

В. Э. ВАЦУРО

**ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКАЯ
ПРОБЛЕМАТИКА ПОВЕСТИ КАРАМЗИНА
«ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»**

«Остров Борнгольм», по общему признанию, одно из совершеннейших созданий Карамзина, отразившее поворотный момент его идейной и литературной эволюции, представляет собой в некоторых отношениях историко-литературную загадку. Ни необычайный сюжет этой повести, ни ее поэтика не укладываются полностью в рамки современной ей русской литературы. Загадочна и ее судьба: непосредственная предшественница романтического движения, она оказалась совершенно обойденной в эпоху становления и торжества романтизма; читательский успех ее был столь же блестящим, сколь и кратковременным. Все это, однако, не исторический парадокс, а результат закономерных процессов идейного и литературного движения конца XVIII—начала XIX в.

«Остров Борнгольм» создается в период напряженных исканий Карамзина — писателя и философа, когда мировоззрение его переживает кризис под влиянием Французской революции и охвативших Европу революционных войн.¹ Реальные впечатления, давшие основу для повести, — морское путешествие 1790 г., а может быть, еще и другие, — оказались переплавленными, насыщенными новым, совершенно особым смыслом и уложенными в рамки определенной литературной традиции. Вместе с тем, став фактором художественным, они несли с собой некоторые философские обобщения, весьма характерные для Карамзина 1790-х годов.

Разрешение вопроса о традиции «Острова Борнгольма» является в известной мере ключом к стилистическому своеобра-

¹ См.: Ю. Лотман Эволюция мировоззрения Карамзина. Уч. зап. Тартуского унив., вып. 51 Тр. историко-филологического факультета. Тарту, 1957, стр. 141—142.

зию, а может быть, и к дальнейшему уяснению проблематики повести.² В ней выделяются художественные мотивы и темы, которым находят аналогии в разных литературах, в том числе и древнерусской,³ но ими не объясняется в конечном счете достаточно сложная архитектура целого. Между тем, существуют аналогии как раз этому целому, синтезирующие все основные мотивы «Острова Борнгольма» и обладающие близкими стилевыми особенностями. Это традиция так называемой готической литературы, широко распространившейся в Англии, Франции и Германии в конце XVIII века и несшей на себе печать литературного и эстетического перелома.⁴ На связь с ней повести Карамзина обратил внимание Г. А. Гуковский.⁵

1

Широкое проникновение «готической» литературы в Россию относится уже к началу XIX в., особенно к 1810-м годам, когда «романы ужасов», как их называли, в большинстве своем

² См. ее трактовки: П. Берков, Г. Макогоненко. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. В кн.: Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, т. I. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 38—39. — В дальнейшем том и страницы этого издания указываются в тексте; Г. А. Гуковский, Карамзин. В кн.: История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 80.

³ Л. В. Крестова. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница». В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 208—214.

⁴ Литература вопроса огромна. Называем лишь самые основные работы, на выводы и материал которых мы будем опираться в дальнейшем: E. Railo. *The Haunted Castle*. London—N. Y., 1927; M. Summers. *The Gothic Quest. A history of Gothic novel*. London, 1938; J. M. S. Tompkins. *The Popular Novel in England. 1770—1800*. London, 1938; J. R. Foster. *History of the preromantic Novel in England*. N. Y.—London, 1949; D. Varma. *The Gothic Flame, being a history of the Gothic novel in England*. London, 1957; A. Killen. *Le roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris, 1923; C. Müller-Fraureuth. *Die Ritter- und Räuberromane. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes*. Halle a S., Max Niemeyer, 1894; A. G. Murphy. *Banditry, chivalry and terror in German fiction. 1790—1830*. Chicago, 1935; K. Schreiner. *Studien zu den Vergangenheitsromanen der Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland*, Berlin, 1941; G. Hartmann. *Karl Grosse's «Genius»*. Eine Studie zum Menschenbild im Bundesroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Moers, 1957.

⁵ Гр. Гуковский. 1) *Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в.* ГИХЛ, Л., 1938, стр. 309; 2) Карамзин, стр. 70.

низкопробные, буквально затопляют книжный рынок, встречая единодушное осуждение критики, но вместе с тем оказывая воздействие и на «большую» литературу.⁶

Начало этого процесса восходит к 1790-м годам, когда один за другим переводятся классические образцы жанра: «Старый английский барон» (в первом издании — «Защитник добродетели») Клары Рив, «Убежище» Софьи Ли и близкая к «готическому» роману «восточная повесть» Бекфорда «Ватек».⁷ Не лишено интереса, что перевод романа Рив вышел из тех кругов, с которыми непосредственно общался Карамзин: К. Лубьянович, переводчик «Старого английского барона», был масоном, близким к Московскому университету. А в конце десятилетия появляются первые отзывы о романах Радклиф, принадлежащие адепту «карамзинской школы» князю П. И. Шаликову. Отзывы эти обнаруживают несколько любопытных особенностей.

Прежде всего, Шаликов хорошо знаком с творчеством Радклиф, хотя знает его не в подлиннике, а во французских переводах; так, он называет наряду с популярным «Лесом» первый ее роман «Замок Атлин и Данбейн» (1789), прошедший незамеченным в самой Англии. Во-вторых, — и это важнее, — он рассматривает ее творчество не в ряду авантюрно-рыцарских романов, как это станет обычным в 1810-е годы, а в ряду классических произведений западного преромантизма (Юнг, Оссиан, Томсон), уже прочно привившихся в русской литературе.⁸ Так начинается инстинктивное выделение из «готической» литературы ее «сентиментальной» ветви (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит) в про-

⁶ См.: Н. К. Козмин. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX в. в связи с поэзией В. А. Жуковского. СПб., 1904; Н. Белозерская. Влияние переводного романа и западной цивилизации на русское общество XVIII в. Русская старина, 1895, т. XXXIII, январь, стр. 149; Ю. М. Лотман. Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов. Тр. по русской и славянской филологии, IV. Тарту, 1961 (Уч. зап. Тартуского унив., вып. 104), стр. 23—25. Библиографию и обзор источников см. также: E. Simmons. English Literature and Culture in Russia. Harvard, 1935.

⁷ Рыцарь добродетели, повесть, взятая из самых древних записок английского рыцарства; перевел с французского Корнелий Лубьянович. СПб., 1792; Калиф Ватек, арабская сказка. Перевод с французского. СПб., 1792; Подземелье, или Матильда, сочиненная на английском языке Мисс Софьею Леею. Перевод с французского. Чч. I—III, М., 1793—1794.

⁸ К «князь» П. Шаликов. К другу. Иппокрена, 1799, ч. I, стр. 310—311; ср. также его «Темную рошу, или Памятник нежности» (Плод свободных чувствований, ч. III. М., 1801, стр. 11).

тивовес «френтической», тяготеющей к немецкому Schauerroman (Льюис).⁹

Едва ли не яснее всего этот процесс прослеживается на примере восприятия пейзажей Радклиф. Это не частность; пейзажные описания были существеннейшим элементом в поэтике «сентиментально-готического» романа; в них наиболее ярко выразилась эстетическая его основа, теоретически провозглашенная Эдмундом Бэрком: страдание и предчувствие его — страх, ужас являются стимулом и источником эстетического чувства.¹⁰ Пейзажи получали в романах Радклиф сюжетную функцию, создавая атмосферу таинственности и в известной мере определяя собою общий стилевой колорит.

Именно такое восприятие Радклиф мы находим у первых русских ее читателей. С ее именем связывалось представление о меланхолическом пейзаже, вызывающем «сладкий ужас». Для писателей, литературно тяготеющих к Карамзину, она органически входит в привычную группу — Оссиан, Томсон, Грей. «Идем в сад, — пишет Шаликов в «Деревне». — Темные аллеи, высокая трава, полуразвалившиеся беседки, приманчивый лабиринт, древние вазы, дикость места, глубокое безмолвие, уныло тихий шум деревьев имели для нас нечто ужасное, и мы в один голос сказали: „*Voilà les mystères d'Udolphe!*“. Смех последовал за романтическим воспоминанием, и удовольствие блеснуло во всех взорах».¹¹ По установившейся традиции, далее называется имя Томсона. Отражение того же восприятия находим в стихотворении Востокова «Радклифская ночь»; стихотворение это, переведенное из французского издания «Леса» Радклиф, ни в чем не отличается от бесчисленных оригинальных стихотворений этого периода, воспевающих «сладость меланхолии».¹² Как выбор Радклиф в качестве источника, так и смешение литературных ассоциаций в высшей степени показательны. Еще более явственно оно выступает, когда вводится элемент архитектурного «готического» пейзажа. Уже А. Н. Веселовский обратил внимание на одно из таких описаний, принадлежащее перу князя Ф. Сибирского, причем справедливо заме-

⁹ Ср. у Михаила Дмитриева разделение «ужасных» романов «в подражание Радклиф» и «немецких», отражающее, несомненно, ранние впечатления мемуариста (Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, стр. 206).

¹⁰ О влиянии эстетики Бэрка на Радклиф существует специальная работа: M. Ware. Sublimity in the novels of Ann Radcliffe. Essays and Studies on English Language and Literature, 25. Upsala, 1963.

¹¹ Сочинения кн. Шаликова, ч. I. М., 1819, стр. 45—46.

¹² Впервые — Свиток муз, кн. 1, 1802, стр. 105 под заглавием: Ночь. Из романа «La Forêt», сочинения Анны Радклиф.

тил, что здесь происходит проекция западных описаний на русский ландшафт.¹³ «В знойные часы полдня, — пишет автор, явно следуя за Карамзиным и в выборе материала, — пойду в Петровские роши, дабы отдохнуть там, под благодетельною тенью какого-нибудь дерева на мягкой траве, и буду смотреть на Готический дворец, на куполах коего заходящее солнце будет изливать свой бледный пурпур и золото. — Тут, смотря на этот прекрасный ландшафт, дам я полет моему воображению и пройду в мыслях некоторые положения или картинные описания, читанные мною в „La Forêt“ и притом столь сходные с этим местоположением». Далее упоминается Симонов монастырь, а к названию «La Forêt» делается примечание: «Прекрасный роман мистрисы Радклиф».¹⁴ Умножить примеры подобных описаний столь же нетрудно, как и указать их источник: это экспозиция «Бедной Лизы» с ее элегически окрашенной картиной «мрачных, готических башен» Симонова монастыря, когда «вечерние лучи солнца» пылают на его куполах.¹⁵

К 1793 г., когда пишется «Остров Борнгольм», русская литература, таким образом, оказывается уже эстетически подготовленной к восприятию «готического» романа в его сентиментальном варианте, и элементы его поэтики органически включаются в число привычных поэтических средств. Но европейски известные, вершинные достижения «готического» романа к этому времени еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину; из значительных романов Радклиф существовали лишь «Сицилианский роман» («The Sicilian Romance», 1790) и «Лес» («The Romance of the Forest», 1791). В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической «готической» литературы, или, во всяком случае, шел ей параллельно, и это неудивительно, так как литературная техника «готического» романа готовилась исподволь, в произведениях, хорошо известных Карамзину, — у Флориана, Бакюляра д'Арно, Прево, в пределах немецкого «рыцарского романа» и т. д. Показательно, что Карамзин как будто сознательно выбирает для перевода и осмысления либо непосредственные источники произведений «готического» жанра, либо близкие их аналоги; так, в «Московском журнале» он печатает «Корделию (Из Вилан-

¹³ А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пгр., 1918, стр. 38 и сл

¹⁴ К. Ф. Сибирский. Мои желания (при наступающей весне). Посвящение брату моему К. А. В. С. Иппокрена, 1799, ч. II, стр. 259—260

¹⁵ Ср., например, отражение этого же литературного канона у Жуковского («Вечер»): «... последний луч зари на башнях угасает».

дова журнала)»¹⁶ с мотивом «превращенной графини» — духа преступницы, «уединенно носящегося в пустынном замке». Этот сюжет, взятый из немецкой баллады, получил широкое распространение после «Монаха» Льюиса («the bleeding nun»); другой балладный сюжет, тоже использованный Льюисом, — «О храбром Алонзо и прекрасной Имоджине» — мы находим в «Сьерра-Морене».¹⁷ Но наряду с ними в творческом сознании Карамзина присутствуют и другие ассоциации и модели, которые во многом обуславливают стилистическое своеобразие повести «Остров Борнгольм».

2

Подобно романам Радклиф, «Остров Борнгольм» начинается тайной, составляющей как бы первую композиционную вершину повести (встреча с гревзендским незнакомцем и его песня). Вторая вершина — описание женщины в темнице. Между ними — сюжетный эллипсис, заполнить который предоставлено воображению читателя. Предысторию героев он может восстановить лишь отчасти по намекам и глухим указаниям, которых особенно много в песне незнакомца. Такое построение рассказа зарождается в романе «тайн и ужасов» и ведет прямо к байронической поэме; недаром исследователи пронизательно отмечали сходство «Острова Борнгольма» с этой последней, не исследуя, впрочем, его истоков.¹⁸

Вместе с тем «Остров Борнгольм» — и в этом его принципиальное отличие от «готического» романа и новеллы — не нарративен в обычном смысле. Он лишен интриги и своей статичностью близок к «элегическому отрывку», как определил Карамзин свою «Сьерру-Морену»; к многочисленным фрагментам-медитациям 1780—1790-х годов, которые позднее осознавались как особый жанр «лоскутков в прозе».¹⁹ В английских журналах,

¹⁶ Московский журнал, 1792, ч. VII, июнь, стр. 68—69.

¹⁷ См.: Л. В. Крестова. Повесть Н. М. Карамзина «Сьерра-Морена». В кн.: Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 261—266.

¹⁸ Ср.: Г. Гуковский. Карамзин, стр. 80.

¹⁹ Северный Меркурий, 1830, № 56 (9 мая), стр. 223—224. — О фрагменте XVIII в. как жанре см.: Н. Белозерская. Василий Трофимович Нарезный. Историко-литературный очерк. Изд. 2, СПб., 1896, стр. 52; Ю. Гранин. А. Ф. Вельтман. В кн.: Очерки по истории русской литературы первой половины XIX в., вып. 1. Баку, 1941 (Азербайджанский заочный пед. инст.); P. V a n g. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, 1770—1811. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960, SS. 163—164 (о фрагментной форме «Острова Борнгольма»); ряд ценных наблюдений имеется в статье Ю. М. Лотмана «Эволюция мировоззрения Н. М. Карамзина (1789—1803)» (стр. 140—144).

начиная с 1770-х годов, утверждается близкий жанр — «готического фрагмента», занимающего несколько страниц и иногда преследующего единственную цель — создать атмосферу таинственного и ужасного.²⁰ Задание такого рода не чуждо и фрагментам Карамзина, в частности «Лиодору»,²¹ но создание «атмосферы» у него никогда не бывает самоцелью. «Отрывки» Карамзина — всегда «элегические» отрывки: в них непременно присутствует образ повествователя, погружающего сюжетные элементы произведения в лирическую стихию и намеренно предлагающего читателю не столько самые события, сколько их субъективное освещение. Создается необычайно емкий и многоплановый сказ, из которого вырастает образ самого рассказчика, в «Острове Борнгольме» очень приближенного к автору «Писем русского путешественника» (в отличие, например, от «Сьерры-Морены»). Это носитель черт своего времени и культурной среды, этических норм и мироощущения человека 1790-х годов. Рассказ его богат эмоциональными оттенками — от напряженного лиризма до почти протокольной информации. Этот «сентиментальный путешественник» шире своего лирического «я»; он меняет субъективные планы повествования, даже в иных случаях подчеркивая его лирическую нарочитость, чтобы сделать тем достовернее его реальную основу: «... томное сердце, орошаемое пеною бурных волн, едва билось в груди моей». И тут же — в примечании: «... в самом деле, пена волн часто орошала меня, лежащего почти без памяти на палубе» (I, 664). Атмосферу действия в какой-то степени создает он сам, привнося в нее нечто от своего душевного состояния, и ему же принадлежит право оценки увиденного. Жесткая конструкция суггестивного «готического» рассказа оказывается размытой и растворенной в побочных описаниях, отступлениях и медитациях рассказчика; и в них же оказывается заключенной некая этическая и философская позиция, наложившая свой отпечаток на самый стиль повести Карамзина.

В пейзажные описания «Острова Борнгольма» органически входит излюбленная готиками тема «мрачной природы». От «величественных и страшных» картин неизмеримого океана и диких скал Борнгольма мысль автора-рассказчика постоянно подни-

²⁰ Robert D. Mayo. The Gothic short story in the magazines. MLR, v. XXXVII, N 4, 1942, pp. 448—454.

²¹ P. B r a n g. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, S. 199.

мается к «образу холодной, безмолвной вечности» и «тому неопisanному творческому могуществу, перед которым все смертное трепетать должно» (I, 665). Эстетически эта ассоциация была обоснована Э. Бэрком; практически — Юнгом и «кладбищенской поэзией». Философская символика меланхолического пейзажа такого рода вела читателя к мысли о бренности и быстротечности земного существования и успокоению в лоне божества. Как и предшественники романтической поэзии, Карамзин пользуется разработанной в поэтике классицизма системой аллегорий, которая оказывается неожиданно удобной для наведения чувства страха и создания атмосферы таинственности. Предметность описания исчезает; остается психологическое состояние, обозначенное через абстрактное понятие, — созданное некими ирреальными силами ощущение страха и ожидания. «Ничего, кроме печального, кроме страшного не представлялось на седых утесах. С ужасом видел я там образ холодной, безмолвной вечности, образ неумолимой смерти» и т. д.²² В ассоциативной лирической прозе повести эти концептуальные моменты пейзажных описаний неощутимо сменяются бытовыми конкретными зарисовками.

Но пейзаж в «Острове Борнгольме» имеет и сюжетную функцию и уже тем самым включается в число пейзажных описаний сюжетной прозаической литературы. И здесь нам придется вспомнить цитированный отрывок из «Моих желаний» князя Сибирского, где в сознании автора естественно соединились «Лес» Радклиф и «Бедная Лиза». Эпигон Карамзина как бы закрепляет характерное движение темы: от мотива «природы» к мотиву «монастыря». Как только монастырь оказывается в художественном фокусе, он изменяет течение ассоциаций. В «Бедной Лизе» с его появлением начинает исчезать элегическая смягченность пейзажа: из «меланхолического» он становится «ужасным». «Страшно воют ветры в стенах опустелого монастыря, между гробов, заросших высокою травю, и в мрачных переходах келий». Здесь уже намечается тема борнгольмского замка, но лишь намечается, не получая дальнейшего развития.

В «Острове Борнгольме» уже с самого начала нет этой элегической смягченности. Морские ландшафты и описания острова суровы и тревожны; в них чувствуется связь с дескриптивной дидактической лигатурой, но не в ее элегическом варианте.

²² Ср. наблюдения над поэтикой кладбищенской поэзии в статье: P. M. Sparks. Horror-Personification in late XVIII Century Poetry Studies in Philology, v. LIX, 1962, July, № 3, pp. 568, 566.

Зловещий характер пейзажа постепенно усиливается и эмоционально подготавливает читателя к появлению таинственного замка.

Как в «готическом» романе, замку в «Острове Борнгольме» принадлежит важная сюжетная роль. В том, что «готические» романы обычно называются по замку или аббатству, есть своя закономерность. Замок предельно сузил сценическую площадку, где происходит действие, и окрасил его колоритом «готических суеверий» и нравов, воспринимаемых как «средневековые». Таким образом, он как бы сконцентрировал в себе сюжетно-тематическое и идейное задание «готического» романа. Замок — материализованный символ преступлений и грехов владельца. Он собирает в единый фокус несколько ассоциативных рядов; некоторые из них начинают разворачиваться сразу же, как только описание здания появляется на страницах повести.

Поэтому описание замка в «готическом» романе никогда не бывает нейтральным. Оно всегда содержит некоторое количество моментов, указывающих, что замок как бы аккумулирует суеверия, преступления и трагедии;²³ оно предвосхищает в известной степени и дальнейшее течение событий. У эпигонов «готического» романа появление замка — сюжетный штамп.

Замок возникает на фоне мрачного ландшафта, вызывающего дурные предчувствия. В первом романе Радклиф «сломанные арки и уединенные башни» аббатства возвышаются «в мрачном величии в вечерних сумерках». Оно «памятник бренности (mortality) и древних суеверий», его «пустынная мрачность» увеличена «сгущающимися вечерними сумерками» и заставляет сердце героини леденеть от ужаса.²⁴ Здесь приоткрывается подтекст описания; отметим характерную деталь: замок появляется при вечернем освещении, причем поздним вечером, на грани ночи. Здесь это — пейзажная реализация предчувствия: ожидания ночных ужасов. Подобная же семантика вечернего пейзажа совершенно недвусмысленно донесена до читателя в «Тайнах Удольфо»: замок, освещаемый заходящим солнцем, представляет «предмет величественный и предзнаменующий злополучие». «Свет нечувствительно начал уменьшаться и разливал на стенах один только пурпуровый цвет, который, мало-помалу пропадая,

²³ См.: H. Garte. Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffbestimmung des Sensationsromans im 18. Jahrhundert von Walpoles «Castle of Otranto» bis Jean Pauls «Titan». Leipzig, 1935, SS. 38—40, 41, 42, 96.

²⁴ A. Radcliffe. The Castles of Athlin and Dunbayne. В кн.: The Novels of Mrs Radcliffe. Ballantyne's Novelist's Library. London, 1824, p. 759; Ср. анализ этого описания: D. Varma. The Gothic Flame. o. 87.

оставил горы, замок и все окружающие предметы в глубочайшей мрачности».²⁵

Отзвуки этой пейзажной символики мы находим и в «Острове Борнгольме»: «Алая заря не угасла еще на светлом небе; розовый свет ее сыпался на белые граниты и вдали, за высоким холмом, освещал острые башни древнего замка. ... Я удвоил шаги свои и скоро приблизился к большому готическому зданию, окруженному глубоким рвом и высокою стеною. Везде царствовала тишина; вдали шумело море; последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» (I, 666).

С замком вводится характерный мотив предчувствия и предвещения. Мотив этот настолько широко распространен в «готической» литературе, что мы можем с полным правом считать его типичным. Его вариантом, условно говоря, «опосредствованным» предсказанием оказываются недобрые приметы или грозные или загадочные явления природы, которые сопровождают путешественников при подходе к замку. В этом качестве иногда выступает гроза (ср. «Сицилийский роман», «Лес, или Сент-Клерское аббатство» Радклиф), иногда даже — сверхъестественные события; однако чаще всего этот мотив вводится «голосом молвы», суеверными рассказами окрестных жителей. Это потенциальное присутствие сверхъестественного элемента чрезвычайно важно для «готического» романа.

В первой части «Леса» А. Радклиф ломается карета, и путешественники вынуждены вернуться к руинам аббатства, наводящего на них суеверный страх. При входе в замок их останавливает необычный шум. «Сердце мое предчувствует, — говорит госпожа Ла-Мотт, — что с нами случится какое-нибудь несчастье». Далее сообщаются странные слухи; по словам местных жителей, «вот уже пятнадцать лет, как никакой поселянин не смеет приближаться к аббатству», где творится нечто страшное. Вообще мотив этот очень устойчив. Любопытно, что зловещая таинственность, которой окружен самый въезд путешественника в замок, тоже одно из общих мест в произведениях «готического» жанра. Но едва ли не самое характерное — интерьер со следами разрушения и запустения; описания такого рода сам Карамзин прочно ассоциировал с Радклиф. «Госпожа Радклиф, — писал он в 1803 г., — могла бы воспользоваться сим дворцом (в Тайнинском, — В. В.) и сочинить на него ужасный роман; тут все нужное для ее мастерства: пустые залы, коридоры, высокие лестницы, остатки богатых украшений, и (что

²⁵ А. Радклиф. Таинства Удольфские..., ч. II. М., 1802, стр. 146.

всего важнее) ветер воет в трубах, свистит в разбитые окончины и хлопает дверьми, с которых валится позолота».²⁶

Вот одно из таких описаний в «Тайнах Удольфо»: «Она (Бланка, — В. В.)... вступила в прямой ряд комнат, коих стены были обиты обоями или украшены столярною работою из кедра; мебели казались так же стары, как и замок; огромные каминны, в коих не видно было никаких следов огня, являли хладный вид небрежения и пустоты; все сии комнаты представляли так живо впечатления уединения и пустоты, что портреты в тех покоях, где они висели на стенах, казалось, были последними их обитателями».²⁷

В полном соответствии со сложившейся традицией — интерьер замка в «Острове Борнгольме». «Везде было мрачно и пусто. В первой зале, окруженной внутри готическою колоннадою, висела лампада, и едва-едва изливала бледный свет на ряды позлащенных столпов, которые от древности начинали разрушаться; в одном месте лежали части карниза, в другом отломки пилястров, в третьем целые упавшие колонны» (I, 667). В «готическом» романе эти описания подготавливают сюжетную перипетию. У Карамзина их зловещий колорит на первый взгляд снят введением фигуры гостеприимного хозяина. Но это иллюзия. Сцена со стариком лишь отодвигает «кульминацию» и усиливает зловещий трагизм атмосферы, который достигает вершины с появлением мотива пророческого сна.

Начиная с первых «готических» романов сон героя постоянно получает функции пророчества. Иногда он предвосхищает развязку или сюжетную перипетию. В «Старом английском бароне» Клэры Рив владельцы замка Фиц-Овенов являются во сне Эдмунду Твайфорду и признают в нем сына и наследника. В дальнейшем поэтика сна осложняется. С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе нераскрытое и темное указание на грядущие события. Мотив вещего сна оказывается необычайно устойчивым и переходит в поздний трансформированный «готический» роман и романтическую литературу.

И здесь Карамзин органически включается в традицию. Как это характерно для развитого «готического» романа, сон путешественника в «Острове Борнгольме» акцентирует тайну, не раскрывая ее. Образный строй сновидения здесь чужероден всему

²⁶ Н. М. Карамзин. Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице. Сочинения, т. I. СПб., 1848, стр. 464—465.

²⁷ А. Радклиф. Тайнства Удольфские, ч. III, стр. 344—345; см. также «Лес» (кн. I, М., 1801, стр. 44—45, 73).

повествованию и сближается с волшеббно-рыцарской новеллой типа «Громвала» Каменева. Едва ли это не сознательный прием. Перед нами поэтика сновидения, выдержанная в нарочито условном стилистическом ключе. Она ирреальна по отношению ко всей повести, которая воспринимается как реальность.

Существует русская пародия на «романы à la Radcliffe», дающая близкий аналог сцене сна в «Борнгольме». Она показывает, что Карамзин не выходит из круга ассоциаций, которые для читателя начала XIX в. были непременной принадлежностью «готического» романа.

Во сне моим героям снится
 Дракон в огне, летящий Гриф;
 Страх, ужас вслед за ними мчится...
 Вот вам роман à la Radcliff!²⁸

У Карамзина:

«Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке; железные двери стучали, окна тряслись, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели» (I, 669).

Итак, с появлением замка тема ужаса и тайны становится определяющей. Эстетическая роль «ужаса» здесь иная, нежели в описаниях «ужасной и величественной» природы. Здесь за ним кроются страдание и преступление. В замке воплощена стихия средневековья, с ее суевериями, непросвещенностью, варварством и насилием. Просветительское представление о средних веках вновь сближает Карамзина с «готическим» романом, и близость эта приводит его к выбору аналогичных художественных мотивов.

Первый из них — мотив «женщины в подземелье». Он не был совершенно нов для Карамзина; мы встречаемся с ним в раннем творчестве писателя и позднее — в «Московском журнале». Он проникает сюда через посредство французской «черной драмы» и романов Жанлис. В 1788 г. Карамзин переводит «Историю герцогини Ч***», вставную новеллу из «Адели и Теодора» Жанлис (1782). Это рассказ о том, как муж герцогини, феодальный тиран, мучимый ревнивыми подозрениями, заточает жену в пещеру в каменной горе, поблизости от замка. «Как изобразить мне почувствованный мною ужас, — повествует герцогиня

²⁸ О. С (о м о в). План романа à la Radcliff. Харьковский Демокрит. 1816, май, стр. 61.

Ц***, — когда, открыв глаза, увидела я себя в подземной темнице, окруженную густым мраком и лежащую на соломе!».²⁹ Все это, вплоть до места заключения, довольно близко к эпизоду в «Острове Борнгольме».

Другой аналог этой сцены, известный Карамзину, — знаменитая «черная драма» «Узники монастыря» («Les Victimes Cloîtrées», 1791) Буте де Монвеля, выдержавшая более 80 постановок в Париже. В 1791 г. Карамзин печатает в «Московском журнале» обширную рецензию на нее с подробным пересказом содержания.³⁰ В 1792 г. он уже мог ознакомиться с драмой по печатному тексту; такое знакомство тем вероятнее, что среди своих парижских впечатлений Карамзин отмечает и игру автора пьесы, «одного из первых парижских актеров», выступавшего тогда в театре Варьете (I, 400). В основе сюжета драмы лежит история двух разлученных любовников — Эжени и Дорваля. Лицемерный доминиканец патер Лоран, обуреваемый сладострастием, требует от девушки покориться его преступным желаниям и держит ее в подземной темнице.³¹ Экспозиция первой сцены четвертого акта прямо ведет нас к описанию темницы в «Острове Борнгольме». «Сцена разделена на две части, и театр представляет две камеры; камера Эжени — справа от зрителя; она освещена наземным светильником, поставленным на камень. Вся обстановка состоит из соломенной подстилки, старой и разорванной, маленького кувшинчика с маслом, глиняного кувшина, куса пеклеванного хлеба и камня, который служит узнице сиденьем и изголовьем...

Эжени — бледная, умирающая, с непокрытой головой и распущенными волосами; одета в белое разорванное платье, превратившееся в лохмотья; она спит и в этот момент просыпается».³² Здесь мы без труда обнаружим целый ряд совпадений с Карамзинным — от композиции сцены до аксессуаров и описания самой узницы.

²⁹ Детское чтение, 1788, ч. XIV, стр. 189.

³⁰ Московский журнал, 1791, ч. IV, октябрь, стр. 342—352.

³¹ Французский «théâtre monacal» породил большое количество вариаций этого мотива. В 1791 г. в «Московском журнале» (ч. II, кн. 1, апрель, стр. 70—71) рецензируется еще одна пьеса такого рода — двухактная комедия (комическая опера) Ж. Фьева (Fiévée, 1767—1839) «Монастырские жестокости» (Les Rigeurs de Cloître), поставленная Итальянским театром в Париже 22 августа 1790 г. Заключение монахини в подземную темницу здесь — наказание за открывшуюся любовную переписку (что в деталях совпадает с историей Агнессы в «Монахе» Льюиса). Как и драма Монвеля, комедия Фьева кончается благополучно.

³² Les Victimes Cloîtrées, drame nouveau en 4 acts et en prose. Par M. Monvel. Bourdeaux et se trouve à Paris, chez le Libraire de Théâtre Français, 1792, p. 71.

Так, Карамзин еще раз подходит непосредственно к традиции «готического» романа. Дело в том, что драма Монвеля и «История герцогини Ч***» сыграли в развитии этого жанра весьма значительную роль; повесть Жанлис послужила источником «Сицилийского романа» Радклиф и одного из эпизодов в «Тайнах Удольфо» (сцена с восковой фигурой, имитирующей труп); что касается «Les Victimes Cloîtrées», то они оказали сильное влияние на Льюиса, почти повторившего в своем «Монахе» сюжетную линию драмы Монвеля.³³

Мотив «женщины в подземелье» становится в дальнейшем одним из центральных в типовой сюжетной схеме «готического» романа. Он был сразу же освоен эпигонами и не раз пародировался (например, в знаменитом «Норсэнгерском аббатстве» Джейн Остин). Классический тип «готической» его разработки мы находим в «Сицилийском романе» А. Радклиф (1790) и особенно в «Монахе» Льюиса. Функция его определяется раньше; в немецком рыцарском и разбойничьем романе 1780—1790-х годов он фигурирует постоянно, создавая две традиционные ситуации: тиран-муж, заключающий свою жену, или сладострастный соблазнитель, преследующий невинную жертву.³⁴ В начале XIX в. мотив проникает и в русскую литературу в том же неизменном значении жестокого наказания или преследования. Контраст между слабостью и болезненностью жертвы и глухой непроницаемостью каменного мешка, в котором она заключена, оказывается традиционной характеристикой стихии средневекового варварства (ср. у Карамзина — I, 670).

3

Сравнительно-стилистический анализ позволяет, таким образом, установить черты типологического сходства между «Островом Борнгольмом» и «готической» литературой. Близость возникает на общей идейной основе: поэтика «тайн и ужасов» была, как известно, литературной проекцией идейной противопоставленности литературы этого типа рационалистическому «просветительскому реализму». С другой стороны, характерно, что Карамзин примыкает к той ветви «готической» литературы, кото-

³³ О влиянии «Les Victimes Cloîtrées» на «черную драму» и роман см.: E. C. van Bellen. *Les origines du mélodrame*. Utrecht, 1927, pp. 97—99.

³⁴ См., например, в «Германе фон Унна» Б. Науберт (1788): M. Summers. *The Gothic Quest*, pp. 128—129; C. Müller-Fraureuth («Die Ritter- un Räuberromane», SS. 15—16) называет также роман некоего Э. фон Вартбург «Eine Familiengeschichte aus Zeitalter des Rittergeistes und Pfaffentums» (1799).

рая была генетически тесно связана с просветительством (К. Рив, Радклиф); его «кризис 1790-х годов» был закономерной эволюцией, и мировоззрение его ни тогда, ни позже не порвало окончательно с Просвещением.³⁵ В художественной ткани «Острова Борнгольма» отражается философская проблематика «века разума».

Она сказалась в центральном мотиве повести, несущем на себе основную идейную нагрузку, анализ которого выходит за пределы собственно стилистического исследования. Это — мотив инцеста, показавшийся рискованным Державину³⁶ и для русской литературы не вполне обычный, хотя и не вовсе новый; русский читатель знал его как по переводным романам (в частности, Прево), так и, например, по «Мирамонду» Ф. Эмина, где он возникает несколько раз и однажды служит основанием для вывода: «Любовь такое есть свойство, что не только законы, но и самой природы право опровергает».³⁷ Начиная с первых своих образцов («Замок Отранто» Уолпола, 1764) «готические» роман и драма постоянно подходят к этой теме и постепенно удельный вес ее возрастает. Кульминационную точку ее развития вновь дает нам «Монах» Льюиса, где Амброзио, в ослеплении страсти и подстрекаемый дьяволом, насилует в подземных переходах невинную Антонию, которая оказывается его сестрой. Это закономерное звено цепи преступлений героя-иммoralиста; инцест произволен и является выражением некоей роковой необходимости. Акт преступления и наказания сливаются воедино. Так самый мотив получает двойственное значение: это не только грех, но и трагическая вина. В этой двойственной функции он выступает уже в драме Уолпола «Тайнственная мать» («The Mysterious Mother», 1768), где автор стремился показать «контраст добродетели и порока внутри одного и того же характера».³⁸ Дальнейшее развитие мотив получает в «Манфреде» Байрона, где самое преступление скрыто и, облеченное тайной, внешне выступает как страдание. Романтическая

³⁵ См.: А. В. Предтеченский. Общественно-политические взгляды Карамзина в 1790-х годах. В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 74—75; П. Берков, Г. Макогоненко. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина, стр. 19 и сл.

³⁶ Н. В. Губерти. Историко-литературные и библиографические материалы. СПб., 1887, стр. 23.

³⁷ Ф. Эмин. Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда... Изд. З. Ч. I. СПб., 1792, стр. 192—195; ср. также ч. II, стр. 253—254.

³⁸ Horatio Walpole, Works, v. 1, London, 1798, p. 125; см. подробно: В. Evans. Gothic Drama from Walpole to Shelley. Univ. California Publications in English, v. 18. 1947.

литература подхватывает обе трактовки мотива, который держится в ней на протяжении едва ли не всего XIX в. (ср. «Магнетизер» Сулье, «Мраморный фавн» Готорна и др.).

Однако существовала и другая возможность интерпретации темы инцеста, связанная с руссоистской доктриной. Наиболее ясно она реализовалась в раннем романе Мерсье «Дикарь» («L'Homme sauvage», 1767),³⁹ где повествуется о любви индейцев Зидзема и Заки, брата и сестры; любовь эта полностью оправдана законами естественной морали. Приняв крещение, Зидзем и Зака попадают в сферу действия законов религии и общества, и здесь-то начинается глубокий внутренний конфликт. Зака обвиняет любовника-брата в страшном преступлении инцеста и отвергает его страсть словами католической догмы. Это, конечно, не прозрение, а духовная деградация; по Мерсье, законы церкви находятся в вопиющем противоречии с принципами христианства и «естественной религии». Сущность конфликта Зидзем выражает формулой, текстуально близкой к карамзинским: «Религия осуждает слезы, которые исторгает у меня воспоминание о тебе; теперь я это знаю; но природа, но мое сердце не может удержать их».⁴⁰ Именно этот конфликт исторического закона и «естественного человека» улавливали в «Острове Борнгольме» его первые читатели и критики: «С сестрицею ужасное брата сладострастие оправдывать законами природы, как будто мы в первые годы золотого века!..» — писал С. Бобров.⁴¹

Здесь мы подходим к самому существу проблематики «Острова Борнгольма», которая выводит повесть Карамзина за пределы традиционной «готической» литературы. Все художественные мотивы, характеризующие средневековое варварство, в этой последней стягиваются к одному образу — героя-иммoralиста, «героя-злодея». Он — владелец мрачного замка, повинный

³⁹ См. анализ романа, его источников и соотношения с концепциями Руссо: L. Béclard. Sébastien Mercier. Sa vie, son oeuvre, son temps (Avant la Révolution. 1740—1789). Paris, 1903, p. 44; Eugène E. Rollivain. L'Abbé Prévost et L'Homme sauvage de Sébastien Mercier. PMLA, 1930, t. 45, № 3, pp. 822—847; М. Н. Розанов. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII—начала XIX в. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России. Т. I. М., 1910, стр. 292.

⁴⁰ S. Mércier. L'Homme sauvage. A Neuchatel, MDCCLXXXIV, p. 8; см. также стр. 100, 213.

⁴¹ С. Бобров. Разговор в царстве мертвых (не изд.). Цит. по: Л. В. Крестова. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина, стр. 209.

в грехе инцеста; он — виновник заключения женщины. «Готическая традиция создает целую цепь таких героев, наделенных почти сверхъестественной силой и властью над людьми, которыми они распоряжаются, руководствуясь единственно своей волей и желанием (Манфред у Уолпола, Монтони и Скедони у Радклиф, Амброзио у Льюиса, Мельмот у Матюрена и др.).⁴² Поставленные вне общества, вне его быта, психологии и морали, они легко приобретают черты демонизма. В пределах «готического» романа суд над ними произносится с близкой просветительству точки зрения общеобязательных моральных норм, Черты этого литературного типа «феодала» есть и в борнгольмском «старце» — виновнике страданий молодых героев повести. Между тем оказывается, что тяжесть преступления лежит не на нем; этот «готический тиран» — страдающее лицо, не в меньшей степени, чем сами любовники; преследователь и жертва одновременно. Тяжесть индивидуальной вины скорее лежит на самих любовниках, повинных в грехе инцеста. Так обнаруживается центр спора, заложенного в самой художественной ткани «Острова Борнгольма»; спора, который сказывается уже в самой диалогичности его построения, напоминающего философские этюды «Аглаи». Каждая из затронутых в повести проблем несет в себе два полярно противоположных начала. Любовь молодых людей оправдана законами «естественной» морали и осуждена законами морали общественной. Изгнание «гревзендского незнакомца» и заточение его возлюбленной — суровое наказание, но наказание во имя сохранения «добродетели», предотвращения преступления. Карамзин как бы вскрывает внутренние возможности трактовки, подсказанные ему литературной традицией, а в иных случаях и переосмысляет ее, давая совершенно несвойственное ей освещение мотиву «заточения» и образу хозяина замка.

Диалектичность подхода к явлениям «морального мира», которая оказывается существенной чертой художественного метода в «Острове Борнгольме», является прямым следствием идейной эволюции Карамзина. «Остров Борнгольм» стоит как бы на подступах к письмам Филалета и Мелодора и так же, как они, затрагивает, хотя и косвенно, общие проблемы философии истории. В рассуждении «Нечто о науках, искусствах и просвещении» в первом томе «Аглаи» Карамзин остается еще в пределах рационалистической схемы: преступления в «моральном мире» — результат непросвещенности; «просвещение есть

⁴² О типах «героя-злодея» см., например: D. Varma. The Gothic Flame, p. 117 и сл.

палладиум благонравия» («просвещенность» для Карамзина более всего заключается в этической сфере). Жесткая логическая структура этого рассуждения Карамзина была продиктована полемическим заданием. Она усложняется на протяжении второго тома «Аглаи»; если в статье «Нечто о науках...» Афины просто приводятся в пример «просвещенности», то в «Афинской жизни» мы уже находим пример общественного преступления (осуждения Сократа) и противопоставление Древней Греции «ужасному безумству наших просвещенных современников». Наконец, в письмах Мелодора и Фиалета утверждение о поступательном развитии моральных норм становится предметом спора, в известной мере предвосхищенного «Островом Борнгольмом».

Прежде всего получает корректив идея «естественного человека»; в письме Фиалета недвусмысленно заявлено, что древние представляют собою детство человечества, которое было преодолено силой необходимого и закономерного исторического развития. Идея исторического прогресса, движения человечества к «преобладающей вовеки» истине, т. е. к просвещению и добродетели, оказывается устойчивым ядром мировоззрения Карамзина; она близка к философии истории у Гердера. Как и у Гердера, у Карамзина она влечет за собой идею исторического детерминизма. Каждый исторический этап вносит что-то в духовное развитие человечества, но непременно преодолевается. Поэтому этические нормы и понятия, и самая психическая жизнь человека данного времени и данной среды оказываются детерминированы этим временем и средой.

Идея «естественного человека» оказывается поколебленной. Его мораль и поведение более не являются абсолютом. В окружении новых понятий и законов они могут стать преступлением. Определяется критерий оценки инцеста — «тайна страшная» и «заблуждение сердца».

И вместе с тем, в силу того же исторического детерминизма, оценка эта не может быть окончательной. Дело в том, что исторические ступени, которые проходит человечество, для Карамзина неравноценны; иные из них предстают как эпохи «пагубных заблуждений». Таким, по Карамзину, было средневековье, которое лишь в целом послужило расцвету наук. Под влиянием революционных войн, охвативших Европу, Карамзин приходит к мысли, что «осьмойнадесятый век не мог именовать себя со всех сторон просвещенным, когда он в книге бытия ознаменуется кровию и слезами».⁴³ Разочарование в «просвещен-

⁴³ Аглая, кн. II. Изд. 2. М., 1796, стр. 90.

ности» века означало разочарование в социальных установлениях, морали и познавательных возможностях людей этого времени. «Клянутся именем добродетели и спорят о существовании ее», — говорит путешественник в «Острове Борнгольме». Понятие добродетели, которое, очевидно, признают все враждующие стороны, оказывается релятивным. Из этой релятивности вырастает насилие и преступление.

Старец «Острова Борнгольма», произнесший проклятие и творящий жестокость во имя добродетели, независимо от своих субъективных стремлений, делит со своими современниками «пагубное заблуждение» относительно существа «законов неба» и «добродетели». Образ его не случайно погружен в стихию средневековья, а в монологе его звучит тема исторического прошлого, тяготеющего над жителями Борнгольма и Рюгена. Содержание его понятий о добродетели оказывается обусловленным этим прошлым; формы же защиты и утверждения ее несут на себе печать средневекового варварства.

Так в «Острове Борнгольме» намечается выход в общие проблемы философии истории. Конечно, здесь нет исторической концепции в точном смысле слова, есть лишь ее эмоциональный прообраз. Есть ощущение глубокой трагичности конкретных форм исторического бытия. Конфликт между «законами неба» и «добродетели» и законами «природы» и «сердца» принципиально неразрешим, антиномичен, так как рок, тяготеющий над героями Карамзина, не есть только нечто внешнее, но и заключен в глубинах их собственного сознания. «Заблуждение» не может быть осознано как заблуждение, ибо для этого нужно подняться на новый уровень просвещенности. Силой же этого заблуждения преступление и добродетель оказываются почти тождественны.

Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо в рациональной, логической сфере никакого суда над какой-либо одной из сторон произнести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали — в сфере эмоциональной. Он судит своих героев судом интуиции: «... миловидное лицо твое, ... тихое движение груди твоей, ... собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности». Внутреннее чувство рассказчика, таким образом, устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой моральной сфере любовники оказываются оправданными. И далее нам приходится обратить внимание на рассуждение о благах природы-утешительницы, даров которой лишена узница в подземелье. Это — признание жестокости и поэтому несправедливости наказания и вместе с тем очень сильный для Карамзина аргумент, ибо при-

рода, как воплощение божественной гармонии, корректирует заблуждения ограниченного человеческого разума.

В «Острове Борнгольме» складывался романтический метод. В психологическом аспекте Карамзин поднялся в ней до изображения разорванного человеческого сознания; в историческом — до понимания его временной определенности и конкретности; в литературно-философском — до постановки в художественном произведении проблемы антиномического противоречия.

Повесть была забыта несмотря на это, а отчасти и поэтому. С проникновением в Россию потока переводных «готических» романов сюжет ее потерял прелесть новизны, а острота ее проблематики переставала быть понятной, потому что последующие эпохи уже не были периодом столь напряженных философских исканий, как девятые годы XVIII в. Когда же в 1820—1830-е годы русскую литературу вновь начали занимать вопросы исторической детерминированности человеческого мышления и поведения, тогда уже вряд ли кто-нибудь помнил, что первой ласточкой формирующегося историзма была маленькая повесть Карамзина.
