230  
 Петр I 308, 313, 322, 323, 335, 341  
 Петрарка Франческо 17  
 Пигарев Кирилл Васильевич 350, 353, 354, 366  
 Писарев Дмитрий Иванович 341  
 Писемский Алексей Феофилактович 340  
 Плаксин Василий Тимофеевич 296  
 Платон 322  
 Плахов Лавр Степанович 211  
 Плетнев Петр Алексеевич 347, 348, 353  
 Плеханов Георгий Валентинович 146  
 По Эдгар Аллан 189, 260, 261, 269—281  
 Погодин Михаил Петрович 109, 118, 119, 295, 318, 333, 371  
 Погорельский Антоний 189, 215, 244, 265  
 Подолинский Андрей Иванович 362, 400  
 Полевой Николай Алексеевич 6, 208, 259, 260, 371, 443, 444, 447, 513  
 Полежаев Александр Иванович 386, 400—402, 407  
 Поливанов Лев Иванович 397  
 Пономарев Степан Иванович 388  
 Пономарева Софья Дмитриевна 92—96  
 Поп Александр 267  
 Попов Александр Николаевич 334  
 Попов Павел Сергеевич 441, 455, 458, 464  
 Поспелов Геннадий Николаевич 5, 26, 27, 32, 169, 227, 282, 511  
 Похвиснев Николай Николаевич 311  
 Прескотт Вильям Гиклинг 455  
 Пугачев Емельян 184  
 Пульхритудова Елизавета Михайловна 142, 402, 520  
 Пумпянский Лев Васильевич 125  
 Путищев Владимир Александрович 409, 410  
 Пушкин Александр Сергеевич 3, 13, 20, 21, 33, 35, 36, 41, 42, 44, 47, 49, 51, 61, 65—67, 71, 76, 84, 87, 90—92, 100, 101, 108, 111, 129—162, 164—177, 179—187, 192, 201, 202, 216, 223—226, 228, 238, 244, 260, 265, 266, 268, 281, 282, 284, 287, 289, 306, 307, 313—319, 321, 328, 343, 346, 348—355, 357—362, 364, 370, 371, 373—375, 377, 379, 386, 387, 389, 390, 396—403, 405—408, 412, 413, 415—418, 437, 438, 442, 444, 445, 455, 457, 458, 473, 506, 512, 514, 516—520, 522, 523, 524  
 Пушкин Лев Сергеевич 397  
 Пушкина Елена Григорьевна 156  
 Пушкин Иван Иванович 311  
 Пышин Александр Николаевич 364  
 Радищев Александр Николаевич 139, 148, 149  
 Радклиф Анна 166  
 Раевский Александр Николаевич 397  
 Раевский Владимир Федорович 87, 88, 313, 397  
 Раевский Николай Николаевич (младший) 163, 176  
 Раевский Святослав Афанасьевич 298

- Разин Степан 184  
 Раич Семен Егорович 109, 125, 292,  
 346—350, 374  
 Рафаэль Санти 340  
 Резанов Владимир Иванович 156  
 Рейзов Борис Георгиевич 26, 29,  
 417, 507, 525  
 Родзевич Сергей Иванович 234  
 Рожалин Николай Матвеевич 305,  
 347  
 Розанов Василий Васильевич 189  
 Розов Владимир Алексеевич 200  
 Роллан Ромен 455  
 Ронсар Пьер 379  
 Ростопчина Евдокия Петровна 261,  
 269  
 Ротчев Александр Гаврилович 346,  
 349  
 Руссо Жан Жак 17, 42, 145, 146,  
 149, 152, 180, 451, 455, 457—460  
 Рыжов Александр Иванович 410  
 Рылеев Кондратий Федорович 22,  
 42—46, 51, 53, 59, 62, 64, 65, 71,  
 72, 86, 90, 137, 156, 157, 180,  
 288, 311, 312, 314, 317, 318, 432,  
 473, 513, 514  
 Савченко С. 93  
 Сакулин Павел Никитич 7, 91, 108,  
 129, 130, 267, 272, 274, 393, 403  
 Салтыков-Щедрин Михаил Евграфо-  
 вич 335, 407, 419  
 Самарин Иван Васильевич 343  
 Самарин Юрий Федорович 296,  
 308, 309, 323, 329, 333, 353  
 Санд Жорж 33, 35, 338  
 Сатин Николай Михайлович 331  
 Сведенборг Эмануэль 275  
 Свербеев Дмитрий Николаевич 347  
 Святополк Владимирович (князь) 317  
 Семенко Ирина Михайловна 79, 102  
 Семенов Леонид Петрович 457  
 Сенанкур Этьен Пивер де 33, 73  
 Сенковский Осип-Юлиан Иванович  
 371  
 Сент-Бёв Шарль-Огюстен 471  
 Сервантес де Сааведра Мигель 452  
 Серман Илья Захарович 116, 121  
 Синегуб Сергей Силыч 426—429  
 Сиповский Василий Васильевич 7,  
 132  
 Сисмонди Жан Шарль Сисмонд де  
 17, 18, 31  
 Скабичевский Александр Михай-  
 лович 366, 393  
 Скотт Вальтер 157, 201—204, 256,  
 257, 512  
 Словацкий Юлиуш 182  
 Слонимский Александр Леонидович  
 398  
 Смиренский Борис Викторович 107  
 Смирнов Александр Александрович  
 132  
 Смирнова Александра Осиповна 311,  
 343  
 Соколов Александр Николаевич 5,  
 7, 8, 14, 26, 29, 30, 129, 261, 283,  
 507, 511  
 Сологуб Владимир Александрович  
 337, 371  
 Соловьев (Андреевич) Евгений Анд-  
 реевич 392  
 Сомов Орест Михайлович 92, 190  
 Сорока Григорий Васильевич 211  
 Спенсер Эдмонд 379  
 Срезневский Всеволод Измайлович  
 451, 467  
 Сталь Жермена де 5, 11, 33, 73, 157,  
 158, 512, 525  
 Станкевич Николай Владимирович  
 109, 308, 457, 520, 523  
 Стахеев Борис Федорович 174, 178,  
 181  
 Стендер-Петерсен Адольф 230, 240,  
 242  
 Степанов Николай Леонидович 282,  
 399  
 Степняк-Кравчинский Сергей Ми-  
 хайлович 432  
 Стерн Лоуренс 235, 236, 455—460  
 Стоюнин Владимир Яковлевич 406  
 Суворин Александр Сергеевич 396,  
 481, 483, 486, 490  
 Суворов Александр Васильевич  
 133  
 Сумароков Александр Петрович 74,  
 81, 85, 155  
 Сучков Борис Леонтьевич 10, 21  
 Тан-Богораз Владимир Германович  
 420  
 Тассо Торквато 71, 379, 141  
 Твердохлебов Игорь Юрьевич 416  
 Тепфер Рудольф 457, 458  
 Тик Людвиг 22, 190—193, 198, 209,  
 210, 212, 216, 254, 305, 306  
 Тимковский Николай Иванович 477  
 Тимофеев Алексей Васильевич 208,  
 371, 444  
 Тимофеев Леонид Иванович 6, 485  
 Титов Владимир Павлович 123, 201,  
 305, 347, 348  
 Тойбин Иосиф Маркович 101  
 Толстой Лев Николаевич 3, 6, 17,  
 36, 152, 153, 340, 366, 397, 409,  
 417, 419, 436—461, 463—472, 499,  
 524  
 Толстой Сергей Львович 134, 152  
 Толстой Федор Иванович (Америка-  
 нец) 134, 135

- Томашевский Борис Викторович 73, 76, 93, 153, 155, 158, 159, 162, 398  
Торо Генри Давид 271  
Трепов Федор Федорович 423  
Тронская Мария Лазаревна 236  
Трубецкий Борис Александрович 144  
Туманский Василий Иванович 156  
Тургенев Александр Иванович 83  
Тургенев Иван Сергеевич 6, 11—13, 36, 106, 281, 342, 343, 413, 419, 425, 435, 438, 455, 456, 464, 468, 524  
Тургенев Николай Иванович 91  
Тынянов Юрий Николаевич 39, 49, 91, 127, 240, 241, 345—355, 357, 376  
Тютчев Федор Иванович 35, 108, 125—128, 135, 154, 170, 171, 273, 284, 328, 329, 343—356, 361, 363—369, 371—374, 376—379, 382—385, 506, 520, 521, 522  
Тютчева 380
- Удодов Борис Тимофеевич 286  
Улыбышев Александр Дмитриевич 54  
Успенский Глеб Иванович 392  
Ушаков Василий Аполлонович 91
- Федоров Андрей Венедиктович 399  
Фейербах Людвиг 324  
Фесто Луи 35  
Фет Афанасий Афанасьевич 345, 449, 455, 456  
Фигнер Вера Николаевна 426  
Фихте Иоганн Готлиб 11, 16, 17, 23, 109  
Фишер Куно 12  
Флейшман Л. С. 92, 154  
Фонвизин Павел Иванович 75  
Фохт Ульрих Ричардович 8—9, 129, 136, 283, 286, 505, 506, 516, 524  
Фридман Николай Владимирович 27, 84, 90, 129, 138, 139, 142, 168, 171, 517, 519  
Фризман Леонид Генрихович 86  
Фридрих Вильгельм III 83  
Фурье Шарль 31
- Хавтаси Григорий Габриелович 8  
Хомяков Алексей Степанович 107—109, 112, 114, 115, 119, 120, 122, 124, 127, 296, 307—319, 322—327, 329—334, 336, 340—344, 346, 349, 351, 352, 354, 362, 364, 366, 367, 368, 374, 376, 378, 383—385  
Храпченко Михаил Борисович 173, 176, 188, 282  
Хэзлитт У. 33
- Цявловский Мстислав Александрович 142, 144, 166  
Чаадаев Петр Яковлевич 514  
Чемоданова-Снегуб Людмила Васильевна 428  
Черкасская Екатерина Алексеевна 343  
Черневич Мариам Наумовна 157  
Чернышевский Николай Гаврилович 36, 106, 209, 287, 324, 391, 393, 397, 409—413, 417, 426, 431, 449  
Черняк Яков Захарович 410  
Чертков Владимир Григорьевич 366  
Чехов Антон Павлович 3, 6, 36, 437, 473—502, 504  
Чижов Федор Васильевич 333  
Чириков Евгений Николаевич 477  
Чичерин Борис Николаевич 457  
Чудаков Г. 245, 246  
Чуковский Корней Иванович 393  
Чулков Георгий Иванович 350, 351  
Чхатарашвили Е. Д. 272
- Шаврова (Юст) Елена Михайловна 482  
Шаликов Петр Иванович 166  
Шамбинаго Сергей Константинович 256  
Шамиссо Адельберт 13, 215, 216, 230, 231  
Шатобриан Франсуа Огюст 13, 61, 62, 73, 76, 132, 157, 512  
Шахов Александр Александрович 32, 33  
Шевырев Степан Петрович 5, 108, 109, 112—114, 117, 118, 120—126, 291, 292, 295, 305, 346—349, 351, 352, 354—356, 360—365, 367, 368, 370—372, 374—376, 378—380, 385  
Шекспир Уильям 71, 131, 133, 191, 208, 267, 506  
Шелли Перси Биш 19, 20, 22, 24, 33  
Шеллинг Фридрих Вильгельм Иосиф 107—111, 113—115, 119, 120, 125, 257, 269, 291, 294, 307, 308, 310, 323, 324, 383, 512  
Шенгели Георгий Аркадьевич 20  
Шенье Андре 76, 132  
Шереметьев Василий Васильевич 133  
Шерер Вильгельм 12  
Шетер Иштван 41  
Шиллер Фридрих 6, 44, 180, 190, 191, 290, 455, 486, 512, 525  
Шишков Александр Семенович 352  
Шлегель Август 5, 191, 512  
Шлегель Фридрих 5, 6, 22, 23, 382, 512  
Шмидт Юлий 12

- Шмит Карл 13, 14  
 Штрих Фриц 12  
 Шуберт Франц 13  
 Шугуров Николай Васильевич 156  
 Шуман Роберт 35
- Щербина Николай Федорович 386,  
 415
- Эзоп 267
- Эйхенбаум Борис Михайлович 123,  
 248, 253, 287, 290, 291, 293, 331,  
 399, 437—441, 448, 449, 453, 455,  
 457—461, 469, 470, 521
- Энгельс Фридрих 17, 495
- Эстрина М. И. 404
- Эткинд Ефим Григорьевич 75
- Юшаков Ю. Г. 282
- Юшкевич Семен Соломонович 477
- Языков Николай Михайлович 87,  
 95, 96, 100, 129, 298, 334, 341,  
 355, 362, 364, 370, 374, 385, 513,  
 516
- Яковлев Алексей Семенович 141
- Яковлев Павел Лукьянович 91
- Якубович Александр Иванович 133—  
 135, 166
- Якубович Петр Филиппович 394,  
 426
- Якупкин Павел Иванович 306
- Dieckmann E. 458
- Gorlin M. см. Горлин М.
- Hettner H. см. Геттнер Герман
- Jean Paul см. Жан Поль (Рихтер)
- Korff H. A. см. Корф Герман Ав-  
 густ
- Libera Z. 182
- Mickiewicz A. см. Мицкевич Адам
- Poe E. A. см. По Эдгар Алан
- Potez H. 75
- Setschareff W. 108
- Schmitt C. см. Шмит Карл
- Spasowisz W. 182
- Strich Fr. см. Штрих Фриц
- Thoreau H. D. 272
- Tretiak J. 182
- Ujejski J. 182
- Zolkiewski S. 176

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редакции . . . . .	3
И. Ф. Волков. Основные проблемы изучения романтизма . . . . .	5

### От Жуковского до Лермонтова

Е. М. Пульхритудова. Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX в. . . . .	39
Л. Г. Фризм а н. Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) . . . . .	73
И. Е. Усок. Философская поэзия Любомудров . . . . .	107
Н. В. Фри д м а н. О романтизме Пушкина («Цыганы» в художественной системе южных поэм) . . . . .	129
А. Г. Пиотровская. К типологии ранних романтических поэм Пушкина и Мицкевича . . . . .	173
<u>Н. Л. Степанов</u> . Романтический мир Гоголя . . . . .	188
Ю. В. М а н н. Эволюция гоголевской фантастики . . . . .	219
А. Н. Никол ю к и н. К типологии романтической повести . . . . .	259
И. Е. Усок. К спорам о художественном методе М. Ю. Лермонтова . . . . .	283

### Дальнейшее развитие романтизма (Некоторые течения и тенденции)

В. И. Кулешов. Славянофилы и романтизм . . . . .	305
В. В. Кожин о в. О «тютчевской» школе в русской лирике (1830—1860-е годы) . . . . .	345
М. Л. Нольман. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова . . . . .	386
Н. В. Осьмаков. Свообразие романтизма поэзии революционного народничества . . . . .	419
Н. К. Гей. Стиль Л. Толстого и романтическая поэтика . . . . .	436
З. С. Паперный. Чехов и романтизм . . . . .	473
А. М. Гуревич. О типологических особенностях русского романтизма . . . . .	505
 Библиография . . . . .	 526
Указатель имен . . . . .	542



**К ИСТОРИИ РУССКОГО РОМАНТИЗМА**

*Утверждено к печати  
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. Ф. Журавлева*  
Художник *С. И. Сергеев*  
Художественный редактор *С. А. Литвак*  
Технический редактор *П. С. Кашина*

Сдано в набор 14/VI 1972 г.  
Подписано к печати 15/XI 1972 г.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Усл.-печ. л. 34,5. Уч.-изд. л. 37,5  
Тираж 9000. Тип. зак. 779. Бумага № 2. А-12243  
Цена 2 р. 48 к.

Издательство «Наука», 103717 ГСП  
Москва К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука». 121099  
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
45	24 сн.	знание	звание
144	1 сн.	В. Трубецкой	Б. Трубецкой
338	16 сн.	1859	1852
374	22 сн.	поэмы	поэты
527	9 сн.	Бухштаб В.	Бухштаб Б.
541	28 сн.	уяснить	решить

К истории русского романтизма